

Transgenerationale Schuld in Nora Krugs graphic novel *Heimat*

Jente Azou

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Abstract (Deutsch) In der graphic novel *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* (2018) dokumentiert die deutsche Autorin Nora Krug ihre Auseinandersetzung mit der Familiengeschichte. Als Mitglied der dritten Generation nach dem Holocaust möchte Krug herausfinden, ob und wie ihre Großeltern sich an dem Holocaust beteiligt haben. Zusätzlich zeigt ihre Forschung, inwieweit die Familiengeschichte mit der kulturellen Holocaustsgeschichte Deutschlands übereinstimmt. Krug will anhand der Suche die Beziehung zu ihrer Familie und zu ihrer Heimat besser verstehen. Das Archiv ist Ausgangspunkt der Suche und bestimmt die Gestaltung der Erzählung. *Heimat* verknüpft Auskünfte der Archive mit Zeugnissen und Memorabilien. Auf diese Art und Weise kreiert Krug eine kreative Verarbeitung der Familiengeschichte. Nicht nur das Archiv, sondern auch die Fotografien sind bei der Gestaltung des Werkes von Bedeutung. Hirschs Theorie zu *postmemory* erläutert die Selbstrepräsentation der Familie anhand von Bildern. Krugs plurimediale Gestaltung der Erzählung schöpft ein mehrschichtiges Narrativ, das imstande ist, die komplexen Themen in *Heimat* sensibel zu betrachten.

Abstract (English) In the graphic novel *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* (2018), the German author Nora Krug documents the analysis of her family's history. As a member of the third generation after the Holocaust, Krug wants to find out if and in which way her grandparents were involved in the Holocaust. In addition, her research shows whether her own family's history corresponds to Germany's cultural history. Krug seeks to improve her understanding of her family's relations and her 'Heimat'. The archive is the starting point of her investigations and defines the design of the story. *Heimat* connects information from the archives with testimonies and memorabilia. In this fashion, Krug creates a creative treatment of the family history. Not only the archive, but also photography is significant in the design of the graphic novel. Hirsch' theory on postmemory explains the self-representation of the family in photographs. Krugs plurimedial design of the story creates a multilayered narrative that processes the complex themes of *Heimat* in a sensible way.

Keywords memory; Holocaust; graphic novel; contemporary literature; World War II

1. Einführung

2018 veröffentlichte Nora Krug (°1977) *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*. Im autobiografischen Werk geht Krug als Deutsche der dritten Generation nach dem Holocaust der Rolle ihrer Familie im Holocaust nach. Anhand von Gesprächen mit Verwandten und Archivrecherche versucht Krug,¹ ihre Familiengeschichte zu rekonstruieren. Sie dokumentiert den Forschungsprozess, die Ergebnisse und die komplexe Beziehung zu ihrer Familie und ihrer Heimat im *graphic narrative*.

Der Titel und Untertitel, *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*, stellen die Hauptthemen des Werkes dar. *Heimat* verknüpft die kulturelle (Holocaust-)geschichte Deutschlands mit dem Familienalbum, einer Form persönlicher Erinnerung. Deutschland und die Familie behandeln die Holocausterinnerungen anders. Wenn auch die kollektive Schuld Deutschlands klar anerkannt ist, wird die persönliche Verantwortlichkeit von Verwandten viel weniger thematisiert. Die Familiengeschichten sind mit „Krieg und Heldentum, Leiden, Verzicht und Opferschaft, Faszination und Größenphantasien bebildert“ (Welzer et al., 2014: 10) und stimmen nicht mit der kulturellen Erinnerung überein. Max Czollek (2020: 12) problematisiert die Diskrepanz zwischen kultureller und persönlicher Erinnerung folgendermaßen: „Die öffentliche Inszenierung kollektiver Verantwortung für den Nationalsozialismus und seine Verbrechen hat die Verdrängung biografischer Bezüge zu dieser Geschichte völlig normalisiert.“ Die öffentliche Erinnerungskultur sorgt dafür, dass es nicht mehr nötig scheint, sich mit dem persönlichen Bezug zum Holocaust auseinanderzusetzen. Laut Czollek (2018) dient das Instandhalten der kollektiven Erinnerung als Entlastungsritual, sodass die familiäre Schuld nicht weiter erarbeitet wird. Die kollektive Schuld überschattet die persönlichen Beziehungen zum Holocaust.

2. Methodologische Perspektive

Heimat ist anhand von verschiedenen Forschungsfeldern in der Literaturwissenschaft zu untersuchen. Formal betrachtet, bietet die Theorie zu Plurimedialität² und die relativ junge Forschung zu *graphic narratives* eine

¹ Weil *Heimat* ein autobiografisches Werk ist, bezeichne ich sowohl die Autorin als auch die Protagonistin der Erzählung als Nora Krug.

² Ich entscheide mich für ‚Plurimedialität‘, weil der Begriff laut Wolfgang Hallet (2015) „the co-presence of different media in one work of art“ bezeichnet. Deswegen eignet der Begriff sich besser als zum Beispiel die weniger präzise ‚Intermedialität‘.

methodologische Basis zur Analyse von *Heimat*. Thematisch sind die *Holocaust studies* und die verwandten *memory studies* von grundlegender Bedeutung für das Verständnis des Textes. Obwohl der Holocaust in *graphic narratives* schon ausführlich untersucht wurde – diese Bewegung wurde von Art Spiegelmans *Maus* raschem Eintritt in die Literaturwissenschaft angefeuert – ist die Perspektive von Täter*innen und anderen Betroffenen, wie in *Heimat*, weniger untersucht.

Die archivartige Gestaltung des Werkes sorgt dafür, dass auch das literaturwissenschaftliche Interesse am Archiv, besonders ergiebig seit dem *archival turn*, Einsichten für die Interpretation von *Heimat* bietet. Tom Chadwick (2020: 168) behauptet, die kritische Hinterfragung von Machtverhältnissen sei ein wichtiger Aspekt des *archival turns*: “[T]he ‚archival turn‘ can be best characterized as an interrogation of the archive as a site shaped by structures of power. These engagements were rooted in the conviction that if those power structures are to be challenged, the archive needs to be read in new ways.” *Heimat* verwendet das Archiv als wertvolle Quelle, ohne das Archiv als allumfassenden Besitzer der Wahrheit zu betrachten. Auf diese Art und Weise passt *Heimat* zu den Erneuerungen des *archival turns*.

Heimat stellt eine autobiografische Suche nach der Familiengeschichte dar, deswegen eignet sich der Begriff *graphic narrative* besser als der gängige, aber oft falsch verwendete Begriff *graphic novel* (Chute 2008: 453). Auch formal weicht das Werk von der klassischen Gestaltung der *graphic novel* ab. Die Mehrheit der Seiten konstruiert Krug als plurimediale Collage, wobei sie authentische Dokumente, Bilder und Artefakte mit Zeichnungen und Texten abwechselt. Nur wenige Seiten sind als klassische Comics mit *panels* und *gutters* entworfen. Die formale Abweichung vom typischen Comicsstil mit ausschließlich *panels* und *gutters* ist keine Beschränkung bei der literaturwissenschaftlichen Analyse des Werkes. Die Schlüsselwerke, die das Genre *graphic narrative* in den Blick der Literaturwissenschaft gerückt haben, sind wie *Heimat* autobiografische *graphic narratives*, die die Grenzen des Mediums abtasten. Es handelt sich unter anderem um Art Spiegelmans Holocausterzählung *Maus*.

