



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Darstellung des Holocaust in Art Spiegelmans
Maus“

Verfasserin

Theresa Höller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Definition Comic.....	6
3. Comic und Geschichte.....	11
4. Maus – A Survivor’s Tale.....	13
4.1 Maus 1972.....	14
4.2 Maus als Comic.....	16
4.3 Maus als Autobiografie.....	21
4.4 Maus als historisches Zeugnis.....	22
5. Charaktere.....	26
5.1 Vladek.....	26
5.2 Art.....	27
5.3 Mala Françoise und Anja.....	28
5.4 Deutsche.....	28
5.5 Namen.....	30
6. Umgang mit Zeit.....	31
6.1 Erinnern und Vergessen.....	31
6.2 Vermischung der Zeitebenen.....	37
6.3 Tagebuch.....	43
7. Darstellung- Tiermetapher.....	45
7.1 Anspielungen auf die Nationalsozialistische Rassenideologie.....	46
7.2 Mäuse oder Menschen.....	47
7.3 Tiermetaphern in anderen Werken.....	50
7.4 Masken.....	51
7.4.1 Maske - Theorie.....	52
7.4.2 Die Maske als Verkleidung.....	53
7.4.3 Maus-Maske.....	54

8. Stil.....	60
8.1 Schwarzweiß.....	60
8.2 Zeichen und Rahmen.....	61
8.3 Rauch.....	64
8.4 Pläne und Karten.....	65
8.5 Fotos.....	69
8.6 Zeichnungen.....	76
8.7 Prisoner on the Hell Planet	77
9. Rezeption.....	80
10. Fazit.....	84
11. Abbildungsverzeichnis.....	86
12. Quellenverzeichnis.....	87
Abstract (Deutsch/Englisch).....	92
Curriculum Vitae.....	94

1. Einleitung

Die Zeit des Nationalsozialismus und die unter diesem Regime begangenen Verbrechen sind Themen, welche auch heute noch Relevanz besitzen. Vor allem, da die letzten Zeitzeugen langsam immer weniger werden, ist es wichtig, sich mit diesem Thema zu befassen und auch über Erinnerung an sich zu reflektieren. Es handelt sich bei der NS-Zeit nicht nur um etwas Vergangenes, sondern um eine Zeit, die sich noch nicht so weit hinter uns befindet, die uns durch unsere Eltern, Großeltern und Urgroßeltern betrifft. Gerade in einem Land wie Österreich, von dem lange als Opfer Hitlers ausgegangen wurde, in dem erst sehr spät wirklich mit der Aufarbeitung des Geschehenen begonnen wurde, ist es wichtig damit nicht gleich wieder aufzuhören. Außerdem hat die Anzahl autobiografischer Comics, die sich mit zeithistorischen, politischen Ereignissen auseinandersetzen, in den letzten Jahren deutlich zugenommen. Diese Zunahme wirft die Frage nach dem Potential des Comics in Bezug auf die Auseinandersetzung mit Realitätskonstruktionen und dem Realitätsbegriff auf.¹

Im Comic *Maus* geht es genau um diese Thematik. Art Spiegelman erzählt die Geschichte seines Vaters Vladek, welcher in Polen als Jude geboren, schließlich nach Auschwitz deportiert wurde und nach dem Krieg in die USA emigrierte. Außerdem erzählt er seine eigene Geschichte als Kind von Holocaust-Überlebenden. Auch Erinnerung und der Umgang mit Erinnerung ist ein großer Teil des Comics und des Weiteren geht es um die Darstellung von Geschichte, um die Frage nach der richtigen Wiedergabe von Geschichte, ob man diese überhaupt richtig reproduzieren kann und ob es ein Wahr und ein Falsch überhaupt gibt.

Im Folgenden werden die Fragen behandelt, wie der Nationalsozialismus in *Maus* dargestellt wird, wie Art Spiegelman mit dieser Zeit und der Erinnerung seines Vaters umgeht und dies in einer ungewöhnlichen Form (dem Comic) zum Ausdruck bringt. Es geht um die Frage der Angemessenheit der Repräsentation durch ein Medium, welches von Vielen als Unterhaltungsmedium gesehen wird, das nicht zur Vermittlung von schwierigen Inhalten geeignet ist. Wird der Holocaust durch die Darstellung in einem Comic trivialisiert?

Nicht alleine die Darstellung des Holocaust in einem Comic ist ungewöhnlich. Art Spiegelman wählt auch eine ausgefallene Darstellungsweise, indem er sich einer Tiermetapher bedient. Er macht die Juden zu Mäusen und die Deutschen zu Katzen.

¹ Lummerding. 2011. S. 325

Funktioniert diese Tiermetapher? Was sagt er damit aus? Wird er durch diese Form der Darstellung selbst zu demjenigen der diskriminiert? Was bedeuten die Tiermasken und die Verwendung einer Maske generell?

Weiters geht es um verschiedene andere Medien, auf welche in *Maus* Bezug genommen wird und darum, welche Aussagen dadurch in diesem Kontext gemacht werden. Schließlich werden Pläne, Landkarten, Tagebücher, Fotos und der Comic selbst in *Maus* thematisiert.

Außerdem wird auf *Prisoner on the Hell Planet* eingegangen, der Comic, welcher in *Maus* abgedruckt wurde. Bei welchem es sich aber um ein älteres Werk von Art Spiegelman handelt. Es geht darin um den Selbstmord von Arts Mutter und dessen Umgang mit diesem.

Zum Abschluss wird auf die Rezeption nach dem Erscheinen der Maus Bände eingegangen. Dabei geht es vorwiegend um die Reaktionen aus den USA und aus Deutschland. Schließlich war *Maus* wegen des Mediums, des Themas und der Darstellungsweise viel diskutiert und kritisiert, Spiegelman wurde dafür aber auch hoch gelobt und mit Preisen ausgezeichnet.

Da es sich bei *Maus* um einen teils autobiographischen Comic handelt, gibt es sowohl die Figur Art Spiegelman, als auch den Autoren Art Spiegelman. Da die beiden nicht immer ein und dieselbe Person sind, wird im Folgenden die Figur im Comic Art genannt und der Autor selbst Spiegelman.

2. Definition Comic

Das Jahr 1895 wird meistens als Geburtsjahr des modernen Comics gesehen. Die Serie *The Yellow Kid*² von Richard Felton Outcault gilt als erste moderne Comic-Serie. Diese wurde am 5. Mai 1895 zum ersten Mal veröffentlicht. Es gibt jedoch unterschiedliche Meinungen darüber, was als erster moderner Comic gilt. Dabei kommt es sehr stark auf die Definition des Mediums Comic an. Es erschienen bereits vorher Bildererzählungen wie zum Beispiel *Max und Moritz*³ von Wilhelm Busch. Vorläufer des modernen Comics finden sich bereits in urzeitlichen Höhlenmalereien oder auf Wandteppichen aus dem 11. Jahrhundert. Ab dem 17. Jahrhundert finden sich Bilderromane und Zeichnungen, die dem Comic ähneln, in Zeitungen wieder.⁴

Anne Magnussen macht darauf aufmerksam, dass es viele verschiedene Definitionen von Comics gibt. Um sich mit diesem Themenfeld auseinander zu setzen, ist es hilfreich, sich zuerst mit diesen Definitionen zu beschäftigen.⁵

Die Sequentialität ist eine wichtige Eigenschaft des Comics, auf die sich viele Definitionen einigen können. Magnussen beschreibt dies wie folgt: „A Comic is a sequence of images between which some kind of unity of meaning is created.“⁶

Jakob Dittmar, definierte den Comic in seiner Comic-Analyse so:

„Comic ist eine Sequenz von Bildern oder Bildelementen, die einen Handlungsstrang oder Gedankenflug erzählen und dazu in räumlicher Folge (zumeist in direktem Nebeneinander) gezeigt werden. Sequentialität entsteht durch das Schaffen von Zusammenhängen zwischen den einzelnen Bildern und gegebenenfalls Textstücken, die nebeneinander abgebildet sind. Es ist unwesentlich, ob sie in einem Rahmen zusammengefasst sind oder jeweils in eigenen Rahmen stehen. Mehrere Handlungen einer Figur in einem Bild (mehrere Zustände dieser Figur) können schon ein Comic sein.“⁷

Und auch in Scott McClouds Definition geht es vorwiegend um die Sequentialität. „Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.“⁸ Für McCloud ist es nicht relevant für die Definition des Comics, dass eine Geschichte erzählt wird. In anderen Definitionen ist das erzählen einer Geschichte jedoch ausschlaggebend für den Comic.⁹

² Outcault. 1895. New York World

³ Busch. 1865

⁴ Munier. 2000. S. 21f

⁵ Magnussen. 2000. S. 197

⁶ Magnussen. 2000. S. 196

⁷ Dittmar. 2011(a). S. 44

⁸ McCloud. 1994. S. 9

⁹ Magnussen. 2000. S. 197

Will Eisner betrachtet nicht nur die Sequentialität als Hauptbestandteil eines Comics. „Comics deal with two fundamental communication devices: words and images.“¹⁰ Obwohl auch er Geschichten, die nur durch eine Sequenz von Bildern, ohne Text, erzählt werden, als Comic anerkennt.¹¹

Für die Definition von Comics wird der Unterschied zum Film häufig herangezogen. Auch McCloud setzt sich mit dem Unterschied zwischen Film und Comic auseinander, insbesondere geht er auf den Animationsfilm ein. Den größten Unterschied sieht er darin, dass die Sequentialität im Animationsfilm zeitlich ist und nicht wie im Comic ein nebeneinander.¹²

Dittmar erklärt den Unterschied zwischen Film und Comics ebenfalls. Im Gegensatz zum Film sieht man beim Comic die Bilder nicht in einer zeitlichen Abfolge sondern die aufgeschlagene Seite auch als Gesamtbild.¹³

Magnussen und Christiansen machen in ihrer Einleitung zu *Comics & Culture* drauf aufmerksam, dass im Comic zwar viele Bildausschnitte, die den Einstellungen einer Kamera ähneln, existieren, dass Comics jedoch keine Nachahmung des Filmes darstellen, da es diese bereits vor dem Film gab.¹⁴

Der Comic unterscheidet sich von der Bildgeschichte darin, dass sich Text und Bild im Comic gegenseitig ergänzen, in der Bildgeschichte hingegen wiederholen sie sich.¹⁵

Wenn es um die Betrachtung eines Comics geht, geht Magnussen davon aus, dass die RezipientInnen nicht nur eine Sequenz von Bildern betrachten, sondern zuerst eine ganze Seite oder Doppelseite. Es geht also auch um das Gesamtbild einer Seite und nicht nur um den Zusammengang der Bilder miteinander.

„If we accept that the interpretation is a process in which the creation of coherences by inferring between panels is an ongoing feature, we can consider the initial scan of the page to be the first sign in the process.“¹⁶

Und wenn man dies in einem noch größeren Rahmen betrachtet, geht es auch um die Veröffentlichungsform. Ein als Buch gebundener Comic wird anders betrachtet als ein Comicheft oder ein Comicstrip in einer Zeitung.¹⁷

Auch für Will Eisner stellt die gesamte Seite einen wichtigen Faktor dar. „Pages are

¹⁰ Eisner. 2008. S. 7

¹¹ Eisner. 2008. S. 10

¹² McCloud. 1994. S. 7

¹³ Dittmar. 2011(a). S. 44

¹⁴ Christiansen/Magnussen. 2000. S. 15

¹⁵ Dittmar. 2011(a). S. 47

¹⁶ Magnussen. 2000. S. 201

¹⁷ Magnussen. 2000. S. 200

the constant in comic book narration. They have to be dealt with immediately after the story is solidified.“¹⁸

Die Narration erfolgt im Comic normalerweise innerhalb der Pannels mittels Text und Bild. Diese beiden Faktoren müssen kombiniert werden, konkurrieren aber auch um die Aufmerksamkeit der RezipientInnen.¹⁹

Der Comic oder ein Teil davon kann auch von einem der beiden Elemente dominiert werden. Wie detailliert die Bestandteile einer Seite wahrgenommen werden, liegt weniger an den ZeichnerInnen als an den LeserInnen. Der Lesefluss und das Lesetempo sind einerseits von der Anordnung der Bilder und den Übergängen abhängig, werden jedoch von den LeserInnen mitbestimmt. Eine weitere Besonderheit des Comics ist die Möglichkeit des Zurückblätterns. So kann der/die LeserIn Zusammenhänge später noch einmal überprüfen. Jedes Element eines Bildes hat das Potential auf etwas zu verweisen. Welches dieser Elemente wirklich von Relevanz ist, erfährt der/die LeserIn erst im Nachhinein.²⁰ Es kann also sein, dass erst am Ende des Comics gewisse Elemente einordenbar sind.

Das Abbilden geschieht im Comic, abgesehen vom Fotocomic, in einer vereinfachten abstrahierten Form. McCloud ist der Meinung, dass durch diese Vereinfachung die Identifikation der Rezipientinnen mit der Figur größer wird. Außerdem wird dadurch relevanter, was diese Figur zu sagen hat. Durch die vereinfachte Darstellung eines Gegenstandes, steht dieser Gegenstand stellvertretend für mehrere.²¹

Mit der Zeit haben sich im Comic bestimmte Symbole und Darstellungsweisen eingebürgert, die gewisse Gefühle und Sachverhalte darstellen. Etwas wird für die Darstellung einer Stimmung verwendet, von anderen AutorInnen in anderen Comics wiederholt und schließlich zur gängigen Darstellungsweise. In diese Kategorie fallen die Formen von Sprechblasen oder der Schrift selbst z.B.: beim Schreien, Flüstern, betonen eines bestimmten Wortes und Umgebungsgeräusche. Außerdem gehören auch Zeichen und Symbole, die für bestimmte Gruppierungen, Zustände, etc. stehen (z.B. Hakenkreuz, Rauch, Geruch, etc.) dazu.²² Will Eisner sieht in diesem Erkennen von Zeichen und Symbolen die Basis des Verstehens von Comics. Er nennt es deshalb „the grammar of sequential art“²³. Die Kommunikation zwischen AutorIn und LeserIn

¹⁸ Eisner. 2008. S. 65

¹⁹ Buhl. 2011. S. 409

²⁰ Dittmar. 2011(a). S. 45-49

²¹ McCloud. 1994. S. 36- 41

²² McCloud. 1994. S. 127-134

²³ Eisner. 2008. S. 2

kann nur erfolgreich stattfinden, wenn der/die AutorIn Zeichen und Symbole verwendet, die der/die LeserIn auch erkennt.²⁴

Beim Betrachten eines Pannels verarbeiten wir visuelle Reize. Zwischen den Pannels, werden keine unserer Sinne beansprucht, deshalb sind hier alle Sinne gefragt.²⁵

Da sich im Comic, im Gegensatz zum Film, die Bilder nicht von selbst bewegen, ist es wichtig, dass der/die LeserIn den Zusammenhang zwischen den Pannels sieht. „The most important obstacle to surmount is the tendency of the reader’s eye to wander.“²⁶

Ein wesentlicher Bestandteil der Comics ist das Prinzip der Auslassung. Zwischen den Bildern ist es weiß, dieses Weiß dient der Interpretation der RezipientInnen. So können diese das Ganze erfassen, obwohl nur ein Teil sichtbar ist. Durch dieses Nicht-Zeigen, können die unfassbaren Taten der NationalsozialistInnen, die als Ganzes gar nicht dargestellt werden können, trotzdem erfasst werden. „Das Weiß dient in einem gelungenen Holocaust-Comic der Anzeige nicht nur der Unvollständigkeit der Erzählung, sondern auch des Nicht-Fassen-Könnens.“²⁷

Vorteil des Comics ist es, Sachverhalte damit vereinfacht darstellen zu können. So kann komplexes Wissen auf eine Art erfasst werden, die für viele Menschen verständlich ist.²⁸ Durch die Verbindung von Schrift, Zeichen- und Bildsprache kann etwas, das sonst in Schrift langer, aufwändiger Erklärungen bedürfte, kürzer ausgedrückt werden. Allerdings ist nicht sichergestellt, dass auch die beabsichtigten Inhalte übermittelt werden. Im Gegensatz zu Worten kann die Bedeutung von Bildern nicht nachgeschlagen werden. Sie sind vielschichtiger und komplexer.²⁹

Außerdem ist für das Verständnis der Rezeption von Comics wichtig, dass Bilder als glaubwürdiger wahrgenommen werden als reiner Text. Eine optische Überlieferung von Emotionen, durch die Darstellung des menschlichen oder menschenähnlichen Gesichts, führt zu einer direkteren Wahrnehmung.³⁰

Den Nationalsozialismus als Thema eines Comics zu wählen, hat Vor- und Nachteile. Der Unterschied zwischen Gut und Böse ist klar ersichtlich und der Krieg kann zur Erschaffung actionreicher Narrationen dienen. Bei den LeserInnen kann ein Grundwissen über den Nationalsozialismus, die Zeichen, Farben und Uniformen

²⁴ Eisner. 2008. S. 7

²⁵ McCloud. S. 89f

²⁶ Eisner. 2008. S. 41

²⁷ Buhl. 2011. S. 409

²⁸ Buhl. 2011. S. 410

²⁹ Dittmar. 2011(b). S. 419f

³⁰ Dittmar. 2011(b). S. 424

vorausgesetzt werden.

Allerdings läuft der Nazi-Comic auch Gefahr, das Thema zu oberflächlich zu behandeln und klischeehaft mit der Geschichte umzugehen. *Maus* ist ein Beispiel dafür, dass auch im Comic eine ernsthafte Annäherung an das Thema möglich ist.³¹

Comics gehören zur populären Kultur, in der Nazi-Comics ein Subgenre darstellen.

Comicbücher, die sich mit komplexen Themen beschäftigen, im Gegensatz zu Comicheften, werden als Graphic Novel oder AutorInnen-Comic bezeichnet.³² Im Französischen setzte sich für diese Art des Comics die Bezeichnung *Bande dessinée* (BD) nach Francis Lacassin durch. Der französische Literaturwissenschaftler Francis Lacassin, ordnete 1973 in seinem Essay *Pour un neuvième art: La bande dessinée*³³ den Comic als neunte Kunstform ein (nach den klassischen Kunstformen Malerei, Bildhauerei, Zeichnung, Grafik und Architektur und der Fotografie, Fernsehen und Film).

1954 erschien das Buch *Seduction of the innocent* von Fredric Wertham. Dieser argumentierte, dass der Comic zur Verrohung und zur Analphabetisierung der Jugend beitrüge. Damit begann eine massive Anti-Comic-Kampagne. Um dieser entgegen zu treten, führte die amerikanische Comic-Industrie den Verband zur freiwilligen Selbstkontrolle ein. Sie verabschiedeten den Comic-Code. Die darin beinhalteten Richtlinien und Vorschriften sollten dem Jugendschutz dienen und führten dazu, dass Erwachsenen-Comics immer weniger wurden. Flüche, vulgäre Sprache, Narkotika, Rauschgift und sexuelle Beziehungen durften nicht mehr dargestellt werden. Als Gegenbewegung zum Comic-Code entwickelte sich der Underground-Comic, aus welchem auch der AutorInnen-Comic hervorging. Hier fand eine generelle Enttabuisierung politischer und sexueller Inhalte statt. Ab Mitte der 1980er Jahre entwickelte sich der Comic nun nicht nur zur Massenware sondern auch zur *grafic art*. Hier wird der Comic bewusst als Erzählmedium ausgewählt, um die künstlerischen Besonderheiten dieses Mediums, also der Mischung von Literatur und Illustration, zu nutzen.³⁴

³¹ Buhl. 2011. S. 416

³² Buhl. 2011. S. 411

³³ Francis Lacassin: *Pour un neuvième art: la bande dessinée*, coll. Essai, Folio, Paris, 1971.

³⁴ Munier. 2000. S. 29-32

3. Comic und Geschichte

Zwischen 1985 und 1995 häufte sich die Entstehung von historisierenden Comics.³⁵

In den neunziger Jahren erschienen etwa 30 verschiedene Comics, die sich mit dem Thema Nationalsozialismus auseinandersetzten. In Deutschland kann man dieses vermehrte Erscheinen der Comics als Gegenbewegung zu den immer häufiger aufkommenden Hassverbrechen von Neonazis und Skinheads betrachten. Zu Beginn der 1990er Jahre wurden vereinzelt sogar Comics zum Thema Nationalsozialismus vom staatlichen Stellen in Deutschland gefördert. Der Grund dafür waren Studien, welche ergaben, dass sich Jugendliche trotz intensiver Bemühungen der Schule, für die NS-Thematik kaum interessierten. Da Comics als ein Medium vorwiegend für Kinder und Jugendliche galten, wurde auf diesem Weg versucht, mehr Jugendliche zu erreichen.³⁶

Das allgemein verbreitete Bild von Geschichte ist, dass es sich um durch empirische Daten gestützte Theorien und wissenschaftlich erforschte Begebenheiten handelt. Diese betreffen häufig die politische, ökonomische und soziale Entwicklung eines Ortes, einer Nation, eines Kontinents, einer Religion oder der Welt. Historiker versuchen diese Begebenheiten durch Quellen und Zeugnisse zu rekonstruieren und Zusammenhänge sichtbar zu machen. Durch ihre Erkenntnisse wird die Sichtweise von Vergangenheit immer wieder neu gestaltet. Welche Ereignisse für die Zukunft bewahrt werden, wird bewusst entschieden.³⁷

„Gedächtnis ist das Aufrufen und Aufbewahren von Wahrnehmungen, die stattgefunden haben, das Bewusst-Machen von Wahrnehmungen über den Moment der Wahrnehmung hinaus. Hierbei sind Texte und Dokumente kein Erinnerungsspeicher, auch gar kein faktisches Wissen, sondern lediglich Gedächtnisstütze und Auslöser für Erinnerungsprozesse und Konzepte. Geschichte wird demnach immer wieder neu gesehen und definiert. Im Zusammenhang mit der sich wandelnden Sicht auf die Geschichte wandelt sich auch das Selbstverständnis der jeweiligen BetrachterInnen der Geschichte, da die Präsentation eigener und auch fremder Identität eine Funktion der Geschichte ist.“³⁸

Daraus ergibt sich die Frage, inwieweit das Medium Comic zur Darstellung Historischer Ereignisse geeignet ist. Einige HistorikerInnen befürchten bei Historischen Comics eine Ästhetisierung geschichtlicher Darstellungen. Die Frage, die

³⁵ Munier. 2000. S. 33

³⁶ Munier. 2000. S. 195

³⁷ Dittmar. 2011(b). S. 422

³⁸ Dittmar. 2011(b). S. 420

sich diesen KritikerInnen entgegenstellt, ist ob es überhaupt eine entästhetisierte Form der Geschichtsschreibung gibt, abgesehen vom reinen Forschungsbericht.³⁹

Barbara Eder beurteilt das Medium Comic als sehr geeignet um geschichtliche Themen zu behandeln.

„Der von Rinnsteinen, Lücken und Auslassungen durchsetzte Bildraum des Comics beinhaltet etwa dort eine weiße Fläche, wo in der Vergangenheit Artikuliertes nicht oder nicht ausreichend gehört hatte werden können. Die durch Leerstellen im Bildersog signifizierte Präsenz verweist auf die Latenz eines Möglichen, das zum Zeitpunkt eines historischen Spannungszustandes nicht passiert ist. An die Stelle von Eindeutigkeit und Linearität treten Polyphonie und Kontingenz;“⁴⁰

Es kann ein Nebeneinander von verschiedenen Bildern aus unterschiedlichen Zeitebenen geben, die miteinander mehr oder weniger in Verbindung stehen. Außerdem kann durch Auslassungen auch das dargestellt werden, was nicht genau übermittelt wird oder nicht so einfach darzustellen ist.

Spannungs- und widerspruchsreiche Konstellationen und das Zeigen der Konstruiertheit der Zusammenhänge können durch das Medium gezeigt werden und stehen somit einer linearen Darstellung der Realität entgegen. Eine eindeutige Aussage über die Realität wird unmöglich. Jedes Medium, welches Aussagen über die Realität trifft, dient nicht nur der Vermittlung von Realität, sondern konstruiert diese mit.⁴¹

Ein Kritikpunkt bei der Darstellung des Holocaust in Unterhaltungsmedien ist, dass es häufig zu einer Art Mystifizierung kommt. Die Nazis werden zum ultimativ Bösen. Oft werden Themen des Nationalsozialismus zum narrativen Element von Comics, ohne dieses Thema wirklich zu behandeln. In SuperheldInnen-Comics sind zum Beispiel Arbeitslager, Menschenversuche und der SS nachempfundene Uniformen oft gesehene Bestandteile. Diese Verwendung hat meistens mit den wirklichen historischen Ereignissen nichts mehr zu tun. Durch die Mystifizierung werden die historischen Ereignisse enthistorisiert.⁴²

³⁹ Munier. 2000. S. 85f

⁴⁰ Eder. 2011. S. 287

⁴¹ Lummerding. 2011. S. 335

⁴² Dittmar 2011(b). S. 424

4. *Maus* – A Survivor's Tale

*Maus- A Survivor's Tale*⁴³ ist ein teils autobiografischer, teils biografischer Comic, den Art Spiegelman im Zeitraum zwischen 1973 und 1991 verfasste. Dieser ist in zwei Teile gegliedert, *Maus1 – My father bleeds history* und *Maus2 – and here my troubles began*. Spiegelman verarbeitet in diesem Comic einerseits die Geschichte seines Vaters Vladek, welcher während des NS Regimes in Polen lebte und andererseits seine eigenen Erfahrungen als Kind zweier Holocaust-Überlebender.

Formal erinnert der Comic sehr an Zeitzeugeninterviews in Dokumentarfilmen.

„It is logical to approach the book first as a work of oral history, because of its sources and Spiegelman's decisions about the structure of its text. The absence of footnotes or bibliography should not be mistaken for indifference to the importance of research.“⁴⁴

Die Erlebnisse seines Vaters werden durch Spiegelmans Erzählung und durch seine Zeichnungen wiedergegeben. Spiegelman behandelt dabei die Erinnerungen seines Vaters immer als Erinnerungen, etwas Subjektives, Flüchtiges. Um *Maus* realisieren zu können, sprach Spiegelman außer mit seinem Vater, noch mit anderen Zeitzeugen und beschäftigte sich viel mit Biografien und Historien.⁴⁵

In *Maus* werden auf mehreren verschiedenen narrativen Ebenen, die simultan laufen, unterschiedliche Geschichten erzählt.

Die erste Ebene ist die übergeordnete Erzählebene, welche sich durch den ganzen Comic zieht. Art schreibt und zeichnet einen Comic über seinen Vater Vladek und muss diesen hierfür interviewen. Man sieht wie Art zu seinem Vater kommt und ihn befragt und dies auf einem Tonbandgerät aufnimmt. Dadurch erfährt man auch einiges über Vladeks Lebensumstände in der Zeit, in der der Comic verfasst wurde (von 1973 bis zu seinem Tod). Spiegelman bietet Einblicke in seinen eigenen Alltag, in die oft schwierige Beziehung zu seinem Vater und dessen Beziehung zu seiner Frau Mala. Außerdem bekommt der/die LeserIn einen Eindruck von seiner Herangehensweise an den Comic, seine Beweggründe und seine Arbeitsweise.

Vladek lebt mittlerweile in New York und ist zum zweiten Mal verheiratet mit Mala. Er wirft dieser oft vor, dass sie es nur auf sein Geld abgesehen hat. Man erfährt auch ziemlich bald, dass Anja, Arts Mutter, sich das Leben nahm. Diese wird von Vladek jedoch immer gelobt und vor Mala als die bessere Frau dargestellt. Vladek will mehr

⁴³ Spiegelman. 1973-1991

⁴⁴ Orban. 2005. S. 42

⁴⁵ Adams. 2008. S.63f

Kontakt zu seinen Sohn, dieser ist jedoch sehr beschäftigt und besucht seinen Vater hauptsächlich um den Comic zeichnen zu können. Die Beziehung der beiden ist schwierig. Sie ist durch unerfüllte Erwartungshaltungen und Missverständnissen von beiden Seiten geprägt.

Die zweite Ebene des Comics ist die, in der Vladeks Geschichte erzählt wird. Diese wird immer wieder durch das hier und jetzt unterbrochen und durch Arts Fragen an seinen Vater wieder eingeleitet.

