

Comics an der Grenze

COMICS AN DER GRENZE

SUB/VERSIONEN VON FORM UND INHALT

9. Wissenschaftstagung der
Gesellschaft für Comicforschung (ComFor)

herausgegeben von
Matthias Harbeck,
Linda-Rabea Heyden
und Marie Schröer

 CH. A. BACHMANN
VERLAG

Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Soweit möglich wurden Abdruckrechte für alle Abbildungen eingeholt, die nicht vom Zitatrecht (§ 51 UrhG) abgedeckt sind. In Fällen, bei denen es nicht gelungen ist, die Rechteinhaber ausfindig zu machen, bitten wir um Nachricht an den Verlag.

Copyright 2017 Christian A. Bachmann Verlag, Berlin
www.christian-bachmann.de

Titelillustration Copyright 2014 Paul Paetzel, Berlin
Herstellung: docupoint GmbH, Barleben
Printed in Germany
Print-Ausgabe: ISBN 978-3-941030-68-8
E-Book-Ausgabe: ISBN 978-3-96234-012-4
1. Auflage 2017

Dietrich Grünewald

Erinnern ist Leben

Intersubjektive Grenzüberschreitungen.

Dargestellt am Beispiel des Comicromans

Ardalén von Miguelanxo Prado

Abstract | In her project »Bibliothek der Alten« the artist Sigrid Sigurdson (Historische Museum Frankfurt/Main) archives individual memories – multiple traces found in texts, sounds and pictures. Rummaging in the exhibition boxes, the visitor can retrace and comprehend how intertwined the dynamics of memories are. Memories are deceptive, selective, perspectival, fragmentary, unstable. The art of conserving memories and especially Boltanskis archive show how fact and fiction mingle and still become part of the collective memory bank. However constructed and insecure they are: Memories determine our lives constantly. Remembering is a border-crossing process. Pictorial narratives deal with the dynamics of it in various ways: Miguelanxo Prados Graphic Novel *Ardalén* makes the topic of memory a border-crossing part of the story, dealing with questions of now vs. then, reality vs. delusion and competing personalities. Art thus visualizes and depicts the inherent procedures (and playfully catches its readers) by using border-crossing, intermedial aesthetics, and involving texts and pictures from a variety of styles. The aforementioned work by Prado and Matthias Gnehm's *Der Maler der Ewigen Erinnerung* will serve as examples to demonstrate that capacity.

Zusammenfassung | Das Projekt »Bibliothek der Alten« der Künstlerin Sigrid Sigurdson (Historisches Museum Frankfurt/Main) archiviert individuelle Erinnerungen, eingebunden in vielfältige Spuren, in Text-, Ton- und Bilddokumenten. Stöbert man in den zugänglichen Kartons, erkennt man, wie ein Erinnerungsgeflecht zu einem dynamischen Prozess wird, wie sich individuelle Erinnerungen mit anderen verbinden. Erinnerungen sind dabei trügerisch, selektiv, perspektivisch, fragmentarisch, labil. Wie die Kunst der »Spurensicherung«, insbesondere die Archive Boltanskis, demonstriert, können sich Realität und Fiktion mischen und doch Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses sein. Bei aller Konstruktion und Unsicherheit: Erinnerungen bestimmen unser Leben ständig. Erinnern ist dabei ein vielschichtig grenzüberschreitender Prozess. Gerade die Kunst der Bildgeschichte hat den Konstruktionsprozess des Erinnerns auf unterschiedliche Weise aufgegriffen. In Miguelanxo Prados Bildroman *Ardalén* (dt. 2013) wird Erinnerung zum grenzüberschreitenden Thema in mehrfacher Hinsicht, zwischen heute und früher, zwischen Realität und Wahn, zwischen den Persönlichkeiten. Wie die Kunst der Bildgeschichte ein prozessuales Erinnerungsgeflecht darstellbar und miterlebbar machen kann, wie sie mit einer grenzüberschreitenden intermedialen Ästhetik, die unterschiedliche Bildformen und Textsorten funktional einbindet, den

Rezipienten in dieses Spiel emotional und reflexiv einbindet, soll – in vergleichende Kontexte gestellt – am Beispiel Prados sowie an Matthias Gnehms *Der Maler der Ewigen Portrait Galerie*, 2013, vorgestellt werden.

Sabela Rego Lamas, 43, reist nach Scheidung und dem Verlust ihrer Arbeit in ein kleines Bergdorf in Galizien.¹ In ihrer derzeitigen Lage scheint es ihr Hilfe und Stütze zu sein, ihre familiäre Vergangenheit zu erforschen, und so ist sie auf Suche nach Informationen über ihren Großvater Francisco Lamas, der einst nach Kuba auswanderte und Frau und zwei Töchter zurückließ.² Gäste des Wirtshauses, in dem Sabela untergekommen ist, verweisen sie auf den Schiffbrüchigen Fidel, der ihr vielleicht weiterhelfen kann.

Miguelanxo Prado, der Autor dieses 256 Seiten starken farbigen Comicromans, ist dem deutschen Publikum durch zahlreiche Arbeiten vertraut,³ wobei man ihn einmal als den genauen, kritischen Beobachter des Alltags kennt, wie er es in seinen bissig-zynischen Satiren so prägnant zeigt,⁴ oder als den psychologisch-sensiblen, poetischen Erzähler, der besonderen Wert auf die atmosphärische Darstellung der Natur legt.⁵ Prado ist 1958 in Galizien geboren, und seine Heimat spielt in *Ardalén* eine wesentliche Rolle. Die Blautöne des Himmels, die Berge, das Meer und, damit verbunden, Stille, Einsamkeit, Melancholie prägen die Atmosphäre der Geschichte. »Die Galicier sind stark vom Wetter geprägt, es regnet fast immer in Galicien. Klar, dass Du da schnell melancholisch wirst. Das nahe große Meer des Atlantiks spielt da auch eine große Rolle. Es regnet häufig, der Wind braust«, äußert er in einem Interview.⁶ *Ardalén* kann als Hommage an Prados Heimat verstanden werden.

1 | Miguelanxo Prado: *Ardalén*. Köln 2013, S. 75 f.

2 | Ebd. S. 11–16, S. 20.

3 | 1990 und 1998 erhielt er den Erlanger *Max und Moritz-Preis*. Zu Prado vgl. Martin Frenzel: »Miguelanxo Prado. Dossier«, in: *ICOM INFO* (1991: 52), S. 16–23.

4 | Z. B. Miguelanxo Prado: *Der tägliche Wahn I*. Stuttgart 1989; *Der tägliche Wahn II*. Stuttgart 1991.

5 | Miguelanxo Prado: *Kreidestriche*. Stuttgart 1994.

6 | Miguelanxo Prado, zitiert nach: Martin Frenzel: »Die Galicier sind stark vom Wetter geprägt.« Interview mit Miguelanxo Prado«, in: *ICOM INFO* (1991: 52), S. 24–27, hier S. 24.

Erinnern als Prozess

Der Auslöser der Geschichte, die Suche nach familiären Wurzeln, ist durchaus nicht konstruiert, sondern hat allgemeine Relevanz.⁷ Erinnerungen sind ein wesentliches Element unseres Daseins, denn Erinnerungen, die eigenen wie die anderer, machen erst unser Leben aus – über das Vegetieren und den Aktionismus hinaus. Erinnern ist eine Leistung des Gedächtnisses, individuell wie kollektiv. Meist ist es eine fragmentarische, puzzleartige Konstruktionsarbeit, in die kulturelle, mediale, subjektive Aspekte eingehen.⁸ Erinnern ist ein Prozess. Grenzüberschreitend verknüpft er Vergangenheit und Gegenwart, aber auch Vorstellung, Fiktion und Realität. Neben zahlreichen bissigen Aspekten, die menschliche Gier (finanziell wie sexuell) satirisch-überspitzt aufzeigen,⁹ ist Erinnern das primäre Thema dieses Bildromans. Und Prado zeigt uns diesen Prozess geradezu paradigmatisch hinsichtlich seiner Mittel und Funktionen.

