



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Geschichte erzählen mit Stift und Papier: Die Graphic Novel als
Form der Vergangenheitsbewältigung

verfasst von | submitted by

Laura Sophie Dierneder BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 803

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Geschichte

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Thomas Hellmuth

Danksagung

Die Entstehung dieser Arbeit wäre ohne die Unterstützung zahlreicher Menschen und Institutionen – sowie nicht zuletzt meiner vierbeinigen Begleiter – nicht möglich gewesen. An erster Stelle danke ich meinem Betreuer, Univ.-Prof. Mag. Dr. Thomas Hellmuth, für die fachliche Begleitung, seine wertvollen Anregungen und die geduldige Diskussion meiner Ideen. Ihr Engagement hat diese Arbeit maßgeblich geprägt.

Ein herzlicher Dank gilt meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, die mir nicht nur mit Rat und Tat zur Seite standen, sondern mir auch den nötigen Rückhalt und die Motivation gaben, um dieses Projekt zu verwirklichen. Mein Partner Philipp hat mich mit Geduld, Verständnis und unermüdlicher Unterstützung in allen Phasen dieser Arbeit begleitet. Ein ganz besonderer Dank gilt meinen Katzen Milan und Svenja, die mich mit ihrer Anwesenheit – und gelegentlich auch mit ihren legendären Zoomies – durch unzählige Schreibnächte begleitet haben. Eure spontanen Energieausbrüche und sanften Schnurkonzerte haben mir immer wieder ein Lächeln ins Gesicht gezaubert und mich daran erinnert, dass Pausen wichtig sind.

Für die Bereitstellung von Ressourcen und den Zugang zu historischen Quellen danke ich den Bibliotheken der Universität Wien. Ein besonderer Dank geht auch an meine Kommilitoninnen Carina und Verena, die durch inspirierende Gespräche und konstruktives Feedback zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Ganz besonders danke ich Leo Gürtler, dem Verleger von bahoe books, für das aufschlussreiche Interview und die spannenden Einblicke in den Entstehungsprozess von Jean-Claude Bauers „Klaus Barbie. Der Schlächter von Lyon“ sowie die zusätzlichen Informationen, die meine Analyse maßgeblich bereichert haben.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	1
Inhaltsverzeichnis	2
Abstract Englisch	4
Abstract Deutsch	5
1.1 Überblick über den Aufbau der Arbeit	6
1.2 Einführung in das Thema und Relevanz der Untersuchung	7
1.3 Forschungsfragen und Zielsetzung	8
1.4 Methodische Vorgehensweise	9
1.5 Definition und Charakteristik von Graphic Novels	11
1.5.1 Graphic Novels: Ein Medium der Geschichtsvermittlung und Demokratiebildung?	13
1.5.2 Erinnerungs- und Darstellungspraxis in künstlerischen Werken	14
1.6 Medienkompetenz	16
1.7 Befinden wir uns noch im Memory Boom?	18
1.8 Verlag	23
1.9 Biographie des Autors: Jean-Claude Bauer	25
2. Die Analyse der Darstellungsweise von Klaus Barbie (alias Altmann)	31
2. 1 Die Darstellung von Täter*innen in der Popkultur	32
2.3 Das Cover	34
2.4 Barbies Kindheit, Jugend und der Eintritt in die NSDAP	36
2.5 Die Zeit in Den Haag	37
2.5 Die Karriere in Lyon	38
2.6 Nachkriegszeit und im Dienst des CIC und die Karriere in Bolivien	40
2.6.1 Bolivien	42
2.7 Die Charakterisierung Barbies während des Prozesses	45
3. Ikonen	47
3.1 Jean Moulin	48
3.2 Adolf Hitler – eine negativ konnotierte „Ikone“	54
4. Der Prozess in Lyon	57
4.1 Ein langer Weg zur Akzeptanz des Geschehenen: Le Syndrome de Vichy	57
4.2 Alle Augen sind gerichtet auf Lyon – wie die Öffentlichkeit reagierte	59
4.2.1 Qui est qui à Lyon ?	60
4.3 Mediale Rezeption	61
4.3.1 Eine Sammelwut in Bewegtbildern	61
4.3.2 ... und literarische Werke en masse	62
4.3.3 Die Zeugen und Zeuginnen des Prozesses	63
4.4 Die Erzeugung von Emotionalität im gezeichneten Bild	65

4.4.1 Bildergeschichten im Geschichtsunterricht.....	66
4.4.2 Beispiele für bildliche Stilmittel zur Konstruktion von Emotionen.....	67
4.5 Darstellung von Gewalt.....	69
4.5.1 Ist die Thematisierung und Darstellung von Gewalt noch immer ein Tabu?	69
4.6 Das Ehepaar Klarsfeld.....	74
4.6.1 Die Rolle der Klarsfelds in der Graphic Novel	76
4.7 Jacques Vergès.....	81
5. Fazit.....	86
5.1 Die Graphic Novel als Medium historischer Erinnerung.....	86
5.2 Die Konstruktion von Geschichtlichkeit	87
5.3 Die Darstellung von Gewalt	89
5.4 Der Barbie-Prozess als erinnerungskulturelles Ereignis	90
5.5 Zeug*innenschaft, Emotion und das Unsagbare	91
5.6 Die Rolle der Klarsfelds.....	92
5.7 Schlussfolgerung: Die Bedeutung des Werkes für die Erinnerungskultur	93
6. Literaturverzeichnis.....	96

Abstract Englisch

With the passing of the last surviving witnesses of the Shoah, the question arises as to how the culture of remembrance can be preserved in an emotionally engaging and sustainable way for future generations. This thesis examines the potential of graphic novels as a medium for making historical events and personal testimonies accessible and tangible. The focus is on Jean-Claude Bauer's work 'Klaus Barbie. The Butcher of Lyon' (original French title: 'Klaus Barbie. La route du rat', 2022), which deals with the Gestapo chief of Lyon and his trial in 1987.