Vladek erzählt von der Zeit vor dem 2. Weltkrieg, wie er sich als junger Mann in Polen mit Frauen traf, wie er Anja, eine Tochter aus reichem Haus, kennen lernte, sie heiratete und als Geschäftsmann erfolgreich war. Er erzählt von der Geburt ihres ersten Sohnes Richieu und davon, dass er bald darauf zur Armee musste, um sein Land zu verteidigen. Er kam in Kriegsgefangenschaft, konnte danach aber wieder nach Hause zu seiner Familie. Die Anfeindungen jüdischer Familien nahm in Polen immer stärker zu. Die Familie wurde ins Ghetto Srodula verlegt. Immer mehr Menschen aus Vladeks Umgebung wurden deportiert oder flohen ins Ausland. Auch für Vladek und seine Familie begann eine lange Reise des sich Versteckens und der Angst. Anjas Schwester Tosha versuchte mit Richieu und ihren eigenen Kindern zu fliehen. Sie vergiftete sich und die Kinder schließlich, als sie keinen Ausweg vor den Nazis mehr sah. Für Vladek und Anja endete ihre Reise vorerst in Auschwitz. Vladek hielt sich über Wasser, indem er einfach zum Experten für alles und somit unverzichtbar wurde. Wie Anja überlebte, weiß man nicht so genau, da Vladek ihre Tagebücher vernichtete.

Das Martyrium hatte ein Ende, als der Krieg schließlich vorbei war und die Besatzungsmächte sich der wenigen jüdischen Überlebenden annahmen.

Um seine Figuren darzustellen, beschloss Spiegelman, sie als Tiere zu zeichnen. Allerdings handelt es sich eher um eine Mischform, um sehr menschliche Tiere, die aufrecht gehen, sprechen und sich wie Menschen verhalten. Außerdem gibt es auch echte Tiere, anhand derer man nie auf die Idee kommen würde, die Protagonisten wirklich für Tiere zu halten.

4.1 *Maus* 1972

Die Idee zu *Maus* ergibt sich aus einem 3-seitigen Comic, welchen Spiegelman 1972 publiziert. Dieser geht aus einem Interview Spiegelmans mit seinem Vater hervor.

Auch dieser Comic trägt den Namen *Maus*⁴⁶ und wird im Undergroundcomic *Funny Animals* publiziert.

Eine ältere Maus sitzt am Bett des Sohnes und erzählt diesem eine Gutenachtgeschichte. Auch in dieser Geschichte geht es um den Nationalsozialismus und grob um Vladeks Geschichte in Polen, im Ghetto und in Auschwitz. Auch hier sind Juden Mäuse und Nazis sind Katzen. Doch es wird nicht so klar angesprochen. Es geht um den Konflikt zwischen Katzen und Mäusen. Die Charaktere sehen sich, im Gegensatz zum späteren *Maus*, selbst als Mäuse. Es wird von *the old country* und nicht von Polen und von *the War* gesprochen. Der Name der jungen Maus ist *Mickey* und der Vater wird *Poppa* genannt. Außerdem sind auch Zeichen wie das Hakenkreuz und der Judenstern in diesem Werk noch nicht in Verwendung. Stattdessen tragen die Mäuse eine Schleife mit einem *M* um den Arm und die Katzen eine Schleife mit einem Totenschädel mit Schnurrhaaren. Um auf ihre Deutsche Herkunft hinzuweisen, heißen die Katzen auch im englischen Comic *die Katzen*. Auch von Auschwitz wird in diesem Comic noch nicht direkt gesprochen. Dafür ist von *Mauschwitz* die Rede.

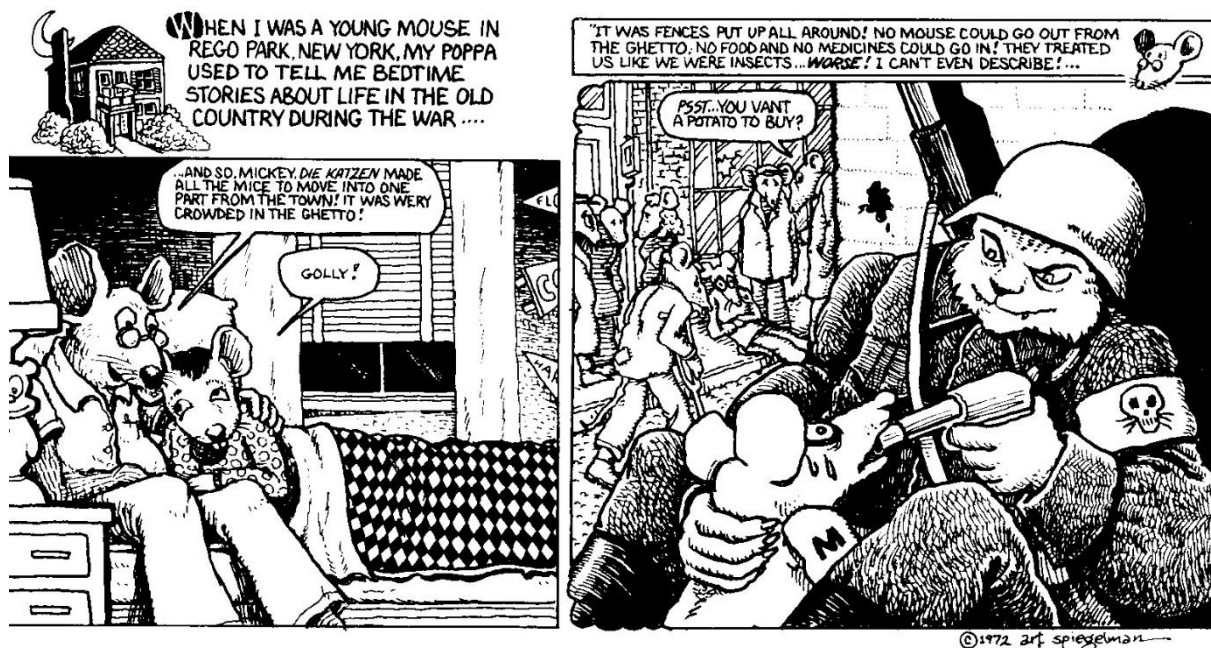


Abbildung 1

Die ganze Geschichte seines Vaters in einem langen Comic zu erzählen, ist so aber nicht möglich, also ändert Spiegelman seine Vorgehensweise und gelangt schließlich zur endgültigen Darstellungsweise, in welcher die Figuren nur noch aussehen wie

⁴⁶ Spiegelman. 2011. 105ff

Tiere, alles andere jedoch realistischer ist. Im Text wird die Darstellung als Tier überhaupt nicht mehr erwähnt.⁴⁷

4.2 *Maus* als Comic

Maus löst in den 1980er Jahren eine große Diskussion über die Eignung des Medium Comics zur Darstellung ernster und komplexer Themen, wie den Nationalsozialismus, aus.⁴⁸ Auch die These Adornos erfuhr neue Aktualität. Sein Satz:

„Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“⁴⁹

wird auf viele verschiedene Arten gedeutet. Adorno selbst erklärt seine Aussage auf verschiedene Weisen. Im Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft*⁵⁰ schränkt er diese Aussage gar nicht auf Kunst oder in dem Fall auf Lyrik über das Geschehene ein. Er bezieht seine Aussage auf die Lyrik im Allgemeinen. Seine These ist, dass die Kunst vom tatsächlichen Grauen ablenkt und dieses verharmlost.

Später relativiert er seine Aussage etwas, indem er eine Art Ratlosigkeit der Kunst nach dem Nationalsozialismus beschreibt.

„Der Begriff einer nach Auschwitz auferstandenen Kultur ist scheinhaft und widersinnig, und dafür hat jedes Gebilde, das überhaupt noch entsteht, den bitteren Preis zu bezahlen. Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen [sic.] Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.“⁵¹

Einerseits soll das Geschehene nicht in Vergessenheit geraten und andererseits hat er Angst vor einer Ästhetisierung des Grauens.

Aus einer Passage in *Negative Dialektik* geht später hervor, dass Adorno seine Meinung noch etwas ändert.

„Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen, darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen.“⁵²

⁴⁷ Witek. 1989. S. 103

⁴⁸ Näpel. 2011. S.576

⁴⁹ Adorno. 1995. S. 31

⁵⁰ Adorno. 1995. S.7-31

⁵¹ Kiedaisch. 2001. S. 53 zitiert Adorno

⁵² Adorno. 1973. S. 355

Die Kunst ist ein wichtiges Medium um Gedanken und Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Die Kunst ist für viele ein Medium, das Geschehene zu verarbeiten. Wenn es also der Kunst nicht gestattet werden darf, den Holocaust zu thematisieren, wie soll das Geschehene dann weiter in den Köpfen der Menschen bleiben? Witek's Meinung dazu ist:

„Yet the Holocaust will not simply go away; its legacy is always with us, in the death camp survivors and their families and in contemporary international politics. If silence about the Holocaust is too problematic an option to embrace, the question then becomes one of authority and authenticity. Who has the right to speak? And when does the gap between art and life become so wide that fiction becomes a blasphemous lie?“⁵³

Spiegelman's Berechtigung diesen Comic zu verfassen, war Witek's Meinung nach eine psychologische Notwendigkeit. Die Beschäftigung mit der Geschichte seines Vaters half ihm, seine komplizierte Beziehung zu diesem zu verstehen und seine eigenen Erlebnisse zu verarbeiten.⁵⁴

Die Meinung, dass der Genozid an den Juden, die beinahe Ausrottung einer ganzen Volksgruppe und die Verfolgung vieler anderer, die nicht in das damalige Menschenbild passten, nicht durch Comics abbilden kann, vertraten aber auch einige KritikerInnen.

“Hill Halkin denounces the book, for example, as reductive, crude, false, and harmful by securely locating *Maus* in the low culture form of the comic strip. In Halkin's circular reasoning, the low culture form of the comic strip is defined by its opposition to serious media of expression which have the privilege of profundity“⁵⁵

Rothberg⁵⁶ hingegen sieht ein anderes Problem darin, ein Thema wie den Holocaust, also eine nicht fiktionale Geschichte, die Realität, in einem so unwirklichen, fiktiven Medium wie dem Comic zu präsentieren. Er befürchtet, dass dieses Medium die Geschichte weniger real erscheinen lässt.⁵⁷

Andreas Huyssen sieht nicht Adornos Kritik an der Kunst nach dem Holocaust als Mittelpunkt seines Artikels zu *Maus* und Adorno, sondern erkennt viel eher Aspekte aus Adornos Aussagen zur Mimesis in *Maus* wieder. Er versuchte anhand Adornos

⁵³ Witek. 1989. S. 97f

⁵⁴ Witek. 1989. S. 98

⁵⁵ Orbán. 2005. S. 41

⁵⁶ Michael Rothberg, Professor für Jewish Culture and Society

⁵⁷ Orban. 2005. S. 51

Thesen zu analysieren, wie man das Thema Holocaust angemessen in der Kunst thematisiert und dokumentiert.⁵⁸

Der Comic ist selbstreflexiv und ironisch, weist Brüche in der narrativen Zeit auf und beinhaltet sehr komplexe Bilder. Das hat einen irritierenden Effekt auf den/die LeserIn. Diese bildlichen und schriftlichen Strategien haben ihren gemeinsamen Fluchtpunkt in der Mimesis. „[...] in both its insidious and salutary aspects which, as Adorno would have it, can never be entirely separated from each other.“⁵⁹

“Mimesis in its physiological, somatic dimension is *Angleichung*, a becoming or making similar, a movement toward, never a reaching of a goal. It rather requires us to think of identity and nonidentity together as nonidentical similitude and in unresolvable tension with each other.”⁶⁰

Maus weist so eine mimetische Annäherung auf.

Dunker sieht in *Maus* die Verbindung zweier Künste: der Poesie und der Malerei. „Comics unternehmen den paradoxen Versuch, die 'Grenzen der Malerei und Poesie' zu überwinden, die Lessing bekanntlich 1766 im *Laokoon* beschrieben hat.“⁶¹

Ole Frahm beschäftigt sich in seiner Dissertation mit dem Comic *Maus*. Er sieht in der Darstellung von Auschwitz ein Paradox. „Indem Auschwitz dargestellt wird, wird es nicht dargestellt. Dieses Paradox nicht aufzulösen, sondern als Störung in der Gegenwart sichtbar zu halten, ist die Verantwortung einer jeden Darstellung“⁶²

Auch über die Verwendung der nationalsozialistischen Zeichen und Symbole wurde diskutiert. Im Juli 1995 fanden in mehreren deutschen Verlagen (Alpha, Edition Kunst der Comics) Hausdurchsuchungen statt. Es wurden einige Werke beschlagnahmt, die für Aufsehen sorgten. Darunter befand sich auch Art Spiegelmans *Maus* (außerdem *Der Schrei nach Leben* und *Schwermetall* von Gillon und *Cothias und Braun* von Guibert). Der Grund für die Beschlagnahmung war die Darstellung von Hakenkreuzen. Die Werke wurden deshalb als Nazi-Propaganda angesehen. Das Verfahren wurde schließlich eingestellt, doch es entbrannte eine Diskussion darüber, ob und wie im Comic die Zeichen und Symbole der Nationalsozialisten verwendet werden dürfen.⁶³

„Die Gesetzesregelung zur Verhütung der Verbreitung von Propagandamitteln verfassungswidriger Organisationen (§86a StGB) wurde zur versuchten Einschränkung der künstlerischen Freiheit missbraucht. Dahinter stand die Vorstellung, mit derlei Bösem wie den Nazis und ihren Symbolen dürfe man sich

⁵⁸ Huyssen. 2001. S. 28f

⁵⁹ Huyssen. 2001. S. 31

⁶⁰ Huyssen. 2001. S. 32

⁶¹ Dunker. 2004. S. 86

⁶² Frahm. 2006. S. 7

⁶³ Buhl. 2011. S. 405

nicht in einem unter dem Verdacht der Trivialität stehenden Medium wie dem Comic befassen.“⁶⁴

In anderen Medien war der Tabubruch, also die Darstellung der nationalsozialistischen Zeichen und Symbole, bereits allgegenwärtig. Es gab einige Holocaust-Filme. Auch in der bildenden Kunst wurden diese verwendet.⁶⁵

Mittlerweile existieren einige Comics zum Holocaust und somit stellt sich nicht mehr die Frage, ob ein solches Ereignis in Comics dargestellt werden darf und kann oder nicht. Die Frage nach der Angemessenheit der Repräsentation stellt sich jedoch noch. Wie darf der Holocaust im Comic dargestellt werden?

Bei *Maus* handelt es sich nicht nur um einen Comic, welcher ein geschichtliches Thema behandelt, sondern zusätzlich um einen, in dem auch Humor seinen Platz findet. Trotz des ernsten Themas verzichtete Spiegelman nicht auf den einen oder anderen Lacher. Auch auf Grund dieser Tatsache wurde Spiegelman scharf kritisiert. Viele waren der Meinung, etwas so ernstes dürfte nicht lustig sein.⁶⁶

Die Darstellbarkeit der NS-Zeit in einem Comic wird in *Maus* selbst zum Thema.

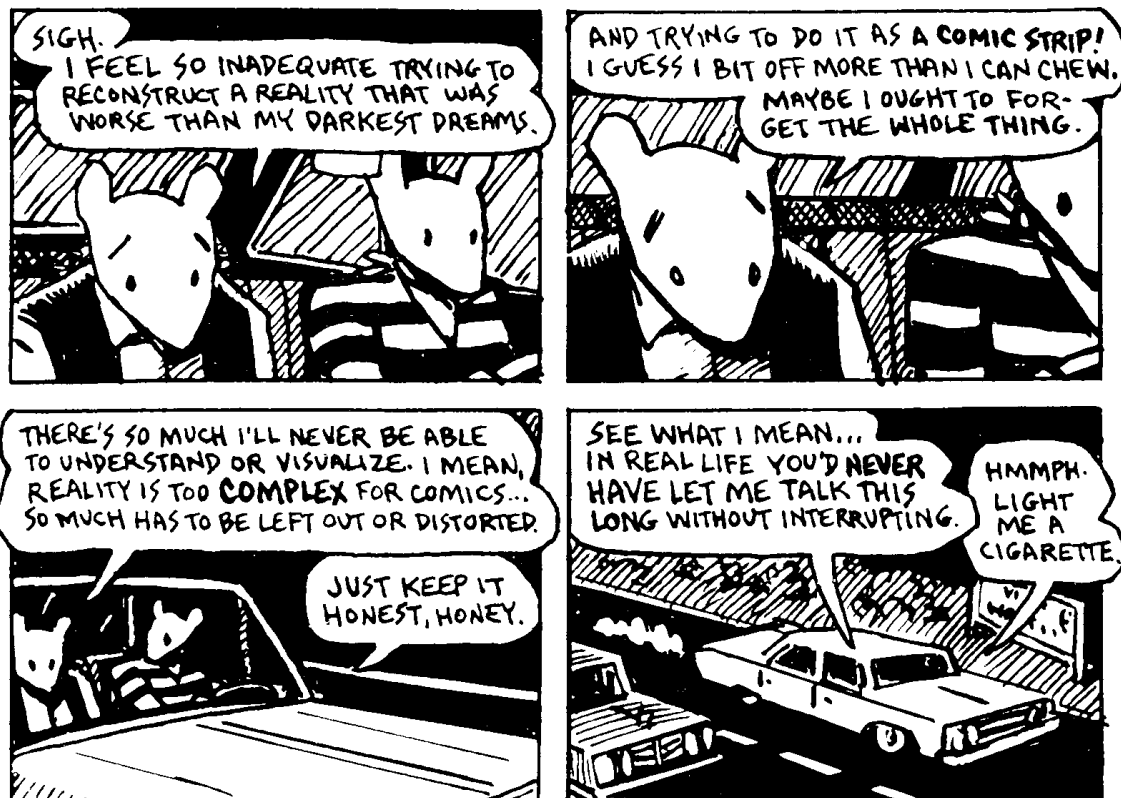


Abbildung 2

⁶⁴ Buhl. 2011. S. 405

⁶⁵ Buhl. 2011. S. 405

⁶⁶ Orbán. 2005. S. 38

Spiegelman zeichnet Art im Gespräch mit seiner Frau Francoise, in welchem er ihr erklärt, dass er Schwierigkeiten hat, die Erlebnisse seines Vaters in einem Comic darzustellen. „I feel so inadequate trying to reconstruct a reality that was worse than my darkest dreams. And trying to do it as **a comic strip!** [...] There's so much i'll never be able to understand or visualize. I mean, reality is too **complex** for comics...“⁶⁷ Im nächsten Moment bricht er wieder die Grenze zwischen Comic und der Realität auf, indem er erklärt, dass sie ihn im realen Leben wohl nicht hätte so lange reden lassen, ohne ihn zu unterbrechen. Spiegelman behandelte also im Comic selbst bereits das, was ihm später vorgeworfen wurde.

In einem Interview erklärte Spiegelman die Wahl seines Mediums so:

„It's the language I feel like I can speak best. Drawing or writing are like second languages... Comics are the way I actually think. Even though it's a lot of work to get it expressed that way, I feel like I'm sort of coming from closer to my center.“⁶⁸

Durch die Verbindung von Schrift und Bildern hat Spiegelman die Möglichkeit, im Text etwas anderes zu zeigen als im Bild. So kann sich eine ganz andere Bedeutung ergeben als nur durch Schrift oder nur durch Bilder.⁶⁹ Er kann also das, was sein Vater ihm erzählt, darstellen, obwohl er durch andere Quellen weiß, dass sich etwas wahrscheinlich nicht so ereignete, wie Vladek es ihm erzählt hat und gleichzeitig aber auch implizieren, dass sich eine Situation ganz anders zugetragen hat.

„This ‚space of the in between‘ is also what I view as one of the format's great success, for while a conventional narrative creates a level of mediation between the narrated events and their reader, the comic book has an almost filmic quality which plunges the reader inside the Text, bringing them face-to-face with the events portrayed.“⁷⁰

Durch die Dekonstruktion der Grenzen der herkömmlichen Repräsentation wird der/die LeserIn in den Zwischenraum zwischen Bild und Text gezogen und so dazu bewegt den Inhalt selbst mitzugestalten.⁷¹

⁶⁷ Spiegelman. 2003. S. 176

⁶⁸ Copley. 2010. S. 2

⁶⁹ Young. 2000. S. 23

⁷⁰ Copley. 2010. S. 3

⁷¹ Copley. 2010. S. 4

4.3 *Maus* als Autobiografie

Maus ist als Autobiografie an einigen Stellen im Comic erkennbar. Nach Philippe Lejeune beruht eine Autobiografie immer auf einem nicht bewusst abgeschlossenen Vertrag zwischen AutorIn und LeserIn. Der/die AutorIn verpflichtet sich zur Wahrhaftigkeit und bestätigt diese mit seinem/ihrer Namen. Dieser ist der Name der Hauptfigur und auch auf dem Umschlag des Buches wieder zu finden.⁷²

Bereits im Prolog finden sich Hinweise auf eine Autobiographie. Der Erzähler spricht von *I* und das Mäusekind, welches zunächst noch keinen Namen hat, wird später *Artie* genannt. Der Erzähler kann so als Art Spiegelman identifiziert werden. Die erwachsene Maus wird später ebenfalls wieder als *Artie* identifiziert.⁷³

Es handelt sich bei dieser Biographie jedoch nicht um eine im traditionellen Sinne. In dem Comic wird nicht über Arts vollständiges Leben berichtet. Sie ist nicht vollständig oder abgeschlossen.

Spiegelman erklärt in einem Interview, dass es ihm wichtig war, dass Zeichnung und Schrift die gleiche Handschrift tragen. Er wollte einen tagebuchähnlichen Eindruck entstehen lassen. Auch der chronologische Aufbau des Comics soll den Eindruck des Tagebuchs bestätigen.⁷⁴

Ein weiteres Indiz für die Autobiographie ist, dass Art mit seiner Stiefmutter Mala darüber spricht, dass er *Prisoner on the Hell Planet* vor Jahren verfasste. Er gibt sich also als Autor zu erkennen und zeigt somit, dass *Artie* Art Spiegelman ist, schließlich schrieb dieser *Prisoner on the Hellplanet* als Comic über den Selbstmord seiner Mutter.

Außerdem kann Art im Comic als der wirkliche Überlebende gesehen werden. Das Trauma der ersten Generation, also das der Holocaustüberlebenden, wird an die zweite Generation weiter gegeben.⁷⁵ Es ist Spiegelman wichtig, dass man in *Maus* nicht nur die Überlebensgeschichte seines Vaters, sondern auch die Geschichte des Sohnes und den Versuch den Vater zu verstehen, sieht. Genauso wie der Comic davon handelt, was Vladek unter dem nationalsozialistischen Regime erlebte, geht es darum, was Art mit seinem Vater, durch dessen Erziehung und Einflüsse erlebt.⁷⁶ Dadurch, dass Vladeks Erzählung immer wieder unterbrochen wird, das gesagte hinterfragt wird und auch Art seine eigene Arbeitsweise ständig hinterfragt, ist der

⁷² Frahm. 2006. S. 99

⁷³ Frahm. 2006. S. 105

⁷⁴ Frahm. 2006. 106f

⁷⁵ Frahm. 2006. S. 250

⁷⁶ Young. 2000. S. 15

Comic selbstreflexiv. Während des Erzählens wird immer die Art des Erzählens hinterfragt.⁷⁷

Diese konstante Reflexion führt dazu, dass neben Vladeks Geschichte nie verborgen bleibt, dass Art eine zentrale Rolle darin spielt, wie die Geschichte schließlich erzählt wird.⁷⁸

Spiegelman produziert die Abbildung seiner eigenen Nacherinnerung. Er gibt die Erlebnisse seine Eltern aus seiner Sicht wieder. So wie sie ihm erzählt wurden, wie er diese Erzählungen wahrgenommen hat und mit allem Weggelassenen. Er selbst taucht als Kunstfigur *Artie* auf, „the same but not quite the same“⁷⁹ wie der Autor Spiegelman.

Und durch diese Position von Art werden die LeserInnen zu ZeugInnen des Geschehens. Dies wird zum Beispiel durch den Verlust von Anjas Tagebüchern deutlich. Spiegelman kann diese nicht lesen und so erfährt auch der/die LeserIn nichts darüber.⁸⁰

4.4 *Maus* als historisches Zeugnis

Durch die Darstellung der Zeit des Nationalsozialismus in *Maus*, ist der Gedanke naheliegend, dass es sich bei *Maus* um eine Dokumentation, ein Zeugnis der Geschehnisse dieser Zeit handelt. Die Frage ist, in wie weit diese Vermutung zutrifft?

„MAUS wiederholt Vladeks Zeugnis so, wie das Zeugnis selbst strukturell voll unterschiedlicher Wiederholungen ist. Zugleich affirmativ und distanziert, birgt es in dieser Wiederholung die historische Wahrheit des Zeugnisses als dessen Unmöglichkeit, *die* Wahrheit zu bezeugen. Das Verhältnis zwischen Comic und Zeugnis lässt [sic.] sich deshalb nicht verallgemeinern, obwohl so die allgemeine Struktur dieses Verhältnisses beschrieben ist. Indem MAUS das Zeugnis in seiner Erzählung und Darstellung, nicht aber selbstreflexiv wiederholt, stellt sich die Frage nach ihrem Verhältnis zueinander. Die jeweilige Wahrheit der Zeugnisses kann nur im Einzelfall, also historisch bestimmt werden“⁸¹

Es geht in *Maus* um die Geschichte eines Überlebenden, um die Vladeks. Er spricht von sich und nicht von einem ‚Wir‘. Nebenbei handelt es sich bei Vladek um einen Überlebenden unter anderen und es wird auch das Schicksal einiger Toter aufgegriffen. Es handelt sich bei *Maus* also sowohl um Vladeks subjektive Geschichte,

⁷⁷ Young. 2000. S. 18

⁷⁸ Young. 2000. S. 24

⁷⁹ Huyssen. 2001. S. 36

⁸⁰ Huyssen. 2001. S. 36f

⁸¹ Frahm. 2006. S. 139

die auch subjektiv erzählt wird, als auch um die Geschichte der europäischen Juden. Man kann diese beiden Stränge unmöglich voneinander trennen.

Maus folgt in seiner Kapitelstruktur der Geschichte des Holocaust in Polen. Zuerst geht es um Vladeks Geschichte vor dem Krieg, dann um den Kriegsausbruch und den Sieg der Nazis. Danach werden die Maßnahmen gegen die jüdische Bevölkerung und deren Ghettoisierung behandelt. Darauf folgen die Räumung der Ghettos und die Deportationen. Dies beinhaltet auch das Verstecken und schließlich Entdeckt-Werden. Daraufhin werden Vladek und Anja nach Auschwitz gebracht und dort getrennt. Danach geht es um das Überleben im Lager, worauf das Räumen der Lager und die Todesmärsche und Deportationen in andere Lager folgen. Schließlich endet ihr Martyrium mit der Befreiung durch die Alliierten. Was diesen Ablauf betrifft, ähneln sich viele Geschichten von Überlebenden sehr. Außerdem berichtet Vladek auch von anderen Ereignissen, die in den Berichten vieler Überlebender vorkommen. Unter anderem sind das die Essensausgabe, der Appell und die Selektion.