Spiegelmans einflussreiches *graphic narrative* hat dem Genre nicht nur akademische Aufmerksamkeit verliehen, sondern *Maus* war auch der Anstoß für Entwicklungen in *memory studies* (Crucifix 2016). Marianne Hirsch (1997) erläutert zum Beispiel das *postmemory* Konzept, das sich auch bei der Analyse von *Heimat* als hilfreich erweisen wird, mithilfe von Spiegelmans *Maus*.

3. *Heimat* und das Archiv, *Heimat* als das Archiv

Es ist von Anfang an klar, dass das Archiv in *Heimat* von großer Bedeutung ist. Die erste Seite des Buches, die sich vor dem Beginn des Textes befindet, ist als Archivordner gestaltet. Die letzte Seite ist als die Rückseite des Ordners gestaltet. Der Archivordner funktioniert als zweiter Buchdeckel. Auf diese Art und Weise erweckt Krug den Eindruck, dass das Buch *Heimat* Teil eines namenlosen Archivs wäre. Krugs Entscheidung, *Heimat* archivartig zu gestalten, ist vermutlich mit der Konnotation des Archivs verbunden. Karen Buckley (2008: 102) erklärt die Anziehungskraft von Archiven: “Archives have long been associated with ‘authenticating power’ [...] to bestow credibility, weight, and authority to records.” Das Archiv gilt als nachhaltige und zuverlässige Quelle. Wenn Krug *Heimat* als Teil eines Archivs kreiert, wird das Werk mit den gleichen positiven Merkmalen charakterisiert.

Das *graphic narrative* stellt das Archiv ambivalent dar. Einerseits verwendet Krug die verfügbaren Archive und impliziert anhand der Formgebung des Buches, dass *Heimat* Teil eines Archivs ist. Andererseits zeigt sie die Beschränkungen von archiviertem Wissen: die verfügbaren Auskünfte in den Archiven sind beschränkt und nicht imstande, eine lückenlose Erzählung der Großeltern zu bilden. Die konsultierten Archive geben ein einseitiges Bild wieder, das die Großeltern bloß als mögliche Täter*innen darstellen. Es mangelt an einer emotionalen Ebene, die Krug in *Heimat* einzubeziehen versucht. Darüber hinaus zeigt *Heimat* auch, dass das Archiv sich auf der Schnittstelle zwischen persönlicher und kultureller Erinnerung befindet. Der Staat verwaltet das Archiv, es bietet aber Auskünfte über Verwandte, die die persönliche Familiengeschichte vervollständigen.

Das Archiv ist von großer Bedeutung bei der Rekonstruktion der Vergangenheit. Astrid Erll und Ann Rigney (2006: 112) behaupten: “‘remembering the past’ is not just a matter of recollecting events and persons, but often also a matter of recollecting earlier texts and rewriting earlier stories.” Die Texte und Auskünfte zu den Großeltern können nur erinnert und nacherzählt werden, wenn sie gespeichert und weiterhin verfügbar sind, zum Beispiel im Archiv.

3.1 Das Sammelalbum einer Erinnerungsarchivarin

Krug bezeichnet sich selbst als „Erinnerungsarchivarin“. Sie präsentiert ihr „Sammelalbum einer Erinnerungsarchivarin“ (S. 70) in *Heimat*. Das

Sammelalbum enthält Schnickschnack von Flohmärkten. Sie klassifiziert die Gegenstände in verschiedenen Gruppen, zum Beispiel: „Aus dem Sammelalbum einer Erinnerungsarchivarin[.] Flohmarktfund No. 1: Kindersachen“ (Krug 2018: 70). Ihr Sammelalbum enthält Habseligkeiten, die einmal einem Individuum gehört haben. Krug enthebt die Gegenstände dem persönlichen Erinnerungsraum des ehemaligen Besitzenden und fügt sie ihrem Erinnerungsarchiv hinzu. Dabei ist zu bemerken, dass die Gegenstände nicht zu ihren Erinnerungen gehören. Sie sind kein Teil ihrer Familiengeschichte, sondern von Fremden.

Es stellt sich heraus, dass Krug den eigenen familiären Erinnerungsbereich zum Dritten Reich übersteigt und auch die Erinnerungsgegenstände von anderen Individuen und Familien in die Forschung einbezieht. Dabei wäre zu fragen, ob sie denn das Erinnern oder das Vergessen unterstützt. Aleida Assmann (2010: 97) führt den Flohmarkt sogar explizit als Ort des Vergessens an: “[L]arge part of material possessions and remains are lost after the death of a person when [...] personal belongings [are] dispersed in flea markets, trashed, or recycled.” Meines Erachtens stellt Krug das Verfahren auf Flohmärkten vielseitiger, nicht nur als Ort des Vergessens, wo man die Objekte „verliert“, dar. Es wäre tatsächlich zu behaupten, dass sie Erinnerungsobjekte dem relevanten Erinnerungsbereich (der Besitzer*innen) enthebt und so die Erinnerungsfunktion der Objekte beschränkt. Dagegen wäre einzuwenden, dass sie anhand der Archivierung die Objekte vor dem kompletten Vergessen – oder sogar der Zerstörung – rettet. Krug vermeidet die endgültige Verwüstung anhand ihrer sorgfältigen Archivierung.

Die Archivierung kann, so behauptet Aleida Assmann (2010: 98), sowohl das Erinnern als auch das Vergessen pflegen. Das Archiv enthält “the passively stored memory that preserves the past.” Die Erinnerungsobjekte gehören nicht mehr zu der aktiven Erinnerung. Sie sind von der aktiven Erinnerung im Alltag entfernt. Zusätzlich ist zu behaupten, dass die Erinnerungsfunktion des Objekts bei Archivierung nicht verschwindet, sondern beschränkt wird. Im Familienkontext funktionieren die Flohmarktobjekte voraussichtlich als externer Erinnerungsanstoß für Familiengeschichten, die Objekte sind nicht die Erinnerung an sich. Im Archiv dagegen sind die Objekte der originalen Umgebung enthoben. Sie stoßen die Erinnerung nicht an, sie sind jetzt die Erinnerung.

Die Erinnerungsmöglichkeiten des Objekts sind nach der Umsiedlung beschränkter, als vor dem Verkauf. Deswegen ist zu behaupten, dass das Sammelalbum nicht nur Erinnerungen, sondern auch das Vergessen pflegt:

Bestimmte persönliche Erinnerungen, die mit dem Objekt verbunden waren, sind endgültig verloren. Obwohl das „Sammelalbum einer Erinnerungsarchivarin“ die Objekte vor kompletter Zerstörung schützt, ist der Erinnerungsakt nicht frei von Zerstörung. Beim Ankauf löscht Krug die persönliche Verknüpfung von Objekten. Stattdessen ordnet sie die Objekte mittels bestimmter Kriterien in ihrem Sammelalbum ein.