The analysis shows that graphic novels, with their visual and narrative design, represent a promising addition to traditional remembrance culture. In German-speaking countries in particular, they open up new possibilities for historical scholarship to present historical content in an emotionally engaging way and communicate it to a broad public. The results underscore the need to further explore this medium and integrate it into historical education in order to keep the collective memory of the Shoah alive.

Abstract Deutsch

Mit dem Tod der letzten überlebenden Zeug*innen der Shoah stellt sich die Frage, wie die Kultur des Erinnerns für künftige Generationen auf emotionale und nachhaltige Weise bewahrt werden kann. Diese Arbeit untersucht das Potenzial von Graphic Novels als Medium, um historische Ereignisse und persönliche Zeugnisse zugänglich und greifbar zu machen. Im Mittelpunkt steht Jean-Claude Bauers Werk „Klaus Barbie. Der Schlächter von Lyon“ (Originaltitel: „Klaus Barbie. La route du rat“, 2022), das sich mit dem Gestapo-Chef von Lyon und seinem Prozess im Jahr 1987 befasst.

Die Analyse zeigt, dass Graphic Novels mit ihrer visuellen und narrativen Gestaltung eine vielversprechende Ergänzung zur traditionellen Erinnerungskultur darstellen. Insbesondere im deutschsprachigen Raum eröffnen sie der Geschichtswissenschaft neue Möglichkeiten, historische Inhalte emotional ansprechend aufzubereiten und einem breiten Publikum zu vermitteln. Die Ergebnisse unterstreichen die Notwendigkeit, dieses Medium weiter zu erforschen und in die Geschichtsvermittlung zu integrieren, um das kollektive Gedächtnis an die Shoah lebendig zu halten.

1.1 Überblick über den Aufbau der Arbeit

Die Arbeit beginnt mit einer Einleitung, in der das Thema, seine Relevanz und die Zielsetzung der Untersuchung vorgestellt werden. Dabei werden die Forschungsfragen erläutert und der methodische Zugang umrissen. Anschließend wird ein theoretischer Rahmen vorgestellt, der die zentrale Rolle von Graphic Novels in der Geschichtsvermittlung und Erinnerungskultur einbettet. Dabei wird auf die Entwicklung des Mediums, seine spezifischen Ausdrucksformen sowie auf theoretische Konzepte aus der Visual-History- und Comic-Forschung (u. a. Scott McCloud) eingegangen.

Im darauffolgenden Kapitel wird der historische Kontext beleuchtet, insbesondere die Biografie von Klaus Barbie, seine Rolle in der Gestapo und der Prozess von 1987, wobei auch auf die Bedeutung des Verfahrens für die französische Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und das Konzept der juristischen Unverjährbarkeit („Verbrechen gegen die Menschlichkeit“) eingegangen wird.

Das zentrale Analysekapitel widmet sich anschließend der Untersuchung der Graphic Novel *Klaus Barbie – Der Schlächter von Lyon*.¹ Dabei werden folgende Aspekte vertiefend analysiert: die visuelle und narrative Darstellung von Klaus Barbie, der Zeichenstil, die Farbgebung und Erzählstruktur, der Umgang mit Nebenfiguren und Zeitzeug*innen sowie die Darstellung von Gewalt und ihre ethische Dimension. Auch die Verflechtung des Werks mit der französischen Erinnerungskultur wird berücksichtigt. Die thematischen Schwerpunkte der Arbeit gliedern sich nach zentralen Personen und Motiven. Anfangs richtet sich der Blick auf den Künstler und Autor Jean-Claude Bauer, dessen persönliche Intentionen und Arbeitsweise beleuchtet werden. In diesem Zusammenhang wird auch die jüngere politische Vergangenheit Frankreichs berücksichtigt, da die Graphic Novel im Spannungsfeld dieser Entwicklungen entstanden ist. Im Fall von Klaus Barbie steht die Frage im Vordergrund, wie NS-Täter und deren Symbolik visuell und narrativ dargestellt werden. Im Zusammenhang mit Beate und Serge Klarsfeld wird das „Savages-Victims-Saviours“-Schema beleuchtet. Ein eigenes Unterkapitel widmet sich der Verwendung von Ikonen, insbesondere der Figur Jean Moulin, aber auch in geringerem Maße Adolf Hitler. Der Prozess selbst wird in einem weiteren Abschnitt behandelt, wobei der Fokus auf ausgewählten Zeug*innen liegt, da die Vielzahl der Aussagen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Anschließend wird auf den Verteidiger Jacques Vergès eingegangen, der den Prozess nutzte, um aktuelle politische Ereignisse zu thematisieren und durch gezielten „Whataboutism“ Aufmerksamkeit zu erzeugen.

¹ JEAN-CLAUDE BAUER – FRÉDÉRIC BRRÉMAUD, Klaus Barbie. Der "Schlächter von Lyon", Wien 2024.