Durch die chronologische Darstellung der Ereignisse scheint *Maus* nicht nur ein Medium für die Geschichte von Vladeks Überleben zu sein, sondern auch die Geschichte des Holocaust wiederzugeben.⁸²

Dieser Eindruck des Dokumentarischen wird durch Vladeks Sprache unterstützt. In der Gegenwart und in seiner Rolle als Erzähler spricht dieser nicht in fließendem Englisch. Spiegelman hielt sich dabei an die Interviews mit seinem Vater und versuchte dessen Sprache wiederzugeben. In der Vergangenheit allerdings spricht Vladek korrektes Englisch. Schließlich fanden diese Unterhaltungen in Wirklichkeit auf Polnisch statt, Vladeks Muttersprache, welche er perfekt beherrscht.⁸³

Außerdem bleibt kein Zweifel daran, dass es sich bei dem in *Maus* Gezeigten um keine fiktive Geschichte handelt, sondern um eine versuchte Darstellung des Holocausts. In *Maus 2* ist der Name des ersten Kapitels *Mauschwitz*⁸⁴. Dass es sich bei *Mauschwitz* jedoch eindeutig um Auschwitz handelt, wird spätestens beim Namen des zweiten Kapitels *Auschwitz (Time Flies)* klar.⁸⁵

Die Darstellung von Geschichte ist immer ein selektiver Prozess, der medial vermittelt wird. Auf die Fakten der Subjektivität und Medialität der Geschichtsschreibung macht Spiegelman in *Maus* aufmerksam.⁸⁶

⁸² Frahm. 2006. S. 164

⁸³ Huyssen. 2001. S. 36

⁸⁴ Spiegelman. 2003. 169

⁸⁵ Spiegelman. 2003. S. 199

⁸⁶ Lummerding. 2011. S. 332

Das für Fakten gehaltene wird in *Maus* mit der Darstellung dieser Fakten in Zusammenhang gebracht und damit in direkte Konkurrenz zueinander gesetzt. Diese Konkurrenz bleibt jedoch unaufgelöst. Somit wird die Verwechslung der Darstellung mit der Wirklichkeit parodiert, wenn die Darstellung der Vergangenheit die Darstellung der Gegenwart mit einigen unterschieden wiederholt. Die Vergangenheit wird durch die Gegenwart gerahmt. Das kann sie aber nur, weil sie wiederum durch die Vergangenheit strukturiert wird. Die Vergangenheit wiederholt die Gegenwart, weil die Vergangenheit für Art unerreichbar ist. Durch Vladeks Erzählung wird sie unter Anführungszeichen gesetzt und verliert so den Wahrheitsanspruch. Im Material selbst sieht man, dass die Aussagen Vladeks in Frage gestellt wird. Auch historische Wirklichkeiten werden im Weiteren in Frage gestellt.⁸⁷

Die vorrangige Darstellung der Erinnerung ist weder die Sprachliche noch die Bildliche. *Maus* wird also zur Verbindung verschiedener Elemente zwischen denen es keine Hierarchie gibt. Es handelt sich bei den Inhalten um die Spuren historischer Ereignisse, die durch irgendeine Art der Übermittlung zum Autor gelangt sind. Manche Spuren können als solche erkannt werden, andere bleiben verborgen.⁸⁸ Es war Spiegelman wichtig, Vladeks Erzählung durch Wissen aus Dokumenten und Geschichten anderer zu ergänzen. „So I started by just interviewing him again, and found that there was no way to understand what he was telling me unless I began to really immerse myself and read.“⁸⁹

Durch das ständige Reflektieren innerhalb des Comics werden gleichzeitig die Wahrheit des Zeugen, also Vladek, die Wahrheit des Autors, die Wahrheit der Dokumente und die Wahrheit der Geschichte dargestellt. Somit wird die Hoffnung auf eine generelle Wahrheit des Holocausts enttäuscht. Es wird gezeigt, dass es die eine gebündelte gemeinsame Wahrheit nicht gibt.⁹⁰

„MAUS ist genealogisch, weil es die Sehnsucht nach authentischer, menschlicher, wahrer Darstellung inszeniert, sogar befriedigt und zugleich diese Sehnsucht reflektiert und ihre Unangemessenheit aufzeigt. Die Hoffnung auf Authentizität entpolitisiert die Auseinandersetzung mit Auschwitz. Denn sie versucht die Konflikte, die jede Überlieferung der Vernichtung der europäischen Juden gegen die Vernichtung der Spuren durch die Deutschen bedeutet, zu beruhigen. MAUS reflektiert diese Kämpfe in seinem Material, Panel für Panel, zwischen Schrift und Bild, zwischen Zeichnung und Überlieferung.“⁹¹

⁸⁷ Frahm. 2006. S. 193f

⁸⁸ Frahm. 2006. S. 255f

⁸⁹ Spiegelman. 2011. S. 43

⁹⁰ Frahm. 2006. S. 261

⁹¹ Frahm. 2006. S. 272

Man kann bei der Darstellung des Holocaust in *Maus* nicht außer Acht lassen, dass es sich nicht um eine direkte Erinnerung handelt. Spiegelman selbst hat den Holocaust nicht miterlebt. Er kann ihn also nicht direkt wiedergeben, sondern nur durch seinen eigenen Bezug, seine eigenen Erfahrungen. Diese Erfahrungen sind indirekt durch Erzählungen, Filme, Fotos und historische Dokumente geprägt. Dass er diesen Zugang im Comic nicht versteckt und ganz offen damit umgeht, ist wichtig, denn um die Geschichte erfassen zu können, muss man nicht nur erfahren, wie Vladeks Überlebenskampf aussah, sondern auch in welchem Kontext er von diesem erzählt und welchen Zugang Art zu dieser Erzählung und der Vergangenheit seiner Eltern hat.⁹²

„Throughout its narrative, *Maus* presumes a particular paradigm for history itself, a conception of past historical events that includes the present conditions under which they are being remembered.”⁹³

Um nicht nur den Holocaust und seine Folgen für die Betroffenen zu zeigen, sondern auch das Leben, das diese Menschen zuvor geführt haben, beginnt Spiegelman seine Erzählung nicht mit dem Beginn des Krieges, sondern mit Vladeks Leben vor diesem. Es geht um seine Beziehungen vor der Ehe mit Arts Mutter, um deren Kennenlernen und um den Einstieg in das Geschäft seines Schwiegervaters. So zeigt Spiegelman die Menschlichkeit und das tägliche Leben der Opfer. „In so doing, Spiegelman extends the realm of Holocaust history not only forward to include its effects on the next generation but also backwards to include the rich, prewar tangle of lives lost.“⁹⁴

Auch wenn Spiegelman in *Maus* immer wieder nicht Wahres, oder nicht Beweisbares zeigt, so kann man doch nicht sagen, dass es sich nicht um die Wahrheit handelt. Es handelt sich um Vladeks Erinnerung, um seine eigene Wahrheit. Und obwohl sich Vladeks Erinnerung auch manchmal als falsch herausstellt, ist sie als Erinnerung trotzdem richtig. Es geht in *Maus* immer um die Beziehung zwischen der Wahrheit, wie es passiert ist und der Wahrheit, wie sie erinnert wird.⁹⁵

“Still, no matter how a tale is told, ‘loss is inevitable,’ he said. ‘What my father articulated is less than what he went through. And, because I am an American kid who grew up with Howdy Doody and Mad magazine, what I can understand is less than what he articulated. What I can articulate is less than what I understand. And what readers understand is less than what I can articulate.’”⁹⁶

⁹² Young. 2000. S. 3f

⁹³ Young. 2000. S. 24

⁹⁴ Young. 2000. S. 26

⁹⁵ Young. 2000. S. 39

⁹⁶ Boxer. online verfügbar: <http://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/spiegelman-maus2.html>

5. Charaktere

Maus beginnt mit dem Prolog, in welchem Art als Kind zu sehen ist. Er fällt beim Rollschuhlaufen hin und seine Freunde laufen weg. Art sucht Trost bei seinem Vater, welcher aber nur antwortet „Friends? Your friends? If you lock them together in a room with no food for a week then you could see what it is, friends!“⁹⁷

Im Prolog wird die Tiermetapher eingeführt und auch gleich die Beziehung zwischen Art und seinem Vater behandelt. Auch wenn Art selbst erst nach dem 2. Weltkrieg geboren wurde, so ist er doch von diesem beeinflusst.

Der Holocaust prägt nicht nur das Leben der unmittelbar Betroffenen, sondern auch die Generationen danach, das wird in *Maus* deutlich. Die Kinder der Betroffenen sind durch deren Erlebnisse ebenso betroffen. Spiegelman selbst, als das Kind zweier Überlebender, steht außerdem im Schatten seines älteren Bruders, der immer das ideale Kind bleiben wird. Außerdem ist er zusätzlich durch den Selbstmord seiner Mutter traumatisiert.⁹⁸

Spiegelman bemüht sich, seine Charaktere nicht wie Lichtgestalten darzustellen. Es sind Menschen (oder Mäuse) mit Ecken und Kanten und Fehlern. Sie sind nicht immer sympathisch. „I was trying not to sentimentalize: it never had occurred to me to try to create a heroic figure, and certainly not to create a survivor who's ennobled by his suffering – a very Christian notion, the survivor as a martyr.“⁹⁹

5.1 Vladek

Vladek ist zwar ein unschuldiges Opfer des nationalsozialistischen Regimes, er ist aber auch geizig, manipulierend, aufbrausend, gefühllos und oft nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht. Außerdem ist er fremdenfeindlich, was aufgrund seiner eigenen Erfahrungen zum Schmunzeln anregt.¹⁰⁰

Spiegelman war wichtig, den Rassismus seines Vaters auch zu zeigen. „It was important for me to present Vladek's casual racism in the book. The non-reflective nature of calling black folks 'shvartsers', the assumption that they would steal from him, and all of that stuff was indicated here.“¹⁰¹

⁹⁷ Spiegelman. 2003. S. 6

⁹⁸ Frenzel. 2011. S. 229

⁹⁹ Spiegelman. 2011. S. 33

¹⁰⁰ Näpel. 2011. S.581

¹⁰¹ Spiegelman. 2011. S. 36

Vladek wirft seiner zweiten Frau Mala ständig vor, dass diese ihn nur des Geldes wegen geheiratet hat.¹⁰² Er wirft Arts Mantel weg, weil er ihm nicht gefällt und gibt ihm stattdessen eine alte Jacke von sich¹⁰³, nachdem er zuvor Mala kritisierte, weil sie Arts Mantel nicht auf einen Holzkleiderbügel hängte, sondern auf einen aus Metall.¹⁰⁴ Er täuscht einen Herzanfall vor, damit Art ihn besucht. Im Supermarkt benutzt er seine Vergangenheit in Auschwitz, um angebrauchte Lebensmittel zurück zu geben. Er beschwert sich bei Art, weil dieser ein Zündholz verwendet, um sich die Zigarette anzuzünden¹⁰⁵, da diese Geld kosten. Und er klaut Sachen aus Krankenhäusern und Hotels.¹⁰⁶ Das könnte man auch als Bezug auf das weit verbreitete Klischee des Juden als geizig und geldgierig verstehen. Dies wurde auch von vielen Kritikern angemerkt. Andererseits wurde Vladek durch das Nichts-Haben und Alles-Sparen müssen in Auschwitz geprägt und behält dieses einfach im späteren Leben bei, denn genau diese Eigenschaften sind es wohl die Vladek in Auschwitz das Leben retteten.

Jeff Adams sieht in dieser Darstellung Vladeks - einfallsreich, widerstandsfähig und selbst in den unmenschlichsten Situationen seine Hoffnung nicht verlierend - die Abkehr vom klassischen Bild der Opferrolle der Juden.¹⁰⁷

Da man als LeserIn jedoch auch einiges über die Beziehung zwischen Vater und Sohn erfährt, wird diese Darstellung Vladeks relativiert. Vladek will eine bessere Beziehung zu seinem Sohn, verwendet unter anderem seine Vergangenheit, um mehr Zeit mit diesem zu verbringen und diesen an sich zu binden.

5.2 Art

Im Laufe des Comics erfahren die LeserInnen auch, wie Art damit beginnt, seinen Vater zum Holocaust zu interviewen. Dabei bemerkt man schnell, dass dieser einige Probleme mit seinem Vater hat. Es wirkt oft so, als würde dieser seinen Vater nur besuchen, um seine Recherche für *Maus* voranzubringen. Auch in Momenten in denen es Vladek schlecht geht, will Art etwas über Auschwitz erfahren. In *Metamaus* widerspricht Art dieser Vermutung. „Partially, it was just a way to spend time with him [...] The irony is just that the safety zone in my relationship with my father took place in

¹⁰² Spiegelman. 2003. S. 69, 75

¹⁰³ Spiegelman. 2003. S. 70f

¹⁰⁴ Spiegelman. 2003. S. 13

¹⁰⁵ Spiegelman. 2003. S.180

¹⁰⁶ Spiegelman. 2003 S.95, 180

¹⁰⁷ Adams. 2008. S.185

discussing the moments when he was least safe, and where there were just such high stakes and disaster everywhere.”¹⁰⁸

Auch Art wird nicht als Figur dargestellt, die sich immer einwandfrei verhält. Seine Handlungen sind oft fragwürdig. Er zwingt seinen Vater dazu, mit ihm zu sprechen, obwohl dieser das nicht möchte und er veröffentlicht Begebenheiten von denen sein Vater nicht möchte, dass sie im Comic erscheinen.

Der Comic gibt nicht nur die Geschichte seines Vaters wieder, er ist auch auch Arts Strategie, seine eigene Vergangenheit aufzuarbeiten. In *Prisoner on the Hellplanet* und auch in dem späteren Gespräch mit seinem Psychiater wird deutlich, dass Art unter psychischen Problemen leidet.

5.3 Mala, Françoise und Anja

Das Verhältnis zwischen Vladek und Mala ist nicht einfach. Sie beschwert sich bei Art immer wieder über seine sture, unfreundliche Art. Schließlich trennen sich die beiden zwischen *Maus1* und *Maus2*.

In *Maus1* besteht die Figurenkonstellation in der Gegenwart aus Vladek, Mala und Art. Durch die Trennung von Vladek und Mala wird Mala in *Maus2* von Françoise ersetzt. Françoise nimmt als Arts Ehefrau, die von Vladek geschätzt wird, oft die Position der Vermittlerin ein. Sie unterstützt Art bei seiner Recherche und auch dabei, sich um dessen Vater zu kümmern, scheut sich aber auch nicht davor, mit Vladek zu diskutieren.

Auch Anja, Arts Mutter, wird gezeigt, doch es ist klar, dass sie zu dem Zeitpunkt der Interviews mit Vladek nicht mehr am Leben ist. Es kann nur noch über sie gesprochen werden. Sie kommt selbst nicht zu Wort.

Anja ist eine depressive Frau, bei der nicht ganz klar ist, wie sie die Zeit in Auschwitz überlebte. Spiegelman mutmaßt in *Metamaus*, dass sie wahrscheinlich durch ihre Verbindung mit anderen Häftlingen, durch die gegenseitige Hilfe und Unterstützung überlebte.¹⁰⁹

5.4 Deutsche

Von den Deutschen wird in *Maus* nicht nur ein negatives Bild gezeichnet. So gibt es zum Beispiel einen Wachmann der zumindest Anfangs noch sehr freundlich zu Vladek

¹⁰⁸ Spiegelman. 2011. S. 24

¹⁰⁹ Spiegelman. 2011. S. 21

ist.¹¹⁰ Außerdem wird Vladek am Ende des Krieges von einer Familie aufgenommen. Die Frau ist Deutsche, der Mann Jude. Vladek erfährt, dass die Frau ihren Mann die ganze Zeit versteckt hielt.¹¹¹



Abbildung 3

Die NationalsozialistInnen werden hauptsächlich als grausame unpersönliche Katzen dargestellt. In dem Panel, in welchem ein Nazi ein Kind gegen eine Wand schmettert, ist jedoch nicht ganz klar, ob es wirklich so geschehen ist. „Das Motiv des grausamen Kindermordes hat eine lange Tradition, wie schon an der Darstellung der den Juden vorgeworfenen Ritualmorde oder den Türkendarstellungen der frühen Neuzeit anschaulich gemacht werden konnte“¹¹² Sie dient der Barbarisierung des Feindes und der Verdeutlichung der Unmenschlichkeit. Bereits in der Bibel war vom Kindermord in Bethlehem und von Moses, der als Baby hätte getötet werden sollen, zu lesen. Auch das Zerschmettern der Köpfe von Kindern ist kein neues Motiv.¹¹³

Die NationalsozialistInnen werden häufig als Stereotypen dargestellt. Dies dient vor allem der Reduktion einer komplexen Realität, wobei die Aussagedichte gleich bleibt.¹¹⁴

¹¹⁰ Näpel. 2011. S. 590

¹¹¹ Spiegelman. 2003. S. 289-291

¹¹² Näpel. 2011. S. 583

¹¹³ Näpel. 2011. S. 583

¹¹⁴ Näpel. 2011. S. 585

5.5 Namen

Die Namen, welche in *Maus* verwendet wurden, sind nicht immer identisch mit den Namen, die auf verschiedenen Dokumenten zu finden sind. Das liegt daran, dass die Personen, die als Vorlage für die Charaktere dienten, innerhalb ihres Lebens teilweise mehrfach umbenannt wurden.

Vladeks Geburtsname war Zev Spiegelman. Sein hebräischer Name war Zev ben Abraham. Er wurde als Sohn einer streng jüdischen Familie geboren. Sein polnischer Name war Wladislaw, wovon die Kurzform Wladek stammte. Als der Teil von Polen in dem Wladek lebte, von den Russen kontrolliert wurde, wurde Wladek mit V geschrieben. Von den Deutschen wurde Wladek Wilhelm genannt, was schließlich bei der Emigration in die USA in William geändert wurde. Dieser Name war schließlich auch auf seinem Grabstein zu finden.

Anja wurde als Andzia Zylberberg geboren. Ihr hebräischer Name war Hannah. Bei der Auswanderung in die USA wurde aus ihr Anna.

Lange war sich Art Spiegelman nicht darüber bewusst, wie man den Namen seines Bruders Richieu richtig schreibt. Er entschied sich für eine Schreibweise die seiner Meinung nach durch die Aussprache logisch erschien. Später fand er heraus, dass er ihn falsch geschrieben hatte. Die korrekte Schreibweise wäre Rysio gewesen. Er wollte den Namen aber nicht ändern.

Art selbst wurde als Itzhak Avraham ben Zev geboren und dann in Arthur Isadore umbenannt. Er nannte sich schließlich selbst Art.¹¹⁵

¹¹⁵ Spiegelman. 2011. S. 16ff

6. Umgang mit Zeit

6.1 Erinnern und Vergessen

Wie kann die Vernichtung einer ganzen Volksgruppe abgebildet werden, ohne sie zu verharmlosen, ohne jemanden zu diskriminieren, ohne es zu vereinfachen? Kann der Holocaust mit einem Medium wie dem Comic dargestellt werden, einem Medium dem vorgeworfen wird, dass es ein Medium für Kinder, Jugendliche und Lesefaule ist? Wie kann Erinnerung so dargestellt werden, dass sie als Erinnerung gehandelt wird und nicht als die reine Wahrheit und auch das Vergessen zum Teil des Erinnerns wird?

“What Siegelman's book pushes towards is a responsibility for memory that responds to the other's memory, memory's other, memory as other. In this responsibility both the epistemology of testimony and the performance of witnessing matters, but in their dynamic relationship supporting, disrupting and exceeding each other, neither overrules the other. This ensures that recuperation cannot fill up the memorial project, nor can it empty it out, the latter of which is the danger of the idealized, a-historical 'rupture' of Levinasian skepticism, when divested of its dynamism (its 'eriodic return'). Thus *Maus* stages the construction of memory's monuments while resisting memory's monumentalizing tendency, disclosing the problems of disclosure time and time again.”¹¹⁶

In *Maus* werden das Gedenken und das Vergessen nicht zum Gegensätzen, sie können gemeinsam nebeneinander existieren. Für seine Darstellung der Erinnerung wählte Spiegelman verschiedene Ebenen. Der Geschichtswissenschaftler Oliver Näpel unterscheidet drei Erzählstränge voneinander.

„Das biografische Epos: die Erzählung Vladek Spiegelmans über die Zeit der Judenverfolgung durch das nationalsozialistische Regime; der autobiographische Bildungsroman: Die Erzählung seines Sohnes Art Spiegelman, die hauptsächlich die Verarbeitung der Selbsttötung seiner Mutter und die (auch) durch die Nachwirkungen der Erlebnisse seines Vaters erschwerte Beziehung zu ihm thematisiert; und der Künstlerroman: hier verstanden als die Schilderung der Kreation des Werkes.“¹¹⁷

Trotz oder gerade wegen dieser drei Stränge wird dem/der LeserIn alles offen gelegt. Ihm/Ihr bleibt niemals verborgen wie Spiegelman zu seiner Geschichte kommt. Trotz der Verfremdung durch die Zeichnungen und die Charaktere in Mäusegestalt bleibt es ein biographisches, teilweise autobiographisches Werk.

Maus ist eine reflexive Art der Dokumentation. Spiegelman mischt die Autobiographie mit der Biografie und so wirft er selbst die Frage der Subjektivität der Dokumentation immer wieder auf.¹¹⁸

¹¹⁶ Orbán. 2005. S. 37-38

¹¹⁷ Näpel. 2011. S.580

¹¹⁸ Adams. 2008. S. 56

Er erlaubt es sich und seinem Werk subjektiv zu sein. Er legt diese Subjektivität dem/der LeserIn offen. Dem/der LeserIn bleibt auch nie verborgen, dass Art Spiegelman seinen Vater zu einer chronologischen Nacherzählung des Geschehenen drängt.

In einem Abschnitt erzählt Vladek davon, wie im Ghetto ein Deutscher ein Kind mit dem Kopf gegen die Wand schleudert und es so tötet. Gleich darauf erzählt er aber, dass er das selbst nicht gesehen hat und es ihm nur erzählt wurde.¹¹⁹



110

Abbildung 4

Copley sieht in diesem Bild die Darstellung des Horrors auf verschiedene Weisen. Einerseits sieht der/die LeserIn die Ausübung der Gewalt durch den Soldaten, diese wird durch den Text bestätigt. Der Soldat bewegt sich vom 2. zum 3. Panel kaum. Für das Kind ist es jedoch der Unterschied zwischen dem Leben und dem Tod.¹²⁰ Durch

¹¹⁹ Spiegelman. 2003. S. 110

¹²⁰ Copley. 2010. S. 5

die Sprechblase, die Spiegelman im 4. Panel über das Bild legt, und die Erklärung, dass Vladek diese Ermordung nicht mit eigenen Augen gesehen hat, kann Spiegelman Vladeks Geschichte gleichzeitig als geschehen und nicht geschehen darstellen, ohne ein Ereignis zu bevorzugen.

Auch an einer anderen Stelle wird das Thema, dass sich Vladek nicht mehr an alles gut erinnert, aufgegriffen. In Berichten über Auschwitz wurde von einer jüdischen Kapelle, die bei der Selektion gespielt haben soll, erzählt. Vladek erinnert sich jedoch nicht an diese und so wird im Comic das Bild geändert. In dem einen Bild sieht man die Kapelle, in dem anderen ausgebesserten wird sie einfach durch die Häftlinge überdeckt.¹²¹



Abbildung 5

„Spiegelman bietet damit eine Erklärung für den Widerspruch zwischen den Erzählungen anderer Zeitzeugen und Vladeks Erfahrung. Dadurch, dass er diesen Widerspruch aber ins Bild setzt – er lässt Vladek diesen Widerspruch erzählen – und thematisiert, zeigt Spiegelman auch, dass Geschichte immer nur eine Rekonstruktion von Vergangenheit aus perspektivischen und lückenhaften, teilweise sich auch widersprechenden Quellen ist.“¹²²

¹²¹ Spiegelman. 2003. 214

¹²² Näpel. 2011. S. 586f

Spiegelman stellte während des Verfassens von *Maus* die Frage: „do I just correct errors based on other people’s authority? Or do ignore other people’s authority and go strictly with Vladek’s memory as if it was an objective correlative that could be drawn?“¹²³ Er kam zu dem Schluss, dass er das Orchester nicht ignorieren konnte, da es in vielen Dokumenten, Fotos und Zeichnungen von Auschwitz aufschien. Er wollte aber auch Vladeks Erinnerung nicht ignorieren. „It’s very possible that for him the orchestras didn’t exist, and I don’t want to deny that.“¹²⁴ Und so entschied er sich für die Darstellung des Orchesters, welches dann von den Gefangenen überdeckt wird. Es ist also da und gleichzeitig nicht da.

Die Unvollständigkeit oder auch falsche Aussagen von Vladek werden legitimiert, indem immer klar ist, es handelt sich um Erinnerungen und diese sind subjektiv und manchmal auch falsch. Dabei können Rückschlüsse auf die Geschichtsschreibung an sich gezogen werden. Geschichte wird von Menschen geschrieben, es kann nie alles erfasst werden. Die Inhalte, welche schließlich in den Geschichtsbüchern landen, sind also niemals die ganze Geschichte.

Selbst das Aufnahmegerät, mit dem Art seinen Vater aufnahm, um dessen Erzählungen später im Comic zu verarbeiten, bleibt dem/der LeserIn nicht verborgen.¹²⁵ Diese Tonaufnahme bleibt auch nach Vladeks Tod erhalten. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Aufnahme und Comic wird aufgeworfen. Ist der Comic eine genaue Wiedergabe der Tonaufnahme? Spiegelman macht kein Geheimnis daraus, dass der Comic das nicht ist. Er macht aus der Biografie über seinen Vater eine Autobiografie.¹²⁶

Spiegelman thematisiert in *Maus* ebenfalls, wie er zu Vladeks Antworten kommt. Vladek erzählt nicht immer ganz freiwillig seine Geschichte. Er wirft Art im Comic vor: „All such things of the war, I tried to put out from my mind once for all... Until you rebuild me all this from your questions.“¹²⁷. Art zwingt seinen Vater dazu, ihm seine Geschichte in der Reihenfolge zu erzählen, wie er sie hören will und wie er das Gefühl hat, damit arbeiten zu können. Die Narration wird also mehr von Art gesteuert als von Vladek. Auch das wird im Comic reflektiert. Kurz nachdem Art Vladek dazu zwingt, seine

¹²³ Spiegelman. 2011. S. 30

¹²⁴ Spiegelman. 2011. S. 30

¹²⁵ Spiegelman. 2003. S.84

¹²⁶ Frahm. 2006. S. 118f

¹²⁷ Spiegelman. 2003. S. 258

Erzählung chronologisch zu halten¹²⁸, durchsucht Art Vladeks Bücherschrank und sortiert die Bücher danach nicht mehr. Mala fordert ihn dazu auf, die Bücher wieder zu ordnen.¹²⁹ Die Ordnung der Erzählung trifft hier auf die Ordnung der Bücher im Schrank.

Durch die ständige Änderung der Erzählungen und auch die Unterschiede in den Erzählungen wird die Erinnerung an sich thematisiert. Dabei geht es sowohl um die eigene Erinnerung, die Erinnerung der anderen und das in Dokumenten Festgehaltene.¹³⁰

Die Repräsentation der Erinnerung wird bevorzugt durch Rede und Antwort gewonnen. In dieser Beziehung werden Erinnern und Vergessen zu dem Problem mit welchem der/die LeserIn zu tun hat. Erinnerungen werden ihm/ihr gleichzeitig gegeben und weggenommen.¹³¹ Art interviewt seinen Vater und erfährt hauptsächlich dadurch von seiner Vergangenheit in Polen. Dass er sich auch mit anderen Quellen beschäftigt wird dem/der LeserIn nur deshalb bewusst, weil er manchmal seinem Vater und dessen Erinnerungen widerspricht.

Im Kontrast zu diesem Verdeutlichen der Unvollständigkeit und Subjektivität der Erzählung Vladeks steht ein Satz, welchen Art zu Beginn des Comics zu seinem Vater sagt „I want to tell your story, the way it really happened.“¹³² Spiegelman versucht also, sowohl die Geschichte seines Vaters nach bestem Wissen und Gewissen wieder zu geben, als auch nicht zu verbergen, dass dies nicht möglich ist.