Mittel des Erinnerns: Erzählen

Erinnern – das ist die Aktivierung von Vorstellungsbildern des Gedächtnisses, die, sollen sie nicht abgekapselt im Kopf bleiben, kommuniziert werden. Da sie meist lückenhaft sind, sind wir auch stark motiviert, uns mit anderen auszutauschen, uns zu vergewissern, nachzufragen, zu filtern, im Gesprächsprozess zu rekonstruieren. Und so greift Sabela die Anregung aus dem Wirtshaus auf und macht sich auf, Fidel, der alleine in einem Haus außerhalb des Dorfes lebt, zu besuchen und zu befragen.¹⁰ Es könnte ja sein, dass Fidel ihren Großvater gekannt hat. Und so erzählt sie ihm seine Geschichte, wie sie ihr bislang bekannt ist. »Ich war lange Zeit in der Karibik, vor allem in Kuba, auf Handelsschiffen«, antwortet Fidel. »Ich war noch sehr jung. Vielleicht habe ich Ihren Großvater

7 | So berichtet z.B. die regionale Tageszeitung *Gießener Allgemeine* relativ oft von Amerikanern, die nach Mittelhessen kommen, um hier, meist gestützt auf alte Fotos und Dokumente, Recherchen über ihre Vorfahren zu betreiben (z.B. GAZ vom 28.8.14).

8 | Vgl. u.a. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2006; Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*. München 2007.

9 | Prado: *Ardalén*. Die Stammtischrunde aus dem Dorf argwöhnt, Sabela sei hinter Fidels Erbe her, das sie – sie vermuten eine große Summe – selbst ergattern wollen (S. 51–53, 94–98, 145–147). Tomás, der die Wirtin sexuell belästigt (S. 89–91), greift Sabela tätlich an (S. 203–210) und wird von Fidel, der herbeieilt, um Sabela zu helfen, einen Abhang hinuntergestoßen und kommt zu Tode. Fidel wird vom Gericht freigesprochen, da er in Notwehr gehandelt hat (S. 215).

10 | Ebd., S. 18 ff.

kennengelernt. Ich weiß nicht...«¹¹ Erinnerungen werden verbal lebendig, konstruieren sich im Gespräch. So zeigt es uns Prado, wenn Sabela und Fidel sich in Sprechblasen austauschen und ihre Erinnerung mitteilen, wobei ihre Posen und ihre Mimik die aufmerksam gespannte, nachdenkende Haltung als gegenseitige Bereitschaft zur Kommunikation anschaulich anzeigen.¹² Die Bildgeschichte hat darüber hinaus die Möglichkeit in Verbindung von Wort und Bild das Erzählte sehr anschaulich werden zu lassen, indem die Gesprächsebene grenzüberschreitend zur visuell veranschaulicht-aktivierten Vergangenheit wechselt. Ein probates Mittel zahlreicher Comics.¹³ Auch Prado nutzt das Verfahren. Wenn z.B. Fidel von den erlebten Schiffsunglücken spricht, so sind seine Worte in entsprechende Bildaussagen eingefügt.¹⁴ Die Kraft dieser Darstellung liegt darin, dass nicht nur ein Bestand wiedergegeben wird, sondern dass die kommunizierte Erinnerung mittels Motiv und Farbgebung auch die emotionale und atmosphärische Ebene des Geschehens wie des sich Erinnernden vermittelt. Das zeigt besonders deutlich die Seite 100 (Abb. 1): erschüttert, den Kopf in die Hände gestützt, sitzt der sich erinnernde Fidel im unteren Panelstreifen, während die furchtbare Erinnerung an das Schiffsunglück wie drückend, belastend in drei Bildstreifen zum Prozess des Schiffsuntergangs über ihm angesiedelt ist. Dabei ist der sich erinnernde, nachsinnende Fidel z.T. auch in die Erinnerungsbilder eingebunden, nahe dem grausamen Geschehen, was noch einmal seine Hilflosigkeit aber auch – trotz der zeitlichen Distanz – seine emotionale Nähe zur Katastrophe veranschaulicht. Der Rezipient muss dabei i.d.R. (wenn nicht Panelumrandung oder Farbgebung entsprechende Hinweise geben)¹⁵ die Unterschiedlichkeit zwischen Erzählebene und Ebene des erzählt Erinnerten erfassen.

11 | Ebd., S. 24.

12 | Ebd., S. 37ff.

13 | Wenn z.B. Sherlock Holmes' Vater dessen Freund Dr. Watson erinnernd erzählt, was einst zwischen seinem Sohn und Prof. Moriarty vorgefallen ist, so werden die verbalen Informationen durch visuelle ergänzt, die – in Abgrenzung zur Zeit des Gespräches – den Farbton wechseln. Braun (gegenüber den durchgängigen grau-modulierten Tönen der Jetzt-Zeit der Handlung) kennzeichnet das Gezeigte als Erinnerung und zeitlich in der Vergangenheit spielend (Cécil & Brunschwig: *Holmes*. Bd. 1: *Abschied von der Baker Street*. Berlin 2013, S. 74). Auch Hergé ist ein Meister dieses Verfahrens. So erzählt Käpt'n Haddock die Geschichte seines Großvaters, der als Kapitän von einem Piraten angegriffen wurde und mit ihm kämpfte. Haddocks Worte werden durch Bildpanel ergänzt; ja, Haddock identifiziert sich beim Erzählen so sehr mit seinem Großvater, dass er während des Erzählens dessen Kampfpose einnimmt und gegen seinen imaginären – erinnerten – Feind ficht (Hergé: *Tim und Struppi. Das Geheimnis der Einhorn*. Reinbek 1971, S.19).

14 | Prado: *Ardalén*, S. 41.

15 | Die Panel der erinnernden Erzählung des Großvaters werden nicht, wie sonst durchgängig, mit geraden Linien eingerahmt, sondern mit einem farbig changierenden Band,



Abb. 1
Miguelanxo Prado:
Ardalén. Köln:
Ehapa Comic
Collektion, Egmont
Verlagsgesellschaft
2013, S. 100.

Aber nicht nur die Akteure fungieren als erinnernde Erzähler; Prado selbst berichtet in der Rolle des auktorialen Erzählers, z.B. von der Jugend des kleinen Fidel, indem er uns visuell in dessen Vergangenheit ins Bordell seiner Tante führt.¹⁶ Das sind Rückblenden, die vermitteln, was nicht an die subjektiv-eingeschränkte Perspektive eines Akteurs gebunden ist. Sie stellen die Vergangenheit (für den Rezipienten) quasi objektiv aus der Sicht eines Geschichtsschreibers dar. So zeigt Seite 57 eine Szene, die Sabela gar nicht erinnern kann, weil sie sie nicht erlebt hat und sie auch nicht weitererzählt wurde: Ihre Großmutter erhält einen Scheck (Seite 56 präsentiert ihn ganzseitig im Querformat, datiert auf den 12. März 1935, über 32

das ausgefranst, z.T. wie verknüpft aussieht und so anschaulich die andere Erzählebene markiert. Prado: *Ardalén*, S. 177.

16 | Prado: *Ardalén*, S. 119–121.

Pesetas, aufgegeben in Habana). Sie steckt ihn in die Tasche ihrer Jacke; den Begleitbrief liest sie, verbrennt ihn dann aber samt Umschlag im Herdfeuer (zu sehen auf S. 57). Diese Art erzählter Erinnerung als vorgestellt objektive Behauptung ist das durchgängige Mittel zahlreicher Comic-Biografien. Ein prägnantes Beispiel hat Birgit Weyhe vorgelegt, die exemplarisch im erinnerten Spiegel ihrer Familie deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts zeigt, wobei sich nachweisbare Fakten mit fantasievollen Ergänzungen mischen.¹⁷

Objekte

Weyhe zeigt uns aber auch, dass es Relikte, Überbleibsel aus der Vergangenheit wie Geschirr oder Hüte sind, die wichtige Erinnerungsimpulse geben und wie Spuren, Indizien auf Vergangenes verweisen.¹⁸ Eine Schatztruhe, die man öffnen muss, um an ihren Inhalt zu gelangen. Auch in Fidels Bücherregal finden sich Dinge (ein Seestern, eine Muschel, ein Kompass), die immer wieder gezeigt werden und die entsprechend anstoßenden Erinnerungswert an die Seefahrt für ihn haben.¹⁹ Ein aus Holz geschnitzter Delfin ist fest mit Fidels Erinnerungen an die Seefahrtszeit verknüpft²⁰ und wird zum Erkennungszeichen: Sabelas Großvater hat auch so einen Delfin; ein Zeichen dafür, dass er und der Seefahrer sich tatsächlich getroffen hatten.²¹ Auch Dokumente haben starken Erinnerungs- und Beweiswert im Rahmen der fiktiven Geschichte, wie z. B. der o. g. Scheck oder das Reiseticket, das Großvater Lamas Reise in die Karibik beweist und datiert und das Schreiben der venezuelischen Botschaft, das seinen Aufenthalt und Tod in Puerto Cabello bestätigt.²²

Dinge sind kollektive wie individuelle Kulturdokumente. Die Archäologie lebt davon, aus gefundenen und dann archivierten Dingen heraus unsere Geschichte zu deuten. Alltagsdinge, die wie Reliquien z. B. in Museen und Katalogen präsentiert werden, sind mit Erinnerungen aufgeladen, die der Betrachter deutend freisetzen

17 | Birgit Weyhe: *Im Himmel ist Jahrmarkt*. Berlin 2013.