Der Fall Klaus Barbie soll im kollektiven Gedächtnis verortet werden. Dabei wird auf die Rezeption des Prozesses in verschiedenen Medien sowie auf die Rolle der Graphic Novel als erinnerungskulturelles Medium eingegangen. Untersucht wird, wie das Werk historische Narrative aufgreift, transformiert oder hinterfragt und welche Bedeutung es für aktuelle gesellschaftliche Debatten über Nationalsozialismus, Erinnerung und Verantwortung hat.

Ein Fazit fasst die zentralen Erkenntnisse zusammen, beantwortet die Forschungsfragen und reflektiert die Relevanz der Graphic Novel für die historische Aufarbeitung und politische Bildung. Darüber hinaus wird ein Ausblick auf zukünftige Forschungsperspektiven zur Rolle visueller Medien in der Erinnerungskultur gegeben. Im Sommer 2025 wurden dem Verleger der deutschen Ausgabe, Leo Gürtler von *bahoe books*, mehrere Fragen zum Buch sowie zum Entstehungs- und Publikationsprozess gestellt. Die Antwortauszüge sind im folgenden Fließtext eingebunden.

1.2 Einführung in das Thema und Relevanz der Untersuchung

In einer Zeit, in der immer weniger Zeitzeug*innen des Zweiten Weltkriegs leben und persönliche Erinnerungen an die nationalsozialistischen Verbrechen immer mehr verblassen, stellt sich die Frage, wie die Erinnerungskultur im 21. Jahrhundert weitergeführt werden kann. Historisches Wissen muss nicht nur bewahrt, sondern auch auf eine Weise vermittelt werden, die heutige Generationen erreicht und berührt. Neben klassischen Formen der Geschichtsvermittlung wie Texten, Denkmälern oder Dokumentarfilmen, die nach wie vor ihre Berechtigung haben, treten zunehmend auch neue Medienformate in den Vordergrund. Die Graphic Novel ist eines dieser Formate: Sie verbindet visuelles Erzählen mit historischer Reflexion und bietet somit einen besonderen Zugang zu komplexen und emotional belastenden Themen wie dem Holocaust, Krieg und deren juristischen Aufarbeitung.

Im Zentrum dieser Arbeit steht die 2022 in Frankreich erschienene und 2024 in deutscher Übersetzung im *bahoe books* Verlag veröffentlichte Graphic Novel *Klaus Barbie – Der Schlächter von Lyon* von den Künstlern Jean-Claude Bauer und Frédéric Brrémaud. Das Werk widmet sich nicht nur der Biografie des ehemaligen Gestapo-Offiziers Klaus Barbie, sondern insbesondere der Darstellung seines Prozesses im Jahr 1987, der einen Meilenstein in der französischen Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit darstellte. Bemerkenswert ist, dass der Illustrator Bauer als Gerichtszeichner beim Prozess anwesend war und seine Eindrücke in die künstlerische Umsetzung einfließen ließ. Dieser Punkt war auch ausschlaggebend dafür, dieses Werk als Forschungsgegenstand heranzuziehen.

In dieser Arbeit wird untersucht, wie visuelle und narrative Mittel innerhalb der Graphic Novel genutzt werden, um historische Erinnerung zu gestalten und zu vermitteln. Dabei werden der theoretische Rahmen der *Visual History*² nach Gerhard Paul und zentrale Konzepte der Comic-Analyse nach Scott McCloud berücksichtigt. Das Ziel besteht darin, die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen des Mediums Comic in der erinnerungskulturellen Praxis auszuloten und aufzuzeigen, welchen Beitrag es im Umgang mit der NS-Vergangenheit leisten kann. Die Tatsache, dass Graphic Novels schon in den letzten Jahren Einzug in die Universitäten gehalten haben, zeigt sich an dem vergrößerten Angebot an Lehrveranstaltungen über das Medium Comic an österreichischen sowie an deutschen Universitäten. Im Forum der Seite [visualhistory.de](https://visual-history.de) erschienen innerhalb der letzten Monate mehrere Beiträge im Zusammenhang mit Comics in der Geschichtswissenschaft, welche im Grunde eines gemeinsam hatten: Sie sahen das Medium Comic als einen Weg, neue Perspektiven aufzeigen zu können.³

1.3 Forschungsfragen und Zielsetzung

Diese Untersuchung befasst sich mit drei zentralen Forschungsfragen:

Erstens soll analysiert werden, wie die Graphic Novel *Klaus Barbie – Der Schlächter von Lyon* Geschichtlichkeit konstruiert, das heißt mit welchen erzählerischen, visuellen und gestalterischen Mitteln historische Prozesse dargestellt und interpretiert werden. Zweitens wird erforscht, welche Rolle Graphic Novels grundsätzlich in der Erinnerungskultur einnehmen können, insbesondere im Hinblick auf die Darstellung von nationalsozialistischen Verbrechen in visuell-narrativer Form. Drittens wird der Frage nachgegangen, inwiefern das Werk als Reaktion auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen – etwa zunehmenden Fanatismus, Antisemitismus oder das Er-starken rechter Bewegungen – verstanden werden bzw. diesen entgegenwirken kann. Das erinnerungskulturelle Potenzial des Mediums "Graphic Novel" soll im Spannungsfeld zwischen individueller Erinnerung, kollektiver Geschichtsbewahrung und gegenwärtiger politischer Realität herausgearbeitet werden.