Weil Spiegelman nicht den ganzen Prozess, den Comic zu zeichnen und zu schreiben, im Comic selbst zeigen konnte, stellte er diesen in der St. Etienne Galerie und im Museum of Modern Art in New York aus¹³³. Die Ausstellung trug den Namen *The Road to Maus* und zeigte verschiedene Stationen auf dem Weg zum fertigen Comic. Außerdem wurden die Aufnahmen von seinem Vater abgespielt.¹³⁴

1994 brachte er die CD-Rom *The Complete Maus* heraus, diese beinhaltet beide Teile von *Maus* und auch Clips, Fotos, ältere Skizzen und Audioclips von den Interviews mit Vladek. Diese CD-Rom wurde weiterentwickelt und später mit einem Buch über *Maus* gemeinsam als *Metamaus* heraus gegeben. In diesem versuchte er

¹²⁸ Spiegelman. 2003. S. 84

¹²⁹ Spiegelman. 2003. S. 95

¹³⁰ Orban. 2005. S.66

¹³¹ Orban. 2005. S. 66

¹³² Spiegelman. 2003. S. 25

¹³³ Museum of Modern Art 1991, St. Etienne 1992

¹³⁴ Young. 2000. S. 34

in einem Interview, den Prozess und seinen Zugang zum Comic Maus zu erklären und er veröffentlichte unter anderem Transkripte der Interviews mit seinem Vater. Auch anhand dieser kann man erkennen, was Spiegelman übernahm und was er an den Erzählungen veränderte. Einige Fakten sind in den Interviews anders als im Comic. So gibt Vladek für die Dauer der Vergasung 30 bis 45 Minuten an¹³⁵, Art ändert dies zu 3 bis 30 Minuten¹³⁶. Vladek behauptet dass 30 Häftlinge die Arbeit in den Krematorien erledigten. Sie wurden alle 3 Monate ausgetauscht und ermordet, damit nichts an die Öffentlichkeit dringen konnte¹³⁷. Art ändert dies zu „Spezial Prisoner worked here seperate, they got better bread, but each few month they also were sent up the chimney, one from them showed everything how it was.“¹³⁸

An dieser Stelle bediente sich Spiegelman Dokumenten die der Aussage seines Vaters widersprachen.

Young sieht in Art nicht nur eine regulierende Instanz, jemanden der seinen Vater dazu bringt, die Geschichte so zu erzählen, damit er seinen Comic schreiben kann, sondern einen notwendigen Faktor, damit Vladeks Zeugnis überhaupt abgelegt werden kann. Ohne jemanden der zuhört kann Vladek seine Erinnerungen nicht teilen. Art folgt diesen Erinnerungen sogar dahin, wo diese falsch sind. Denn als Erinnerungen sind diese dennoch wahr.¹³⁹

Vladeks Erzählung, die von Art in die richtige Reihenfolge gebracht wurde, ist chronologisch, mit Jahreszahlen ausgestattet und der/die LeserIn weiß stets, wo in der Geschichte er/sie sich gerade befindet. Im Gegensatz dazu erscheint die Gegenwart, in der Art seinen Vater befragt, ahistorisch. Für die Gegenwart sind, bis zu Vladeks Tod, keine Jahreszahlen genannt.¹⁴⁰ Erst als Vladek stirbt, weiß man in welchem Jahr man sich innerhalb der Erzählung befindet.

„Wenn von einem >>fundamentalen Dilemma<< in MAUS geschrieben werden kann, dann besteht dies in der nachträglichen, notwendigen Vernichtung – als Frage der Macht innerhalb der Überlieferung, als Grenze der Souveränität des Autoren“¹⁴¹

Spiegelmans eigenes Fazit zu seiner Darstellung in *Maus* und auch zum Folgewerk *Metamaus* ist:

¹³⁵ Spiegelman. 2011. S. 262

¹³⁶ Spiegelman. 2003. S. 231

¹³⁷ Spiegelman. 2011. S. 263

¹³⁸ Spiegelman. 2003. S. 230

¹³⁹ Frahm. 2006. 121f

¹⁴⁰ Frahm. 2003. S. 166

¹⁴¹ Frahm. 2006. S. 245

„Here are all the documents I used, you go through them. And here’s a twelve-foot shelf of works to give this documents context, and here’ like thousands of hours of tape recording, and here’s a bunch of photographs to look at. Now, go make yourself a *Maus*“.¹⁴²

Er wollte damit jedem/jeder LeserIn die Möglichkeit geben, genau das zu wissen und genau die gleichen Informationen zu haben, die er selbst hatte.

6.2 Vermischung der Zeitebenen

Die Vergangenheit wird im Comic immer wieder zum Teil der Gegenwart. Sie verfolgt die ganze Familie. Sie ist nicht nur ein Teil von Vladeks Leben, sondern auch ein Teil von Malas, Arts und Francoises Leben. Sie beeinflusst ihr Leben und auch das derer, die den Holocaust selbst nicht erlebten.

Barbara Eder nennt diese Darstellung von Zeitlichkeit in der die Zeit der ErzählerInnen mit der Zeit der Geschichte kollidiert *entleibte Zeit*.¹⁴³

„Nicht die Zeit der Gegenwart, sondern vielmals ihr >noch nicht< ebenso wie ihr >gewesen sein< bestimmt den Raum der Darstellung im Comic. Infolge des intuitiven Einbrechens von Leerstellen und Lücken inmitten der Bilderreihen verunmöglicht es die Kunst des visuellen sequentiellen Erzählens zudem, zu einem abschließbaren Akt der Interpretation des Vergangenen zu gelangen.“¹⁴⁴

Eine solche Verbindung und Vermischung der Zeitebenen findet man in *Maus* häufig. Zum Beispiel indem die Gehängten aus Vladeks Geschichte auf einem Baum hängen, an welchem Art, Vladek und Françoise vorbeifahren.¹⁴⁵



239

Abbildung 6

¹⁴² Spiegelman. 2011. S. 34

¹⁴³ Eder. 2011. S. 285

¹⁴⁴ Eder. 2011. S. 285

¹⁴⁵ Spiegelman. 2003. S. 239

Diese Gehängten werden aus der Geschichte Vladeks in die Gegenwart projiziert. Sie werden von den dreien nicht wahrgenommen, doch werden sie von diesen irgendwie beeinflusst.

Der Name eines Kapitels ist *time flies*. Hier könnte einerseits gemeint sein, dass die Zeit schnell vergeht, andererseits könnten aber auch *Zeit-Fliegen* gemeint sein, welche im Bild unter dem Namen des Kapitels um die brennenden Mäuse kreisen. Diese Fliegen koppeln die Vergangenheit und die Gegenwart aneinander.

„In einem Feuer gibt es keine Fliegen; das die Verwesung begleitende Ungeziefer umschwirrt den Rahmen, berührt ihn und verdeckt sogar den letzten Buchstaben des Wortes 'Chapter' – so als würde es sich bei diesem Bild um eine totes, stinkendes Stück Aas handeln.“¹⁴⁶

Diese Insekten kommen gleich zu Beginn des Kapitels wieder vor. Art macht eine Sinnkrise durch, er hat eine Schreibblockade. Man sieht einen Mann mit einer Maus-Maske, er zeichnet sich also selbst nicht mehr als Maus. Er versucht zu schreiben. Sein Schreibtisch steht auf einem großen Haufen toter Menschen mit Mäuseköpfen. Fliegen schwirren um die Leichen. Durch das Fenster sieht man einen KZ-Wachturm. Auch dieser bildet eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Art findet keine Verbindung mehr zu seinem Comic. Auch das wird dem/der LeserIn nicht vorenthalten. Die Maske trägt Art so lange, bis er es schafft, den Comic weiter zu schreiben und zu zeichnen.¹⁴⁷ „Die Mäusemaske die Artie trägt, verbildlicht seinen Abstand zum Geschehen des Holocaust, der sich nicht durch Identifikation überwinden lässt“¹⁴⁸

Warum er genau in diesem Moment keinen Zugang mehr zu seinem Comic findet, wird gleich im ersten Panel beantwortet. „Vladek died on congestive heart failure on August 18, 1982...“¹⁴⁹, noch bevor die Geschichte von Vladeks Überleben zu Ende ist, wird das Ende vorweggenommen.

Hathaway sieht in diesem Bild auch die Darstellung einer Schuld, die sich Art gibt, wegen des kommerziellen Erfolges und dem Erfolg bei den Kritikern des ersten Bandes von *Maus*. Durch diese Schuld ist er aber auch der Einzige, der als Vladeks Chronist geeignet ist, da auch dieser eine Schuld auf sich geladen hat.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Dunker. 2004. S. 90

¹⁴⁷ Spiegelman. 2003. S. 201

¹⁴⁸ Dunker. 2003. S. 93

¹⁴⁹ Spiegelman. 2003. S. 201

¹⁵⁰ Hathaway. 2011. S. 257

Time flies...



201

Abbildung 7

Später tauchen die Fliegen wieder auf, als Art im Gespräch mit Françoise auf der Terrasse des Ferienhauses sitzt. Vladek schläft im Haus und die beiden hören sein Jammern im Schlaf. Art vernichtet die Fliegen mit Insektenspray und eine tote Fliege fällt aus dem Seitenrahmen hinaus.¹⁵¹

¹⁵¹ Spiegelman. 2003. S. 234

Diese Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart wird immer wieder hergestellt. Vladek erzählt, dass er in Auschwitz von seiner Frau Anja getrennt wurde. Parallel dazu erzählt Spiegelman davon, dass sich in der ‚Gegenwart‘ Mala von Vladek trennt.¹⁵² Am Ende des Comics geht es um Anjas und Vladeks Wiedervereinigung und auch Mala kehrt nun wieder zu ihm zurück.¹⁵³

Vladek berichtet von der Selektion. Dabei geht er mit Art spazieren. Dieser raucht. Er erzählt von der Musterung und zeigt dabei, wie er sich für diese um die eigene Achse drehte. Das letzte Bild dieser Drehbewegung zeigt nicht mehr Vladek, der in der Gegenwart mit seinem Sohn spricht, sondern Vladek, der in der Vergangenheit vor Dr. Mengele steht. Die Konstruktion des Bildes ist den drei vorherigen sehr ähnlich. Statt der Zigarette hält Dr. Mengele einen Stift in der Hand.

In den ersten drei Pannels erzählt Vladek „In the whole camp was selections. I went two times in front of Dr. Mengele. We stood without anything, straight like a soldier. He glanced and said ‘FACE LEFT!’ they looked to see if it was sores or pimples on the body then again ‘FACE LEFT!’“¹⁵⁴ Dann geht das Bild in die Vergangenheit über. Nun steht der junge Vladek nackt vor Dr. Mengele. Die Erzählung kommt aus der Gegenwart, aber diesmal nicht mehr als Sprechblase, sondern als Voice over. „They looked to see if eating no food made you too skinny...“¹⁵⁵. In der Sprechblase von Dr. Mengele steht nun “FACE LEFT!”¹⁵⁶

Dieser Übergang wirkt durch das Übernehmen der Drehbewegung nahtlos. Die Darstellung der Vergangenheit wiederholt schließlich die Darstellung der Gegenwart, durch die Wiederholung des Gesagten und der Drehung.

¹⁵² Spiegelman. 2003. S. 173, 185

¹⁵³ Spiegelman. 2003. S. 281, 296

¹⁵⁴ Spiegelman. 2003. S. 218

¹⁵⁵ Spiegelman. 2003. S. 218

¹⁵⁶ Spiegelman. 2003. S. 218

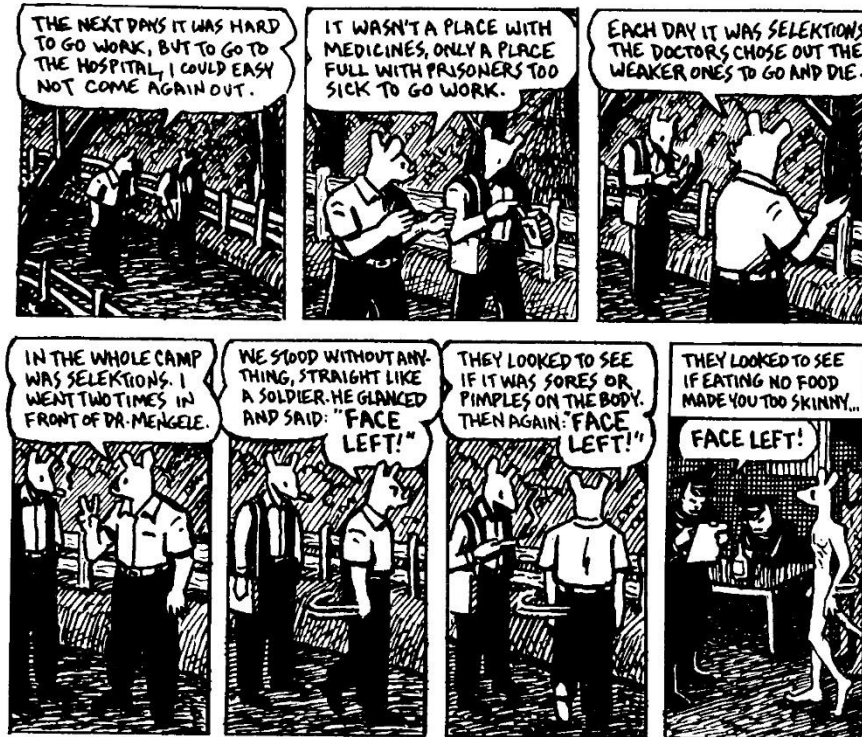


Abbildung 8

Frahm sieht hier auch eine Wiederholung der Machtstruktur. In den ersten drei Panels der Drehbewegung übt Art eine Macht aus. Er kann das Gesprochene beurteilen. Er hat die Macht darüber, was davon schließlich in *Maus* steht und was nicht. Er kann seine Aussage ändern, ohne dies zu kommunizieren. Dies tut er auch. Vladek sagt im Interview, dass er von Eichmann selektiert wurde und erwähnt Mengele mit keinem Wort.

Im vierten Panel wird Art durch Dr. Mengele ersetzt. Er steht nun an der gleichen Stelle an der sich zuvor Art befand. Er entscheidet über Vladeks Überleben.¹⁵⁷ Wenn man sich die Seiten genauer ansieht, wird klar, dass nicht ganz eindeutig ist, wer von den drei Figuren Dr. Mengele ist. Die Katze mit dem Stock, die Katze mit der Liste und dem Stift oder die Katze mit dem Kittel. Im letzten Panel sieht man auf der Seite einen Juden, der von einem der Wachmänner geschlagen wird. Sein Körper krümmt sich dabei und sieht dadurch mit der Schulter des Mannes mit der Liste einem Fragezeichen ähnlich. Dieses deutet auf die Frage nach der Wahrhaftigkeit von Vladeks Erzählung und der eindeutigen Identifizierung von Dr. Mengele hin. In der Darstellung dieses Fragezeichens und in der nicht eindeutigen Erkennbarkeit von Dr. Mengele sieht Frahm nicht nur die Darstellung der Ungenauen und nicht immer

¹⁵⁷ Frahm. 2006. S. 177

richtigen Erzählung Vladeks, sondern auch eine Repräsentation der Tatsache, dass natürlich nicht nur eine Person an der Vernichtung der Juden beteiligt war, es handelte sich vielmehr um einen arbeitsteiligen Prozess. Es gab eine ganze Menge anonymer Täter, die sich hinter den wenigen bekannten Namen versteckten. Diese Darstellung zeigt, dass die historische Wahrheit nicht so einfach zu erkennen ist, oder dass es DIE Wahrheit nicht gibt.¹⁵⁸

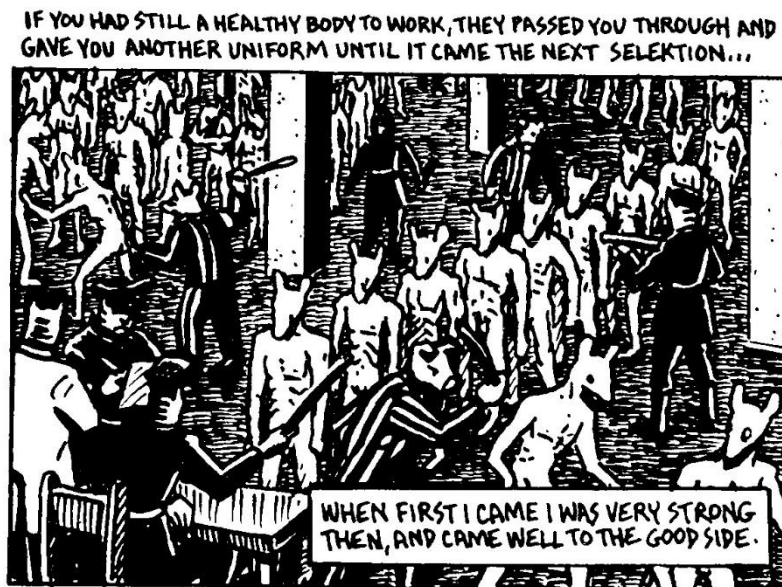


Abbildung 9

Frahm kritisiert an der Darstellung der Erinnerung in *Maus*, dass Spiegelman zwar bei Vladeks Erinnerungen darauf achtet, diese immer als subjektive Erinnerung darzustellen, die Gegenwart allerdings ungekünstelt und direkt dargestellt wirkt.¹⁵⁹ Er sieht in *Maus* eine Autobiographie für die Toten, für die Gespenster.¹⁶⁰ Es geht um die Erinnerung an seine Mutter, die sich selbst das Leben nahm. Und darum im Schatten seines älteren Bruders Richieu, dem idealen Kind, aufzuwachsen. Ein Bild von ihm ziert das elterliche Schlafzimmer, es hängt auch dort, als Art zu seinem Vater kommt, um mit diesem zu sprechen. Am Ende des Comics wird er von Vladek sogar mit diesem verwechselt.¹⁶¹ *Maus2* beginnt mit einem Foto von Richieu. Im ersten Kapitel erzählt Art Fancoise von seinem *Ghost-Brother*. Er wurde nur 5 oder 6 Jahre alt und so war er immer der ‚gute‘ Sohn in dessen Schatten Art stand.¹⁶²

¹⁵⁸ Frahm. 2006. S.187fff

¹⁵⁹ Frahm. 2006. S. 122

¹⁶⁰ Frahm. 2006 S. 115

¹⁶¹ Spiegelman. 2003. S. 288-296

¹⁶² Spiegelman. 2003. S. 175

Als drittes Gespenst sieht Frahm Vladek. Schließlich starb dieser während der Entstehung von *Maus*. „MAUS ist nur zu einem Teil eine Autobiographie von >>art spiegelman<<. Es ist auch die Geschichte der Gespenster, die darin herumgeistern und in MAUS die Bedingungen der Autobiographie stellen“¹⁶³

Trotz der Erzählung seines Vaters kann Art sich die Geschehnisse des Holocausts nicht richtig vorstellen. Der Abstand, den sowohl er als auch die LeserInnen dazu haben, wird verbildlicht als Vladek und Anja in dem Lastwagen ins KZ Auschwitz gefahren werden. Der/die LeserIn befindet sich gemeinsam mit ihnen eingepfercht im Lastwagen. Sobald sie jedoch das Tor mit der bekannten Aufschrift ‚Arbeit macht Frei‘ passieren, sieht der/die LeserIn den Lastwagen nur noch von hinten.¹⁶⁴ Er/Sie kann niemals die Erfahrungen, die Vladek gemacht hat, machen.

Maus endet mit Vladek Spiegelmans Grabstein. Das Zeugnis seines Lebens ist damit beendet. Er kann nichts mehr erzählen.

6.3 Tagebuch

Anjas Tagebuch, um das es in *Maus* immer wieder geht, welches Art erst nicht finden kann, bis Vladek gesteht, es vernichtet zu haben, ist ein weiteres Beispiel für eine Art des Erinnerns. Vladek kann zwar aus Anjas Erzählungen versuchen, ihre Erlebnisse zu rekonstruieren, doch es werden immer nur subjektive Erzählungen bleiben, Anja kann ihre Sicht der Dinge nicht mehr äußern. Der/die LeserIn bekommt sogar oft das Gefühl, Vladek will gar nicht, dass Art Anjas Tagebuch zu Gesicht bekommt.

Das Tagebuch wurde von Anja extra für Art angefertigt. Sie schreibt diese Erinnerungen erst nach dem Holocaust nieder. Es soll ihm ihre Erinnerungen zugänglich machen. Doch Vladek entdeckt das Tagebuch. Er kann mit diesem Fund nicht umgehen und so verbrennt er es. Frahm sieht im Verbrennen keinen Zufall. Er sieht eine Verbindung in der Verbrennung des Tagebuches, also der Erinnerungen von Anja, zum Verbrennen der Leichen der vergasteten Häftlinge in Auschwitz.¹⁶⁵

Die Häftlinge sollen zu Asche verbrannt werden, damit man nachher keine Rückschlüsse mehr auf die Zahl der Vernichteten ziehen kann. Außerdem wurden regelmäßig Akten, die diese Vernichtung dokumentierten, verbrannt. Frahm sieht in der Darstellung dieser Vernichtung in *Maus* nicht nur die Vernichtung der europäischen Juden. „Es war die Vernichtung der Erinnerungen der Vernichteten und die

¹⁶³ Frahm. 2006. S. 117

¹⁶⁴ Spiegelman. 2003. S. 159

¹⁶⁵ Frahm. 2006. S. 239

Vernichtung der Erinnerung an die Vernichtung.“¹⁶⁶ Zu dieser dreifachen Vernichtung kommt nun Vladeks Verbrennen des Tagebuches als vierte Vernichtung, als nachträgliche Vernichtung der Erinnerung, hinzu. Deshalb wird diese von Art auch als Mord bezeichnet. Er beschimpft seinen Vater als Mörder.¹⁶⁷

Bereits als das Tagebuch das erste Mal erwähnt wird¹⁶⁸, wird dessen Vernichtung mitinbegriffen. Art raucht eine Zigarette. Der Rauch, der von dieser ausgeht, trennt Art von seinem Vater. Den Rauch der brennenden Zigarette kann man als Zeichen für die Verbrennung des Tagebuches deuten.¹⁶⁹



Abbildung 10

Auf Arts Frage, wo die Tagebücher sind, hustet Vladek und bittet Art die Zigarette auszumachen. Young sieht in diesem Husten nicht nur ein Husten aufgrund des Zigarettenrauches, sondern auch ein Husten wegen der Erinnerung an den Rauch der verbrannten Erinnerungen.¹⁷⁰

Vladeks Aussage über Anjas Tagebücher, „Those it's gone, finished!“¹⁷¹, kann noch einmal auf die Vernichtung der Juden bezogen werden. Denn auch als er über Diese spricht, benützt er dieses Wort.

Spiegelman hat auch beim Schreiben des Comics die Erinnerung an ein Tagebuch intendiert. Es soll an die verbrannten Tagebücher seiner Mutter erinnern und diese nicht ersetzen.¹⁷² Young sieht in der verlorenen Geschichte der Mutter das negative Gravitationszentrum von *Maus*. Im Erzählen der Geschichte des Vaters schwingt immer die verlorene Geschichte der Mutter mit.¹⁷³

¹⁶⁶ Frahm. 2006. S. 239

¹⁶⁷ Spiegelman. 2003. S. 161

¹⁶⁸ Spiegelman. 2003. S. 86

¹⁶⁹ Frahm. 2006. S. 243

¹⁷⁰ Young. 2000. S. 30

¹⁷¹ Spiegelman. 2003. S. 273

¹⁷² Frahm. 2006. S. 248

¹⁷³ Young. 2000. S. 31

7. Darstellung – Tiermetapher

Maus wurde nicht nur aufgrund der Thematik und der Tatsache, dass es sich um einen Comic handelt, zu einem angesehenen Werk und mit Preisen ausgezeichnet, sondern vor allem auch wegen der Darstellungsweise.¹⁷⁴ Spiegelman wählte eine Tiermetapher, um seine Geschichte zu erzählen.

Juden wurden zu Mäusen, Deutsche zu Katzen, Polen zu Schweinen, Amerikaner zu Hunden, Franzosen zu Fröschen, etc.

Vor allem die Gleichsetzung von Polen mit Schweinen sorgte für Kritik. Für Young symbolisieren die Schweine in *Maus* auch das Unkoschere. Sie sind nicht so sehr die Gegenspieler der Mäuse, aber sie sind unjüdisch. Die Amerikaner sind Hunde. Hunde sind der starke Feind der Katzen, und somit zur Rettung der Mäuse geeignet.¹⁷⁵

Näpel kritisiert Spiegelmans Tiermetapher:

„Einige Konnotationen von Spiegelmans Katz-Maus-Metapher sind tatsächlich fragwürdig: Zum einen impliziert die biologische Festschreibung eines agonalen Gegensatzes zwischen >Deutschen< und >Juden<, des Weiteren vermischen sich die religiösen und nationalen Ebenen, denn viele der verfolgten Juden waren Deutsche (oder Polen etc.), und schließlich operiert sie mit der fragwürdigen These von der Ausweglosigkeit der Situation: Wie sich Mäuse einer Katze kaum erwehren können, hätten sich die Juden der NS-Verfolgung nicht widersetzen können.“¹⁷⁶

Copley erklärt die Notwendigkeit der Tiermetapher so:

„Spiegelman’s use of anthropomorphism allows him to stress the senseless horror and illogicality of the events, to remove all appearance of humanity in an inhuman situation and to convey the bare facts whilst inverting Nazi Propaganda campaigns such as those depicting Jews as vermin, and others depicting Germans as the ‘cats’ whose natural predilection it was to wipe out the mice“¹⁷⁷

Nach Huyssen erlaubte sich Spiegelman mit der Wahl des Mediums Comic und der Darstellung seiner Figuren als Tiere, sich aus dem Terror der Erinnerung zu befreien.

„[...]even ‚postmemory‘ in Marianne Hirsch’s terms – while mimetically reenacting it.“¹⁷⁸

¹⁷⁴ Näpel. 2011. S.578

¹⁷⁵ Young. 2000. S.33

¹⁷⁶ Näpel. 2011. S.579

¹⁷⁷ Copley. 2010. S. 8

¹⁷⁸ Huyssen. 2001. S. 33

7.1 Anspielungen auf die Nationalsozialistische Rassenideologie

Auch die Darstellung der Juden als Mäuse wurde nach dem Erscheinen von *Maus*¹ oft kritisiert. Sie wurde als rassistisch bezeichnet. Spiegelman wurde nachgesagt, dass er die rassistischen Kategorisierungen der Nazis reproduzieren würde.

“The animal coding of the cartoon characters in *Maus* makes the book dangerously, if strategically, flirt with the racial stereotyping in treats: Spiegelman himself stated in an interview that *Maus* ‘was made in *collaboration* with Hitler’ and that his ‘anthropomorphized mice carry trace elements of Flip’s anti-Semitic Jew-as-rat cartoons for *Der Stürmer*”¹⁷⁹

Diese Reproduktion war jedoch keineswegs ungewollt. Spiegelman machte sich die nationalsozialistische Rassenideologie zu eigen und nahm sie wörtlich. „The Jews are undoubtedly a race, but they are not human“¹⁸⁰, zitiert er im Comic Hitler. Er äußert sich also so selbst bereits im Comic zu der von ihm gewählten Darstellungsweise. Später nimmt er noch einmal darauf Bezug, indem er einen Zeitungsartikel von Mitte 1930 zitiert.

“Mickey Mouse is the most miserable ideal ever revealed.... Healthy emotions tell every independent young man and every honorable youth that the dirty and filth-covered vermin, the greatest bacteria carrier in the animal kingdom, cannot be the ideal type of animal.... Away with Jewish brutaliation of the people! Down with Mickey Mouse! Wear the Swastika Cross!”¹⁸¹

Die Wahl der Juden als Mäuse und der Deutschen als Katzen darf aber keineswegs als Naturalisieren der Geschichte verstanden werden. Der Comic versucht nicht, als wahre Geschichtsschreibung zu erscheinen. Die Darstellung der Juden als Mäuse reproduziert die nationalsozialistische Darstellung der Juden als Ungeziefer. Doch kommt es bei dieser Reproduktion des rassistischen Bildes darauf an, wer sie vollzieht und wie sie vollzogen wird. Die Mimesis basiert auf „the production of ,the same but not quite“¹⁸².

Der Vergleich von Juden mit Mäusen oder Ratten bestand bereits lange vor der NS-Zeit. Bereits in Dokumenten aus dem Mittelalter ist dieser zu finden. „Auf einer illustrierten Folioseite zur *First Kennicott Bible* von 1476 wird die Katze-Maus-Metaphorik bereits im Zusammenhang mit den Juden angewendet.“¹⁸³ Die Kennicott

¹⁷⁹ Orban. 2005. S. 53

¹⁸⁰ Orban. 2005. S. 54 zitiert Hirsch. Family Pictures. S. 12, Spiegelman, 2003. S. 10

¹⁸¹ Spiegelman. 2003. S. 164

¹⁸² Huyssen. 2001. S. 34

¹⁸³ Behringer. 2009. S. 102

Bible erschien in La Coruna 20 Jahre vor der endgültigen Vertreibung der Juden von der iberischen Halbinsel.¹⁸⁴

Als Gegenspieler der Juden als Mäuse ist natürlich kein Tier geeigneter als die Katze. Aber folgt man auch hier der nationalsozialistischen Rassenideologie, gibt es die deutsche Rasse. Also werden nicht nur die NationalsozialistInnen zu Katzen, sondern alle Deutschen. Somit fressen nicht mehr alle Katzen Mäuse.