18 | Weyhe: *Im Himmel ist Jahrmarkt*, S. 7, S. 44.

19 | Prado: *Ardalén*, S. 9, S. 23, S. 44f., S. 50, S. 160, S. 164.

20 | Ebd., S. 77.

21 | Ebd., S. 171.

22 | Ebd., S. 54, S. 219. Wie Prado in seinen Schlussbemerkungen (S. 252) betont, sind die Dokumente natürlich fiktiv, orientieren sich aber an historischen Fahrscheinen der (real existenten) Schifffahrtsgesellschaft bzw. nutzen Hoheitszeichen und Namen des (realen) Botschafters der Republik Venezuela in Spanien im Jahr 1996, was den Wert der eingeschobenen Dokumente narrativ als glaubwürdig steigert.

kann und die zugleich Beweiskraft haben. Das Deutsche Historische Museum Berlin, das sich als »Sacharchiv der Dinge« versteht, hat das eindrucksvoll mit Ausstellung und Katalog zum Ersten Weltkrieg demonstriert.²³ Seit den 1970er Jahren haben zahlreiche Künstler mittels Objekt- und Installationskunst »Spurensicherung« betrieben, wie Günter Metken zusammenfassend diese Kunstrichtung nannte.²⁴ Orientiert an Verfahren der Archäologen sammelte Nikolaus Lang für sein Werk *Kiste für die Geschwister Götte* zahlreiche Dinge, wie eine Korntruhe, Texte, Fotografien, Landkarten, Werkzeuge, um mit ihrem musealen Arrangement an die verstorbenen Geschwister zu erinnern, zugleich aber die assoziierende Fantasie des Betrachters anzuregen.²⁵ Die Spurensicherung geht zurück auf die »Readymades« von Marcel Duchamp²⁶ und anderer Künstler, wie z.B. Wilhelm Freddie, der 1937 das *Porträt meines Vaters* erinnernd aus Dingen wie Zahnbürste, Flasche, Türsicherungskette, Stoffblume und Handschuhen zusammenstellte.²⁷ In Ausstellungen wie *Deep Storage* im Haus der Kunst, München,²⁸ oder *Das Gedächtnis der Kunst* im Historischen Museum Frankfurt/Main,²⁹ zeigen Künstlerinnen und Künstler wie Petra Scheer, Hans Peter Feldmann, Karsten Botte oder Marina Abramovic, wie Dinge aller Art Erinnerungsverweise sind, die dazu dienen, dass der Betrachter angeregt wird, durch die gezeigten und arrangierten Beispiele auch Assoziationen zur eigenen Erinnerung zu bilden. Dass dabei ein irritierendes grenzüberschreitendes Spiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion betrieben wird, ausgewiesen durch tatsächliche Fundstücke und ihre realen Anbindungen, und Dingen, denen nur kontextuell eine erfundene Erinnerungsinformation zugewiesen ist, die aber in gleicher Weise assoziativ als Erinnerungsanstoß wirkt, zeigt z.B. die *Vitrine der Beziehungen* von Christian Boltanski.³⁰ Sigrid Sigurdson dage-

23 | Deutsches Historisches Museum Berlin (Hg.): *Der Erste Weltkrieg in 100 Objekten*. Berlin 2014.

24 | Günter Metken: *Spurensicherung*. Amsterdam 1996.

25 | Nikolaus Lang: *Kiste für die Geschwister Götte*, 1973/74. Installation, 60 × 320 × 87 cm, München: Städt. Galerie im Lenbachhaus.

26 | Vgl. u.a. Thomas Zaunschirm: *Bereites Mädchen Ready-made*. Klagenfurt 1983; Dieter Daniels: *Duchamp und die anderen*. Köln 1992.

27 | Wilhelm Freddie: *Porträt meines Vaters*, 1937. Assemblage, 61 × 79 cm; vgl. Herta Wechscher: *Die Geschichte der Collage*. Köln 1980, S. 13.

28 | Vgl. Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hgg.): *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*. München 1997.

29 | Vgl. Kurt Wettengel (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit 2000.

30 | Christian Boltanski: *Vitrine der Beziehungen*, 1970. 70 × 120 × 13 cm; vgl. art 9/1996, S. 80.

gen setzt mit ihrem Langzeitprojekt *Bibliothek der Alten* im Historischen Museum Frankfurt ganz auf reelle Dinge. Sie bittet Menschen, die eine enge Beziehung zu Frankfurt haben, persönliche Dinge mit individuellem Erinnerungswert zusammenzustellen und in einer Box dem Museum anzuvertrauen. Für die Künstlerin ist das Gedächtnis des Menschen sein inneres Archiv, in dem er seine persönlichen Erinnerungen aufbewahrt. In ihrem offenen Archiv wird Begegnung und Kommunikation angeregt, eine Interaktion initiiert, die hilft, ein metaphorisch kollektives Gedächtnis als gemeinsame Erinnerung zu entwickeln.³¹ Dieses Verfahren, Dinge als Erinnerungsspuren zu nutzen und anregend zu präsentieren, nutzt auch eine besondere Bildgeschichte. Leanne Shapton hat einen (fiktiven) Auktionskatalog zusammengestellt.³² Mit ihm erzählt sie eine fiktive Liebesgeschichte, präsentiert nur anhand von Objekten, die (so die Fiktion) im Verlauf der Zeit in Besitz resp. in Benutzung der beiden Protagonisten waren. Der Rezipient muss aus diesen Angeboten kombinierend die Geschichte rekonstruieren. Auch für Sabelas Erinnerung haben einige Dinge große Bedeutung. Sie erzählt Fidel, dass sie von ihrer Tante Amalia, die noch vage Erinnerungen an den Großvater hatte, eine Blechbüchse bekommen hat – mit einem Foto, einigen Briefen und einer Taschenuhr mit einer Windrose im Deckel.³³ Erzählt aus der Sicht des auktorialen Erzählers (zugleich aber auch eine Kindheitserinnerung Sabelas), erfahren wir, dass Sabelas Tante Amalia diese Uhr (gegen den Willen von Sabelas Großmutter) aufbewahrte. Ihre Mutter überrascht Amalia, wie sie die Uhr Sabela zeigt. »Wenn Mama erfährt, dass du diesen Müll aufbewahrst, wird sie außer sich sein!« schimpft Carmen, Sabelas Mutter.³⁴ Für Sabela prägt sich dieses Erlebnis stark ein. Als dann später der Großvater Fidel besucht, holt er aus der Weste diese Uhr hervor. Als er sie aufklappt, so dass man die Windrose sehen kann, sagt Fidel: »Was für eine schöne Uhr ... Sabela hat mir von der Uhr erzählt, die du deiner Tochter Amalia gegeben hast ... Die Gleiche wie diese hier ... Sie ... Sabela ... bewahrt sie immer noch auf.«³⁵

31 | Das Projekt begann 2001 und dauert an; vgl. Jasmin Grünewald: »Individuelle Erinnerung und Geschichte. Zum Beispiel: Sigrid Sigurdsson«, in: *Kunst + Unterricht* (2008: H. 327/328), S.52–55.