3.2 Das Archiv in Külsheim

Das „Sammelalbum einer Erinnerungsarchivarin“ ist ein Versuch der Protagonistin, ein persönliches Archiv zu gestalten. Zusätzlich besucht die Hauptfigur auch schon existierende, ‚klassische‘ Archive auf der Suche nach der Vergangenheit ihrer Großeltern. Krugs Auseinandersetzung mit den Archiven ist hauptsächlich im 9. Kapitel „Schmelzendes Eis“ (127) dokumentiert, wo sie das Archiv in Külsheim, der Heimatstadt ihres Vaters, besucht. Neben den Unterlagen der Stadt zum Dritten Reich wie „Dokumentation der Judenschicksale“ (129), findet sie auch einige Ergebnisse zu der eigenen Familie. Das wichtigste Dokument ist die Abschrift der Todesnachricht des Onkels, der im Zweiten Weltkrieg in Italien fiel (135). Genau wie sein Bruder (Krug's Vater) heißt der Onkel Karl-Franz. Die Nachricht bringt bei Krug eine emotionale Reaktion hervor: „Ein Brief voll von Wärme und Grausamkeit. Seine Botschaft trifft mich im Innersten.“ (136)

Das Archiv ist imstande, Emotionen bei ihr hervorzurufen. Sie weist aber auch darauf hin, dass die emotionale Auswirkung der Nachricht sich bei der kreativen Verarbeitung des Archivadokumentes im *graphic narrative* weiter entfaltet: „Hier ist mein Onkel, sichtbar, eingefroren in Ort und Zeit. Während ich mir den Moment seines Todes ausmale, bin ich ihm so nahe wie nie zuvor.“ (137) Die metanarrative Bemerkung zeigt, dass bei der Herstellung vom *graphic narrative* eine tiefgehende emotionale Beziehung zwischen Krug und dem Onkel, den sie nie gekannt hat, entsteht. Die gefühlvolle Szene zeigt die Kraft des Zusammenspiels zwischen dem existierenden Archiv und Krugs Herstellung neuer Dokumentation. Das existierende Archiv ist die Grundlage der Erfahrung. Krug bereichert sie aber, indem sie die Auswirkungen der Nachricht mitimaginiert – und ihre eigene emotionale Reaktion damit einbezieht. Im Folgenden gehe ich darauf ein, wie Krug die Lücken im Archiv ausfüllt. Durch das Ausmalen der Todesszene füllt Krug die existierende

Geschichte aus und kreiert eine neue Erzählung, die das archivierte Wissen überschreitet.

3.3 Imaginierte Archivalien im Archiv

Derrida behauptet in *Mal d'Archive* (1995: 34), dass das Archiv die Struktur des zu Archivierenden ab der Entstehung prägt: “L’archivation produit autant qu’elle enregistre l’événement.” Die Aussage suggeriert, dass Ereignisse in der idealen Archivform zu gestalten sind, damit sie bessere Chancen haben, in das Archiv aufgenommen zu werden. Die Einsicht enthält aber auch die Kehrseite, dass nicht alles es zum Archiv schafft – unter anderen wegen einer abweichenden Form, die sich nicht für Speicherung im Archiv eignet. Im Folgenden analysiere ich, wie Krug beachtet, was nicht im Archiv aufgenommen ist. So versucht sie, sich ein vollständigeres Bild der Vergangenheit auszumalen.

Die vorher erwähnte Todesnachricht von Karl-Franz illustriert das Selektionsverfahren beim Archivieren. Die offizielle Todesnachricht ist im Archiv gespeichert, die Auswirkung des Briefes ist aber nicht im Archiv vorzufinden. Krug füllt die Lücke des Archivs selbst aus. Einerseits imaginiert sie den Tod des Onkels, andererseits spricht sie mit ihrer Tante Emilia und verwendet ihr Zeugnis als Grundlage für eine einseitige Comicgeschichte in Panelform in *Heimat*: Krug fügt eine visuelle, imaginierte Ebene zu der Geschichte hinzu. Laut Richard M. Cho eignen autofiktionale Werke wie *Heimat* sich, um die Lücken in Archiven auszufüllen:

[A]utofiction [...] is uniquely suited to serve as an imagined archival record because of the genre’s smooth amalgamation of actual events and imaginary supplements. The autobiographical aspects focus on what has indeed happened, while the fictional aspects speak for the silence in the archives. (Cho 2020: 272)

Heimat enthält die Kombination von wirklichen Ereignissen (*actual events*) und imaginären Hinzufügungen (*imaginary supplements*). Die Todesnachricht des Onkels ist das wirkliche Ereignis; die fiktionalen Aspekte sind die ausgemalte Todesszene und die einseitige Comicgeschichte zu Emilias Zeugnis. Die Szenen sind imaginierte Archivalien (*imagined records*), die im existierenden Archiv nicht vorhanden sind. In Chos Behauptung ist der Begriff ‚fiktional‘ zu beachten. Die semantische Definition des Wortes, vorgeschlagen von Jean-

Marie Schaeffer (2014: 179), unterscheidet das fiktionale Erzählen vom faktualen: „factual narrative is referential whereas fictional narrative has no reference“. Die Bezeichnung als ‚fiktional‘ bedeutet nicht, dass Krug sich eine falsche Erzählung, die nicht mit der Vergangenheit übereinstimmt, ausdenkt. Vielmehr weist der Begriff darauf hin, dass es in der außertextuellen Wirklichkeit, in diesem Fall im Archiv, keine Belege für die fiktionale Ebene der Geschichte gibt.

Die Archivwissenschaftlerinnen Anne J. Gilliland und Michelle Caswell (2016: 53) schlagen den von Cho verwendeten Begriff „imaginierte Archivalien“ (*imagined records*) vor, um das Ausfüllen von Archivlücken zu benennen. Sie behaupten, „archival theory and practice can no longer afford to ignore such phenomena [das Ausfüllen der Lücken] of the imagination“. Das Ausfüllen strebt eine Vervollständigung der Geschichte an. Gilliland und Caswell betrachten das als einen menschlichen Trieb, den die Archivwissenschaft beachten soll. Sowohl *Heimat* als Ganzes als auch einzelne Beispiele im *graphic narrative*, wie die Ausmalung der Todesszene, sind meines Erachtens als imaginierte Archivalien zu betrachten. Wie Gilliland und Caswell bemerken: “imagined but-unavailable records can serve as fertile sources of personal and public affect” (2016: 53). Im Fall von *Heimat* und spezifisch bei der Todesnachricht des Onkels bringt das imaginierte Archivale – die kreative Verarbeitung der Todesnachricht in *Heimat* – neue Emotionen hervor, die das existierende Archiv an und für sich nicht anregen kann. Krug erzählt, was bisher in der Familie nicht erzählt wurde. Die Trauer um den einsamen Tod des Onkels in einem fremden Land ist in der Familie nicht ausgesprochen, aber präsent. Krug schafft den Raum, um den Onkel zu gedenken.

Die dargestellten Emotionen sind sowohl persönlich als auch in der Öffentlichkeit relevant. Krug gestaltet für sich selbst neue Erinnerungsmöglichkeiten. Daneben kreiert die Veröffentlichung der imaginierten Archivalien als *graphic narrative Heimat* auch öffentliche Erinnerungsmöglichkeiten. Sie schafft einen Raum, in dem deutsche Kriegsoffer betrauert und vermisst werden können. So durchbricht Krug die angelernte Idee, dass Kriegsoffer auf der deutschen Seite nicht zu betrauern sind. Sie behauptet: “Da er als Soldat für Hitler gekämpft hatte, verstand ich schon früh, dass ich kein Recht hatte, Trauer über seinen vorzeitigen Tod zu empfinden.” (60) Krugs Haltung ist zu bezeichnen als entrechtete Trauer (*disenfranchised grief*). Kathy Livingston (2010: 205) nennt die Trauer um Nazi Täter*innen als Beispiel von entrechteter Trauer und definiert das Konzept folgendermaßen: “grief that is not socially recognized or supported.” Dabei ist

zu beachten, dass entrechtete Trauer generationenübergreifend wirken kann: “unmourned grief can be passed down from generation to generation in families that keep secrets and avoid mourning the death of a family member.” Das erklärt, dass sowohl Krug als auch ihr Vater, die Karl-Franz beide nie kennengelernt haben, seinen Tod doch nicht verarbeitet haben.