² GERHARD PAUL – ZENTRUM FÜR ZEITHISTORISCHE FORSCHUNG POTSDAM, *Visual History* 2014.

³ CHRISTIANE BARLITZ – IRMGARD ZÜNDORF, Was man nicht sieht! Perspektivenwechsel durch Comics. Einleitung zum Themendossier 2025.
<https://visual-history.de/2025/03/26/comics-bartlitz-zuendorf-einleitung/> (17.09.2025).

1.4 Methodische Vorgehensweise

Ziel dieser Arbeit ist es, anhand einer systematischen Bild- und Medienanalyse zu untersuchen, wie zentrale historische Themen, darunter der Holocaust, Krieg, Täterschaft und juristische Aufarbeitung, in einem visuellen Medium dargestellt werden. Methodisch stützt sich die Analyse auf das von Gerhard Paul entwickelte Konzept der Visual History. Dieses versteht Bilder nicht als bloße Illustrationen von Geschichte, sondern als eigenständige historische Quellen mit spezifischer Aussagekraft.⁴ Im Zentrum steht dabei die Frage, wie visuelle Darstellungen historische Bedeutung erzeugen, vermitteln und emotional aufladen.

Der Fokus liegt insbesondere auf dem Zusammenspiel von Text und Bild in der Graphic Novel „Klaus Barbie – Der Schlächter von Lyon“ sowie auf der Frage, wie wirkungsvoll diese mediale Symbiose für die Vermittlung historischer Inhalte ist. Dabei wird davon ausgegangen, dass visuelle Medien nicht nur Wissen, sondern auch Wahrnehmungen, Emotionen und Erinnerungsprozesse transportieren und prägen.

Als erster analytischer Zugang dient ein heuristisches Instrument, das auf den sogenannten „W-Fragen“ basiert:

- Was wird dargestellt?
- Wer ist abgebildet und aus welcher Perspektive?
- Wie wird das Gezeigte visuell umgesetzt (Komposition, Perspektive, Stil)?
- Welche Elemente bleiben unsichtbar oder werden ausgelassen?
- Und umgekehrt: Was wird sichtbar gemacht, das in der traditionellen Geschichtsschreibung häufig marginalisiert oder nur abstrakt behandelt wird?
- Schließlich: Warum erfolgt die Darstellung genau auf diese Weise?

Durch diese Fragen ist eine strukturierte Annäherung an die Bilder möglich und es eröffnet sich zugleich ein reflexiver Blick auf Auswahl, Gewichtung und Deutung visueller Informationen.

Für die Analyse von Graphic Novels als comicanaloger Quelle bildet Scott McClouds Standardwerk „Understanding Comics“⁵ die zentrale theoretische Grundlage. Auch mehr als drei Jahrzehnte nach seinem Erscheinen gilt es als Meilenstein der Comicforschung, da es die grundlegenden Mechanismen des Comics systematisch beschreibt und analysiert. McClouds Ansatz ist dabei nicht auf eine einzelne Comictradition beschränkt, sondern lässt sich sowohl auf US-

⁴ GERHARD PAUL – ZENTRUM FÜR ZEITHISTORISCHE FORSCHUNG POTSDAM, Visual History 2014.

⁵ SCOTT MCCLOUD, Understanding Comics, New York, NY 1994.

amerikanische als auch auf franko-belgische Comics anwenden. Trotz stilistischer Unterschiede beruhen beide Traditionen auf einem gemeinsamen, westlich geprägten Narrationsverständnis. Für diese Arbeit sind insbesondere zwei Kapitel aus „Understanding Comics“ relevant, die gezielt als Analyseinstrumente herangezogen werden:

Das Kapitel „The Vocabulary of Comics“⁶ bildet die Grundlage für die formale Bildanalyse. McCloud entwickelt darin eine Typologie von Bildstilen – vom ikonischen bis zum realistischen Zeichnen – und zeigt, wie sich Abstraktion und Detailgrad auf Identifikation und Wahrnehmung auswirken. In der Analyse wird dieses Konzept genutzt, um zu untersuchen, wie Jean-Claude Bauer zwischen dokumentarischer Genauigkeit und stilistischer Reduktion vermittelt. Von besonderem Interesse ist dabei die Frage, wie Gesichter, Körper und Räume dargestellt sind und welche Wirkung diese Darstellungsweise auf die Lesenden entfaltet. Zudem wird McClouds Konzept der „Closure“, also der aktiven Ergänzungsleistung der Lesenden zwischen den Panels, herangezogen, um zu analysieren, wie Gewalt, Erinnerungslücken und das Unsagbare visuell vermittelt werden.

Für detailliertere Fragestellungen, beispielsweise zur Perspektivwahl, Körpersprache, Panelaufteilung, Blickführung oder Platzierung von Sprechblasen, wird Scott McClouds Werk „Making Comics“⁷ herangezogen. Darin systematisiert McCloud die zentralen Elemente des Comicaufbaus in 255 Punkten und analysiert sie unabhängig von kulturellen Kontexten im Hinblick auf ihre erzählerische Funktion. Das Werk dient als praktisches Analyseinstrument, um Bauers einzelne visuelle Entscheidungen präzise zu beschreiben und funktional einzuordnen.