32 | Leanne Shapton: *Bedeutende Objekte und Persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Leonore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*. Berlin 2010.

33 | Prado: *Ardalén*, S. 22 ff.

34 | Ebd., S. 85 f.

35 | Ebd., S. 179.

Fotografien

Neben Kleidungsstücken, Büchern, Postkarten und Briefen, zahlreichen Nippesachen, Geschirr, Ostereiern, Püppchen, Möbeln usf. gehören zu den erinnerten Dingen in Shaptons Auktionskatalog auch zahlreiche Fotografien, die die Protagonisten in beredten Posen zeigen und auf diverse Situationen verweisen.³⁶ Fotos – natürlich Zeichnungen, die durch ihre Ästhetik und Form als Foto ausgewiesen sind – spielen auch in Prados Geschichte eine wichtige Rolle. Sie erinnern an spezifische Personen und Momente und sind zugleich Beweis und damit eine Art reeller Grundlage für die Erinnerung und die Chance auf eine erfolgreiche Recherche. So wird der Betrachter zunächst durch ein Foto darüber informiert, dass Sabela wohl einmal mit einem Mann zusammen war.³⁷ Sie betrachtet das Bild und bricht in Tränen aus. Später sehen wir, dass das Foto zerrissen auf dem Tisch liegt.³⁸ Was dank dieser visuellen Andeutung vom Betrachter erahnt wird, wird dann später bestätigt, wenn Sabela der Wirtin Celia von ihrer Scheidung erzählt.³⁹ So wie dieses Beispiel den Erinnerungswert von Fotografien demonstriert, sollen auch die zahlreichen Zeichnungen von Fotos in der Geschichte wirken: das Foto von Großvater Lamas aus der o.g. Blechbüchse, das Sabela Fidel zeigt (S. 22, Abb. 2), Fotos von (verstorbenen) Personen, die in der Geschichte eine Rolle spielen und ihre Existenz belegen (wie z.B. von Rosalia).⁴⁰ Wir sind gewohnt, eine Fotografie als beweiskräftige Erinnerungsstütze zu nehmen, auch wenn sie die tatsächliche Geschichte und Vielfältigkeit einer Person nicht erfasst. Siegfried Krakauer hat warnend darauf verwiesen, dass Fotografien ein Scheinleben speichern, ein Außenleben, dem die Wahrheit des gelebten Lebens abhandengekommen ist.⁴¹ In seiner Arbeit *10 Fotografien des Christian Boltanski, 1946–1964* aus dem Jahr 1972 spielt Christian Boltanski damit: denn tatsächlich stellen die Fotos nicht immer den jungen Christian dar, sondern teilweise ganz andere, unbekannte Personen. Doch in Alter und Kleidung sind sie ihm ähnlich und verweisen auf eine kollektive Erinnerung. So wird das Foto zum Impuls für die Aktivierung von Gedächtnisbildern.⁴² Auch in seinen »Archiven«, z.B. *Die toten Schweizer* (Installation, New

36 | Ebd., z.B. S. 34, S. 37, S. 108.

37 | Ebd., S. 33.

38 | Ebd., S. 35.

39 | Ebd., S. 75 f.

40 | Ebd., S. 227.

41 | Siegfried Krakauer: »Die Photographie«, in: ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt/M. 1977, S. 22.

42 | Vgl. Lynn Gumpert: *Christian Boltanski*. Paris 1994, S. 153.



Abb. 2 Miguelanxo Prado: *Ardalén*. Köln: Ehapa Comic Kollektion, Egmont Verlagsgesellschaft 2013, S. 22.



Abb. 3 Miguelanxo Prado: *Ardalén*. Köln: Ehapa Comic Kollektion, Egmont Verlagsgesellschaft 2013, S. 242 (unteres Panel).

York, Marian Goodman-Gallery 1990) werden Fotografien für Betrachter zur Anregung, letztlich eigene subjektive Erinnerungen wachzurufen.

Porträtfotos sind auch das Thema des Bildromanes des Schweizer Künstlers Matthias Gnehm, *Der Maler der Ewigen Portrait Galerie*.⁴³ Der Protagonist (und der Ich-Erzähler) der Geschichte, ein mäßig erfolgreicher Künstler, findet alte Fotos seiner verstorbenen Großmutter.⁴⁴ Ihr Porträt-Foto ist Anstoß für eine Recherche im Internet. Dabei stößt er auf die »Ewige Porträt-Galerie«. Wer interessiert ist, wird aufgefordert, ein Foto einzusenden, nach dem ein Porträt gemalt wird. Das wird dann gescannt und in die Internetgalerie gestellt, während das Originalbild an den Auftraggeber geschickt wird. Der Protagonist schickt das Foto seiner Großmutter ein. Es ist Impuls dafür, dass er schließlich das Fotostudio der »Ewigen Porträtgalerie« findet und entdeckt, dass ihr Gründer (und der Maler der Porträts) sein tatsächlicher Großvater ist.⁴⁵ Ein Familiengeheimnis wird offenbar: der Vergleich der Fotos seines Vaters und seines (bislang angenommenen) Großvaters hatten den Protagonisten schon stutzig werden lassen. Auch dem Betrachter erschließt sich bei genauem Hinsehen, dass die beiden sich nicht ähnlich sind. Der wirkliche Vater des Vaters ist gar nicht der Ehemann der Großmutter. Sie hatte ein Verhältnis mit einem anderen Mann, dem späteren Gründer und Maler der »Ewigen Porträt Galerie«. So erklären sich die vom Protagonisten immer wieder erfahrenen Familienprobleme. Mittel der Erinnerung wie Mittel der Aufklärung des Familiengeheimnisses sind also Fotografien, resp. Zeichnungen, die nach Fotografien angefertigt wurden. Die Graphic Novel spielt mit diesem Verfahren: Kohlezeichnungen, die unschwer als Porträts nach Fotovorlage zu erkennen sind, sind immer wieder in den Erzählfluss eingestreut, so dass die Bildgeschichte selbst zu einem Baustein der »Ewigen Porträt Galerie« wird.⁴⁶

In Prados Geschichte ist das Foto des Großvaters aus der Blechbüchse auch für Fidel ein wichtiges Indiz, dass sein Besuch tatsächlich Großvater Lamas ist. Ohne die Koteletten und nicht so dick, können Fidel wie der Betrachter die Ähnlichkeit zwischen dem fotografierten Lamas in jungen Jahren und dem Besucher durchaus erkennen.⁴⁷ Wie bestätigend findet sich dann später dieses Foto gerahmt neben einem Foto von Fidel und einem, das Sabrina und Fidel zeigt, auf dem Klavier in Fidels Wohnzimmer platziert – ein Zeichen, dass nun das Familien-

43 | Matthias Gnehm: *Der Maler der Ewigen Portrait Galerie*. Zürich 2013.

44 | Gnehm: *Der Maler*, S. 40.

45 | Ebd., S. 183, S. 229.

46 | Einige Beispiele: der Schweizer Comicforscher Cuno Affolter, S. 187, Pablo Picasso, S. 157. Mit einem Selbstbildnis (S. 256) reiht sich auch der Autor selbst in die Galerie der Berühmtheiten ein.

47 | Prado: *Ardalén*, S. 170.

Geheimnis zufriedenstellend gelöst ist (S. 242, Abb. 3) und beim Betrachten des Fotos – im Sinne Kracauers – mehr über Großvater Lamas assoziiert wird, als das Foto selbst zeigt. Nun ist es tatsächlich Indiz der Erinnerung.