7.2 Mäuse oder Menschen?

Die Mäuse in *Maus* sind Hybride zwischen Mäusen und Menschen. Sie haben zwar ein Mäusegesicht, doch immer wieder vergisst man beim Lesen darauf, dass es sich um Mäuse handelt, denn auch wenn der/die LeserIn eine Maus vor sich sieht, so sieht er/sie auch immer einen Menschen dahinter. Schließlich verhalten sich die Figuren wie Menschen, sie sprechen und tragen Kleidung und Gegenstände, sie fahren mit dem Auto und gehen einkaufen. Außerdem bricht Spiegelman immer wieder mit der Darstellung, indem er zum Beispiel zulässt, dass Anja sich vor einer echten Ratte erschrickt¹⁸⁵, oder Arts Psychiater das Foto einer Katze auf dem Schreibtisch stehen hat. Ein Pfeil zeigt auf diese und daneben steht: „Framed photo of pet cat. Really!“¹⁸⁶



Abbildung 11



Abbildung 12

Die Geschichte handelt eindeutig von Menschen und wurde nicht auf Mäuse zurechtgeschnitten. Es handelt sich bei *Maus* also um eine Art Parabel, welche sich der Tierfiguren bedient, um eine Aussage zu treffen.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Behringer. 2009. S. 103

¹⁸⁵ Spiegelman. 2003. S.149

¹⁸⁶ Spiegelman. 2003. S. 203

¹⁸⁷ Urban 2005. 57-58

Der Historiker Joshua Brown denkt über die Darstellung der Charaktere als Tiere folgendes:

„The obvious question to ask, the question that has been repeatedly posed to me on the occasions Maus has come up in conversation, is: why use the metaphor at all? Why not portray the Jews, the Poles, and the Germans as human beings? It has not often been noticed that in fact Spiegelman has done just that: the Jews are not mice, the Poles are not pigs, the Germans are not cats. The anthropomorphic presentation of the characters should make that eminently clear, and were there any doubts Spiegelman dispels them.”¹⁸⁸

Wenn man aber genau weiß, dass es sich bei den Figuren um Menschen handelt, warum dann die Tiermetapher? Auf diese Frage gibt es verschiedene Antworten.

Einerseits werden durch diese Darstellungsweise die LeserInnen immer wieder aus dem Lesefluss gerissen und irritiert. Die LeserInnen sollen sich nicht zu wohl fühlen in der Geschichte.

Andererseits versucht Spiegelman in der Verwendung dieser Verfremdung eine Strategie zu finden, das nicht Darstellbare darzustellen.

„Art Spiegelman’s *Maus* is a book that revels in this conjunction of the otherness and portentousness of the *monstrum*, in the deformation that invites the obsessive reading of an unreadable shape and ceaselessly refers the captivated gaze away from itself.”¹⁸⁹

Außerdem wird durch diese Darstellung und die dadurch gewonnene Entfernung vom Realismus impliziert, dass nie die vollständige Geschichte erzählt werden kann. Spiegelman findet damit eine Strategie durch die eine Geschichte erzählt werden kann, ohne dabei darauf zu vergessen, dass niemals die ganze Geschichte, die ganze Grausamkeit erzählt werden kann. Auch durch die verschiedenen Erzählebenen wird man immer wieder aus dem Lesefluss gerissen.¹⁹⁰

Spiegelman erklärt die von ihm gewählte Darstellungsweise damit, dass er nur hätte scheitern können, hätte er die Charaktere als Menschen gezeichnet. Er wusste nicht, wie ein Deutscher damals genau ausgesehen hatte, wie Vladeks Mithäftlinge aussahen, er hatte nur ein paar Fotos als Referenz. Spiegelman wollte jedoch so nahe an der Realität bleiben, wie er es konnte. Durch die Tiermetapher war ihm das möglich.¹⁹¹

¹⁸⁸ Brown. 1988. Online verfügbar:

<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/maus/JBrownMiceMemoryOHR1988.htm>

¹⁸⁹ Orbán. 2005. S.35

¹⁹⁰ Orbán. 2005. S. 36

¹⁹¹ Witek. 1989. S. 102

„Spiegelman accepts that the past is visually not accessible through the realistic representation: whatever strategy he might choose, it is bound to be ‚inauthentic‘.“¹⁹² Und trotzdem sieht Huyssen in der Verwendung von Katzen und Mäusen nicht nur eine avantgardistische Methode um Distanz zu erzeugen, sondern auch um einen Diskurs über die gängigen Holocaustgedenkstrategien anzustoßen.¹⁹³ Spiegelman erzählt die Geschichte seines Vaters und seine eigene, doch dadurch, dass er die Figuren als Mäuse zeichnet, die alle gleich aussehen, werden sie anonymisiert. Sie verlieren ihre Persönlichkeit und stehen so stellvertretend für andere. Sie stehen für das Gruppenschicksal der europäischen Juden.¹⁹⁴



Abbildung 13

So verhält es sich zum Beispiel bei der Darstellung der Mäuse im KZ in ihren Uniformen. Diese sind nicht personalisiert und stehen deshalb stellvertretend für das Schicksal aller jüdischen KZ-Häftlinge.¹⁹⁵ „Die Mäusemetapher, die alle Juden gleich aussehen lässt und ihnen die Individualität nimmt, repräsentiert ebenfalls diese Gleichheit“¹⁹⁶ Die Gesichter der verschiedenen Figuren lassen sich nicht voneinander unterscheiden. Und das ist in diesem Fall auch nicht nötig.

„Grafisch wie textlich nutzt Spiegelman denn auch Stilmittel der Distanzierung: Er hält sich das Grauen vom Leib durch die Tiermetaphern und -masken, er schafft

¹⁹² Huyssen. 2001. S. 35

¹⁹³ Huyssen. 2001. S. 35

¹⁹⁴ Näpel. 2011. S. 587

¹⁹⁵ Spiegelman. 2003. S. 199, 243, 232

¹⁹⁶ Dunker. 2004. S.87m

selbstzweiflerische Distanz, indem er immer wieder in Monologen das eigene Tun infrage stellt“¹⁹⁷

Die Verwendung dieser Tiermetapher wird im Comic immer wieder zum Thema. Dies geschieht zum Beispiel, indem ein Mithäftling im KZ sich innerhalb des Pannels von einer Maus in eine Katze verwandelt, als er sich beschwert, weil er nicht mit den Juden zusammen gesperrt sein will, da er eigentlich Deutscher ist.¹⁹⁸ Außerdem fragt Art seine Frau Françoise, ob er sie als Französin oder Jüdin, also als Frosch oder Maus zeichnen soll. Sie entscheidet sich für die Maus, da auch Art eine ist.¹⁹⁹ Für die LeserInnen ist diese Entscheidung aber bereits klar, schließlich taucht Françoise bereits zuvor als Maus im Comic auf.

7.3 Tiermetaphern in anderen Werken

Tiermetaphern finden auch in anderen Werken Verwendung. Dies hat verschiedene Gründe und manche davon sind mit *Maus* vergleichbar.

Adam Gopnik verglich in seiner Kritik an *Maus* die Tiermetapher mit jüdischen Werken aus dem 13. Jahrhundert, z.B. *The Birds Head Haggadah*. Auch hier werden menschliche Figuren mit Tierköpfen dargestellt. Die Gemeinsamkeit sieht er darin, dass in *The Birds Head Haggadah* etwas dargestellt wurde, das zu heilig war, um es zu zeigen und in *Maus* etwas, das zu schrecklich war.²⁰⁰

Die Medienwissenschaftlerin Katalin Orban beschäftigte sich damit, *Maus* mit anderen Comics und Cartoons zu vergleichen, in welchen Tiermetaphern benutzt wurden.

„In *Maus*, the use of the animal in conjunction with the human, while clearly utilizing the traditions of both the animal fable and the anthropomorphic animal characters of cartoons, is also radically unlike them in its emphasis on hybridity“²⁰¹

Sie widerspricht Witeks Vergleich der Charaktere in *Maus* mit dem *funny animal* oder dem *talking animal*, wie zum Beispiel *Donald Duck*, *Mickey Mouse* und Co. Die Tiermetapher wird in *Maus* wahrgenommen, doch dann aus der Wahrnehmung entfernt und legt so die Sicht auf den Menschen frei.²⁰²

Witek ordnete *Maus* dem *funny animal* zu, da auch bei diesem das Tier zwar die Ausgangssituation ist, jedoch dann von den Handlungsweisen und vom Verhalten

¹⁹⁷ Frenzel. 2011. S. 233

¹⁹⁸ Spiegelman. 2003 S. 210

¹⁹⁹ Spiegelman. 2003. S. 171

²⁰⁰ Young. 2000. S.31

²⁰¹ Orban. 2005. S. 52

²⁰² Orban. 2005. S. 53

eines Tieres vollkommen weggegangen wird. *Mickey Mouse* wohnt nicht im Mäuseloch und hat einerseits einen besten Freund, der ein Hund ist und andererseits besitzt sie auch einen Hund als Haustier. Sein Feind ist zwar eine Katze, aber diese verbündet sich oft mit anderen Tieren wie einem Hund oder einem Affen. Donald Duck ist eine Person, die zufälligerweise in einem Entenkörper steckt. Die Tiergattung wird oft als Ausgangssituation genommen, um Beziehungen zwischen Charakteren zu verdeutlichen. Im weiteren Verlauf wird es jedoch unwichtig, dass es sich um Tiere handelt.

Nach Witek kommt der Reiz, ein Tier statt eines Menschen zu nehmen dadurch, dass bei Tierfiguren das menschliche Verhalten auf ein paar essenzielle Bestandteile heruntergebrochen werden kann. In *Maus* ist das ein direkter Weg mit der Materie an sich zu arbeiten. Die Katze-Maus-Metapher wird verwendet, um die Machtstrukturen zwischen Juden und Nazis darzustellen. Sie verdeutlicht die Vernichtung der Juden. Man muss jedoch weit genug von ihr weggehen. Schließlich fressen Katzen in der Natur Mäuse und es soll nicht so scheinen, als würde die Vernichtung der Juden in der Natur der Nazis liegen und somit zu entschuldigen sein.²⁰³

Frenzel sagt dazu:

„Denn Spiegelman nutzt das Stilmittel der Katz-und-Maus-Fabel nicht nur, indem er das uralte Motiv der mäusefressenden Katzen auch im antisemitischen Kontext aufgreift, sondern eben auch, indem er die Ikonen der US-Unterhaltungsindustrie, das Genre der so genannten Funny Animals, kräftig parodiert. [...] Es ist aber nicht nur ein Seitenhieb auf die US-amerikanische Bewusstseins- und Unterhaltungsindustrie [...], sondern auch eine bitterböse Satire der Nazi-Ideologie, die Juden in Film und Literatur als Ratten und anderes 'Ungeziefer' diffamierte, um deren (Massen-) Ausrottung zu rechtfertigen.“²⁰⁴

Die Darstellungsweise in *Maus* kann auch im Vergleich zu George Orwells *Animal Farm* gesehen werden. Auch dort werden anhand einer Tiermetapher geschichtliche Entwicklungen, hier die Geschichte der Sowjetunion, abgebildet.²⁰⁵

7.4. Masken

In *Maus* findet die Maske auf verschiedene Arten Verwendung. Die Maske ist sowohl bei der Darstellung der Figuren als Tiere vorhanden als auch bei verschiedenen Begebenheiten innerhalb Vladeks Geschichte, wenn es darum geht, dass Charaktere

²⁰³ Witek. 1989. 109-113

²⁰⁴ Frenzl. 2011. S. 233

²⁰⁵ Adams. 2008. S.177

sich verkleiden. Man kann also sichtbare Masken, welche für den/die Leserin als solche erkennbar sind, und unsichtbare, also die Tiergesichter der Charaktere, unterscheiden.

Bei Spiegelman nehmen die Charaktere eine bestimmte Rolle ein, indem sie eine Tiermaske aufgesetzt bekommen. Es gelingt ihm jedoch gleichzeitig auch durch die verschiedenen Erzählebenen, diese Figuren wieder zu demaskieren. So versucht er, zum Kern dessen vorzudringen, was den Holocaust ausmacht.²⁰⁶

7.4.1 Maske – Theorie

Um sich mit den Masken in Maus auseinandersetzen zu können, ist es hilfreich, sich mit der Maske an sich zu beschäftigen. Was ist die Maske eigentlich, woher kommt sie?

Nach Adorno besteht die Ambivalenz der Maske darin, noch lebendig aber bereits tot zu sein. Die Maske ist Schein, ihr gegenüber steht ein unerreichbares Sein. Die nicht lebendige Maske spielt das Lebendigsein so vor, dass sie lebt, ohne zu leben. Das macht die Maske zum lebendigen Gegenstand.²⁰⁷

Auch Nietzsche sah in der Maske einen lebendigen Gegenstand.

„Es gibt kein >Sein< hinter dem Thun, Wirken, Werden; >der Thäter< ist zum Thun bloss hinzugedichtet – das Thun ist Alles.“²⁰⁸

Es gibt also nur den Schein, hinter dem sich kein wirkliches Sein verbirgt.

Nietzsche versuchte die Umstände, unter denen etwas zum Sein wird, heraus zu arbeiten. Erstens wird der Schein durch die Gewöhnung im Tun zum Sein. Zweitens kann das Tun ein Nachahmen des Originals sei. Dadurch sind lebendige Masken immer Zitate. Sie werden aber vom Original ununterscheidbar. Drittens wird kein Sein zitiert, sondern nur ein vorheriger Schein. Die lebendigen Masken sind also selbstreferentiell. Viertens hat das Tun keinen Anfang und kein Ende. Der Mensch zitiert immer nur etwas, das bereits vor ihm von einem anderen zitiert wurde. Es gibt also kein Original, kein Innen, kein Dahinter. Das Sein ist nur der Schein eines Innen. Fünftens erhält sich die lebendige Maske in ihrer Möglichkeit zum Sein zu werden, ohne dieses wirklich zu tun. Sie wiederholt und kopiert nur. Durch das ständige Wiederholen des Tuns werden sie Gewöhnung und so zu lebendigen Masken. Sechstens muss diese Gewöhnung eingeübt werden. Es gibt Konventionen und durch

²⁰⁶ Frenzel. 2011. S.232

²⁰⁷ Frahm. 2006. S. 48

²⁰⁸ Nietzsche. 1973. S. 91

die Bestätigung dieser Konventionen wird die Gewöhnung erzielt. Diese Regeln sind nicht vollständig bekannt und nicht aufzählbar und deshalb ist es notwendig zu heucheln. Siebtens sind diese lebendigen Masken insoweit umkämpft, wenn es darum geht, welche Konventionen vorherrschend sind. Welche Abweichungen gibt es, wie abgeschlossen ist es, erkennt man die Maske als Zitat? Die Maske kann also als Kräfteverhältnis gesehen werden.²⁰⁹

Die Identität der Subjekte des XX. Jahrhunderts konstituiert sich so in der doppelten Unentscheidbarkeit zwischen Schein und Sein. Sie ist das Dahinter der Maske als unentscheidbares Sein und ist es nur unter den Bedingungen der lebendigen Maske als perpetuierter Schein. Das uneingelöste Sein konstituiert die Identität der Subjekte im XX. Jahrhundert – nicht aber als ihre Wahrheit sondern als lebendige Maske²¹⁰

7.4.2 Die Maske als Verkleidung

In *Maus* kann man das Werden des Scheins zum Sein öfter beobachten. Einerseits verkleiden sich die Figuren um sich zu tarnen. Vladek und seine Frau Anja verkleiden sich im von den Nazis besetzten Polen als Schweine (Polen), um nicht als Mäuse (Juden) erkannt zu werden. Dies machen sie, indem sie sich einfach Schweinemasken aufsetzen.²¹¹ Vladek erwähnt, dass es für ihn einfacher war sich zu verkleiden als für Anja. Auf dem Bild sieht man wie Anjas Mäuseschwanz aus der Kleidung hervor kommt.²¹²



Abbildung 14

²⁰⁹ Nietzsche. 1973. S. 91f

²¹⁰ Frahm. 2006. S. 53

²¹¹ Spiegelman. 2003. S. 127, 138ff

²¹² Spiegelman. 2003. S. 138

Hinter dem Schweinekopf kann man sich den Mäusekopf vorstellen. Die Maske verbirgt und bestätigt so die Identität. Durch die Maske werden Vladek und Anja zu Polen.

Auf der Straße wird Vladek mit der Schweinemaske von Kindern mit „Jew“²¹³ angesprochen. Vladek erkennt sich als Jude wieder, muss jedoch den Schein aufrechterhalten, um nicht von den Müttern der Kinder enttarnt zu werden. Er würde sonst seine Schweinemaske verlieren. Indem er die Frauen mit „Heil Hitler“²¹⁴ begrüßt und den Kindern sagt, dass sie sich vor ihm nicht fürchten müssen, weil er kein Jude ist, hält er den Schein aufrecht und die Maske bleibt erhalten. Als Anja und Vladek später im Zug fliehen wollen, gelingt es ihnen nicht, den Schein aufrecht zu erhalten, sie werden als Juden enttarnt, die Maske wird ihnen entrissen.

7.4.3 Maus-Maske

Aber auch der Mäusekopf (Frosch, Hund, Schwein, etc.) kann als Maske verstanden werden, hinter dem sich ein menschliches Gesicht verbirgt.

Vladek lernt in Dachau einen Franzosen kennen. Dieser ist, als er ihn anspricht, in einer Menschenmenge im Dunkeln, man sieht nur einen Schatten. Es könnte sich zu diesem Zeitpunkt also ebenfalls um eine Maus handeln. Vladek erkennt ihn als Franzosen, da dieser französisch spricht und nun sieht auch der/ die LeserIn ihn als Frosch. Der Sprechakt ist also bedeutend für die Konstitution der Maske.

„Der Sprechakt begrenzt die möglichen Masken auf eine einzige. Er konturiert so die Froschmaske des Franzosen – und Vladek erkennt ihn als Franzosen wieder. [...] Selbstverständlich war der Franzose schon Franzose, bevor er Vladek angesprochen hat. [...] Die Froschmaske zitiert eine schon vorhandene Kontur und macht sie Vladek sichtbar.“²¹⁵ Diese Konturierung muss nun immer weiter wiederholt werden.

Die Kontur hat zwei Funktionen: Ausschluss und Einschluss. Die strukturierende Kontur erzeugt die Maske durch Ausschluss und ermöglicht einerseits andere Masken, kann aber andererseits auch nur diese eine Maske erzwingen. Die begrenzende Kontur hält die Maske zusammen und projiziert den Effekt des Dahinter.²¹⁶

Durch die Masken entsteht einerseits der Verlust des Sichtbaren als Maskierung der Wahrheit und andererseits der Verlust des Unsichtbaren als Ausschluss des Vielen.

²¹³ Spiegelman. 2003. S. 151

²¹⁴ Spiegelman. 2003. S. 151

²¹⁵ Frahm. 2006. S. 65

²¹⁶ Frahm. 2006. S. 66

Die Masken verbergen aber den Verlust. Sie verbergen auch, dass nichts verloren geht.²¹⁷

Einer von Vladeks Mithäftlingen behauptet, kein Jude zu sein, sondern ein Deutscher. Das wird dargestellt, indem der Mann erst als Maus gezeichnet sagt, dass er Deutscher ist und dann im nächsten Bild zur Katze wird.

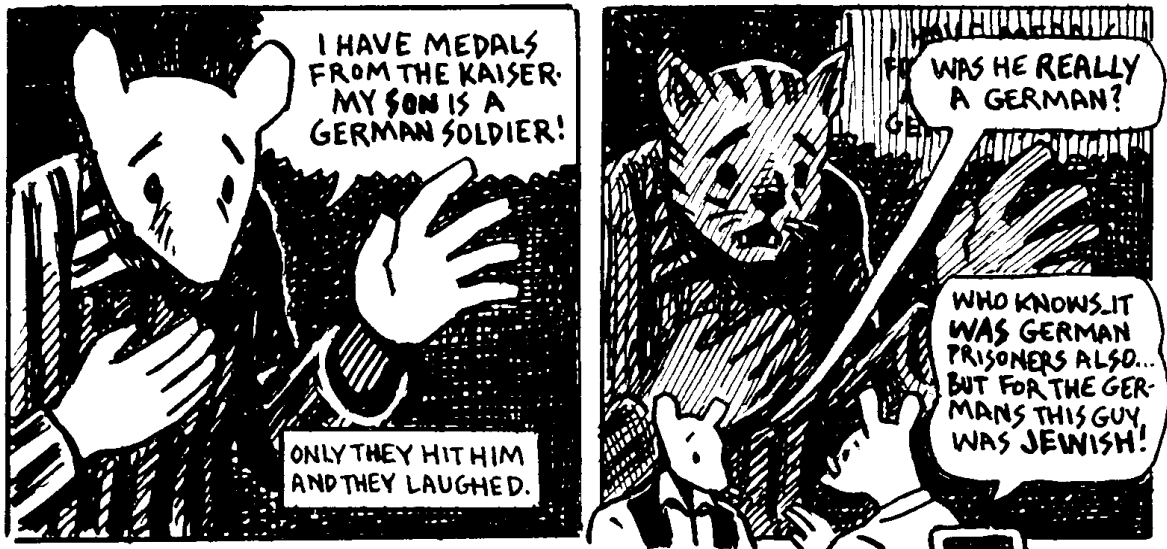


Abbildung 15

Art fragt, ob der Mann wirklich Deutscher war und Vladek antwortet ihm, dass er das nicht weiß, er aber für die Deutschen ein Jude war. Die Katzenmaske ist durch eine Art Schleier zu sehen. Der Mann wird weder von seinen Mithäftlingen noch von den Wachen als Deutscher erkannt. Es liegt in der Macht der Nazis den Mann als Juden oder Deutschen zu identifizieren und sie identifizieren ihn als Juden, obwohl er sich selbst als Deutscher bezeichnet. Doch die Macht der Identifikation liegt in dem Fall bei den Nazis und so wird er nicht richtig zur Katze. Es geht also nicht um die Wahrheit sondern um Macht. Diese Macht beruht auf den vorherrschenden Konventionen. Diese Konventionen bestimmen, welche Effekte bestimmte Masken haben können. Der Apparat, welcher diese Konventionen produziert, wird von Foucault Dispositiv genannt.²¹⁸ Unter diesem Dispositiv werden Masken erst möglich. Dadurch werden Praktiken ermöglicht, aber auch Grenzen bedingt. Außerdem strukturiert das Dispositiv die Struktur der Kontur der Maske. Wenn man sich den vermeintlich deutschen Häftling ansieht, siegt das Dispositiv der Nazis.²¹⁹

²¹⁷ Frahm 2006. S. 67

²¹⁸ Foucault. 1978. 119f

²¹⁹ Frahm. 2006. S. 72f

Die Masken sind in *Maus* Hinweis auf eine rassistische Identität. Vladek fährt mit Francoise und Art im Auto und Francoise nimmt einen afroamerikanischen Autostopper mit. Dieser wird als schwarzer Hund gezeichnet. Vladek begegnet diesem voller Vorurteile und Francoise kann nicht verstehen, wie er sich so verhalten kann, da er ja selbst am eigenen Leib gespürt hat, wie es ist, mit rassistischen Vorurteilen kämpfen zu müssen. Vladek versteht den Zusammenhang zwischen ihm und einem Schwarzen jedoch nicht. Er findet nicht, dass man Schwarze und Juden miteinander vergleichen kann. Am Ende des Kapitels wird Vladek auch schwarz gezeichnet. Er wird sozusagen zum schwarzen Juden.²²⁰ Er kann unter der deutschen Herrschaft seiner Klassifizierung als Jude eben so wenig entkommen wie der Schwarze seiner Klassifizierung als Schwarzer. Ein Unterschied zwischen den beiden Masken ist, dass der Schwarze als Amerikaner eine Hundemaske trägt, als Schwarzer ist es die eines schwarzen Hundes. Vladek trägt jedoch als Pole nicht die Maske eines Schweines, sondern die einer Maus als Jude. Er kann also durch die Kontur seiner Maske identifiziert werden, der Schwarze wird durch seine Hautfarbe identifiziert. Der Schwarze wird also abgegrenzt vom Weißen betrachtet, der Jude wird innerhalb der Weißen abgegrenzt. So kann sich Vladek, wenn es um den Schwarzen geht, zu den anderen Weißen gehörend fühlen und sich vom Schwarzen unterscheiden. Es handelt sich also um verschiedene Formen des Ausschlusses. Bei den Konturen der Maske überlagern sich zwei Dispositive. Das der nationalen Identität und das der Rasse. Das besondere an der jüdischen Maske ist, dass sich das rassistische Dispositiv in die nationale Kontur einschleicht.²²¹

Dass eine Maske nicht die einzig mögliche ist und auch ein Maskenwechsel vorkommen kann, wird anhand einer Szene gezeigt, in der Art überlegt, wie er seine Frau am besten zeichnet. Sie ist Französin, aber auch konvertierte Jüdin. Zu dem Zeitpunkt ist allerdings bereits klar, dass sie als Maus gezeichnet wird, schließlich wurde sie bereits mit Mäusemaske gezeigt. Auch Francoise selbst spricht sich dafür aus, ebenso wie Art, als Maus gezeichnet zu werden. Auch Vladek akzeptiert sie als Jüdin. Allerdings gibt es zu dem Zeitpunkt keine entscheidende Instanz mehr, für die ihr Jüdisch-Sein ausschlaggebend wäre (z.B. die Gestapo für Vladek). Für sie wäre auch ein Maskenwechsel möglich, da ihre Maske nicht abgeschlossen ist. In den 1980er Jahren in Amerika sind die Dispositive andere als im Polen der 1940er.²²²

²²⁰ Spiegelman. 2003. S. 258ff

²²¹ Frahm. 2006. S.77-79

²²² Frahm. 2006. S. 80

„Beide Dispositive – das nationale und das rassistische – unterstehen den Bedingungen der lebendigen Maske. Die lebendigen Masken in MAUS bilden selbst ein Dispositiv, in dem zwei Tendenzen, mit unterschiedlichen, sich verändernden Dominanzen wirksam sind. Die Kontur wird in einer historischen Konstellation mit ihrer jeweiligen Differenz begrenzt und stillgestellt. Das gilt für die Maske von Françoise ebenso wie für die von Vladek. Die notwendige, strukturelle Offenheit der Kontur in der Wiederholung wird homogenisiert, die wiederholten Ausschlüsse werden durch nationale und rassistische Dispositive ontologisiert. Die Unabgeschlossenheit der Maske wird maskiert.“²²³

Adolf Hitler äußerte sich zur nationalsozialistischen Rassenlehre wie folgt:

„[...] so wird sich aus der Blut- und Rassenlehre der nationalsozialistischen Bewegung eine Umwälzung der Erkenntnisse und damit des Bildes der Geschichte der menschlichen Vergangenheit und ihrer Zukunft ergeben. Und dies [...] wird dann allerdings aber auch verhindern, daß[sic.] das jüdische Volk unter der Maske eines biedereren Weltbürgers alle anderen Völker innerlich zu zersetzen und dadurch zu beherrschen versucht.“²²⁴

Auch aus einer Karikatur kann man entnehmen, dass den Juden damals unterstellt wurde, sie würden sich als ‚gute Menschen‘ verkleiden, sich also hinter einer harmlosen Maske verstecken.²²⁵

Im Verlauf des Comics kommt es zu einer Dekonstruktion der Mausmaske. Spiegelman zeichnet Art als Mensch mit einer Mäusemaske. Diese sieht ähnlich aus wie die Schweinemasken. Anstatt einer als Schwein verkleidete Maus sieht man hier jedoch in Abbildung 7 einen als Maus verkleideten Menschen. Auch seinen Therapeuten zeichnet er so und die Reporter, die ihn nicht in Ruhe lassen, zeichnet er mit Hunde- und Katzenmasken.²²⁶ In diesem Teil der Geschichte hat Art sich vom Comic entfremdet. Deshalb braucht er die Maske. Er schafft es nicht mehr richtig eine Maus zu sein.