Ein besonderer methodischer Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der emotional-informativen Wirkung der visuellen Darstellung. Untersucht wird, wie es der Graphic Novel gelingt, historische Inhalte nicht nur kognitiv zu vermitteln, sondern auch emotional erfahrbar zu machen. Die Analyse verbindet daher bildanalytische Methoden mit erinnerungskulturellen Fragestellungen und betrachtet Emotionen nicht als Gegensatz zu historischer Erkenntnis, sondern als integralen Bestandteil von Erinnerung und Wissensvermittlung.

⁶ Ebd. 24-59.

⁷ SCOTT MCCLOUD, Making Comics. Storytelling secrets of comics, manga and graphic novels, New York 2006.

1.5 Definition und Charakteristik von Graphic Novels

Der Begriff „Graphic Novel“ ist vergleichsweise jung. Er wurde von Will Eisner geprägt, der in seinem Werk *Comics and Sequential Art*⁸ Comics erstmals nicht nur als Unterhaltung, sondern ausdrücklich als eigenständige Kunstform analysierte. Als Autor von „The Spirit“ setzte er bereits in den 1940er-Jahren neue Maßstäbe in Erzählweise und Bildgestaltung. Später etablierte er mit *A Contract with God* (1978) die Graphic Novel als literarisches Format. Eisners von seinen Erfahrungen in den New Yorker Einwanderervierteln geprägte Werke machten den Comic zu einer anerkannten Kunstform und begründeten seinen Ruf als „Godfather der Graphic Novel“.⁹ Eisner gilt damit als einer der entscheidenden Wegbereiter der Comicforschung. Zu seinen Ehren sind zwei bedeutende internationale Comicpreise benannt: der *Eisner Comic Industry Award* und *Will Eisner Spirit of Comics Award*.¹⁰

Eine Graphic Novel ist eine besondere Form des Comics im Buchformat. Sie zeichnet sich durch komplexe, oft vielschichtige Erzählungen, unterschiedliche Genres (wie Horror, Dokumentation, Politthriller oder Tragikomödie) und eine große Bandbreite an Zeichenstilen aus. Im Gegensatz zu klassischen Comic-Heften richtet sie sich meist an ein erwachsenes Publikum, erscheint überwiegend in gebundener Form und wird primär über den Buchhandel vertrieben. Eine eindeutige Entstehungsgeschichte des Begriffs gibt es nicht, doch gilt Will Eisner als prägende Figur. Werke von Autor*innen wie Raymond Briggs, Alan Moore, Neil Gaiman und besonders Art Spiegelmans „Maus“ etablierten das Genre international. Heute umfasst die Graphic Novel ein breites Spektrum von autobiografischen und dokumentarischen Arbeiten über Romanadaptionen bis hin zu experimentellen Formaten. Als hybrides Medium zwischen Literatur und Kunst hat sie sich in den letzten drei Jahrzehnten zu einem eigenständigen künstlerischen Ausdrucksmittel entwickelt und nimmt neben Film, Fotografie und Literatur eine feste Stellung ein.¹¹

Thierry Groensteen hebt hervor, dass die besondere Qualität des Comics im Zusammenspiel von Bild und Text sowie in der Fähigkeit liegt, durch Leerstellen zwischen den Panels die Fan-

⁸ WILL EISNER, *Comics and Sequential Art*. erweiterte Edition 1990, Tamarac, Florida 1987.

⁹ ZITA BEREUTER, Will Eisner - Der Graphic Novel Godfather 2021.
<https://fm4.orf.at/stories/3016264/>. (22.08.2025).

¹⁰ COMIC CON, Will Eisner.
<https://www.comic-con.org/de/awards/eisner-awards/will-eisner/>. (20.08.2025).

¹¹ CARL VON OSSIETZKY - UNIVERSITÄT OLDENBURG, Graphic Novel 2024.
<https://uol.de/erinnerung-im-comic/graphic-novel>. (10-08.2025).

tasie der Lesenden zu aktivieren.¹² Diese Partizipation ist einzigartig: Leser*innen füllen die erzählerischen Lücken selbstständig und entwickeln dadurch eine intensivere emotionale und kognitive Bindung zur Geschichte. In seiner Weiterentwicklung kann der Comic sogar zum Hypermedium werden, wenn multimediale Elemente wie Ton oder Bewegung einbezogen werden. Als „gezeichnete Literatur“ vereint er die Traditionen des Schreibens und des Bildnerischen und bleibt zugleich, in Groensteens Worten, ein „unidentifiziertes kulturelles Objekt“. Comicbilder werden nicht nur betrachtet, sondern aktiv gelesen, häufig auch in Form von „Verflechtungen“, also Querverbindungen zwischen weiter auseinanderliegenden Szenen. Auf diese Weise entsteht ein mehrdimensionales, vernetztes Lesen, das keine feste Struktur kennt, sondern je nach gestalterischer Lösung den Erzählfluss bestimmt. Diese komplexe Ästhetik trifft heute auf neue, digitale Formate. Comics sind längst auch ein Internetphänomen. Seit der COVID-19 Pandemie hat insbesondere die Generation Z den Konsum von Webcomics für sich entdeckt, darunter etwa Mangas aus Japan, *Manhwas* aus Korea, *Manhua* aus China oder *Webtoons*, die oft multimediale Elemente (Audio, Animation) integrieren und so Groensteens Idee des Hypermediums in die Praxis umsetzen. Hier steht jedoch der Konsumcharakter im Vordergrund: Meist handelt es sich um fiktionale Geschichten, die historische Elemente lediglich nutzen, um ein Gefühl von Vergangenheit zu erzeugen. Häufig bauen diese Erzählungen auf fantastischen Welten, stereotypen Handlungsverläufen und klar wiedererkennbaren *tropes*¹³ auf. Sie erscheinen kapitelweise auf speziellen Plattformen, oft im wöchentlichen Rhythmus, und werden bei Erfolg in Sammelbänden veröffentlicht. Graphic Novels hingegen zeichnen sich durch eine klar abgeschlossene Geschichte aus. Sie werden wie literarische Werke als Hardcover oder Taschenbuch vertrieben und finden über etablierte Verlage wie Avant, bahoe books, Reprodukt oder Carlsen ihren Weg in den klassischen Buchmarkt.