Funktionen des Erinnerns

Familiengeheimnisse nehmen nicht selten Einfluss auf Entwicklung und Leben der unmittelbar wie mittelbar Betroffenen; ihre Aufklärung verspricht dagegen Einsichten, die zur Klärung, ja zur Lösung von Problemen beitragen können. So sieht es Sabela, die – wie sie Fidel erzählt – davon geprägt und belastet war, dass ihr Großvater in der Familie eine *persona non grata* war.⁴⁸ Die Aufklärung des Verdrängten bzw. des Nicht-Wissens als *Movens* für zielstrebige Recherche, ist für Sabela ein möglicher Weg mit ihrer eigenen Geschichte und mit ihrer Befindlichkeit wieder ins Reine zu kommen. Die rekonstruierte Erinnerung in Prados Geschichte klärt dann auf, dass die Situation komplex war.⁴⁹ Wie viele andere Spanier auch, wanderte der Großvater Anfang der 1930er Jahre aus. Er wollte die Familie nachholen, doch die Großmutter wollte in Galizien bleiben. Noch einmal besuchte er die Familie, um sie zum Mitreisen zu bewegen. Doch wieder weigerte sich seine Frau mit zu gehen. Auf seine Briefe antwortete sie nicht, bis Lamas resigniert alle Versuche, den Kontakt zu halten, aufgab, wenn er auch weiterhin Geld schickte. Das blieb erst dann aus, als er (was die Familie in Spanien nicht wusste) aufgrund eines Herzinfarktes verstarb.

Die Suche nach den Wurzeln des eigenen Ichs in der Familie, manchmal das Aufklären von dunklen Flecken, ja Geheimnissen in der Familiengeschichte können starke Motivationsschübe für die Erinnerungsarbeit sein, weil ja die erlebte Gegenwart von solchen Schatten beeinflusst wird. Einfluss auf das Denken und Handeln im Hier und Jetzt haben vor allem schreckliche Geschehnisse in der Vergangenheit – eigene wie die anderer. Das kann zu Traumata führen. Erinnerungsarbeit, das kritisch-reflektierte Überführen der Vergangenheit in bewusste Gegenwart, ist dann Trauerarbeit und kann heilende wie mahnende Funktion haben. Die Beispiele – auch im Bereich der Bildgeschichte – sind vielfältig; am eindringlichsten und zugleich nachhaltend wie anstoßend sicher *Maus* von Art Spiegelman,⁵⁰ der im erinnernden Dialog mit seinem Vater, einem Holocaust-Überlebenden, dessen Geschichte erzählt. Zu nennen wäre aber auch die ein-

48 | Ebd., S. 22 f.

49 | Ebd., S. 167–179.

50 | Art Spiegelman: *Maus. Bd. 1. Die Geschichte eines Überlebenden. Mein Vater kotzt Geschichte aus.* Reinbek 1989; ders.: *Maus. Bd. 2. Die Geschichte eines Überlebenden. Und hier begann mein Unglück.* Reinbek 1992.

drucksvolle Bilderzählung von Jefrosinija Kersnowskaja.⁵¹ Sie erzählt vom Einmarsch russischer Truppen 1940 in Besarabien (Rumänien), der Vertreibung von ihrem kleinen Bauernhof, der Verschleppung zur Zwangsarbeit nach Sibirien, von Flucht und Gefängnis und zehn Jahren Arbeitslager, währenddessen sie vielfach in Todesgefahr schwebte. Die Bildgeschichte, nachträglich in den 1960er Jahren aus der Erinnerung gezeichnet, als sie wieder in Freiheit war, ist eine Aufarbeitung furchtbaren Erlebens und wird so zu einem Mittel der Trauerarbeit und seelischen Heilung. Ähnliche Funktion, verdrängte Erinnerung wieder ans Licht zu bringen und damit Ängste und Trauer zu verarbeiten, haben auch der Trickfilm und die darauf basierende Graphic Novel *Waltz with Bashir*, die den Libanonkrieg (1982) und das Massaker in einem Flüchtlingslager thematisieren.⁵² Traumata aufzuarbeiten leistet auch die Graphic Novel *Die Rückkehrer. Wenn der Krieg im Kopf nicht endet*.⁵³ Der Autor erzählt, wie er einen Film vorbereitet, in dem er die Erinnerungen und nachhaltenden Traumata US-amerikanischer Soldaten, die im Irak-Krieg kämpften, zusammenstellt. Im Comic werden diese Erinnerungen unterschiedlich präsentiert: in abgehobener Farbe,⁵⁴ als anschauliche Vorstellungen, die über dem Kopf des traumatisierten Soldaten schweben,⁵⁵ als Visualisierung von Erinnerungen, die im Gespräch mitgeteilt werden.⁵⁶ Wie bedrückend, wie gegenwartsnah freilich diese furchtbaren Erinnerungen sind, wird deutlich, wenn sie sich ständig in die Wahrnehmung der Gegenwart drängen – visuell deutlich gemacht mittels überschreibender Ockerzeichnung auf die Gegenwartsszene.⁵⁷

Auch Prados Geschichte umfasst diese Funktion der Erinnerung. Fidel weiß und erinnert, dass er einer Schiffskatastrophe durch die Rettungstat eines Kameraden, Ramon, nur knapp entkommen ist, dass er andererseits hilflos erleben musste, wie dieser Freund Ramon bei einem anderen Schiffsuntergang ertrank, ohne dass er ihm helfen konnte.⁵⁸ Die starken Erinnerungsbilder belasten und beschäftigen ihn und zeigen, dass die Aufarbeitung dieses Geschehens zur wichtigen Trauerarbeit wird.

51 | Jefrosinija Kersnowskaja: »*Ach Herr, wenn unsre Sünden uns verklagen.*« *Eine Bildchronik aus dem GULAG*. Kiel 1991.

52 | Ari Folman/David Polonsky: *Waltz with Bashir*. Zürich 2009.

53 | Maël/Olivier Morel: *Die Rückkehrer. Wenn der Krieg im Kopf nicht endet*. Hamburg 2014.

54 | Ebd., S. 8, S. 12, S. 32ff. Hier sind die Bilder ockerfarben.

55 | Ebd., S. 39.

56 | Ebd., S. 84.

57 | Ebd., S. 15, S. 100.

58 | Prado: *Ardalén*, S. 37, S. 41, S. 47, S. 81, S. 100.

Zeitreisen

Drängen sich hier die Erinnerungsbilder übermächtig in Fidels Vorstellung, so dass sie für den Betrachter grenzüberschreitend mit Ort und Zeit des nachdenkenden Fidel verschmelzen,⁵⁹ so zeigen Comics wie der Manga *Vertraute Fremde* von Jiro Taniguchi⁶⁰ auch andere Wege der Grenzüberschreitung. Der Protagonist der Geschichte, der Architekt Hiroshi Nakahara (in den Beitexten als Ich-Erzähler ausgewiesen), nimmt einen falschen Zug und landet so aus Versehen in seiner Geburtsstadt. Auf dem Friedhof fällt er in einen Schlaf – und scheint sich in seine Jugend zurück zu träumen. Aber: »Für einen Traum waren meine Eindrücke ziemlich lebhaft«, konstatiert der Ich-Erzähler.⁶¹ Eher hat Nakahara eine Zeitreise in die Vergangenheit erlebt und lebt nun noch einmal sein Leben als 14-jähriger – allerdings immer im Bewusstsein, ein erwachsener Mann mit Frau und zwei Töchtern zu sein. »Jetzt ... da ich ein zweites Mal als 14-Jähriger leben durfte, hatte ich das Gefühl, alles, was ich bisher übersehen hatte, deutlich wieder vor mir zu sehen.«⁶² Er nimmt sich, sein Verhalten, seine Umwelt reflektierter, schärfer wahr, nimmt in dieses neu erlebte Jugendleben auch Wissen und Verhalten aus der Erfahrung des Erwachsenen mit, was zu Veränderungen im Geschehen führt – d.h. zu Veränderungen gegenüber dem, was er eigentlich erinnert. So ist er jetzt für eine Mitschülerin interessant und er nimmt eine Beziehung auf, die es seiner bisherigen Erinnerung nach gar nicht gegeben hat.

Das gleiche Motiv findet sich in Alex Robinsons Graphic Novel *Too Cool to be Forgotten*.⁶³ In dieser Geschichte wird der Protagonist per Hypnose in seine Jugenderinnerung versetzt, um herauszufinden, was ihn seinerzeit veranlasste, das Rauchen zu beginnen. Diesen Grund soll er erkennen, um so das Laster aufgeben zu können. Der Hypnosezustand wird zur erlebten Zeitreise; und auch Robert Wicks erlebt seine Jugendzeit neu. Er vergisst dabei nicht seinen eigentlichen Erwachsenenzustand. Auch er wird – entgegen seiner bisherigen Erinnerung – für eine Mitschülerin interessant; doch sein Erwachsenenbewusstsein verhindert eine neue Liebesbeziehung (S. 73 f.).