„It is as if the image track could no longer sustain itself, as if it collapsed under its own weight. Artie mimicry reveals itself to be sham. The mask reveals the limits of his project. The ruse does not work any longer. [...] This crisis in the creative process is tellingly connected with the commercial success of Maus 1: the Holocaust a part of the culture industry.“²²⁷

Erst nach einem Besuch bei seinem Therapeuten wird er langsam wieder zur Maus und Vladeks Geschichte kann weiter erzählt werden.²²⁸

²²³ Frahm. 2006. S. 81

²²⁴ Frahm. 2006. S. 82

²²⁵ Frahm. 2006. S. 85

²²⁶ Spiegelman. 2003. S. 201ff

²²⁷ Huyssen. 2001. S. 38

²²⁸ Spiegelman. 2003. S. 206

Frahm sieht in den Tiergesichtern eine Maske ohne ein Dahinter. Durch die Maske kann etwas dahinter projiziert werden, was aber nie verifiziert wird. Die Projektion selbst wird Teil ihres Funktionierens, was in *Maus* reflektiert wird. Die Maske ist etwas, das auf ein Dahinter verweist.²²⁹ Für ihn bedeutet Arts Tragen der Mäusemaske das Zeigen, dass hinter der Maske immer ein Mensch existiert. Dies wird durch die unterschiedlichen Tiermasken nur verdeckt. Durch die Masken wird jedoch auch verdeckt, dass die einzelnen Charaktere Individuen sind. Diese einzelnen Individuen sind für die Geschichte unwichtig. „Der Mensch ist die eigentliche Wahrheit, das Wesen der Maske.“²³⁰

„Die Maske maskiert dieses wahre Dahinter, sie ist nur das Falsche, Uneigentliche, Entfremdende – das *Figurative*, das das Richtige, Eigentliche, Authentische – *Wörtliche* – verbirgt.“²³¹

1992 veröffentlichte Spiegelman eine Lithographie *Mickey, Maus + Mouse*²³². Auf dieser ist eine Maus aus *Maus* zu sehen, die eine echte Maus in der Hand hält und im Hintergrund befindet sich groß der halbe Kopf von *Mickey Maus*.



Abbildung 16

²²⁹ Frahm. 2006. S. 13

²³⁰ Frahm. 2006. S. 36

²³¹ Frahm. 2006. S. 37

²³² Spiegelman. 1992

Für Frahm zeigt dieses Bild zwei Arten der Interpretation. Mickey und Mouse.

„Einerseits hat MAUS den >Verblendungszusammenhang< der Massenkultur im Rücken, an dessen *Schein* MICKEY mitwebt. An diesem Schein partizipiert MAUS als Comic mit seinen Figuren notwendig. Andererseits setzt sich MAUS von MICKEY ab. MAUS ist als Biografie von Vladeks Überleben im Nationalsozialismus Geschichtsschreibung und scheint ein – historisches – *Sein* darzustellen, das so real wie die auf der Lithographie abgebildete >natürliche< MOUSE ist.“²³³

Die *Mouse* ist also das Zeichen für das Reale. Die Geschichte selbst ist dabei jedoch abwesend. Die Lithographie ist eher ein Zeichen für die Nicht-Darstellbarkeit zwischen diesen beiden Identifikationen. Nach Frahm handelt es sich bei der Darstellung mit Tierköpfen sowohl um Metaphern als auch um keine Metaphern. Für ihn sind die Masken Metaphern weil sie eine Metaphorik des Blutes, die Metaphorik der Entfremdung des Individuums und die Metaphorik der Entfremdung des Menschen darstellen. Die Aufgabe der Masken ist dabei, auf die Wahrheit des Blutes, des Menschen und des Individuums hinzuweisen, sie können diese aber nicht zeigen. „Sie sind der rassistische Schein, der das wahre Sein des menschlichen Individuums maskiert“²³⁴

Die Masken sind keine Metaphern, weil in *Maus* alle drei Passagen (Blut, Individuum, Mensch) nebeneinander stehen und keine bevorzugt wird. Dadurch bleibt das Dahinter der Tierköpfe unklar. Alle Figuren tragen Masken. Es stellt sich nicht die Frage nach dem wahren Dahinter der Maske, sondern nach dem Kräfteverhältnis zwischen Mensch und Tier.²³⁵

„Gleichzeitig Metapher zu sein und nicht Metapher zu sein, erweist sich so nicht als widersprüchlich, sondern als notwendige Bedingung der Masken.“²³⁶

²³³ Frahm. 2006. S. 20f

²³⁴ Frahm. 2006. S. 39

²³⁵ Frahm. 2006. S. 40f

²³⁶ Frahm. 2006. S. 43

8. Stil

8.1 Schwarzweiß

Spiegelman begann sein künstlerisches Schaffen im Bereich des Undergroundcomics. Deshalb ist auch *Maus* im Stil des Undergroundcomics in Schwarzweiß gehalten. Ablenkung durch Farben wird vermieden. Durch die Einfachheit der Zeichnungen kann eine größere Neutralität erreicht und eine emotionale Beeinflussung der LeserInnen vermieden werden.²³⁷

Im Film und in der Fotografie werden oft Schwarzweißbilder eingesetzt, um den Eindruck zu erwecken, zu dokumentieren. Zum Beispiel ist Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in schwarzweiß gedreht, um den schwarzweiß Dokumentaraufnahmen aus der Zeit des 2. Weltkrieges ähnlicher zu sein.²³⁸ Außerdem werden Erinnerungssequenzen in Filmen oft schwarzweiß dargestellt. Spiegelman nutzt dies auch, um den Effekt der Erinnerung und der Dokumentation zu erzielen.

„Its formal properties, especially the strong contrasts of tone, were designed by Spiegelman to visually exploit such visual characteristics as the stripes of the Holocaust victims' prison uniforms. These formal decisions, like the small scale on which it was drawn, are distinguishing characteristics of *Maus* as a graphic novel.“²³⁹

Spiegelman beschränkte sich auf das Notwendigste. Er arbeitete nicht wie andere Comic-Autoren auf einem Papier, das doppelt so groß ist als die spätere Ausgabe des Comics, sondern auf Papier in der Größe, in welcher der Comic auch später gedruckt wurde.²⁴⁰

Young sieht in dieser Miniaturisierung des Bildes ein Äquivalent zur Geschichtsschreibung. Weil es bei dieser auch nicht möglich ist, jedes Detail festzuhalten.²⁴¹

In *Maus* gibt es fast keine Schattierungen. Die Seiten sind durch einen großen Kontrast geprägt. Es gibt beinahe nur schwarz und weiß und kaum Grautöne.

Frahm sieht im Weiß zwischen den schwarzen Linien, Sprechblasen, Figuren und Panels eine Projektionsfläche. Es erinnert an Schnee, Flammen und Asche.²⁴²

²³⁷ Telaar. 2012. S. 46f

²³⁸ Martinez. 2004. S.15

²³⁹ Adams. 2008. S. 170

²⁴⁰ Adams. 2008. S. 171

²⁴¹ Young. 2000. S. 19

²⁴² Frahm. 2006. S. 271

Spiegelman veränderte seinen Stil immer wieder, während er an dem Comic arbeitete. Er versuchte *Maus*, ähnlich wie *Prisoner on the Hell Planet*, im Stil des deutschen expressionistischen Holzschnitts zu zeichnen. Außerdem versuchte er einen Stil, der mehr dem amerikanischen Zeichentrickstil ähnelte. Die Mäuse hatten große traurige Augen. Auch das wollte er nicht. Man sollte nicht zu sehr mit dem Protagonisten mitfühlen. Also änderte er die Augen schließlich zu kleinen schwarzen Punkten.²⁴³

8.2 Zeichen und Rahmen

Auf dem Cover von *Maus* befindet sich der Titel. Dieser ist rot und sieht aus, als wäre die Schrift an die Wand geschmiert worden. Der Schriftzug erinnert an jüdische Geschäftslokale während der NS-Zeit. Auch diese waren oft mit dem Wort JUDE beschriftet. Das S ist im Stil der SS-Rune gehalten.

Die rote Schrift kann auch als Hinweis auf Blut und die angebliche Unreinheit jüdischen Blutes gesehen werden.²⁴⁴



Abbildung 17

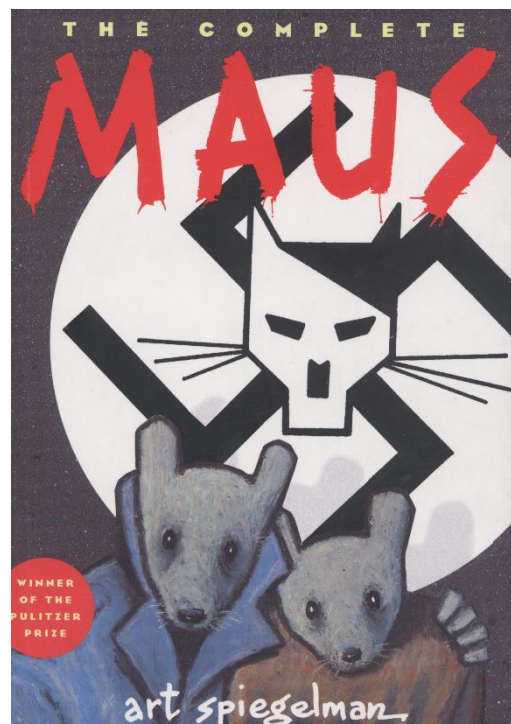


Abbildung 18

Außer in *Prisoner on the Hell Planet* wird das S in *Maus* immer in einer eckigen Form geschrieben. Auch das kann man wieder als bewussten Rückgriff auf die nationalsozialistische Ideologie und deren Zeichen werten. Die anderen Buchstaben

²⁴³ Witek. 1989. S. 104

²⁴⁴ Frahm. 2006 S. 23

sehen alle handschriftlich aus, woraus Rückschlüsse auf die Subjektivität der Erzählung gezogen werden können.

Betrachtet man die Sprechblasen in *Maus* genauer, kann man grob zwischen den eckigen Kästchen, in denen Vladeks Erzählungen als eine Art Voice Over zu lesen sind und den Sprechblasen unterscheiden. Diese unterteilen sich wiederum in runde Sprechblasen und gezackte Sprechblasen, welche verwendet werden, wenn zum Beispiel jemand schreit oder um zu verdeutlichen, dass etwas übers Telefon gesagt wird. Manchmal ist Vladeks Erzählung auch nicht eingerahmt und befindet sich außerhalb des Seitenrahmens.

In den Teilen der Narration, die in der Gegenwart stattfinden, gibt es keinen Erzähler. Er wird nicht benötigt, bis zu dem Kapitel *Time flies*. Dieses beginnt damit, dass Art vom Tod seines Vaters erzählt. Er hat im Bild keine/n GesprächspartnerIn, er spricht also den/die LeserIn persönlich an. Allerdings findet diese Erzählung in normalen Sprechblasen statt.²⁴⁵

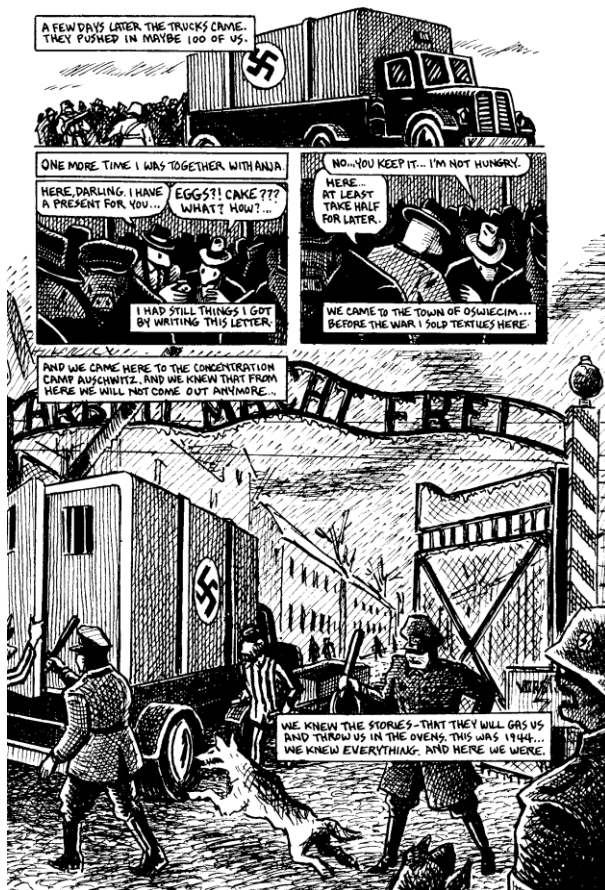


Abbildung 19



Abbildung 20

²⁴⁵ Spiegelman. 2003. S. 201

Normalerweise sind die Panels in *Maus* durch einen Rahmen begrenzt. Dies wird jedoch manchmal gebrochen.

Sowohl Anjas und Vladeks Ankunft in Auschwitz²⁴⁶, als auch der Grabstein der beiden²⁴⁷ am Ende sind rahmenlos. Das kann man als Hinweis darauf sehen, dass sie, obwohl die beiden Auschwitz überlebten, das KZ bis zum Tod nicht loslassen konnten. Außerdem kann ein fehlender Rahmen bedeuten, dass die Ereignisse nicht als Ganzes erfasst und deshalb nicht innerhalb eines Rahmens dargestellt werden können.²⁴⁸

Bereits als Anja sich im Versteck vor einer Maus fürchtet, wird die Struktur verwendet, dass das letzte Panel der Seite nicht gerahmt ist. Das Fass und die Ratte, die sich hinter diesem versteckt, sind ähnlich wie bei den anderen Bildern ohne eine weitere Begrenzung zu sehen.²⁴⁹ Frahm beurteilt diese Art der Darstellung als ein in den Hintergrund geraten der Bilder. Sie bilden den Hintergrund für die anderen Panels der Seite, sind aber trotzdem selbst eigenständige Panels. Außerdem sieht er in dieser Darstellungsweise ein Affirmieren und Sichtbarmachen der üblichen Comic-Strukturen.²⁵⁰

Gewaltsame Tode befinden sich immer am Ende einer Seite oder Doppelseite. Das Sterben wird also zur Unterbrechung zwischen den Panels. Dadurch soll der/die LeserIn dazu angehalten werden, am Ende der Seite noch einmal über das Gelesene zu reflektieren.²⁵¹

Abgesehen davon gibt es noch durch einen gezackten Rahmen abgegrenzte Panels. Diese verdeutlichen stets einen großen Einschnitt in Vladeks und Anjas Leben. Diese Zacken verdeutlichen, dass das Leben, wie die beiden es bisher kannten, abbricht. Beispiele dafür sind Anjas und Vladeks Verhaftung, bevor sie nach Auschwitz deportiert werden und das Aufgreifen der beiden nach ihrer Flucht aus Auschwitz.²⁵²

Ein weiteres Bild, das aus dem rechtwinklig angeordneten Seitenkonzept fällt, ist das Bild von Anja, die kurz nach Richieus Geburt an Depressionen erkrankt und nicht mehr leben will. Dieses Bild kann man auch auf den späteren Selbstmord Anjas beziehen.²⁵³

²⁴⁶ Spiegelman. 2003. S. 159

²⁴⁷ Spiegelman. 2003. S. 296

²⁴⁸ Telaar. 2012. S. 48

²⁴⁹ Spiegelman. 2003. S. 149

²⁵⁰ Frahm. 2006. S. 195

²⁵¹ Telaar. 2012. S. 49

²⁵² Spiegelman. 2003. S. 157, 268.

²⁵³ Spiegelman. 2003. S. 33

8.3 Rauch

Immer wieder sind in *Maus* Bilder von Rauch zu sehen. Art raucht ständig im Gespräch mit seinem Vater, man sieht den Dampf der Eisenbahn, den Rauch der aus dem Schornstein einer Fabrik aufsteigt, das Insektengift und den Kondensstreifen des Flugzeuges. Damit setzt Spiegelman immer wieder Hinweise auf die Bedeutung des Wortes Holocaust aus dem Altgriechischen, was „vollständig verbrannt“ bedeutet.

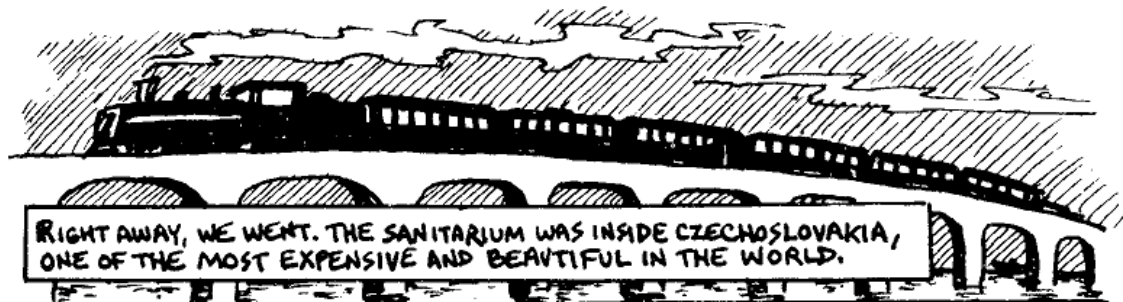


Abbildung 21

Schließlich folgt der symbolischen Darstellung des Holocausts durch verschiedene Illustrationen von Rauch eine direktere. Bei Vladeks und Anjas Ankunft in Auschwitz ist im Hintergrund eine große Rauchschwade zu sehen. Diese dient als Symbol für die Schornsteine, welche ab diesem Zeitpunkt immer wieder gezeigt werden und für die Darstellung der Vernichtung bedeutend sind. Die Schornsteine oder der aus ihnen aufsteigende Rauch sind Symbole der ständigen Bedrohung im Lager.

Im Gegensatz zum tatsächlichen Krematorium, welches nur über einen Schornstein verfügte, zeichnet Spiegelman zwei Schornsteine aus denen Rauch aufsteigt. Auch im Text werden die Schornsteine im Plural ausgesprochen.

Frahm sieht in dieser Verdoppelung und in der ständigen Wiederholung der Verdoppelung, einerseits die Darstellung, wie sie vom Überlebenden überliefert wurde und andererseits die Verdeutlichung der Bedrohung durch die Vernichtung. Als ständiges Sehen des unumgänglichen Endes. Egal wie man sich im KZ verhält, man wird so oder so irgendwann im Krematorium landen.²⁵⁴

Eine noch direktere Darstellungsweise folgt, als das Verbrennen von Häftlingen gezeigt wird. Vladek erzählt von der Verbrennung von toten und noch lebenden ungarischen Juden. Das 4. Panel der Seite zeigt Häftlinge, die Tote und noch Lebende mit Benzin übergießen und das 5. Panel zeigt wie diese schließlich verbrennen.²⁵⁵

²⁵⁴ Frahm. 2006. S. 215

²⁵⁵ Spiegelman. 2003. S. 232

Diese Bilder können auch als Weiterführung der Illustrationen der Schornsteine gesehen werden. Was in den Krematorien passiert, kann man nicht sehen, die Verbrennung der Häftlinge außerhalb dieser Krematorien allerdings schon. So kann die Grausamkeit dieser Verbrennungen trotzdem gezeigt werden, ohne dabei Vollständigkeit zu suggerieren.

8.4 Pläne und Karten

Landkarten, Umgebungspläne oder andere grafische Darstellungen sind ein weiteres Stilmittel, welches in *Maus* Verwendung findet.

„Im weitesten Sinne geht es bei der Praxis des Mappings um die überblicksartige Sichtung eines Feldes. Dies kann inhaltlich bestimmt sein, wird aber in der Binnenrelationalität seiner Elemente erfasst, wobei die Betonung auf dem aktiven Herstellen einer >Übereinstimmung< zwischen Darstellung und Dargestelltem liegt. [...] Mapping ist demnach die Praxis einer Sichtbarmachung.“²⁵⁶

In *Maus* ist die Verwendung von Plänen und Karten neben dem Schwarzweiß-Stil ein weiteres Mittel um eine dokumentarische Wirkung zu erzielen. Außerdem kann man diese einerseits als Anspielung auf die Nazi-Systematik sehen, auf die Bürokratie und Gründlichkeit mit der die Tötungsmaschinerie funktionierte, andererseits kann man diese Pläne auch in Hinblick auf den Widerstand der Gefangenen betrachten. Um sich zu verstecken, war es wichtig, einen genauen Plan von der Umgebung zu haben und zu wissen, wann man mit Patrouillen zu rechnen hat.²⁵⁷

Ferner erfüllen diese Pläne den Zweck, den RezipientInnen diese Zeit und die Gegebenheiten näher zu bringen. Sie erfüllen also auch einfach eine erklärende Funktion.

Bereits bei der Betrachtung des Covers von *Maus* lässt sich erahnen, dass Landkarten und Umgebungspläne eine größere Bedeutung im Comic haben könnten. Man sieht eine Landkarte von Polen, auf welcher die Orte, die im Comic vorkommen, eingezeichnet sind. Aus diesem Plan geht auch hervor, welche Teile Polens sich zur damaligen Zeit unter deutscher Besatzung befanden. Außerdem ist ein Teil der Landkarte mit einem kleinen Ausschnitt eines Plans von New York überdeckt, in dem Vladeks Haus zu sehen ist, in welchem viele der Interviews stattfanden.

²⁵⁶ Günzel. 2013. S. 267

²⁵⁷ Adams. 2008. S. 174

Diese Grafik, anhand derer man erkennen kann welche Teile Polens unter deutscher Besatzung waren, findet sich auch im Comic wieder.²⁵⁸

Eine andere Karte zeigt später die Aufteilung des KZ Auschwitz. Überdeckt wird diese Grafik wie am Cover wieder teilweise von einem Stadtplan von New York. Dieser Plan befindet sich nicht wirklich in der Erzählung. Er ist erst nach dem Ende des vorherigen Kapitels abgebildet und noch vor Beginn des nächsten. Aber er dient den LeserInnen zur Orientierung.²⁵⁹ Innerhalb der Erzählung ist jedoch wieder ein Lageplan von Auschwitz abgebildet. Auch dieser zeigt, wo sich das KZ Auschwitz 1, die Arbeitslager und das KZ Auschwitz 2-Birkenau befanden.²⁶⁰ Außerdem sieht man, wo sich das Frauenlager befand. Man weiß also, welchen Weg Vladek zurücklegen musste, um Anja zu sehen.

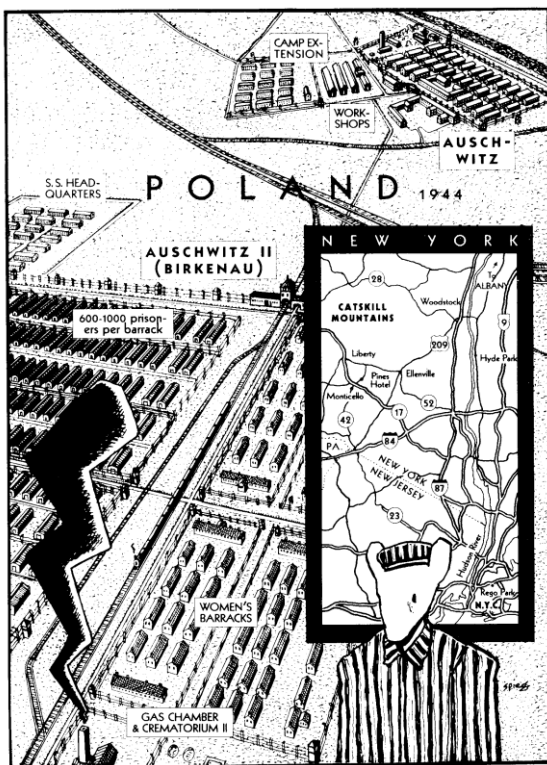


Abbildung 22

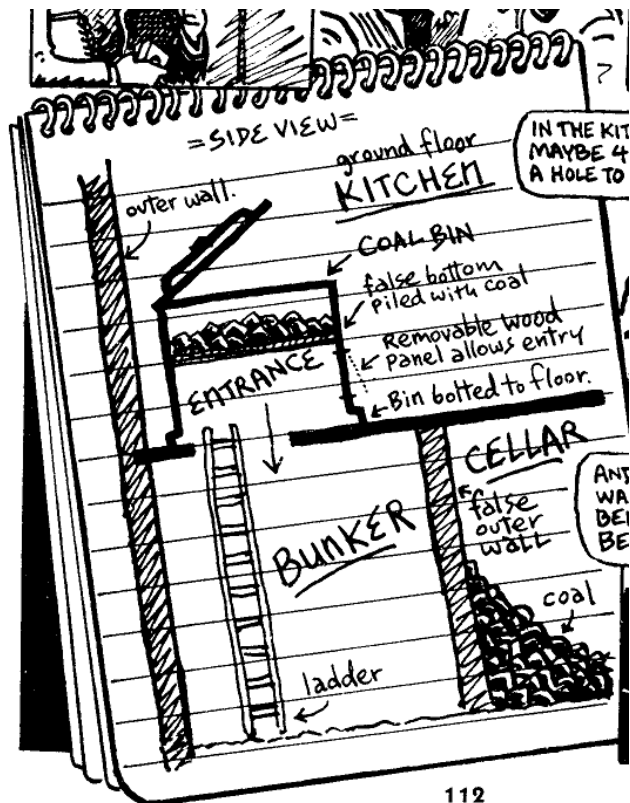


Abbildung 23

Damit sich der/die LeserIn die Gaskammer besser vorstellen kann, befindet sich auch ein Plan von dieser im Comic.²⁶¹ Vladek erzählt, dass er nie gesehen hat, wie Menschen in den Gaskammern vergast wurden. Doch die Krematorien hätte er

²⁵⁸ Spiegelman. 2003. S. 62

²⁵⁹ Spiegelman. 2003. S. 166

²⁶⁰ Spiegelman. 2003. S. 211

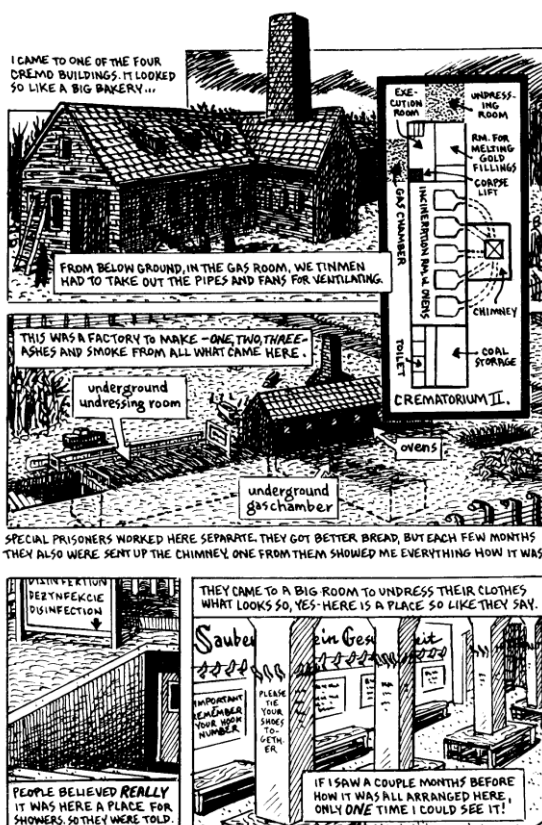
²⁶¹ Spiegelman. 2003. S. 230

gesehen, weil er am Abriss dieser beteiligt war. Er war also in den Räumlichkeiten und ein anderer Mann, der mit ihm arbeitete, erklärte ihm, wie die Vergasung und die anschließende Verbrennung der Menschen von statten ging.

Auf den Seiten auf denen Vladek von dieser Begebenheit berichtet, ist die Gaskammer von außen zu sehen. Außerdem sieht man den Grundriss mit Beschreibungen, wo sich was befand. Es wird der Umkleideraum gezeigt und schließlich die Gaskammer selbst mit ihrer verschlossenen Tür. Die Vernichtung wird nicht dargestellt.