¹² THIERRY GROENSTEEN, Zwischen Literatur und Kunst: Erzählen im Comic, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 64/33-34 (2014), 35–41.

¹³ Im Deutschen werden sie auch Tropen genannt, im Englischen ist jedoch die Bezeichnung Tropes häufiger zu finden. Tropes bzw. Tropen sind wiederkehrende Motive und Muster in Literatur und Film. Der Buchmarkt rund um „BookTok“ nutzt Tropes mittlerweile aktiv, um spezifische Geschmäcker der Leser*innen leichter zu kennzeichnen, da sie konkreter als Genres sind. Beispiele hierfür sind „Enemies to Lovers“ oder „The Chosen One“. „Historical“ ist dagegen eher ein eigenes Genre als ein Trope. Eine ausführlichere Erklärung unter: KATE STARK, Alles über Tropes. Definition, Beispiele, Vor- und Nachteile (2024).

1.5.1 Graphic Novels: Ein Medium der Geschichtsvermittlung und Demokratiebildung?

Comics können nicht pauschal als Trivalliteratur betrachtet werden, sondern müssen differenziert betrachtet werden.¹⁴ Während Reihen wie *Asterix* Geschichte satirisch und grotesk aufgreifen, sind Graphic Novels wie Spiegelmanns *Maus* oder Marjane Satrapis *Persepolis*¹⁵ auf Authentizität und ernsthafte Vermittlung historischer Ereignisse ausgerichtet. Sie basieren oft auf Biografien, persönlichen Geschichten oder Quellenmaterialien und verbinden Unterhaltung mit inhaltlicher Substanz. Zentrale Diskussionen drehen sich um die Angemessenheit der Darstellung von ernsten Themen wie dem Holocaust im Comic. Heute gilt die Verbindung von Bild und Text jedoch eher als Chance, Geschichte einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Dabei liegt die Stärke von Graphic Novels in der Balance zwischen Sachlichkeit und subjektiver Perspektive. Allerdings bleibt die Gefahr bestehen, dass Inhalte nur konsumiert und als triviale Unterhaltung wahrgenommen werden. Stöver hebt hervor, dass Graphic Novels kein Ersatz für Geschichtsunterricht sind, aber einen wichtigen Beitrag zur Erinnerungskultur leisten können. Sie sind ein Medium unter vielen, das historische Ereignisse vermittelt, kritisch hinterfragt werden muss und zugleich den Zugang zu Geschichte erleichtert.¹⁶

Comics gehören heute längst nicht mehr nur in die Kategorie der „leichten Unterhaltung“. Wie Thomas Hellmuth betont, sollte Geschichtsvermittlung auch Raum für Müßiggang bieten, also für Momente, in denen man sich in eine Geschichte verlieren darf.¹⁷ Genau das ermöglichen gut recherchierte und gestaltete Graphic Novels: Sie eröffnen ein „paralleles Realitätsgefühl“, das in wahren Begebenheiten fundiert ist, aber zugleich ein erzählerisches Eintauchen erlaubt. Sie vereinen den belehrenden Charakter historischer Stoffe mit dem Unterhaltungswert erzählerischer Kunst. Gerade für jüngere Generationen bieten sie zudem eine entschleunigende Alternative zum hektischen digitalen Alltag – eine Aktivität abseits des Bildschirms, die Körperlichkeit und Konzentration fördert.

In Frankreich wurde 2021 ein Kulturpass eingeführt, der Jugendlichen ab 15 Jahren ein staatlich finanziertes Kulturgeld zur Verfügung stellt – mit bis zu 300 Euro bis zum 18. Geburtstag.

¹⁴ JANNIS STÖVER, Anspruch und Umgang mit historischen Darstellungen in Graphic Novels.

¹⁵ MARJANE SATRAPI, *Persepolis*, Zürich 2013.

¹⁶ JANNIS STÖVER, Anspruch und Umgang mit historischen Darstellungen in Graphic Novels.

¹⁷ THOMAS HELLMUTH, Fröhlicher Elektrizismus. Diskursanalytische Schulbuchforschung als Beitrag zu einer Kritischen Geschichtsdidaktik, in: JUDITH BREITFUß – THOMAS HELLMUTH – ISABELLA SVACINA-SCHILD, Diskursanalytische Schulbuchforschung. Beiträge zu einer Kritischen Geschichtsdidaktik, Frankfurt/M. 2021, S. 52-56 (Wochenschau Wissenschaft).