Die Familie hat sich in Bezug auf Karl-Franz in Schweigen gehüllt. „Es gab keine überlieferten Familiengeschichten, die von Vater zu Sohn, von Sohn zu Enkel weitergegeben und über Generationen hinweg erzählt worden waren.“ (95) Sowohl Krugs Großeltern als auch ihr Vater unterdrücken die peinliche Seite der Familiengeschichte. Die Verarbeitung des Holocaust verläuft in den verschiedenen Nachkriegsgenerationen anders. Die erste Generation, die sich oft am Krieg beteiligt hat, kennzeichnet sich durch Unterdrückung und Schweigen; Krugs Großeltern gehören zu dieser Generation. Die zweite, oder '68-Generation war laut Aleida Assmann (2006: 192) “much more concerned with pinning the guilt on their parents than with listening to their sufferings.” Krugs Vater beteiligt sich aber nicht an dieser Verarbeitungsmethode seiner Generation, vielmehr hat er sich dem Schweigen seiner Eltern angeschlossen. Krug, Teil der dritten Generation, durchbricht das Schweigen und damit die Weitergabe der entrechteten Trauer. Laut Aleida Assmann versucht die dritte Generation, die Familiengeschichte zu rekonstruieren und so Antworten zur eigenen Identität zu finden. Die Identitätssuche ist sichtbar in *Heimat*. Assmann betont: “The desire to reconstruct family history does not have to mean reinvesting in genealogy and restoring the family’s honour. Most of this writing is still driven by a desire to come to terms with guilt and haunting legacies.” (Assmann 2006: 193) Auch die Beobachtungen treffen auf *Heimat* zu. Der wesentliche Anstoß der Suche ist Krugs Ehe mit einem jüdischen Mann. Die Begegnungen mit der Schwiegerfamilie bringen Scham, Schuld und Fragen hervor. Krug versucht nicht, ihre Familie als Kriegsheld*innen darzustellen und von Verantwortung im Krieg zu schonen, sondern sie möchte die Lücken in der Familiengeschichte so genau und richtig wie möglich ausfüllen.

4. Karl-Franz und seine Familie

4.1 Karl-Franz und Karl-Franz

Auf einer Doppelseite kombiniert Krug Ihre eigene Reaktion und die ihres Vaters auf die Todesnachricht mit einer Zeichnung der Todesszene. Sie bildet

den Todesfall des Onkels als eine Überlagerung von Stop-Motion Bildern ab. Es ist eine dynamische Wiedergabe von dem, was statisch mitgeteilt wird. Sie zeigt nicht, dass Karl-Franz gestorben ist – was im Brief mitgeteilt wird – sondern den Todeskampf. Der Onkel war für Krug bisher eine unbekannte Figur, ohne persönliche Merkmale. Krug behauptet: „Mein Onkel war für mich wie ein Fremder. [...] Krieg und Tod waren die einzigen Begriffe, die ich mit ihm verband.“ (60) Der Krieg überschattet die Erinnerung an den Onkel und bestimmt seine Identität. Indem Krug die Todesszene des Onkels zeichnet, versucht sie ihn aber kennenzulernen und ihn wieder in die Familiengeschichte aufzunehmen, statt seine Existenz weiter zu verhüllen. Sie imaginiert das Aussehen, die letzten Momente vor seinem Tod und den Gesichtsausdruck in der Todesszene. Das Kennenlernen ist für sie von wesentlicher Bedeutung, da Karl-Franz für sie eine direkte Beziehung zwischen dem Holocaust, ihrer Familie und letztendlich auch ihr bildet.

Bettina Egger (2018: 61) behauptet: “hand-drawing and handwriting in authorial comics may be considered as a trace of the body of the artist: The drawings serve as ‘a kind of compensation for lost bodies, for lost histories’”. Indem Krug sich entscheidet, Karl-Franz mit der Hand zu malen, erstellt sie eine Geschichte, die vorher als verloren galt. Es gibt kaum Bilder von Karl-Franz in *Heimat*, außer von der Erstkommunion, obwohl Krug erwähnt, dass mehrere Fotos vorhanden sind. Die Wiedergabe des Onkels anhand einer Zeichnung anstatt eines Fotos, wie Krug die Familienmitglieder meistens abbildet, bestätigt, dass es sich um imaginierte Archivalien handelt.

Karl-Franz‘ Abwesenheit in Fotos ist auffällig. Es gibt zwar Bilder des Onkels, sie sind aber versteckt: „Als Kind entdeckte ich in einer Schublade unserer Mahagonikommode im Wohnzimmer eine modrige Schachtel. Sie enthielt alte Fotografien, auf denen mein Onkel abgebildet war, und einige seiner Schulhefte aus der sechsten Klasse“ (55). Erinnerungen an den Onkel in der Form von Fotos sind zwar vorhanden, die Familie versteckt sie aber in eine Schublade. Die Schachtel hat eine ähnliche Funktion wie das Archiv: Der Speicher befindet sich auf der Schnittstelle zwischen Erinnern und Vergessen. Die Bilder sind zwar nicht endgültig verloren, sie sind aber aus den aktiven Erinnerungsformen wie Fotoalben entfernt. Das ist mit Blick auf den Untertitel des Werkes „Ein deutsches Familienalbum“ von besonderer Bedeutung. Krug nimmt Onkel Karl-Franz wieder in das Familienalbum, das sie entwirft, auf. In der Selbstdarstellung von Krugs Familie war Karl-Franz aber abwesend: Seine Bilder sind nur noch da in einer unbeachteten Schachtel, die nicht als Erinnerungsobjekt dient. Liliane Weissberg und Karen Beckman (2013)

erörtern das Familienalbum im Zusammenhang mit der kulturellen Erinnerung:

[A] family album [...] functions as a form of personal narrative visually rendered. However, this private mode of storytelling and remembering takes on a public afterlife as albums and photographs circulate among future generations. (Weissberg & Beckman 2013: xiv)

Heimat illustriert den Vorgang, den Weissberg und Beckman beschreiben. Erstens rekonstruiert Krug die Familienverhältnisse, in denen sie Karl-Franz wieder aufnimmt. Sie illustriert die Kraft von Bildern für die Familiengeschichte. Bilder von verstorbenen Mitgliedern ermöglichen es, sie weiterhin als Teil der Familie zu betrachten. Was Krug in *Heimat* macht, ist “reassembling a nuclear family violently fractured by circumstance” (Hirsch 1997: 36). Zweitens veröffentlicht Krug das von ihr gestaltete Familienalbum als literarisches Werk: *Heimat*. Die persönliche Geschichte wird Teil der Öffentlichkeit und trägt jetzt auch bei zu der kulturellen, literarischen Holocausterinnerung.

Im Zusammenhang des Familienalbums ist Marianne Hirschs (1997: 6-7) Theorie zu Fotografie in Familienkontext zu beachten. Sie behauptet: “photography quickly became the family’s primary instrument of self-knowledge and representation – the means by which family memory would be continued and perpetuated, by which the family’s story would henceforth be told.” Wenn die Familiengeschichte anhand von Bildern erzählt wird, ist Karl-Franz nicht in die Erzählung aufgenommen. Dabei ist zu bemerken, dass das Familiennarrativ sich über die Zeit hinweg geändert hat. Es gibt verschiedene Bilder von Karl-Franz; es war also die Absicht, ihn in die Familienerzählung aufzunehmen. Später wurden die Bilder aber nicht mehr als Erzählmittel benutzt, sondern in einer „modrige[n] Schachtel“ versteckt, worauf Krug zufällig stößt.