Letztlich führt in beiden Comics die Zeitreise nicht dazu, dass das Geschehen der Vergangenheit verändert wird. Robert Wicks wird per Hypnose wieder zurückgeholt. Doch im Bewusstsein seiner Gegenwart hat er noch die Chance erhalten, mit seinem an ALS erkrankten Vater kurz vor seinem Tod zu reden, was

59 | Ebd., S. 100.

60 | Jiro Taniguchi: *Vertraute Fremde*. Hamburg 2007.

61 | Ebd., S. 46.

62 | Ebd., S. 175.

63 | Alex Robinson: *Too Cool to be Forgotten*. Marietta (USA) 2008.

ihm nun in der Gegenwart hilft, das belastende Vater-Sohn-Verhältnis positiv zu klären.⁶⁴

Auch in Taniguchis Manga ändert sich die Vergangenheit nicht. Aber, erwacht – wiederum am Friedhof – aus der Erinnerungsreise, hat der Protagonist neue Erkenntnisse gewonnen, versteht jetzt besser, warum sein Vater damals die Familie so plötzlich verlassen hat. Nakahara, der zum Trunk neigt und kein besonders guter Familienvater war, lernt aus dieser Erkenntnis und sucht sein Verhalten gegenüber seiner Familie zu ändern.

Grenzüberschreitung in der Zeit im Sinne eines intensiven Erlebens von Erinnerung kann auch im umgekehrten Verfahren erzählerisch genutzt werden. In der bekannten Kurzgeschichte von Marie Luise Kaschnitz, *Das dicke Kind*,⁶⁵ erzählt die Ich-Erzählerin von dem Besuch von einem dicken Kind. Einerseits nimmt das Kind sie an einen Ort mit, einen zugefrorenen See, in den das Kind einbricht und der anders als in der Gegenwart der Ich-Erzählerin unumbaut frei daliegt (ein Ereignis, das in der Vergangenheit spielt); andererseits kommt dieses Kind in das gegenwärtige Arbeitszimmer der Protagonistin. Der Besuch ist ein Besuch aus der Vergangenheit, eine verdrängte Erinnerung – denn das dicke Kind ist niemand anderes als die Protagonistin selbst. Auch Parsua Bashi nutzt diese Metaphorik. In ihrer autobiografischen grafischen Novelle *Nylon Road*, in der sie von ihrer Zeit im Iran erzählt, dem Land, in dem sie aufgewachsen ist und aus dem sie erst nach heftigen negativen Erfahrungen auswanderte, begegnet sie sich selbst: Die Erwachsene in Zürich trifft sich selbst als Kind von sechs Jahren.⁶⁶ So wird die Erinnerung gewissermaßen personalisiert und – an die Person aus der Vergangenheit gebunden – authentischer.

In ähnlicher Weise greift auch Prado diesen fantastischen Kunstgriff auf. Zwar reisen weder Fidel noch Sabela in die Vergangenheit oder begegnen sich als Kinder, aber längst verstorbene Personen der Vergangenheit treten in Fidels Gegenwart: Roman, der Schiffskamerad, Rosalia, seine Freundin und die blonde Adela.⁶⁷ »Und du? Was zum Teufel bist du?!« fragt Fidel Adela. »Bist du auch eine Erinnerung? Oder bist du eins meiner Hirngespinnste?«⁶⁸ Auch Sabelas Großvater taucht in Fidels Haus in den Bergen auf und tauscht mit ihm Erinnerungen aus, erzählt ihm sein Leben, von dem ja Sabela nichts weiß. So verschmelzen Erinnerung, Vision und erlebte Gegenwart grenzüberschreitend zu einer in der Erzählung gezeigten

64 | Ebd., S. 109–121.

65 | Marie Luise Kaschnitz: »Das dicke Kind«, in: *Die Gegenwart* (1951: 18), zit.: Benno von Wiese (Hg.): *Deutschland erzählt*. Frankfurt/M. 1965, S. 231–237.

66 | Parsua Bashi: *Nylon Road*. Zürich 2006.

67 | Prado: *Ardalén*, S. 45, S. 48, S. 49.

68 | Ebd., S. 159.

Präsenz, wenn Ramon und Rosalia zur Musik einer kubanischen Combo in Fidels Stube tanzen, wenn Fidel seinen Besuch, Sabelas Großvater, an den Tisch bittet und ihm zu trinken einschenkt.⁶⁹ Für Fidel wie für den Rezipienten sind die (toten) Besucher aus der Vergangenheit völlig real, materialisierte Erinnerungen, die in Fidels Gegenwart agieren und ihm helfen, das vergangene Geschehen wieder anschaulich und detailgenau präsent werden zu lassen. Gegenüber Adela weiß er dennoch zu differenzieren: »Sabela ist die erste echte Person seit Jahren, die mir zuhört, die mir Aufmerksamkeit schenkt!« →»Und Rosalie, die nicht weniger echt ist, als du, hat in mir Erinnerungen an eine Liebe hervorgerufen, die wunderschön gewesen sein muss ...«⁷⁰ Gerade das Verhältnis zu Rosalia überschreitet die Grenze zwischen Erinnerung und Gegenwart, zwischen Wahn und Realität. »Ich liebe dich, Rosalia!« sagt Fidel; sie küssen sich, strahlen sich an. Als beide – sich liebend – im Bett liegen, hat sich ihr Aussehen verändert: Rosalia wie Fidel (dessen weißes Haar nun dunkel ist) sehen jünger aus, und dann sieht der Betrachter, was sich im letzten Panel schon andeutet, dass auf der Folgeseite der Ort des Geschehens nicht mehr das einsame Haus in Galiziens Bergwelt ist, sondern ein Zimmer in einer Stadt mit der Architektur Havannas, wie auf dem Foto des Großvaters – ein Bild aus der Vergangenheit, eine Erinnerung.⁷¹ Am nächsten Morgen schaut Sabela durchs Fenster und sieht den (weißhaarigen) Fidel im Bett schlafen. Sie geht wieder, um ihn nicht zu stören, aber Fidel hat ihr Klopfen gehört. Doch jetzt sehen wir ihn – jugendlich mit schwarzen Haaren – zusammen mit Rosalia schlafend im Bett liegen. Rosalia wacht auf. »Fidel... Fidel... ich glaube, es hat geklopft«, sagt Rosalia. Fidel steht auf, geht vor die Tür – hier wieder mit dem weißen Haar des alten Fidel. Er sieht Sabela in der Ferne davongehen. Zurück im Zimmer (wieder als junger Mann) sagt er zu Rosalia: »Das war sicher Sabela.« Rosalia – auch wenn sie es kaum sehen kann aber wohl intuitiv weiß – sagt zu Fidel, dass Sabela wohl abreise und schon die Koffer ins Auto lade, worauf Fidel ins Dorf eilt.⁷² Während dieses Weges wechselt er sein Aussehen wieder vom jungen Mann der Vergangenheit zum weißhaarigen Alten der Gegenwart (S. 191, Abb. 4). Schließlich findet er Sabela und erzählt ihr vom Besuch des Großvaters. »Und die Uhr ... Auf dem Deckel waren die Himmelsrichtungen eingraviert!«⁷³ Auch wenn es ihr unmöglich scheint – Sabela glaubt Fidel und seinem Bericht über das, was er von ihrem Großvater erfahren hat.

69 | Ebd., S. 107, S. 173.

70 | Ebd., S. 158.

71 | Ebd., S. 181ff.

72 | Ebd., S. 188ff.

73 | Ebd., S. 195.



Abb. 4 Miguelanxo Prado: *Ardalén*. Köln: Ehapa Comic Kollektion, Egmont Verlagsgesellschaft 2013, S. 191.