„Die Vernichtung lässt sich zwar nachträglich bezeugen und rekonstruieren, aber zwischen dem Diagramm und der geschlossenen Tür, der nichtssagenden Außenansicht und der Zeichnung der leeren Gaskammer gibt es nichts als das Weiß der Buchmitte.“²⁶²

Dieses Weiß zeigt die Undarstellbarkeit und wird zur Projektionsfläche für die Massenvernichtung.²⁶³ Es weist darauf hin, dass etwas ausgelassen wurde, dass etwas ungezeigt bleibt.²⁶⁴ „Das Weiß zeigt an, daß [sic.] die Überlieferung nicht nur nicht vollständig ist, sondern auch nie vollständig sein wird.“²⁶⁵



230



231

Abbildung 24

²⁶² Frahm. 2006. S. 135

²⁶³ Frahm. 2006. 136f

²⁶⁴ Frahm. 2006. S. 159

²⁶⁵ Frahm. 2006. S. 161

Vladek erklärt Art später, dass zum Ende des Krieges der Plan der Deutschen war, alle Juden, die sich in KZs außerhalb von Deutschland befanden, nach Groß-Rosen in Deutschland zu bringen. Um den Marsch, der dafür notwendig war, zu zeigen, zeichnete Spiegelman auch dafür eine Landkarte. Diese beinhaltet sogar eine Maßstabsangabe, die Menschen auf der Karte sind jedoch viel zu groß und brechen das Bild.²⁶⁶

Zwei andere Zeichnungen zeigen Verstecke, in denen sich Vladek und Anja im Ghetto versteckten, um nicht nach Auschwitz deportiert zu werden (Abbildung 23). Man kann genau sehen, wie diese Verstecke aufgebaut waren, um nicht gefunden zu werden.²⁶⁷ Etwas andere Grafiken sieht man später, als Vladek versucht, sich in Auschwitz durchzuschlagen und sich bei den Aufsehern beliebt zu machen, indem er Schuhe repariert. In einem Bild zeigt Spiegelman, wie die Reparatur eines Schuhs von statten ging.²⁶⁸ In einem anderen sieht man anhand einer Zeichnung den Tauschwert von Brot, Zigaretten und Wodka, um einen Einblick in das tägliche Leben im KZ zu bekommen.²⁶⁹

Außerdem lässt sich anhand einer Grafik ziemlich zu Beginn des Comics erahnen, wie trostlos und hart die Arbeit im Gefangenenlager war, in welchem Vladek sich befand, als er in Kriegsgefangenschaft kam. Das Bild zeigt einen Hügel und eine Vertiefung in der Landschaft und es wird veranschaulicht, dass die Gefangenen dafür zuständig waren, das Land flach zu machen.²⁷⁰

Der/Die LeserIn kennt die Darstellungsweise des Planes, der Landkarte, der Grafik aus anderen Kontexten und verbindet diese mit Wahrheit und Exaktheit. Dadurch verstärkt sich also noch mehr der Eindruck, dass es wirklich genau so war, wie Spiegelman es im Comic zeigt. Er wirkt dokumentarisch. Außerdem steht diese geradlinige Darstellung der Grafiken im direkten Kontrast zur manchmal sehr emotionalen Erzählung.²⁷¹

²⁶⁶ Spiegelman. 2003. S. 244

²⁶⁷ Spiegelman. 2003. S. 112/114

²⁶⁸ Spiegelman. 2003. S. 220

²⁶⁹ Spiegelman. 2003. S. 224

²⁷⁰ Spiegelman. 2003. S.58

²⁷¹ Adams. 2008. S. 174f

8.5 Fotos

In *Maus* ist das Medium Foto allgegenwärtig, es wird in verschiedensten Situationen eingesetzt. Im folgenden Kapitel wird das Foto an sich und sein Einsatz im Comic *Maus* genauer beleuchtet.

Nach Roland Barthes ist das Foto die mechanische Reproduktion eines Ereignisses, welches nur einmal stattfindet. Die Fotografie „wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wiederholen können“²⁷². Sie zeigt immer etwas, aber sie selbst bleibt dabei unsichtbar. Das Foto beinhaltet drei verschiedene Tätigkeiten: tun, geschehen lassen und betrachten. Diese Tätigkeiten werden ausgeführt durch den/die FotografIn, welche/r das Foto macht, das Objekt, welches fotografiert wird und die BetrachterInnen, die das Bild schließlich ansehen.²⁷³

Wird ein Mensch fotografiert, weiß dieser für gewöhnlich davon und wird dadurch beeinflusst, die Person verwandelt sich also bereits im Vorhinein für das Foto.²⁷⁴

„Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Fotograf mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen. In anderen Worten, ein bizarrer Vorgang: ich ahme mich unablässig nach, und aus diesem Grund streift mich jedesmal, wenn ich fotografiert werde (mich fotografieren lasse), unfehlbar ein Gefühl des Unechten, bisweilen von Hochstapelei.“²⁷⁵

Barthes fragt sich, ob man überhaupt die Wirklichkeit fotografieren kann oder ob sich diese bereits verändert, sobald man sie fotografiert.

Sontag macht sich über das Foto eher aus der Sicht der FotografInnen Gedanken. Für sie verändert sich das Erlebnis des Beobachtens durch den Akt des Fotografierens.²⁷⁶ Sie betrachtet das Foto nicht als Aussage über die Welt, sondern begreift dieses als Teil der Welt, als Bruchstück der Realität. „Fotografien, die am Maßstab der Welt herumbasteln, werden ihrerseits verkleinert, vergrößert, beschnitten, retuschiert, manipuliert, verfälscht“²⁷⁷

Andererseits sieht sie das Foto aber auch als Dokument. Fotos liefern ihrer Meinung nach Beweise dafür, dass sich Ereignisse genau so abgespielt haben.²⁷⁸ Das hat den

²⁷² Barthes. 1985. S. 12

²⁷³ Barthes. 1985. S. 14-17

²⁷⁴ Barthes. 1985. S. 19

²⁷⁵ Barthes. 1985. S. 22

²⁷⁶ Sontag. 2013. S. 18

²⁷⁷ Sontag. 2013. S. 10

²⁷⁸ Sontag. 2013. S. 11

Effekt, dass etwas für manche Menschen erst durch die Abbildung auf einem Foto Realität wird.²⁷⁹

Mit der Fotografie wurde das Private plötzlich auch zum Öffentlichen. Ein neues Privates entstand, welches nun auch öffentlich konsumiert werden kann.²⁸⁰ Nachdem Kameras für viele Menschen zugänglich wurden, wurde das Familienalbum ein wichtiger Bestandteil jedes Haushaltes. Jede Erfahrung wollte mit einem Foto bewiesen werden.²⁸¹

Die Fotografie unternimmt den ständigen Versuch, die Wahrheit zu enthüllen, auch wenn dies nie funktionieren kann. Es ist der dauernder Versuch, das *so-ist-es-gewesen* darzustellen.²⁸² Doch das Ziel kann nie ganz erreicht werden, denn „Ich ähnele nur anderen Photos von mir, und das ins Unendliche: niemand ist je etwas anderes als die Kopie einer Kopie, sei es äußerlich oder innerlich.“²⁸³

Sontag stimmt auch in diesem Punkt mit Barthes überein: „Ein Foto ist zugleich Pseudeo-Präsenz und Zeichen der Abwesenheit.“²⁸⁴

Doch das Foto kann einem weismachen, dass es genauso gewesen ist. Wieso sollte man auch daran zweifeln. Egal wie lange man das Foto betrachtet, es wird nichts freigelegt, das einen zweifeln lässt. Außerdem beweist uns das Foto die Existenz des Menschen, welcher auf ihm abgebildet wurde.²⁸⁵

„So wäre dies die ‚Bestimmung‘ der PHOTOGRAPHIE: indem sie mich glauben lässt [...] daß ich ‚die wahre, totale Photographie‘ gefunden habe, vollführt sie die unerhörte Verstärkung von Wirklichkeit [...] und Wahrheit [...]; sie wird Feststellung und Ausruf in einem; sie führt das Abbild bis an jenen verrückten Punkt, wo der Affekt [...] das Sein verbürgt. Sie nähert sich dann tatsächlich der Verrücktheit, holt die ‚verrückte Wahrheit‘ ein.“²⁸⁶

Die Fotografie ist zur gleichen Zeit die Abwesenheit des gezeigten Objekts und der Beweis dafür, dass das Objekt genau an diesem Ort existiert hat. So wird die Fotografie für Barthes zu einer Art Halluzination: „falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit.“²⁸⁷

Zur Übermittlung von geschichtlichen Inhalten ist das Foto aber ein geeignetes Medium. „Ein Ereignis, das wir durch Fotografien kennen, erlangt für uns zweifellos

²⁷⁹ Sontag. 2013. S. 154

²⁸⁰ Barthes. 1985. S. 109

²⁸¹ Sontag. 2013. S. 14f

²⁸² Barthes. 1985. S. 110

²⁸³ Barthes. 1985. S. 113

²⁸⁴ Sontag. 2013. S. 22

²⁸⁵ Barthes. 1985. S. 117f

²⁸⁶ Barthes. 1985. S. 124

²⁸⁷ Barthes. 1985. 126

mehr Realität, als wenn wir diese Bilder nie gesehen hätten.“²⁸⁸ Fotos können also Informationen vermitteln. Sontag begreift die Fotografie nicht nur als Abbild, sondern auch als Spur.²⁸⁹

In *Maus* tauchen verschiedene Arten der Fotografie auf. Susan Sontag macht darauf aufmerksam, dass es einen Unterschied zwischen einer Fotografie und ihrem Abdruck gibt. „Die Fotografie in einem Buch ist ganz offensichtlich das Abbild eines Abbilds.“²⁹⁰ Grob können diese Abdrücke von Fotos in *Maus* in abgedruckte Fotografien von real existierenden Personen²⁹¹ und Reproduktionen von Fotografien im Stil des Comics (also von Mäusen) unterschieden werden. „Spiegelman routinely uses archival Holocaust photographs on which he based his drawings, but, in contrast to Selbald, actual photographs as such are placed conspicuously in the text in only three places.“²⁹²

Der Grund, weshalb Fotos einen hohen Stellenwert in *Maus* einnehmen, ist, dass diese den Ruf haben, zu dokumentieren. Sie übermitteln die Aussage: „So ist es gewesen“²⁹³ Frahm weist jedoch darauf hin, dass es gefährlich ist, ein Foto unreflektiert als Dokument anzusehen. Als Grund dafür können die Eigenschaften des Fotos, die bereits Barthes nannte, gesehen werden. Außerdem gibt es vor allem von Konzentrationslagern sehr wenige Fotos, welche die Lage in diesen dokumentieren. Deshalb wurden die wenigen Fotos, die es gibt, oft unhinterfragte Zeugen der Massenvernichtung. Unter diese Fotos fallen einerseits Fotografien und Filme, die von den Alliierten direkt nach der Befreiung der Lager aufgenommen wurden, aber auch Aufnahmen die von der SS selbst aufgenommen wurden. Das Problem bei der Rezeption der Fotos ist, dass oft nicht hinterfragt wird, von wem diese Fotos stammen. Fotos werden als authentisch verstanden, ob sie nun von den Alliierten, von der SS oder von den Häftlingen selbst stammen.²⁹⁴

Die Macht der fotografischen Bilder leitet sich ab aus der Tatsache, dass sie unabhängige materielle Realitäten sind, höchst informative Ablagerungen dessen, was sie ausgesendet hat, Mittel, die überaus geeignet sind, den Spieß umzudrehen gegenüber der Realität – das heißt diese Realität zum Schatten zu machen.²⁹⁵

²⁸⁸ Sontag. 2013. S. 26

²⁸⁹ Sontag. 2013. S. 147

²⁹⁰ Sontag. 2013. S. 11

²⁹¹ Spiegelman. 2003. S. 274ff

²⁹² Adams. 2008. S. 187

²⁹³ Dittmar. 2011(a). S. 29

²⁹⁴ Frahm. 2006. S. 144

²⁹⁵ Sontag. 2013. S. 172

Da sich aber *Maus* nicht alleine auf Fotos bezieht, sondern auch auf Zeichnungen von Häftlingen und vor allem auf Überlieferungen, die nicht durch die Nazis vorgenommen wurden, wird „die Darstellung so einer Affirmation der nationalsozialistischen Perspektive“²⁹⁶ vermieden.

In *Maus2* sind zwei Fotos von real existierenden Personen zu sehen. Das eine zeigt Arts Bruder Richieu. Es ist vor dem Beginn des ersten Kapitels zu sehen, also in gewisser Weise außerhalb der Narration.²⁹⁷ Das andere Bild zeigt Vladek in seiner Gefängnisuniform. Dieses Bild ist Teil des Comics.²⁹⁸

Für Hirsch, die sich in ihrem Essay *Family Pictures*²⁹⁹ mit *Maus* befasste, dienen diese Bilder der Traumaverarbeitung für jemanden aus der second generation, also jemandem der/die den Krieg selbst nicht erlebt hat, aber trotzdem betroffen ist.³⁰⁰



294

Abbildung 25

Orban sieht die Fotos weniger als Dokument des Vergangenen, sondern eher als etwas, das den Unterschied zu den anderen Bildern noch klarer zeigt und die

²⁹⁶ Frahm. 2006. S. 146

²⁹⁷ Spiegelman. 2003. S. 165

²⁹⁸ Spiegelman. 2003. S. 294

²⁹⁹ Hirsch. 1993. S. 15-16

³⁰⁰ Orban. 2005. S. 59

Abwesenheit von dem, was wirklich passiert ist, deutlich macht: „the photograph used to be a trace of 'the past' and 'the real,' a presence that marks absence and a representation based on similarity to that which was real.“³⁰¹

Art spricht mit Mala über einen Comic, den er vor Jahren gezeichnet hat, *Prisoner on the Hell Planet*. Von diesem werden vier Seiten in *Maus* abgebildet.³⁰² Man sieht auch Arts Hand, die den Comic hält. Orban vergleicht die Hand mit der des/der LeserIn, die den Comic *Maus* in der Hand hält. Orbans Meinung zufolge deckt er somit das Foto als eine Kopie der Kopie der Kopie eines Bildes auf.³⁰³

Auf der ersten Seite von *Prisoner on the Hell Planet* ist eine Hand zu sehen, die ein Foto von Arts verstorbener Mutter Anja und Art als Kind hält. „The reproduced photograph of Spiegelman's mother in the suicide story section may be seen as a analogous to Roland Barthes' unpublished 'Winter Garden' photograph of his dead Mother.“³⁰⁴

Im Gegensatz dazu ist das Bild von Richieu vom Rest den Comics getrennt. Das Bild wird vor Beginn des ersten Kapitels gezeigt. Darüber steht „For Richieu“³⁰⁵ und darunter „and for Nadja and Dashiell“³⁰⁶. Orban bemerkt hier die vielen Namen zu nur einem Foto. Für sie wird das Bild dadurch anonymisiert. Es unterscheidet sich jedoch von der Anonymität der Körper auf Fotografien der Opfer in Konzentrationslagern.³⁰⁷

In dem Foto von Vladek in der Gefängnisuniform sieht Orban eine Inszenierung Vladeks von sich selbst als Überlebenden. Schließlich handelt es sich bei diesem Foto um eines, welches er in einem Souviniershops, in dem er sich mit einer neuen Gefängnisuniform verkleidete, machen ließ.³⁰⁸

„The effect of few photographs amongst many drawn frames clearly accentuate the presence of the few. It is possible, however, that the dearth of photographs in many documentary graphic novels, despite the common referencing of the lens and photography's means, may suggest a deeper distrust of the photographic medium. In the hand-drawn sequenced and narrated documentary graphic novel, a new set of conditions has transformed the photograph as Barthes defined it. Spiegelman's painstakingly drawn copies of photographs question Barthes' fundamental concept of photograph's function; paradoxically it is as if the secondary labour of drawing necessary to corroborate the 'certificate of presence' provided by a photograph.“³⁰⁹

³⁰¹ Orban. 2005. S. 59

³⁰² Spiegelman. 2003. S. 102-105

³⁰³ Orban. 2005. S. 63

³⁰⁴ Adams. 2008. S. 187.

³⁰⁵ Spiegelman. 2003. S. 165

³⁰⁶ Spiegelman. 2003. S. 165

³⁰⁷ Orban. 2005. S. 63-64

³⁰⁸ Orban. 2005. S. 64

³⁰⁹ Adams. 2008. S. 188

Als Art seinen Vater trifft, um mit ihm Fotos durchzusehen³¹⁰, erzählt dieser von vielen Menschen, die er durch den Holocaust verloren hat. Um das grafisch dazustellen, zeigt Spiegelman viele gezeichnete Fotos, die über den Rahmen des Comics hinausgehen und die eigentliche Szene überdecken. Außerdem stellen die Fotos eine Verbindung zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit her. Die gezeichneten Fotos bieten die Möglichkeit, sich an diese unaussprechlichen Ereignisse anzunähern.³¹¹ Diese vielen Fotos können aber auch als Repräsentation des Gruppenschicksals der europäischen Juden gesehen werden.³¹²

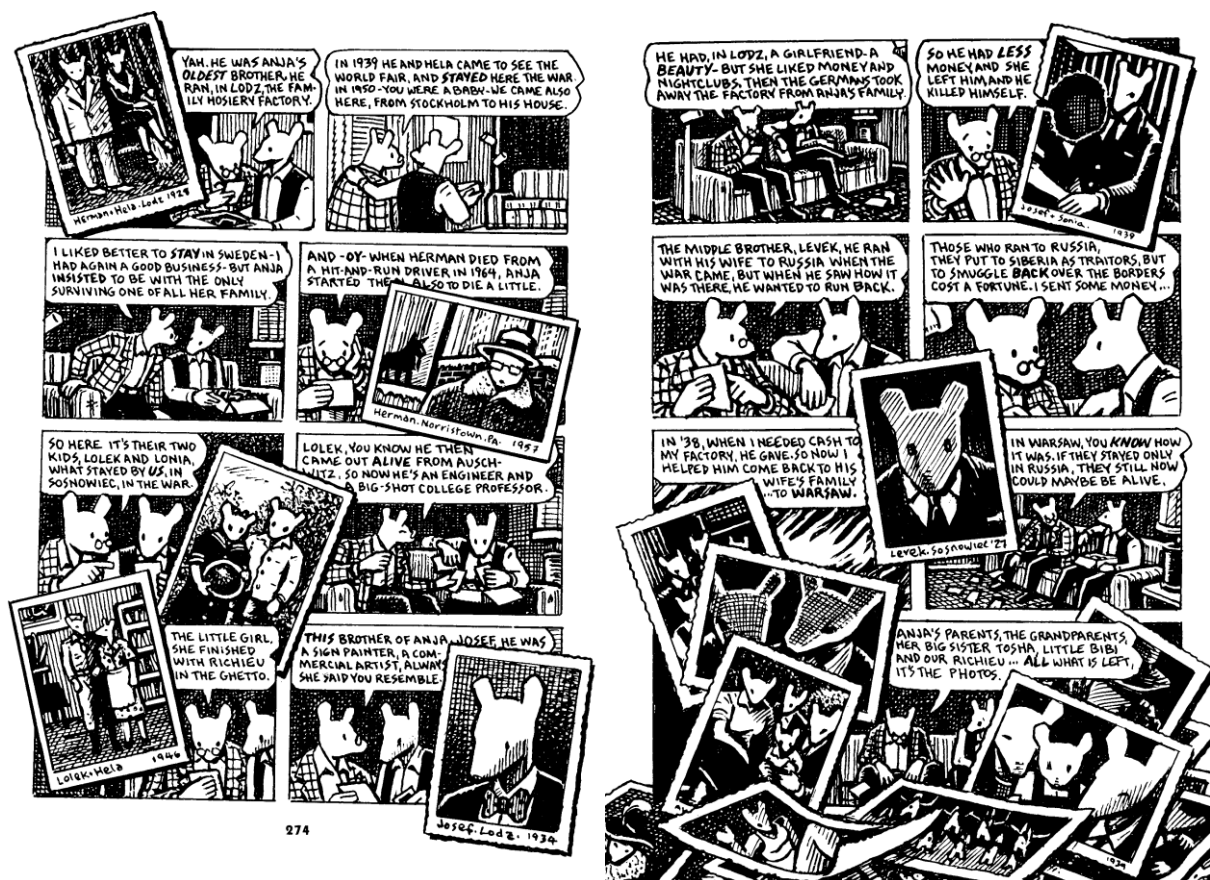


Abbildung 26

Außerdem kann die Masse an Fotos auch als Anspielung auf die Macht der Fotografie für die Erinnerung gesehen werden. „Here, Spiegelman illustrates the indexical power of photographs, which can turn the key to memories in a way that risks generating so many narratives that they cannot be contained or completed.“³¹³

³¹⁰ Spiegelman. 2003. S. 275

³¹¹ Adams. 2008. S. 190

³¹² Telaar. 2012. S.52

³¹³ Hathaway. 2011. S. 258

Eine andere Sorte Fotos in *Maus* sind diese, welche gezeichnete Kopien von real existierenden Fotos sind. Einige der Vorlagen kann man in *Metamaus* sehen.

Eine Aufnahme des Füllens eines Massengrabes³¹⁴ wurde spiegelverkehrt nachgezeichnet. Es bleibt für den/die LeserIn jedoch aufgrund des gezackten Bildrandes als Foto erkennbar.³¹⁵

Lummerding sieht in dem Zitat des Fotos und in dessen gezackter Umrahmung nicht nur den Hinweis, dass es sich bei dem Bild um die Nachzeichnung eines Fotos handelt, sondern auch einen Hinweis auf größere, nicht darstellbare Brutalität des Geschehenen und somit ein Dokument oder Zeugnis dieser Brutalität.³¹⁶

Zudem ist der Grabstein von Vladek und Anja am Ende von *Maus* dem Realen nachempfunden. Trotz kleiner Änderungen ist der Grabstein auf dem Foto deutlich wiederzuerkennen und betont somit den nicht fiktiven Charakter von *Maus*. Durch die Abbildung des Fotos legt Spiegelman jedoch auch die Änderungen offen. Statt Vladek und Anja, steht auf dem Grabstein William und Anna. Diese Namen ließen sich die beiden bei ihrer Einwanderung in Amerika geben.

Die Zeichnung des Innenraums des Krematoriums bezieht sich auf ein Foto der Zentralbauleitung. In *Maus* wird hier also ein Foto aus der Täter-Perspektive zitiert. Dafür wird die Abbildung von den Häftlingen abgetrennt. Durch die Trennung wird der dokumentarische Charakter der Zeichnung hervorgehoben. Allerdings wurde die Zeichnung auch leicht verändert. Auf dem Foto der Zentralbauleitung wirken die Öfen hell und neu. Die Zeichnung ist im Gegensatz dazu eher dunkel gehalten.³¹⁷

Frahm sieht den Umgang mit Fotos in *Maus*, als in die Narration des Zeugnisses eingebettet, „ohne den dokumentarischen Charakter eigens zu betonen.“³¹⁸

Er unterscheidet zwischen Urbild und Abbild. Es gibt mehr als ein Urbild für jedes Abbild.³¹⁹

Marianne Hirsch betrachtet Fotos als Medium der Nacherinnerung. Sie sieht sie als Spuren von Spuren. Für sie stellt die Fotografie eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart dar. Sie macht Geschichte zur materiell überlieferten

³¹⁴ Spiegelman. 2003. S. 232

³¹⁵ Dittmar. 2011(a). S. 30

³¹⁶ Lummerding. 2011. S. 332

³¹⁷ Frahm. 2006. S. 153

³¹⁸ Frahm. 2006. S. 145

³¹⁹ Frahm. 2006. S. 160

Erinnerung. Dadurch, dass die Fotografie durch Schrift ergänzt wird, gewinnt sie an Macht.³²⁰

Das Foto vom Haupttor in Auschwitz ist ein oft Reproduziertes und oft Gesehenes. Deshalb zeigt Spiegelman Vladeks und Anjas Ankunft in Auschwitz durch das Haupttor. Dies wurde nach Marianne Hirsch zu diesem Zeitpunkt aber nicht mehr für die Ankunft der Häftlinge benutzt. Die Darstellung kann also nicht korrekt sein.³²¹

8.6 Zeichnungen

Zeichnungen haben in ihrer historischen Gültigkeit einen vollkommen anderen Stand als Fotografien. Und obwohl Zeichnungen von Häftlingen, neben 3 illegal gemachten Aufnahmen des Sonderkommandos, die einzigen Dokumente aus Sicht der Häftlinge sind, haben diese Zeichnungen in der Darstellung von Auschwitz nicht den gleichen Stellenwert wie Fotos.³²²

Spiegelman machte sich Zeichnungen, die in KZs entstanden, zu Nutze, um einen Einblick darin zu bekommen, wie es in den KZs aussah. „Some of the often anonymous art I found could simply help me understand what, say, a barrack looked like“³²³

Außerdem fühlt Spiegelman sich mit den Künstlern des KZs verbunden. Diese Zeichnungen erinnern ihn daran, dass man für das, was er als Künstler macht, damals im KZ getötet werden konnte. Die Zeichnungen des Künstlers Mieczyslaw Koscielniak sind sehr wichtig für Spiegelmans Recherche. Dieser war nicht jüdisch und konnte deshalb in der Kunstbaracke arbeiten. Das Vorbild für die Laus, die in *Maus* vorkommt, als es darum geht, wie sich Typhus verbreitete, ist einem von Koscielniaks Plakaten, *Eine Laus Dein Tod*, nachempfunden. Das Poster war eine Auftragsarbeit. Doch Koscielniak zeichnete auch unzählige nicht bewilligte Werke, welche das Leben im KZ widerspiegeln.³²⁴

Auch Alfred Kantor war für Spiegelman eine wichtige Quelle. Dieser war als Teenager in Auschwitz und Theresienstadt und zeichnete, um nicht verrückt zu werden. Er zerstörte die meisten der Zeichnungen, aber versuchte sie nach dem Ende des Krieges zu rekonstruieren. Für Spiegelman war Kantor wichtig, weil er viele Situationen

³²⁰ Hirsch. 2001. S. 220-225

³²¹ Hirsch. 2001. S. 228

³²² Frahm. 2006. S. 142ff

³²³ Spiegelman. 2011. S. 50

³²⁴ Spiegelman. 2011. S. 51

zeichnete, die seine Eltern auch erlebten. Er erklärte zum Beispiel auch, wie man Schuhe reparierte, was Spiegelman bei seiner Erklärung im Comic half.³²⁵

8.7 Prisoner on the Hell Planet

Maus1 wird plötzlich durch einen anderen Comic unterbrochen: *Prisoner on the Hell Planet*. Der Zeichenstil ändert sich vollkommen. Es sind keine Mäuse mehr zu sehen, sondern Menschen.

Dieser Comic erschien als erstes 1973 in dem Magazin *Short Order Comix*. Spiegelman verarbeitete darin den Selbstmord seiner Mutter, der kurz nach seiner Entlassung aus einer psychiatrischen Klinik geschah.³²⁶



Abbildung 27

Prisoner in the Hell Planet ist im Stil des deutschen expressionistischen Holzschnitts gehalten.

³²⁵ Spiegelman. 2011. S. 51f

³²⁶ Schwarz. 1993(a). S. 9

In *Maus* hat der Comic im Comic die Wirkung, aus der Geschichte herauszureißen und sie zu brechen. Außerdem erklärt diese Geschichte Arts persönliche Verbindung mit der Geschichte seiner Mutter und seines Vaters.