Roland Barthes (1980: 145) behauptet, dass das Verbergen von Fotos eine der einzigen Möglichkeiten ist, sie zu transformieren: “Je ne puis transformer la Photo qu’en déchet: ou le tiroir ou la corbeille.” Analoge Fotos können im Nachhinein nicht (leicht) manipuliert werden: Wenn sie also Teil einer Familienerzählung sind, bestimmen sie weitgehend diese Erzählung. Die einzige Art und Weise, die Familienerzählung anzupassen, ist die Fotos zu entsorgen. Die Schublade ermöglicht, dass die Fotos später wieder in die Familienerzählung eingefügt werden, wie Krug es macht. Der Papierkorb –

ähnlich wie die vorher erwähnte Verstreuung auf dem Flohmarkt – sorgt für eine definitive Anpassung der Familiengeschichte.

Obwohl die Brüder Karl-Franz die gleichen Eltern haben, sind sie nicht Teil der gleichen Familie. Hirsch (1997: 36) erläutert das Verhältnis in *Maus* zwischen Art und Richieu: „Brothers are divided by war and Holocaust, inhabitants of different worlds and of different families.“ Das Verhältnis zwischen Krugs Vater (Karl-Franz 2) und dem Onkel Karl-Franz (Karl-Franz 1) hat die gleichen Merkmale. Der Krieg und der dadurch verursachten Tod von Karl-Franz 1 machen eine vollständige Familie unmöglich. Doch spürt Krugs Vater, dass seine Mutter die Familie kontinuierlich gestalten möchte. Die Zerrüttung des Krieges und den Verlust des älteren Sohnes möchte sie verarbeiten durch die Geburt von Krugs Vater, Karl-Franz 2. Die Familie des Vaters streicht Karl-Franz nicht nur aus der Familienerzählung, er scheint durch den zweiten Sohn, Krugs Vater, ersetzt zu werden. Krugs Vater wird erst nach dem Tod seines Bruders geboren und bekommt, genauso wie den Bruder, den Name Karl-Franz.

Während seiner Kindheit ist Krugs Vater ständig im Wettbewerb mit dem verstorbenen Bruder: „Die gesamte Kindheit meines Vaters hindurch sagte ihm seine Mutter, dass sein Bruder ein lieber und wohlerzogener Junge gewesen war.“ (59) Karl-Franz 2 war dagegen ein störrisches Kind, das sich nicht so gut wie Karl-Franz 1 benahm. Der ältere Bruder galt als unerreichbares Vorbild. Der Vergleich zwischen den beiden Söhnen erinnert stark an das Verhältnis von Art mit seinem verstorbenen Bruder Richieu in Spiegelmans *Maus*. Art Spiegelman (2003) beschreibt das Wettbewerb mit seinem Bruder: “The photo [of Richieu] never threw tantrums or got in any kind of trouble ... It was an ideal kid, and I was a pain in the ass. I couldn't compete” (zitiert nach Hirsch 1997: 37). Spiegelmans Erfahrung stimmt mit Krugs Beschreibung von Karl-Franz 1 und 2 überein. Karl-Franz 2 hat seinen Bruder nie kennengelernt, seine Kindheit wird aber weitgehend von ihm bestimmt: Die Anwesenheit und das Verhalten von Karl-Franz 2 steht immer im Gegensatz zu der Abwesenheit des Bruders.

Krug illustriert die geteilte Identität der Brüder anhand der Erstkommunionbilder Karl-Franz' und ihres Vaters. Das erste Bild stammt aus 1936 und zeigt Karl-Franz 1. Das zweite Bild aus dem Jahre 1956 stellt Karl-Franz 2 dar. Die ähnliche Kleidung, Haltung und der Gesichtsausdruck machen beide Bilder gleichartig. Krug betont die Gleichartigkeit durch die Überlagerung der beiden Bilder: „Zwei Fotografien, die perfekt zusammenpassen, wenn man sie übereinanderlegt.“ (74) Die Überlagerung

zeigt das, was Karl-Franz 2 während der gesamten Kindheit zu ertragen hatte: Karl-Franz 1 als Blaudruck, zu dem er sich verhalten sollte. Zusätzlich zeigt Krugs Überlagerung ein neues Gesicht, das die Züge der beiden Kinder kombiniert. Vermutlich zeigt das Bild, was Karl-Franz Eltern jedes Mal beim Anschauen von Karl-Franz 2 gesehen haben: eine Erinnerung an das Gesicht ihres verstorbenen Kindes. Sowohl sprachlich als auch visuell fallen der Onkel und der Vater Karl-Franz zusammen. Sie teilen sich einen Namen und laut der Bilder auch das Aussehen. Nur zeitlich unterscheiden sie sich. Karl-Franz 1 gehört zu der ersten Generation, Karl-Franz 2 zu der zweiten Generation nach dem Holocaust.

4.2 Emilias Zeugnis

Krug kombiniert das Archivadokument und die imaginierte Todesszene mit einer dritten Form des Zeugnisses: eine einseitige Comicgeschichte (Abb. 3: Emilias Zeugnis), die die erzählte Erinnerung ihrer Tante Emilia visuell präsentiert. Krug interviewt Emilia, die Cousine ihres Vaters. Emilia erinnert sich an den Moment, als die Todesnachricht die Eltern Karl-Franz' – Krugs Großeltern – erreicht. Auf dem Panel verknüpft Krug drei Erzählstränge: In den Untertiteln ist in der direkten Rede Emilias Schilderung der Situation zu lesen: „Er stand nur stumm da, den Brief in der Hand, und starrte in die Ferne.“ (138) Krug interpretiert die Beschreibung und fügt eine visuelle – imaginierte – Darstellung hinzu: die Zeichnungen in den Panels. Dazu enthält die Seite eine Kontextualisierung in den *gutters*: Krug erklärt, wer Emilia ist und wie ihr Zeugnis in der Erzählung passt: „Einige Wochen nach meinem Archivbesuch rufe ich sie [Emilia] zurück, um sie nach ihren Erinnerungen zu fragen.“ (138) Die Erinnerung Emilias vervollständigt und überprüft die Auskünfte des Archivbesuchs.

Krugs letzte Bemerkung in den Überschriften lautet: „Und während ich ihr zuhöre, tritt die Vergangenheit hervor wie aus schmelzendem Eis.“ (138) Der Vergleich, den Krug zwischen der Vergangenheit und schmelzendem Eis zieht, ist zu beachten. Die Aussage suggeriert ein statisches Verständnis der Vergangenheit: Die Vergangenheit befindet sich unbeweglich im Eis isoliert. Sie unterläuft keine Änderungen oder Entwicklungen im Erinnerungsprozess. Die Vergangenheit ist direkt erreichbar, wenn Krug eine persönliche Beziehung mit Emilia entwickelt: Erst wenn sie miteinander reden, wird die Vergangenheit für Krug zugänglich. Dabei ist aber zu erwähnen, dass die Vergangenheit nicht unmittelbar verfügbar ist. Krug bekommt die Geschichte der Todesnachricht

aus zweiter Hand. Erstens ist die Geschichte Emilias Interpretation des Moments – sie ist nur eine Nebenfigur und weniger direkt als Karl-Franz‘ Eltern betroffen. Zweitens teilt Emilia ihre Eindrücke mehr als fünfzig Jahre nach dem Geschehen; es ist zu vermuten, dass sie im Nachhinein gefärbt worden sind.

Für die Leser*innen von *Heimat* ist ein weiterer Zwischenschritt präsent: Sie bekommen Krugs visuelle Interpretation von Emilias oraler Interpretation des Moments. Krug zitiert Emilia zwar auch direkt in den Unterschriften, das ist aber auch als Krugs Interpretation zu betrachten, da sie Emilias Aussagen filtert und auswählt. Ein Hinweis darauf ist, dass Emilia in der Comicgeschichte abgebildet ist. Das ist der Beweis, dass der Comic nicht Emilias Perspektive vermittelt, denn in dem Fall wäre sie selbst nicht sichtbar gewesen.