Während die Regierung den Pass als Erfolg wertet, zeigt sich ein klares Konsummuster: Rund 80 Prozent des Budgets fließen in Bücher, vor allem in Mangas, die Rekordauflagen erzielen. Damit profitieren in erster Linie Buchhandlungen, während Musik, Kino oder Freizeitkurse nur einen geringen Anteil ausmachen. Gerade dieser Fokus auf japanische Comics sorgte für Kritik, da er nicht mit dem Ziel einer vielfältigen kulturellen Förderung übereinstimmte. Gleichzeitig passt diese Kritik in eine tief verwurzelte französische Debatte: Viele sehen die nationale Kultur und die französische Sprache durch äußere Einflüsse – insbesondere durch das Internet und amerikanisch geprägte Massenkultur – bedroht. Der starke Manga-Boom wird daher von manchen als Symptom einer schwindenden kulturellen Eigenständigkeit betrachtet, was das französische Selbstverständnis als stolze Kulturnation herausfordert.¹⁸

Dass dieses Format an Bedeutung gewinnt, zeigt sich auch im Kulturbetrieb: Zeitungen wie *Der Standard* oder öffentlich-rechtliche Sender wie ORF, NDR oder WDR berichten regelmäßig über Neuerscheinungen. Mit Ulli Lusts *Die Frau als Mensch – Am Anfang der Geschichte* wurde 2025 erstmals ein Comic mit dem Deutschen Sachbuchpreis ausgezeichnet¹⁹ – ein deutliches Signal für den wachsenden Stellenwert des Mediums. Dennoch haftet Comics im deutschsprachigen Raum nach wie vor das Image des „Kindermediums“ an. Zwar wird das Medium seit den frühen 2010er-Jahren vermehrt im universitären Kontext untersucht, doch am Buchmarkt bleiben Graphic Novels, insbesondere mit historischen Themen, ein Nischenprodukt. Auch Leo Gürtler bestätigt auf Nachfrage diese Einschätzung: Trotz zunehmender Sichtbarkeit bleibe die Akzeptanz im deutschsprachigen Raum begrenzt. In der österreichischen Forschung haben Comics inzwischen ebenfalls ihren festen Platz: So organisierten das Co.Lab Erinnerungsarbeit der Kunstuniversität Linz und der Lern- und Gedenkort Hartheim am 4. und 5. Mai 2023 die Tagung „NS-Geschichte im Rinnstein. Comics als Medium der Erinnerung“.²⁰

1.5.2 Erinnerungs- und Darstellungspraxis in künstlerischen Werken

In „Augenzeugenschaft“ beschreibt Peter Burke die enge Verbindung zwischen Geschichtsforschung und Kunstschaffen. Beide Disziplinen haben die Fähigkeit gemeinsam, Realitäten durch Worte oder Bilder zu formen oder zu bekräftigen. Besonders seit den 1960er-Jahren wurde

¹⁸ MARTINA MEISTER, 168 Prozent mehr Mangas, in: *Welt* (2022).

¹⁹ APA, Österreichische Zeichnerin Ulli Lust gewinnt Deutschen Sachbuchpreis. Die Künstlerin wurde für ihren detailreichen Sachcomic "Die Frau als Mensch" in Hamburg ausgezeichnet. Der Preis ist mit 25.000 Euro dotiert, Wien 2025.

²⁰ MARIA KEPLINGER – ANGELA KOCH – SIMONE LOISTL – FLORIAN SCHWANNINGER (Hg.), *NS-Geschichte im Comic. Lebensgeschichten, Erinnerungsorte, Perspektivenwechsel*, Wien 2025.

deutlich, dass die Geschichte des 20. Jahrhunderts maßgeblich durch Fotografien konstruiert werden konnte. Wichtige Impulse waren die Konferenz „Zeugnis der Kunst“ im Jahr 1985 und die Publikation „Picturing History“ im Jahr 1995, die eine neue Perspektive für die kommende Generation eröffneten. Bilder bieten laut Burke die Möglichkeit, die Vergangenheit besser vorzustellen – sie werden zu visuellen Repräsentationen von Macht, selbst in scheinbar beiläufigen Fotografien aus der Zeit des Nationalsozialismus.²¹ Das Prinzip der Augenzeugenschaft reicht weit zurück: Schon die alten Griechen verlangten von Künstler*innen, alles festzuhalten, was ein Augenzeuge im Moment sehen konnte. In der Moderne veränderten Schwarz-Weiß-Bilder den Zugang zur Geschichte: Marshall McLuhan bezeichnete sie als „kühlere“ Kommunikationsform – sie waren schnell herstellbar, leicht verbreitbar und wirksam, solange die Erinnerung frisch war. Für breite Bevölkerungsschichten bedeuteten Medien wie die Wochenschau oder Zeitungen einen großen Schritt in der Teilhabe an visueller Geschichtserfahrung. Burke verweist zudem auf den „Kultwert“ und „Ausstellungswert“ von Bildern. Camille argumentierte, dass auch Reproduktionen die Aura eines Werkes verstärken können. Gerade die NS-Zeit war geprägt von einer großen Bildgewalt. Der sogenannte „Realitätseffekt“ (Roland Barthes) zeigt, wie Bilder Authentizität erzeugen können. Ein weicher Sepia-Abzug vermittelt eine ruhige Aura des Vergangenen, während Schwarz-Weiß den Eindruck rauer Wirklichkeit verstärkt. In diesem Sinne verhalten sich Historiker*innen ähnlich wie Fotografen – sie wählen gezielt jene Aspekte aus, die sie für bedeutungsvoll halten. Die Vorstellung einer „objektiven Kamera“, die in den 1920er-Jahren aufkam, ist trügerisch, denn hinter jeder Aufnahme stand eine Person, die bewusst den zu festhaltenden Ausschnitt der Realität auswählte.²² Laut Burke folgt Kunst dabei einer inneren Entwicklung, reagiert aber zugleich auf äußere gesellschaftliche und politische Umstände.²³ Für die Interpretation von Bildern knüpft Burke an Erwin Panofsky an. Dieser unterschied 1939 drei Ebenen: die vorikonografische Analyse, die ikonografische Analyse und schließlich die ikonografische Interpretation. Diese Bild-Ebenen korrespondieren laut Burke mit den literarischen Analyseebenen.²⁴ Ohne Kenntnis des kulturellen Kontextes lassen sich Bilder nicht angemessen verstehen, da sie stets in die Kultur eingebettet sind, aus der sie hervorgehen. An Beispielen wie den Darstellungen der Nationalsozialist*innen – etwa dem Motiv „Ross und Reiter“ im Gegensatz zu Abbildungen von Nazis in Autos – wird deutlich, wie eng historische Vorstellungen und künstlerische Bildproduktion miteinander verflochten sind. Erst