„'Prisoner on the Hell Planet' is a surreal first-person narrative casting Art as a prisoner of the guilt and paranoia inherited from his loving but emotionally oppressive parents. Art wears a striped pajamas of a concentration camp inmate, and the story implicitly connects his psychological suffering with his parents' ordeal in the Nazi camps.“³²⁷

Zu Beginn von *Prisoner on the Hell Planet* erzählt Art davon, dass er sich in einer psychiatrischen Anstalt befunden hatte. Er ist also bereits durch den Holocaust geschädigt, obwohl er diesen selbst gar nicht erlebt hat. Witek sieht darin „[...]that the Nazis continue to torture Jews a generation after the fall of the Third Reich.“³²⁸

Frahm deutet die Gefängnisuniform so, dass Art sich für den Tod seiner Mutter schuldig fühlt.³²⁹

Eine Hand hält im ersten Panel ein Foto, bei welchem es sich eindeutig um ein real existierendes Schwarzweiß-Foto handelt.³³⁰

Auf der ersten Seite des Comics im Comic sieht man noch Arts Hand, die den Comic fest hält, auf den nächsten Seiten sieht man diese nicht mehr. Man weiß also nicht, ob es sich weiterhin um den Comic als Teil des Gespräches zwischen Mala und Art handelt oder um eine Dokumentation des Comics für den/die LeserIn. Die Frage welchen Status der Comic hat, bleibt offen. Auch Visuell ist der Unterschied zwischen *Maus* und *Prisoner on the Hell Planet* sehr groß. Im Text wird von Mala zwar wieder zum Comic *Maus* übergeleitet, *Prisoner on the Hell Planet* bleibt aber trotzdem ein Fremdkörper.³³¹

Prisoner on the Hell Planet bricht den Comic auf 3 signifikante Arten. Die Figuren sind menschlich gezeichnet, was im Kontrast zu den Mäusen steht, die den Comic betrachten. Das Foto von Art und seiner Mutter, mit welchem der Comic beginnt, ist das allererste Foto von realen Menschen, welches man in *Maus* zu Gesicht bekommt. Und drittens baut der Comic einen Moment der unverfälschten Hoffnungslosigkeit auf, welcher den vorherigen Stil des Interviews bricht.³³²

³²⁷ Witek. 1989. S. 100

³²⁸ Witek. 1989. S. 101

³²⁹ Frahm. 2006. S. 245

³³⁰ Spiegelman. 2003. S. 102-105

³³¹ Frahm. 2006. S. 111

³³² Hyussen. 2001. S. 32

Sieht man *Maus* als Biografie, ist es jedoch sinnvoll *Prisoner on the Hellplanet* in *Maus* abzubilden, schließlich ist auch dieser ein Teil von Spiegelmans Schaffen. Außerdem bekommt man Einblicke in das Verhältnis zu seinen Eltern, den Selbstmord seiner Mutter und seine eigene psychische Verfassung.

Prisoner on the Hellplanet zeigt, warum es für Spiegelman wichtig war, sich mit diesem Thema zu befassen. Es zeigt einerseits seine Schuld als Überlebender der zweiten Generation und andererseits sein eigenes Trauma, als erst nach dem Zweiten Weltkrieg Geborener, aber von Holocaustüberlebenden Aufgezogener.

9. Rezeption

Nachdem *Maus* zuvor nur im von Spiegelman selbst herausgegebenen *RAW* Magazin veröffentlicht wurde, welches nur wenige LeserInnen hatte, erweist sich die Buchveröffentlichung 1986 als großer Erfolg. Die ersten beiden Auflagen sind innerhalb von acht Wochen verkauft. *Maus* erscheint im Verlag Pantheon, einem Buchverlag und nicht in einem Comicverlag. So kann *Maus* auch ein dem Medium Comic fernes Publikum erreichen. Zusätzlich wird Spiegelman für *Maus* mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, was seine Popularität steigert.³³³

Zu Spiegelmans eigener Verwunderung wird *Maus* nach der Veröffentlichung des zweiten Bandes 1991 in der *New York Times* Bestsellerliste in der Kategorie Fiction geführt. Spiegelman richtet einen Brief an die *Times* um klarzustellen, dass es sich bei seinem Comic trotz der Darstellungsweise nicht um Fiktion handelt, sondern um die Geschichte seines Vaters. Er schlägt vor, um dieses Problem zu lösen, die Kategorie *nonfiction/mice* einzuführen. Diese Kategorie wird schließlich nicht eingeführt, doch *Maus* wird danach unter den nichtfiktionalen Werken aufgelistet.³³⁴

Vor allem zu Beginn wird Spiegelman dafür kritisiert, dass er in *Maus* zu Ich-bezogen sei. Er sei zu sehr damit beschäftigt, sich in der Rolle des Künstlers darzustellen, um noch objektiv genug für die geschichtliche Darstellung zu sein.³³⁵

Kai-Steffen Schwarz fasst nach dem Erscheinen von *Maus* die Reaktionen der Amerikanischen Kritiker zusammen.

Einige Kritiker, die *Maus* als gut befinden, das Medium Comic aber als Medium für Lesefaule und Kinder betrachten, heben hervor, dass *Maus* nur sekundär als Comic zu sehen sei und primär als besondere Literaturform.

In einer Rezension in der *New York Times Book Review* schreibt der Englischprofessor Lawrence L. Langer: „Art Spiegelman doesn't draw comics. It might be clever to say he draws tragics, but that would be inaccurate too. Like its predecessor, 'Maus: A Survivor's Tale II. And Here my Troubles Began' is a serious form of pictorial literature.“³³⁶ Langer ist aber der Überzeugung, dass sich Spiegelman für das richtige Medium entschieden hat, um seine Geschichte zu erzählen. Ihm widerspricht Hillel Halkins in *Commentary*. Er ist der Meinung, dass Spiegelman alles in seiner Macht

³³³ Schwarz. 1993(a). S. 18

³³⁴ Young. 2000. S. 38f

³³⁵ Hathaway. 2011. S. 252

³³⁶ Schwaz. 1993(a). S. 19

stehende getan hätte, um mit seinem Werkzeug das zu erzählen, was er zu erzählen hat, dass dies aber mit dem Medium Comic einfach nicht möglich wäre.³³⁷

Für die Beschäftigung mit dem Thema Schuld der Nachkommen und der Überlebenden wird Spiegelman im *Economist* gelobt. Er helfe seinen LeserInnen mit dem Schrecken des Holocaust zurechtzukommen und mit der Schuld diesen überlebt zu haben.³³⁸

Im *Comics Journal* lobt 1986 Dale Luciano Spiegelmans *Maus*. Er bezeichnet Spiegelman als nicht manipulativ, ohne Effekthascherei arbeitend und die Charaktere und Dialoge als lebensecht.³³⁹

Harvey Pekar widerspricht dem vollkommen. Er kritisiert sowohl die Tiermetapher als auch Spiegelmans Darstellung seines Vaters. Er sieht einen Widerspruch in der Darstellung seiner Charaktere als Tiere und dem Verwenden authentischer Namen und Daten. Er wirft Spiegelman außerdem vor, seinen Vater absichtlich schlecht darzustellen. Außerdem stellt Spiegelman sich, nach Pekars Meinung, selbst als Helden dar und machte somit seinen Vater zum Bösewicht. Dieses ‚sich selbst zum Helden machen‘ gipfelt nach Pekar darin, dass Spiegelman sich schließlich als *real survivor* bezeichnet. Er kritisierte außerdem, dass im Comic Begebenheiten gezeigt werden, in denen Vladek seinen Sohn bittet, diese nicht zu veröffentlichen. Auch die Darstellung der Polen als Schweine sieht Pekar als nicht gerechtfertigt.

Dem Vergleich von *Maus* und Georg Orwells *Animal Farm* steht er auch kritisch gegenüber.

Auf Pekars Kritik hin entbrennt eine Diskussion mit anderen Kritikern. Unter anderem antwortet R. Fiore, ein Kolumnist des *Comic Journals*, darauf. Er sieht in Vladek sehr wohl einen multidimensionalen Charakter und auch die Tiermetapher ist für ihn berechtigt, ebenso der Vergleich mit *Animal Farm*. Die Diskussion endete schließlich mit einem Leserbrief von Paul Young, der erklärt, dass in *Maus* zwei subjektive Geschichten erzählt werden. Art Spiegelman hat gar nicht den Anspruch einer neutralen Erzählerrolle.³⁴⁰

Spiegelman nimmt in *Maus2* Bezug auf die Reaktionen der Kritiker und auf seine eigene Überforderung mit deren Reaktionen. Dadurch wird verständlich, warum er sich an den Diskussionen über sein Werk und dessen Interpretation nicht beteiligt.

³³⁷ Schwarz. 1993(a). S. 19

³³⁸ Schwarz. 1993(a). S. 20

³³⁹ Schwarz. 1993(a). S. 21

³⁴⁰ Schwarz. 1993(a). S. 22-25



202

Abbildung 28

In seinem Artikel *Vom Aufmucken und Verstummen der Kritiker*³⁴¹ fasst Kai-Steffen Schwarz schließlich auch Kritiken an *Maus* aus deutschen Tageszeitungen und Kulturmagazinen zusammen.

Vorwiegend wird die graphische Umsetzung kritisiert. Der Künstler und Typograph Christoph Krämer bezeichnet die Zeichnungen als unbeholfen. Er sieht in diesen die Grenzen des Darstellbaren aufgezeigt. Außerdem kritisiert er die Darstellung der Juden als Mäuse. „[...] es sei ‚recht und billig, die Welt von einer minderwertigen Rasse zu befreien die sich wie Ungeziefer vermehrt.‘ [...] Verkommener kann man den Schrecken nicht darstellen, als ihn zu illustrieren“³⁴²

³⁴¹ Schwarz. 1993(b). Online verfügbar: <http://www.comiccongress.de/holo/schwaz2.htm>

³⁴² Schwarz. 1993(b). Online verfügbar: <http://www.comiccongress.de/holo/schwaz2.htm>

Jörg-Uwe Albig von der Süddeutschen Zeitung vergleicht *Maus* mit dem verbotenen Comic *Hitler=SS*³⁴³. Er kritisiert, dass Spiegelman in *Maus* kein Risiko eingegangen ist. Seine Mäuse sind niedlich und mit liebenswürdigen Attributen ausgestattet, er bezeichnet sie als menschlicher als Menschen. „Im Lager reicht ihre Verhaltensskala von sprachlosem Jammer über selbstlose Solidarität bis zum verstoßenen Heldenmut. Die Deutschen sind Katzen mit hartkantigen Gesichtern, ihre Augen verschwinden meist feig unter Mützen oder Helmen. [...] Die Rollen sind beruhigend klar verteilt“³⁴⁴. Der Kulturjournalist Kurt Scheel vergleicht *Maus* mit Paul Celan. Er sieht in *Maus* das „absolute Gegenmodell zum Werk des Dichters“³⁴⁵. Beide haben seiner Meinung nach für ihr Werk eine Sprache erfunden, die es vorher nicht gab. Er ist der Meinung, dass man nicht zweimal dasselbe erfinden kann. Dadurch stellt er jeden weiteren Holocaustcomic in Frage.

Der Autor und Kritiker Georg Seeßlen erkennt das Medium Comic voll an und widerspricht bereits genannten Kritikern. „Gerade in seinen Berechnungen, in seinen zögernden Bewegungen kommt dieser Comic Strip dem Geschehen so nah, daß [sic.] nicht einmal der Ausweg in bloße [sic.] Betroffenheit bleibt. *Maus* hat keine Lösung, kein Ziel, keine Mythologie. Es ist daher eines der besten, eines der wenigen möglichen Bücher über Auschwitz“³⁴⁶.

³⁴³ *Hitler=SS* erschien zu Beginn der 80er Jahre im französischen Magazin *Hara Kiri*. 1988 wurde das Album als Buch veröffentlicht. Internationale Organisationen klagten woraufhin das Album verboten wurde. Mittlerweile ist es in Frankreich wieder erhältlich.

³⁴⁴ Schwarz. 1993(b). Online verfügbar: <http://www.comiccongress.de/holo/schwaz2.htm>

³⁴⁵ Schwarz. 1993(b). Online verfügbar: <http://www.comiccongress.de/holo/schwaz2.htm>

³⁴⁶ Schwarz. 1993. Online verfügbar: <http://www.comiccongress.de/holo/schwaz2.htm>

10. Fazit

Wie sorgt man dafür, dass die Erinnerung an die NS-Zeit – deren Täter und Opfer, das politische System, das Hinsehen und Wegsehen – erhalten und an die nächsten Generationen weitergegeben wird? Wie sorgt man dafür, dass diese Weitergabe ohne ein Mystifizieren, ohne ein Vereinfachen, ohne ein Weglassen funktioniert? Wie schafft man es, etwas so unfassbares zu erzählen, ohne dass es wirkt als wäre es nur Fiktion, nur ausgedacht und als könnte es nie wieder passieren, schon gar nicht uns?

Spiegelman versucht auf diese Fragen mit Hilfe seines Comics Antworten zu finden. *Maus* ist der fertige Comic, der aus diesen Fragen resultiert. Doch um zu diesem Resultat zu kommen, beschäftigt sich Spiegelman sehr viel mit der Geschichte seines Vaters, seiner Mutter, mit der Geschichte der europäischen Juden zur Zeit des Nationalsozialismus und auch mit seiner eigenen Geschichte. Er versucht, die Zusammenhänge zu finden zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen der Geschichte seiner Eltern und seiner eigenen. Er will die NS-Zeit keineswegs als separaten Teil der Geschichte betrachten. Es geht für ihn nicht um etwas, das irgendwann einmal war und ihn nichts mehr angeht. Es geht für ihn um etwas, das seinen Vater betraf und deshalb ebenfalls ihn betrifft. Wäre sein Vater damals nicht im KZ und dadurch nicht traumatisiert gewesen, hätte auch Arts Kindheit und Jugend und seine Beziehung zu seinen Eltern anders ausgesehen. Er wäre vielleicht ein ganz anderer geworden. Er selbst wurde also durch die Erlebnisse seines Vaters und seiner Mutter beeinflusst.

Außerdem hat Spiegelman an sich den Anspruch etwas zu schaffen, das die Geschichte seines Vaters richtig, vollständig und angemessen wiedergibt. Da er aber weiß, dass er die Geschichte niemals so darstellen kann, wie sie wirklich war, dass die Erzählungen seines Vaters subjektiv sind und durch ihn dann doppelt subjektiv werden und die Ereignisse von denen sein Vater berichtete, teilweise anders dokumentiert sind, muss er sich dafür eine Lösung einfallen lassen. Und diese Lösung ist es, zu allererst keine Menschen zu zeichnen, da er nicht weiß, wie die Menschen damals aussahen. Er zeichnet also Tiere. Mit der Verwendung dieser Tiermetapher will er nicht die Beleidigung ganzer Volksgruppen erreichen. Er will die Beziehungen der Figuren zueinander verdeutlichen. Außerdem nimmt Spiegelman damit einerseits Bezug auf Hitlers Rassenideologie, andererseits erlaubt er sich natürlich damit auch eine kleine Parodie. Dass es sich bei den Charakteren aber nicht tatsächlich um Tiere handelt,

sondern um Menschen, ist schnell klar und wird durch die Verwendung von Tiermasken noch deutlicher.

Spiegelman reflektiert im Comic auch über Geschichte an sich, über die Geschichtsschreibung und über wahr und falsch. Er zeichnet Ereignisse, von denen er nicht genau weiß, wie sie wirklich stattfanden, mehrmals auf verschiedene Arten. Für die LeserInnen ist immer erkennbar, dass sein Vater erzählt und Spiegelman das Erzählte niederschreibt. Außerdem ist Spiegelman die Instanz die darüber bestimmte, was letztendlich im Comic landet und was weggelassen wird. Dadurch ist klar, dass die Geschichte nie vollständig sein kann. Es ist immer zu erkennen, dass Vladek sich an Ereignisse nicht mehr erinnert, sich nicht mehr erinnern will oder sich falsch erinnert.

Außerdem nimmt sich Spiegelman sein Medium zu Hilfe, um die Tatsache der Unvollständigkeit, Ungenauigkeit und Subjektivität zu vermitteln. Er kann im Comic etwas anderes schreiben, als er zeichnet. Er kann den Erzähler etwas anderes sagen lassen als die Figuren. Dadurch wird niemandem vorgegaukelt, etwas über die Realität, genauso wie sie war, zu lesen.

Comic ist ein Medium, es beinhaltet noch keine thematische Vorgabe und ist deshalb genauso geeignet oder ungeeignet ein bestimmtes Thema zu behandeln wie andere Medien auch. Es kommt darauf an, welche Geschichte erzählt wird und wie sie erzählt wird.

11. Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1 Spiegelman. 2011. S. 105
Abbildung 2 Spiegelman. 2003. S.176
Abbildung 3 Spiegelman. 2003. S. 291
Abbildung 4 Spiegelman. 2003. S. 110
Abbildung 5 Spiegelman. 2003. S. 214
Abbildung 6 Spiegelman. 2003. S. 239
Abbildung 7 Spiegelman. 2003. S. 201
Abbildung 8 Spiegelman. 2003. S. 218
Abbildung 9 Spiegelman. 2003. S. 218
Abbildung 10 Spiegelman. 2003. S. 86
Abbildung 11 Spiegelman. 2003. S. 149
Abbildung 12 Spiegelman. 2003. S. 203
Abbildung 13 Spiegelman. 2003. S. 243
Abbildung 14 Spiegelman. 2003. S. 127
Abbildung 15 Spiegelman. 2003. S. 210
Abbildung 16 Spiegelman. 1992. MICKEY, MAUS + MOUSE
Abbildung 17 Yad Vashem Fotoarchiv
Abbildung 18 Spiegelman. 2003. Cover
Abbildung 19 Spiegelman. 2003. S. 159
Abbildung 20 Spiegelman. 2003. S. 296
Abbildung 21 Spiegelman. 2003. S. 34
Abbildung 22 Spiegelman. 2003. S. 166
Abbildung 23 Spiegelman. 2003. S. 112
Abbildung 24 Spiegelman. 2003. S. 230-231
Abbildung 25 Spiegelman. 2003. S. 294
Abbildung 26 Spiegelman. 2003. S. 274-275
Abbildung 27 Spiegelman. 2003. S. 102
Abbildung 28 Spiegelman. 2003. S. 202

12. Quellenverzeichnis

Adams, Jeff. Documentary graphic novels and social realism. 2008. Lang

Adorno, Theodor W.. Negative Dialektik. 1973. Suhrkamp, Frankfurt am Main

Adorno, Theodor W.. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. 3. Auflage. 1995.
Suhrkamp. Frankfurt am Main

Barthes, Roland. Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. 1985.
Suhrkamp. Frankfurt am Main

Behringer Marco. Der Holocaust in Sprechblasen. Erinnerung im Comic. 2009.
Tectum. Marburg

Boxer Saah. A Fable off the Holocaust. The New York Times. Books. 03.11.1991.
Online verfügbar: <http://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/spiegelman-maus2.html> (Stand. 05.09.2014)

Brown, Joshua. Of Mice and Memory. Originally published in *Oral History Review*.
Spring 1988. City University of New York, Graduate Center. Online verfügbar:
<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/maus/JBrownMiceMemoryOHR1988.htm> (Stand 18.8.2014)

Buhl Hendrik. Funny Nazis? Comics zwischen Information und Unterhaltung. In:
Palandt Ralf [Hrsg.]. Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus in
Comics. 2011. Archiv der Jugendkulturen e.v., Berlin. S. 405-418

Christiansen Hans-Christian, Magnussen Anne. Introduction. In: Christiansen Hans-
Christian/Magnussen Anne [Hrsg.]. Comics & Culture. Analytical and
Theoretical Approaches to Comics. 2000. Museum Tusulanum Press.
Copenhagen. S. 7- 27

Copley Jessica. Modes of representing the Holocaust: A Discussion of the use of animation in Art Spiegelman's *Maus* and Orly Yadin and Sylvie Bringa's *Silence*. In: *Opticon* 1826. Issue 9. Autumn 2010

Dittmar Jakob F.. *Comic-Analyse*. 2. überarbeitete Auflage. 2011(a). UVK. Konstanz

Dittmar Jakob F.. *Comic und Geschichtsbewusstsein: Mythisierung im Gegensatz zur Historisierung*. In: Palandt Ralf [Hrsg.]. *Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus in Comics*. 2011(b). Archiv der Jugendkulturen e.v., Berlin. S. 419-427

Dunker Axel. „Time Flies“. *Mediale Selbstreflexivität in Art Spiegelmans Holocaust-Comic *Mau**. In: Martinez Matias [Hrsg.]. *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. 2004. Aistheisis. Bielefeld. S. 79-98

Eder Barbara. *Zeit der Revolution – Revolution der Zeit. Figuren der Zeitlichkeit in Marjane Satrapis Persepolis*. In: Eder Barbara/Klar Elisabeth/ Reichert Ramon [Hrsg.]. *Theorien des Comics. Ein Reader*. 2011. transcript. Bielefeld. S. 283-302

Eisner Will. *Comics and sequential art. Principles and practices from the legendary cartoonist*. 2008. Norton. New York, London

Foucault Michel. *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. 1978. Merve. Berlin

Frahm Ole. *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS – A Survivor's Tale*. 2006. Wilhelm Fink Verlag. München

Frenzel Martin. *Über *Maus* hinaus. Erfundene und biografische Erinnerung im Genre der Holocaust-Comics*. In: Ralf Palandt [Hrsg.]. *Rechtsextremismus,*

- Rassismus und Antisemitismus in Comics. 2011. Archiv der Jugendkulturen e.V.. Berlin. S. 206-283
- Friedrich, Andreas [Hrsg.]. Superhelden zwischen Comic und Film. 2007 Ed. Text + Kritik. München
- Günzel Stephan. Mapping. In: Frietsch Ute, Rogge Jörg [Hrsg.]. Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch. 2013. Mainzer Historische Kulturwissenschaften, Bd. 15, Bielefeld. S.267-271
- Hathaway Rosemary V. Reading Art Spiegelman's "Maus" as postmodern ethnography. Journal of Folklore Research 48,3 (2011) 249-267 [Peer Reviewed Journal]
- Hausmanninger Thomas/ Kagelmann H. Jürgen [Hrsg.]. Comics zwischen Zeitgeschehen und Politik. 1994. Comic Cultur. München, Wien
- Hirsch Marianne. Family Pictures. Maus, Mourning, and Post-Memory. In: Discourse. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture. Vol. 15, No. 2. 1992-93. S. 3-29
- Hirsch Marianne. Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. 2001. In: Barbie Zelizer(Hg.). Visual Culture and the Holocaust. 2001. Rutgers UP New Brunswick, New Jersey. S. 215-246
- Huyssen Andreas. Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. In: Zelizer Barbie [Hrsg.]. Visual Culture and the Holocaust. 2001. The Athlone Press. London. S. 28-42
- Kiedaisch Petra [Hrsg.]. Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter. 2001. Reclam. Stuttgart

- Lummerding Susanne. Das Politische trotz allem. Holocaust-Diskurse im Comic. In: Eder Barbara/Klar Elisabeth/ Reichert Ramon [Hrsg.]. Theorien des Comics. Ein Reader. 2011. transcript. Bielefeld. S. 321- 340
- Magnussen Anne. The Semiotics of C.S. Peirce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics. In: Christiansen Hans-Christian/Magnussen Anne [Hrsg.]. Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics. 2000. Museum Tusulanum Press. Copenhagen. S. 193- 207
- Martinez Matias. Zur Einführung. Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust. In: Martinez Matias [Hrsg.]. Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik. 2004. Aistheisis. S. 7- 21
- McCloud Scott. Understanding Comics. The invisible art. 1994. WILLIAM MORROW. New York
- Munier, Gerald. Geschichte im Comic. Aufklärung durch Fiktion? Über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart. 2000. UNSER Verlag. Hannover
- Näpel, Oliver. Das Fremde als Argument. Identität und Alterität durch Fremdbilder und Geschichtsstereotypen von der Antike bis zum Holocaust und 9/11 im Comic. 2011. Peter Lang. Frankfurt am Main
- Nietzsche, Friedrich. Die fröhliche Wissenschaft. In: Colli, Giorgio/ Montinari,azzino Kritische Gesamtausgabe. 1973. De Gruyter. Berlin/New York
- Orbán, Katalin. Ethical Diversions. The Post-Holocaust Narratives of Pynchon, Abish, Delillo and Spiegelman. 2005. Routledge. New York, London
- Schwarz, Kai-Steffen. Maus. Der Holocaust-Comic und die Reaktionen des Amerikanischen Publikums. 3. überarbeitete Auflage. 1993(a). SPoKK

Schrifteneihe der AG für Symbolische Politik, Kultur & Kommunikation. Band
1. Gießen

Schwarz, Kai-Steffen. Vom Aufmucken und Verstummen der Kritiker. In: Joachim Kaps [Hrsg.] in Zusammenarbeit mit dem Kulturred der Stadt Erlangen. Comic Almanach. 1993(b). Comic Press. Wimmibach. S. 107-113. Online verfügbar: <http://www.comiccongress.de/holo/schwaz2.htm> (Stand: 26.8.2014)

Sontag Susan. Über Fotografie. 21. Auflage. 2013. Fischer. Frankfurt am Main

Spiegelman, Art. The Complete Maus. 2003. Penguin Books. London, New York, etc.

Spiegelman, Art. MetaMaus. A look inside a modern classic, Maus. 2011. Viking published by the penguin group. London

Steininger, Rolf [Hrsg.]. Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel.² 1994. Böhlau. Wien, Köln, Weimar

Telaar, Silke. Der Holocaust bei Spiegelman, Croci, Kubert und Heuvel. Eine Untersuchung zum historischen Lernen durch Comics. 2012. Diplomica. Hamburg

Witek, Joseph. Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar. 1989. University Press of Mississippi

Yad Vashem Fotoarchiv. Online verfügbar:

<http://www.yadvashem.org/yv/de/holocaust/about/01/persecution.asp> (Stand: 26.8.2014)

Young, James E. At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. 2000. Yale University Press. New Haven, Londonhistori

Abstract

Deutsch

Die NS-Zeit und deren Aufarbeitung sind auch heute noch von großer Relevanz. Spiegelman schaffte es mit *Maus* zu zeigen, dass das Medium Comic für die Auseinandersetzung mit geschichtlichen Kontexten geeignet ist.

Diese Arbeit befasst sich mit der Aufarbeitung des Holocausts in Spiegelmans *Maus* und dessen Methoden zur Darstellung von Geschichte.

Es geht zu allererst um die Eignung und Möglichkeiten des Mediums Comic zur Darstellung und Aufarbeitung geschichtlicher Ereignisse.

Des Weiteren behandelt diese Arbeit den Umgang mit Zeit und Geschichte an sich und darum wie Geschichte geschrieben wird – es geht um wahr und falsch.

Außerdem wird die Darstellungsweise der Charaktere als Mäuse analysiert. Es geht darum, warum sich Spiegelman dafür entschied, seine Charaktere als Tiere zu zeichnen und nicht als Menschen und darum, ob dieses Konzept funktioniert.

Im weiteren Verlauf wird auf den Stil, in dem *Maus* gezeichnet und geschrieben ist eingegangen und es werden verschiedene stilistische Mittel untersucht, die Spiegelman zum Erzählen seiner Geschichte verwendet. Es geht um Intermedialität, welche durch das Verwenden von Fotos, Zeichnungen, Pläne, Karten und Tagebüchern entsteht.

Am Ende setzt sich diese Arbeit noch kurz mit der Rezeption von *Maus* nach dem Erscheinen des Comics auseinander.

Englisch

The Nazi era and its reworking is still very relevant. Spiegelman managed with *Maus*, to show that the medium of comics is suitable for dealing with historical contexts.

This thesis deals with the reworking of the Holocaust in Spiegelman's *Maus* and its methods for representation of history.

At the beginning the thesis is about the suitability and the potential of the medium Comic for representing and processing historical events.

Furthermore, this thesis deals with the handling of time and history itself, about how history is written, with truth and untruth.

In addition, the presentation of the characters as mice is analysed. It's about why Spiegelman decided to draw his characters as animals rather than humans, and whether this concept works.

Furthermore it comes to the style in which *Maus* was written and drawn. It's about intermediality, which is caused by the use of photos, drawings, plans, maps and diaries.

In the end, this thesis deals with the reception of *Maus*, after the first publication.

Curriculum Vitae

Name: Theresa Höller

Ausbildung:

1994-1995 Volksschule Kraiwiesen

1995-1998 Volksschule Bürmoos

1998-2002 Hauptschule Bürmoos

2002-2006 BORG Nonntal, Salzburg

2006 Matura

2006-2007 Pädak Salzburg

2007-2015 Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft an der Universität

Berufliche Tätigkeit/Praktika:

2009 Praktikum in der ORF Informationsdirektion

2012 bis heute Publikumsdienst im Theater Akzent

2014 Ausstattungs-Assistenz, Requisite bei „Das Leben am Rande der Milchstraße“
(Bregenzer Festspiele, Wien Modern)

2014 Bühnenbildassistentin bei „Shut(me)down“ am TAG