Aneignung

Als Rosalia Fidel zum ersten Mal besucht (wobei er zwar meint, er brauche keine Gesellschaft, sie aber dann wie selbstverständlich in seiner Wohnstube akzeptiert), redet sie ihn mit »Antonito« an. Erst später, als sie mit ihm und seiner Bergwelt vertraut ist, nennt sie ihn »Fidel«. ⁷⁴ Roman zeigt Fidel einen kleinen Delfin aus Holz. Fidel ist höchst erstaunt, als er hört, er habe oft solche Delfine hergestellt. Als er nun probiert, einen Delfin zu schnitzen, gelingt es ihm nicht. Da wird ihm (wie dem Rezipienten) bewusst, dass er so vieles, was der Seemann (für den er sich

74 | Ebd., S. 48, S. 69.

hält) beherrschte (auch Tanzen und Klavierspielen), gar nicht kann.⁷⁵ Im Verlauf der Bildgeschichte bestätigt sich, was die Wirtin Celia Sabela über Fidel berichtet: »Er hatte eine Tante in der Stadt.«⁷⁶ Der auktoriale Erzähler zeigt uns seine Kindheit: Er ist als Waisenkind bei seiner Tante aufgewachsen, einer Bordellbesitzerin, von der er das kleine Haus in den Bergen, in dem er lebt, geerbt hat.⁷⁷ Er liebte die weite Welt, träumte von Fernreisen mit dem Schiff. Doch über die Reisen mit dem Finger im Atlas ist er nie aus seiner Bergwelt herausgekommen; seine liebste Lektüre war dieser »Atlas Universal«, der (wie der aufmerksame Betrachter beim Zurückblättern feststellen kann) in seinem Bücherregal steht.⁷⁸ Celia erzählt Sabela (dem Betrachter Irritation wie Bestätigung) davon und stellt fest: »Fidel ist noch nie aus den Bergen rausgekommen. Die Sachen aus dem Meer hat ihm seine Tante hinterlassen.«⁷⁹

Und dann ist da dieser Name Antonito, mit dem ihn Ramon und Rosalia ansprechen – und der auktoriale Erzähler zeigt uns schließlich, dass der Träger dieses Namens ein ganz anderer ist, eben nicht Fidel, sondern der Sohn einer Haushälterin, die einer vornehmen Familie in der Stadt diente, und der dann zur See geschickt wurde.⁸⁰ Er war derjenige, der Delfine schnitzen konnte, dem Adela (die Tochter der Herrschaft seiner Mutter) das Klavierspielen beibrachte, der sich unsterblich in Rosalia verliebte.⁸¹ Diese erinnerte Liebe überträgt Rosalia auf Fidel.⁸² Antonito war derjenige, der von Ramon gerettet wurde und selbst hilflos erleben musste, wie Ramon ertrank. Und er war es auch, der Sabelas Großvater auf einem Schiff kennengelernt hatte. Lamas besitzt auch einen der geschnitzten Delfine. Er zeigt ihn Fidel. »Das konnte ich ganz gut, nicht wahr?« reagiert Fidel. »Aber dein Name war nicht Fidel... sondern... Antonio! Tonito!« antwortet der Großvater. Fidel: »Mag sein... Sie sind nicht der Erste, der mich so nennt... Aber jetzt bin ich Fidel.« – Großvater: »Und du hast dich so verändert... Eigentlich siehst du gar nicht aus wie damals...«⁸³ Zwei Personen – Fidel, der Träumer, und Antonio, der

75 | Ebd., S. 157.

76 | Ebd., S. 68.

77 | Ebd., S. 119 ff.

78 | Ebd., S. 27 ff, S. 121, S. 38.

79 | Ebd., S. 148.

80 | Ebd., S. 234 ff.

81 | Ebd., S. 228.

82 | Ebd., S. 180 ff.

83 | Ebd., S. 171.

Seemann, der fern in der Karibik im Streit von einem anderen Seemann erstochen und ins Wasser geworfen wurde.⁸⁴

Prado gibt uns mit seiner Geschichte ein extremes Beispiel der These Aleida Assmanns, dass Erinnerungen, so fehlbar sie auch sind, den Menschen erst zum Menschen machen, dass sie wesentliches Element der Identitätsbildung sind.⁸⁵ Fidel konstruiert sich gewissermaßen seine Wunschidentität. Er war sich ganz sicher, dass die Erinnerung an die Seefahrt und die Schiffbrüche tatsächlich seine sind, er war sich sicher, dass er der Seemann war, der schon mit 16 Jahren an Bord ging und die Welt sah. Fidel erkennt durchaus, dass die Erinnerungen »zerstückelt und durcheinander geraten« sind; aber er versteht sie noch als seine Erinnerungen, wenngleich er irritiert ist: »Manchmal kommt es mir sogar so vor, als wären es nicht meine Erinnerungen ...« sagt er zu Sabela.⁸⁶ Adela spricht es später aus: »Das alles sind Erinnerungen, Fidel ... Aber nicht deine!«⁸⁷ Sabela ist keine fremde Erinnerung, sie ist real in Fidels Leben. Aber, wie Adela erklärt, »Ramon, Rosalia, die Schiffe, die Häfen, die Schiffbrüche ... Das sind fremde Erinnerungen! Von einer anderen Person!«⁸⁸

Wie eine US-amerikanische Studie der Universität von Kalifornien feststellte, kann unser Gedächtnis leicht in die Irre geführt werden, ist Wünschen, fiktiven Erlebnissen, Suggestionen gegenüber durchaus offen. Insbesondere Menschen mit einem ausgeprägten episodischen Gedächtnis (zu denen Fidel zu rechnen ist) sind hoch anfällig für Erinnerungsverfälschungen.⁸⁹ Die Erinnerungen, die uns Prado erzählt und die er an Fidel bindet, der gewissermaßen als Medium Sabela hilft, die Vergangenheit ihres Großvaters wieder ans Licht zu bringen, sind verselbstständigte Erinnerungen – die Erinnerungen eines ermordeten Seemanns, die mit dem Wind, dem Ardalén, in seine spanische Heimat geweht werden, aufgesaugt und erweckt von Fidel, der sein ganzes Leben lang von der Sehnsucht nach dem Meer, nach der Ferne geprägt ist. So ist er der prädestinierte Resonanzboden für

84 | Ebd., S. 231 f. Diese Episode wird wiederum aus der Sicht des auktorialen Erzählers gezeigt. Antonio erzählt seinem Kameraden von seiner Liebe zu Rosalia, deren Foto er hat (S. 228), das dann, blutbefleckt, am Pier liegen bleibt, als der Mörder Antonios Leiche mit einem Fußtritt ins Meer stößt (S. 232).

85 | Aleida Assmann: »Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien«, in: Kurt Wettengel (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit 2000, S. 21.

86 | Ebd., S. 137.

87 | Ebd., S. 163.

88 | Ebd., S. 163.

89 | Lawrence Patihis et al.: »False memories in highly superior autobiographical memory individuals«, in: *PNAS* (2013: 110, 52), doi:10.1073/pnas.1314373110 (publ. 18.11.2013, zit. 22.01.2015).

die Erinnerungsklänge eines Toten und der Toten, die in dessen Erinnerung leben. Ardalén, der Wind, der dem Bildroman den Titel gibt, wird als Wind von Westen (von der Karibik) nach Osten (an die Gestade Galiziens) wehend beschrieben. Der Name ist von Prado erfunden, korrespondiert mit dem Galizischen *ar de/ do alén* (Luft aus/ aus dem Jenseits), weht aber, wie er in seiner Danksagung erklärt, manchmal tatsächlich.⁹⁰

Das starke, anschauliche Symbol für Fidels Sehnsucht sind die Wale. An seinem Lieblingsort, einem Findling nahe des Waldrandes, hört er sie singen, sieht, wie sie aus dem Wald auftauchen, über die Wiese schweben, die Weite des Meeres mit seiner Bergwelt verbinden. Als er mit Sabela an diesem Ort sitzt, möchte er das Erlebnis mit ihr teilen – doch Sabela geht, bevor er die Wale aus den Bäumen schweben sieht. Aber Rosalia, die Frau aus seiner fremden Erinnerung, sieht und hört mit ihm die Wale. »Wie schön« sagt sie mit lächelndem Gesicht – und jetzt spricht sie ihn auch mit Fidel an.⁹¹