Es lässt sich schlussfolgern, dass die Vergangenheit weder für Krug noch für die Leser*innen unmittelbar zugänglich ist. Dass die Vergangenheit wie aus schmelzendem Eis hervortritt, weist meines Erachtens darauf hin, dass vermeintlich verlorene Familiengeschichten doch verfügbar sind und nicht, dass Krug unmittelbaren Zugang zur Vergangenheit hat. Welzer, Moller und Tschuggnall erläutern, wie das Familiengedächtnis funktioniert: Der wichtigste Aspekt liegt darin, dass das „Familiengedächtnis“ kein umgrenztes und abrufbares Inventar von Geschichten darstellt, sondern in der kommunikativen Vergegenwärtigung von Episoden besteht, die in Beziehung zu den Familienmitgliedern stehen und über die sie gemeinsam sprechen (2014: 18-19). Krug und Emilia vergegenwärtigen zusammen Episoden des Familiengedächtnisses. Das Aktualisieren der Geschichte hat zur Folge, dass jetzt eine neue, möglich leicht geänderte Episode der Familiengeschichte vorliegt. Obwohl Krug also keine Zeitzeugin der Geschichte war, ist es zu betonen, dass sie die Geschichte nicht bloß reproduziert, sondern auch an der Konstruktion beteiligt ist.

Anschließend möchte ich das Verhältnis von Text und Bild in Bezug auf Emilias Zeugnis erarbeiten. Es ist eine der wenigen Seiten in *Heimat*, die als klassische *graphic novel* mit *panels* und *gutters* gestaltet ist, wobei die Seite sechs separate Bilder wiedergibt. Die Beziehung zwischen den Bildern und zwischen den Bildern und dem Text verlangt weitere Analyse. Daniel Stein (2015: 424) behauptet: “Comics narration generally unfolds through a series of still images that capture individual moments distilled from a fluid – yet never fully rendered – narrative: a series of ‘pregnant moments’”. *Gutters* trennen die einzelnen *panels* voneinander und kreieren auf diese Art und Weise eine brüchige und

lückenhafte Erzählung: Was in den *gutters* passiert, ist für die Leser*innen nicht sichtbar.

Wie ich vorher gezeigt habe, enthält das Archiv Lücken, die Krug anhand von imaginierten Archivalien ausfüllt. Es stellt sich aber heraus, dass Lücken in der Form von *gutters graphic narratives* charakterisieren. *Gutter* wurde zum häufig untersuchten und vielfältig theoretisierten Konzept. Comics werden durch Hillary Chute (2008: 452) sogar anhand der Leerstellen definiert: „Comics moves forward in time through the space of the page, through its progressive counterpoint of presence and absence: packed panels (also called frames) alternating with gutters (empty space).“ Scott McCloud betont die Bedeutsamkeit von Leser*innen beim Verständnis von *gutters*: Er betrachtet “the gutter as the guarantee that comics sequences are open to reader engagement, and that such engagement— filling in what gutters omit— is specific to the comics medium.” (Pizzino 2021: 123) Ich bin damit einverstanden, dass Comics auf eine medienspezifische Art und Weise die Lücken – das Unerzählte – spürbar machen: Die Lücken im Narrativ sind sichtbar. Doch ist das “reader engagement“ zur Vervollständigung einer lückenhaften Erzählung meines Erachtens nicht beschränkt auf Comics, sondern ein Merkmal von Narrativen im Allgemeinen. In jeder Form der Literatur sind Leser*innen von grundlegender Bedeutung für die Konstruktion der Geschichte.

In jeder Erzählung ist der Text das Ergebnis eines Selektionsverfahrens der erzählenden Figur. Die Comicgeschichte zu Emilias Zeugnis ist Krugs Selektion aus diesem Gespräch. Das Narrativ ist auf diese Art und Weise eine zuverlässige Wiedergabe des menschlichen Gedächtnisses, das die Vergangenheit nicht als Ganzes speichert, sondern nur Einzelheiten einer Situation lagert. Die einseitige Comicgeschichte gibt das Erinnerungsverfahren zuverlässig wieder. Das ist ein Merkmal, das die Literatur kennzeichnet. Astrid Erll und Ann Rigney (2006: 113) behaupten: “literature might be called a ‘mimesis’ of memory.” Literatur – und also auch graphic narratives, ähnelt das menschliche Gedächtnis.

Das Selektionsverfahren des Narrativs in Comics verläuft genauso wie in anderen Formen der Literatur, je nach Medium sind die Lücken auf eine andere Art und Weise gestaltet. Die Fragmentierung einer Erzählung ist nicht medienspezifisch, die Art und Weise, wie die Fragmentierung sichtbar ist, unterscheidet sich schon je nach Medium.

5. Intergenerationale Schuld

5.1 Die kulturelle und persönliche Schuld

Die Protagonistin erinnert sich an Klassenausflüge in verschiedenen Konzentrationslagern. Dabei zeigt die Protagonistin zwei Fotos eines Ausflugs nach Birkenau. Die Schwarzweißbilder bilden ihre Klassenkameraden ab. Krug blickt zurück auf den Entwicklungsprozess der Bilder, den sie selbst ausgeführt hat: „Ich erinnerte mich an das Gefühl der Genugtuung, als ich die Fotos im Keller selbst abzog und beobachtete, wie die Gesichter im Säurebad langsam aus dem Nichts auf dem Papier erschienen. Hier lag der Beweis für unsere kollektive Schuld.“ (23) Krug hat, so suggeriert sie, die schuldhaften Blicke der Mitschüler*innen fotografisch festgelegt, die Blicke scheinen für sie der Beweis zu sein, dass sie die Schuld am Holocaust anerkennen. Die Mitschüler*innen sind im Gegensatz zu den vielen anonymisierten Bildern in *Heimat* erkennbar wiedergegeben: Die Sichtbarkeit der Augen ist von wesentlicher Bedeutung, um die Blicke als schuldhaft zu identifizieren.

Die Bilder des Klassenausflugs treten mit dem historischen Bild auf dem linken Teil der Doppelseite in Dialog. Die seitengroße Schwarzweißfotografie zeigt den Transport von Leichnamen nach der Befreiung von Konzentrationslagern. Krug erläutert das Bild folgendermaßen: „In manchen Orten wurden Bauern von den Alliierten gezwungen, die Körper der Toten auf dem Weg zu ihrer Begräbnisstätte durch die Straßen zu fahren, sodass sie jeder sehen konnte.“ (22) Krugs Erläuterung des Bildes ist auffällig. Die Formulierung stellt die Bauern in einer Opferposition dar: Sie wurden gezwungen. Die echten Opfer des Holocausts werden nicht als Opfer, sondern neutraler als „Körper der Toten“ umschrieben. Krug macht nicht nur das Leiden der Deutschen in der Nachkriegszeit sichtbar, es könnte behauptet werden, dass sie gleichzeitig die Position der Holocaustopfer in der Szene – die sie nicht als Opfer bezeichnet – verschleiert, indem sie den „Körper[n] der Toten“ kaum Aufmerksamkeit schenkt.

Die sichtbare Erschütterung der Schülerinnen auf der entgegengesetzten Seite könnte als Reaktion auf dem linken Bild zu betrachten sein: Die deutschen Schülerinnen werden mit den Folgen der in der NS-Zeit begangenen Gräueltaten konfrontiert. Die collageartige Gestaltung der Doppelseite verstärkt die Verknüpfung der Bilder. Da die drei Bilder alle Schwarzweißbilder auf einem färbigen Hintergrund sind, entsteht, aufgrund der Grautöne, ein Zusammenhang. Eine weitere formale Auffälligkeit ist die

Position der Bilder. Die Collage ist so zusammengesetzt, dass die Körper der Schülerinnen zum Holocaustbild gewendet sind, ihre Köpfe haben sich aber – scheinbar erschüttert oder schuldhaft – von der grauenhaften Szene abgewendet.

Über räumliche und zeitliche Differenzen hinweg³ kreierte die Komposition der Fotos einen Dialog: Die deutschen Mitschüler*innen, Mitglieder der dritten Generation, scheinen die Verbrechen des Holocausts anzuerkennen. Die simultane Wiedergabe von verschiedenen Zeitrahmen wie auf der Doppelseite ist ein Merkmal von *graphic narratives*: “in comics all three temporalities are generally present upon the page at the same time since the reader can usually see them simultaneously”. (Hague 2020: 181) Dabei ist zu erwähnen, dass die Bilder mit einem Blick gleichzeitig zu sehen sind. Der Text in *graphic narratives* ist aber – wie alle Texte – nur linear zu lesen. Nach der ersten Wahrnehmung läuft eine genauere Betrachtung der Doppelseite vermutlich wie das Lesen eines Textes ab: von links nach rechts. Leser*innen nehmen auf den ersten Blick die Doppelseite in der Ganzheit wahr. Danach findet das seitengroße Bild auf der linken Seite erst Beachtung, auf der sich das erschütternde Bild befindet. Erst wenn Leser*innen sich anschließend an den Text unten auf dieser Seite wenden, wird das Foto erläutert. Schließlich finden auch der Text und die Bilder auf der rechten Seite umfassende Beachtung.

5.2 Kollektive und persönliche Erinnerung

Die linke Seite der Doppelseite bildet eine kulturelle Erinnerung des Kriegs(endes) ab, die rechte Seite visualisiert die persönliche Beziehung der dritten Generation zum gleichen historischen Ereignis. Krug und ihre Mitschüler*innen sind zu jung, um sich an den Holocaust zu erinnern. Ihre Beziehung zum Holocaust ist wegen der (Groß)eltern aber auch nicht rein historisch. Hirsch (1997: 22) schlägt für diese Lage zwischen persönlicher Erinnerung und Geschichte den Begriff *postmemory* vor: “[P]ostmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory”. Der Begriff bezieht sich auf die Weitergabe von Traumata bei Opfern und wird seltener für Täter*innen oder andere Betroffene verwendet. Doch eignet sich das Konzept, um Krugs in *Heimat* etablierte Beziehung zum

³ Das Holocaustbild ist weder räumlich noch örtlich spezifiziert, es lässt sich aber vermuten, dass es sich um einen deutschen Ort, kurz nach dem Kriegsende.

Holocaust zu erläutern, ohne dass ich damit implizieren möchte, dass sie als Opfer gilt. Hirsch fährt fort: „its [the postmemory’s] connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation” (Rothberg 2019: 14). Hirschs Beschreibung entspricht genau der Arbeit, die Krug in *Heimat* unternimmt. Die persönliche Beziehung zum Thema entsteht – oder wird erarbeitet – während der Schaffung des *graphic narratives*. Die Holocausterinnerungen sind für viele Deutsche mit Schuld und Verantwortung verbunden. Krug geht der Frage nach, ob und wieso ihre *postmemories* zum Holocaust auch mit dieser Schuld und Verantwortung verbunden sind.

Krugs Generation hat nicht zum Holocaust beigetragen. In diesem Zusammenhang ist sie also unschuldig. Doch verwendet sie den Begriff Schuld bei den Fotos des Klassenausflugs: „Hier lag der Beweis für unsere kollektive Schuld.“ (23) Tammy Clewell (2020: 471) bemerkt: „Krug [...] appears to use the terms ‘guilt’ and ‘shame’ interchangeably.” Krug schämt sich für die NS-Vergangenheit und geht davon aus, dass die Scham mit Schuld verbunden ist. Weder Scham noch Schuld ist auf einem Bild klar spürbar. Das Erkennen der Schuld ist Krugs Interpretation des Bildes, kombiniert mit ihrer Erinnerung des Besuchs.

Es wäre zu fragen, wieso Krug die Schuld als „unsere *kollektive* Schuld“ bezeichnet (Hervorhebung vom Verf.). Wer gehört zum ‚Kollektiv‘? Auf jeden Fall rechnet die Erzählerin sich selbst zu den Schuldigen. Sie verwendet die Bilder als Grundlage des Schuldspruches. Die vier Mitschülerinnen, die auf den Bildern sichtbar sind, sind laut Krug also auch schuldig. Das Bild der Mitschülerinnen ist aber als Anstoß zu der weiteren Reflexion in Bezug auf die Schuldfrage zu betrachten. Krug behauptet nämlich auf der gleichen Seite: „und [ich] versuchte mir die Ausmaße der unverzeihbaren Gräueltaten vorzustellen, die genau an dieser Stelle von meinem eigenen Volk begangen worden waren.“ (23) Die Taten, die die Schuld und Scham verursachen, werden von dem „Volk“ begangen. Vermutlich trifft die kollektive Schuld laut Krug alle Deutschen.

Der Begriff „kollektive Schuld“ ruft die Frage hervor, wie kollektive Schuld sich von persönlicher Schuld unterscheidet. Wie oben erwähnt, ist die kollektive Schuld eine Schuld, die laut Krug alle Deutschen trifft. Hannah Arendt warnt vor dieser Idee kollektiver Schuld: “Where all are guilty, nobody is” (Arendt, zitiert nach Rothberg 2019: 46). Die kollektive Schuld verschleiern die aktuelle Verantwortlichkeit von einzelnen Täter*innen, die ihrer persönlichen Schuld auf diese Art und Weise entfliehen. Um das zu vermeiden,

schlägt Michael Rothberg in *The Implicated Subject* (2019) vor, klar zwischen Schuld und Verantwortlichkeit zu unterscheiden:

Guilt, then, is always contemporaneous with the life of the perpetrator of a deed. In contrast, responsibility not only encompasses those implicated at the time of the events without directly participating in them [...], but also political communities that are transgenerational in nature. (Rothberg 2019: 46)

Laut Rothbergs Theorie trifft Krug und ihre Mitschülerinnen auf dem Bild keine Schuld (*guilt*). Stattdessen soll sie sich mit der Verantwortlichkeit (*responsibility*) in Bezug auf den Holocaust auseinandersetzen. Krug ist als Mitglied der dritten Generation ein implicated subject des Holocausts. Sie ist “neither a victim nor a perpetrator, but rather a participant in histories” (Rothberg 2019: 46). Sowohl der persönliche Bezug zum Holocaust als auch die Tatsache, dass sie deutsch ist, sorgen dafür, dass sie in der Holocaustgeschichte verwickelt ist. Genauso wie Krug nicht zwischen Schuld und Scham differenziert, erarbeitet sie auch den Unterschied zwischen Schuld und Verantwortlichkeit nicht aus.