Und so endet diese märchenhafte Geschichte grenzüberschreitend – in mehrfacher Hinsicht. Die recherchierte und präsente Erinnerung prägt die neue Gegenwart, in der die bedrückenden Ungewissheiten ausgeräumt und mit der Situation versöhnt sind. Vision, Fiktion und narrative Wirklichkeit verschmelzen zu einer Erlebniswelt. Sabela, die inzwischen wieder Arbeit bekommen hat, kehrt immer wieder ins Dort zurück und unterhält sich mit Fidel. Er hat für sie »die Teile der Geschichte von Francesco, meinem Großvater, zusammengesucht«. Dann erkrankt Fidel; sie begraben ihn »auf dem Dorffriedhof [...], auf einem Hügel, über den an grauen Tagen der Ardalén weht.«⁹² Die Erinnerung an Fidel ist stark. Wenn Sabela zu seinem Haus kommt, so ist er wieder da, schenkt ihr als Objekt der Erinnerung einen Delfin.⁹³ Dann sehen wir Sabela wieder in Fidels Wohnstube mit Seestern, Muschel, Fotografien als Erinnerungsreliquien. Sie setzt sich ans Klavier, spielt – und dann ist Fidel wieder da, legt ihr die Hand auf die Schulter. Und auch die anderen kommen dazu, die Akteure aus der Erinnerung Antonitos: Ramon, Rosalia und Sabelas Großvater. Sie installieren sich auf einer Erzählebene mit (dem verstorbenen) Fidel und der lebenden Sabela: »Ein Familientreffen«, sagt Ramon.⁹⁴ Gemeinsam gehen sie zu Fidels Lieblingsplatz, wobei auch Adela noch zur Gruppe stößt und geben sich der Sehnsucht nach Meer und Ferne hin –

90 | Prado: *Ardalén*, S. 4, S. 253.

91 | Ebd., S. 71.

92 | Ebd., S. 223.

93 | Ebd., S. 226.

94 | Ebd., S. 244.

im beglückenden Betrachten der aus dem Wald schwebenden riesigen Wale ...⁹⁵
(Abb. 5)

Im Epilog des Bildromanes sehen wir, wie Fidel und Sabela zusammen ans Meer gefahren sind. Glücklich schauen beide von einer Klippe übers Wasser. »Dort, auf der anderen Seite des Atlantiks, ist Amerika ... die Karibik ... Kuba ...« sagt Sabela. »Und hier, Sabela ... Gibt es hier keine Walfische?« – »Nein, Fidel. Aber manchmal schwimmen hier Delfine vorbei.«⁹⁶ Jetzt bedarf es des Symbols der Walfische nicht mehr.

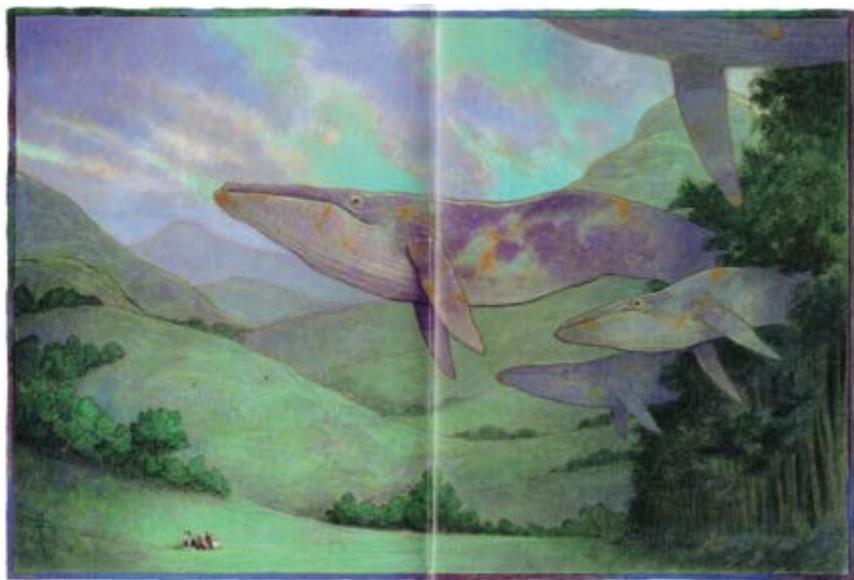


Abb. 5 Miguelanxo Prado: *Ardalén*. Köln: Ehapa Comic Kollektion, Egmont Verlagsgesellschaft 2013, S. 248–249.

95 | Ebd., S. 242 – 249.

96 | Ebd., S. 255.

Literatur

Primärliteratur

Bashi, Parsua: *Nylon Road*. Zürich 2006.

Cécil & Brunschwig: *Holmes. Bd. 1. Abschied von der Baker Street*, übers. v. Edmund Jacoby. Berlin 2013.

Folman, Ari/Polonsky, David: *Waltz with Bashir*, übers. v. Heinz Freitag. Zürich 2009.

Gnehm, Matthias: *Der Maler der Ewigen Portrait Galerie*. Zürich 2013.

Hergé: *Tim und Struppi. Das Geheimnis der Einborn* [frz.1947]. Reinbek 1971.

Kaschnitz, Marie Luise: »Das dicke Kind«, in: *Die Gegenwart* (1951: 18), zit.: Benno von Wiese (Hg.): *Deutschland erzählt*. Frankfurt/M. 1965, S. 231–237.

Kersnowskaja, Jefrosinija: »Ach Herr, wenn unsre Sünden uns verklagen.« *Eine Bildchronik aus dem GULAG*, übers. v. Iwan N. Tscherepow. Kiel 1991.

Maël/More, Olivier: *Die Rückkehrer. Wenn der Krieg im Kopf nicht endet*, übers. v. Ulrich Profrock. Hamburg 2014.

Prado, Miguelanxo: *Ardalén*, übers. v. Sybille Schellheimer. Köln 2013.

Robinson, Alex: *Too Cool to be Forgotten*. Marietta (USA) 2008.

Shapton, Leanne: *Bedeutende Objekte und Persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Leonore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*, übers. v. Rebecca Casati. Berlin 2010.

Spiegelman, Art: *Maus*. Bd. 1: *Die Geschichte eines Überlebenden. Mein Vater kotzt Geschichte aus*. Reinbek 1989;

Spiegelman, Art: *Maus*. Bd. 2: *Die Geschichte eines Überlebenden. Und hier begann mein Unglück*, übers. v. Christine Brinck und Josef Joffe. Reinbek 1992.

Taniguchi, Jiro: *Vertraute Fremde*, übers. v. Claudia Peter. Hamburg 2007.

Weyhe, Birgit: *Im Himmel ist Jahrmarkt*. Berlin 2013.

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida: »Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien«, in: Kurt Wettengel (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit 2000, S. 21–27.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2006.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*. München 2007.

Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen*. Köln 1992.

Deutsches Historisches Museum Berlin (Hg.): *Der Erste Weltkrieg in 100 Objekten*. Berlin 2014.

Frenzel, Martin: »Miguelanxo Prado. ›Ich würde nie freiwillig in einen Park gehen, wo alte Frauen mit Hundekötern sitzen ...‹« Dossier, in: *ICOM INFO* (1991: 52), S. 16–23.

Frenzel, Martin: »›Die Galicier sind stark vom Wetter geprägt.« Interview mit Miguelanxo Prado«, in: *ICOM INFO* (1991: 52), S. 24–27.

- Gumpert, Lynn: *Christian Boltanski*. Paris 1994.
- Grünewald, Jasmin: »Individuelle Erinnerung und Geschichte. Zum Beispiel: Sigrid Sigurdsson«, in: *Kunst + Unterricht* (2008: H. 327/328), S. 52–55.
- Kracauer, Siegfried: »Die Photographie«, in: ders. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt/M. 1977.
- Kunst + Unterricht* (1998: H. 227) *Erinnern und Gedenken*.
- Metken, Günter: *Spurensicherung*. Amsterdam 1996.
- Patihis, Lawrence et al.: »False memories in highly superior autobiographical memory individuals«, in: *PNAS* (2013: 110, 52), doi:10.1073/pnas.1314373110 (publ. 18.11.2013, zit. 22.01.2015).
- Schaffner, Ingrid/Winzen, Matthias (Hgg.): *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*. München 1997.
- Wescher, Herta: *Die Geschichte der Collage*. Köln 1980.
- Wettengel, Kurt (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit 2000.
- Zaunschirm, Thomas: *Bereites Mädchen Ready-made*. Klagenfurt 1983.