Weil Krug ihre eigene Beziehung zum Holocaust nicht genau von der Position ihrer Familie abgrenzt, erschwert sie eine genaue Erarbeitung der Vergangenheit. So bestimmt sie nicht klar, wie ihre Suche, unabhängig von der Schuld oder Unschuld der Großeltern, ihr Leben und Verhalten beeinflussen kann – die Suche ist stark auf die Verantwortlichkeit der Großeltern und des Onkels beschränkt. Die Suche nach der Familiengeschichte wird die kollektive Schuld, die Krug zu tragen scheint, nicht lösen. Es ist keine begrenzte Aufgabe, die sie völlig erledigen kann. Marija Grujić und Ina Schaum (2019) kritisieren Krugs Verlangen nach einer vollständigen Geschichte:

Perhaps Krug needs to stop thinking that this discomfort is something to overcome. [...] [H]er work shows how the deprivation of rights and the murder of European Jews are part of German family histories and how there is no way to overcome this discomfort. (Grujić & Schaum 2019: 207)

Die Scham und Schuld, die Krug den Opfern gegenüber fühlt, ist keine vorübergehende Stimmung, die sich durch eine Auseinandersetzung mit der Geschichte ändern kann. Krugs Scham und Schuld können sich aber in Verantwortlichkeit umwandeln, wenn sie einsieht, dass ihre Position als

implicated subject keine ‚Klärung‘ der Geschichte oder der Großeltern, sondern ein Bewusstsein der Vergangenheit verlangt.

6. Fazit

In *Heimat* übernimmt Nora Krug die Aufgabe, ihre Familiengeschichte zu konstruieren. Das Archiv ist für Krug sowohl ein zuverlässiger Anfangspunkt der Recherche als auch ein unvollständiger und einseitiger Vermittler der Vergangenheit. Sie ergänzt die Auskünfte des Archivs anhand von anderen Quellen und ihrer kreativen Verarbeitung. Die Kreierung der imaginierten Archivalien sorgt für eine persönlichere Erinnerung an Krugs Familie. Als „Erinnerungsarchivarin“ pflegt Krug aber nicht nur das Erinnern, sondern auch das Vergessen. Ihre Konstruktion der Familiengeschichte schöpft unvermeidlich neue Leerstellen, die nicht mehr erzählt werden.

Ich habe gezeigt, wie *Heimat* die existierenden Archive ausbreitet, indem Krug mit imaginierten Archivalien eine persönliche, emotionale Ebene hinzufügt. Auf diese Art und Weise ist sie imstande, ein Raum zu schaffen, wo die entrechtete Trauer um den Tod des Onkels Karl-Franz besprochen und verarbeitet werden kann. Zunächst war die Fotografie Mittelpunkt der Analyse. Fotos von Karl-Franz liegen versteckt in einer Schublade. Marianne Hirschs Theorie zu *postmemory* hat sich hilfreich erwiesen bei der Analyse der Familienverhältnisse inner- und außerhalb *Heimat*. Die Analyse Emilias Zeugnis hat hervorgebracht, dass Krug nicht bloß die Geschichte der Zeitzeugin rekonstruiert, sondern sich selbst aktiv an der Konstruktion der Familiengeschichte beteiligt. Auf diese Art und Weise bestimmt sie, wie die Familie in der Zukunft erinnert wird.

Krug rückt das archivierte Wissen – laut Assmann (2010: 99) auf der Schnittstelle zwischen Erinnern und Vergessen – wieder in die aktive Erinnerung. Die aktive Erinnerung umfasst: “among other things, works of art, which are destined to be repeatedly reread, appreciated, staged, performed, and commented.” *Heimat* ist ein autobiographisches Kunstwerk, das Krug veröffentlicht hat. Der Inhalt des Werkes, die literarische Verarbeitung von Krugs Familiengeschichte, gehört demzufolge zu der aktiven, und darüber hinaus, auch zu der kulturellen Erinnerung. Das Familienalbum beschränkt sich nicht mehr auf die Familie.

Bibliographie

- Assman, Aleida. 2006. "On the (in)compatibility of guilt and suffering in German memory." *German Life and Letters* 59(2), 187–200.
- Assmann, Aleida. 2010. "Canon and Archive." In Astrid Erll & Ansgar Nünning (eds.), *A companion to cultural memory studies*, 97–107. Berlin: De Gruyter.
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre Claire*. Paris: Gallimard.
- Buckley, Karen. 2008. "'The Truth is in the Red Files': An Overview of Archives in Popular Culture." *Archivaria* 66, 95–123.
- Chadwick, Tom. 2020. "'Documentary Evidence': Archival Agency in Hilary Mantel's *A Place of Greater Safety*." *Lit: Literature Interpretation Theory* 31(2), 165–181.
- Cho, Richard M. 2020. "Becoming an Imagined Record: Archival Intervention in Autofiction." *The American Archivist* 83(2), 268–288.
- Chute, Hillary. 2008. "Comics as Literature? Reading Graphic Narrative." *PMLA* 123(2), 452–464.
- Clewell, Tammy. 2020. "Beyond Graphic Memoir: Visualizing Third-Generation German Cultural Identity in Nora Krug's *Belonging*." *American Imago* 77(3), 459–496.
- Crucifix, Benoît. 2016. "Witnessing Fukushima Secondhand: Collage, Archive and Travelling Memory in Jacques Ristorcelli's *Les Écrans*." *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship* 6(1), 1–17.
- Czollek, Max. 2018. *Desintegriert Euch!* München: Hanser.
- Czollek, Max. 2020. *Gegenwartsbewältigung*. München: Hanser.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée.
- Egger, Bettina. 2018. "Archives and Oral History in Emmanuel Guibert's *Le Photographe*." In Maheen Ahmed & Benoît Crucifix (eds.), *Comics Memory. Archives and Styles*, 59–78. Cham: Palgrave Macmillan.
- Erll, Astrid, & Ann Rigney. 2006. "Literature and the Production of Cultural Memory: Introduction." *European Journal of English Studies* 10(2), 111–115.

Gilliland, Anne J., & Michelle Caswell. 2016. "Records and Their Imaginaries: Imagining the Impossible, Making Possible the Imagined." *Archival Science* 16, 53–75.

Grujić, Mariija, & Ina Schaum. 2019. "German Postmemory and Ambivalent Home Desires: A Critical Reading of Nora Krug's (2018) Graphic Novel *Heimat: A German Family Album*." *Ethnoscripts* 21(1), 196–202.

Hague, Ian. 2020. "Folding, Cutting, Reassembling: Materializing Trauma and Memory in Comics." In Dominic Davies & Candida Rifkind (eds.), *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories and Graphic Reportage*, 179–197. Cham: Palgrave Macmillan.

Hallet, Wolfgang. 2015. "A Methodology of Intermediality in Literary Studies." In Gabriele Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, 605–618. Berlin: De Gruyter.

Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge (MS) & London: Harvard University Press.

Krug, Nora. 2018. *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*. München: Penguin.

Livingston, Kathy. 2010. "Opportunities for Mourning When Grief Is Disenfranchised: Descendants of Nazi Perpetrators in Dialogue with Holocaust Survivors." *OMEGA - Journal of Death and Dying* 61(3), 205–222.

Pizzino, Christopher. 2021. "Gutter." In Ramzi Fawaz, Deborah Whaley, & Shelley Streeby (eds.), *Keywords for Comic Studies*, 122–128. New York: New York University Press.

Rothberg, Michael. 2019. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford (CA): Stanford University Press.

Schaeffer, Jean-Marie. 2014. "Fictional vs. Factual Narration." In Jan Cristoph Meister, John Pier & Wolf Schmid (eds.), *Handbook of Narratology*, 179–196. Berlin: De Gruyter.

Spiegelman, Art. 2003. *The Complete Maus*. London: Penguin.

Stein, Daniel. 2015. "Comics and Graphic Novels." In Gabriele Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality*, 420–438. Berlin: De Gruyter.

Weissberg, Liliane, & Karen Beckman. 2013. "Introduction." In Liliane Weissberg & Karen Beckman (eds.), *On writing with Photography*, ix-xvii. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Welzer, Harald, Sabine Moller, & Karoline Tschuggnall. 2014. „Opa war kein Nazi“: *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am M.: Fischer.