²¹ PETER BURKE, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quelle, Berlin 2003, 11-14.

²² Ebd. 27.

²³ Ebd. 34-35.

²⁴ Ebd. 41.

durch das tradierte Bild des Reiters auf dem Streitross, welches Autorität, Macht und Elitenstatus symbolisiert, kann der Nationalsozialist visuell als elitäre und autoritäre Figur wahrgenommen werden. Ohne dieses kulturell aufgeladene Bildschema erschließt sich diese Bedeutungsebene nicht. Daraus ergibt sich schließlich Burkes zentrale Frage: Ist nicht der Maler selbst ein Historiker, insofern er vergangene Wirklichkeiten interpretiert und in Bildform tradierbar macht?²⁵

1.6 Medienkompetenz

Ein zentraler Punkt in der aktuellen Bildungsdiskussion ist die Medienkompetenz. Diese Kompetenz ist keineswegs gleichmäßig in allen Gesellschaftsschichten und Altersgruppen verbreitet, sondern muss durch die Nutzung von Medien aller Art – egal ob analog oder digital – erworben werden. Aktuelle Entwicklungen deuten vielmehr auf einen Rückgang dieser Fähigkeit hin.

Digitale Technologien, insbesondere auf Künstliche Intelligenz gestützte Programme, verändern Lern- und Denkprozesse grundlegend. Dabei wird oft das Phänomen des *Cognitive Offloading* sichtbar: Wissen oder Denkschritte werden an digitale Hilfsmittel ausgelagert, sodass die eigene Auseinandersetzung mit Inhalten reduziert wird.²⁶ KI sollte jedoch als Werkzeug zur Unterstützung verstanden werden und nicht als Ersatz für kritisches Denken.

Zugleich stehen viele Schüler*innen unter erheblichem Leistungsdruck in einem überfrachteten Schulsystem, das individuelle Förderung nur unzureichend ermöglicht. Dabei geraten praktische und geisteswissenschaftliche Kompetenzen, etwa in den Bereichen Kunst, Musik, Handwerk, Geschichte zunehmend ins Hintertreffen, während digitale Fähigkeiten zwar gefordert, aber oft nur oberflächlich vermittelt werden. Dieses Problem wird durch Lehrkräftemangel, Überforderung im Klassenzimmer und unzureichende politische Maßnahmen verstärkt und führt zu wachsenden Kompetenzlücken beim Übergang in höhere Schulstufen.

Hinzu kommt der Verlust körperlich-sinnlicher Lernerfahrungen. Das Schreiben am Computer – inzwischen Standard auch bei Schularbeiten – hat zur Folge, dass viele Studierende nach der COVID-19 Pandemie Schwierigkeiten haben, zusammenhängende Texte handschriftlich zu verfassen. Dabei ist die Verbindung von Stift und Papier ein zentraler Lernkanal, der mehrere

²⁵ Ebd. 179.

²⁶ AUGUSTO DIAZ, What Is Cognitive Offloading? 2024.

<https://www.monitask.com/en/business-glossary/cognitive-offloading>. (20.08.2025)

Gehirnregionen stimuliert und kreatives Denken fördert – selbst wenn die Schrift unleserlich bleibt.²⁷

Gleichzeitig leben wir in einer Kultur der radikalisierten Individualität: Jede*r ist der „Main Character“ der eigenen Online-Realität, während die Grenzen zwischen realen und konstruierten Lebenswelten verschwimmen. In den sozialen Medien zeigt sich zudem zunehmend ein Anti-Empathie-Trend: Komplexität wird reduziert, Ambivalenzen werden nicht ertragen und moralisch „graue“ Figuren oder historische Persönlichkeiten werden vorschnell abgelehnt oder „gencancelt“. Gerade die Geschichtswissenschaft lehrt jedoch, dass Menschen nie eindimensional sind. Ambivalenzen auszuhalten ist ein wesentlicher Lernprozess, denn moralische Widersprüche gehören zum Menschsein.

In dieser Situation ist Medienkompetenz wichtiger denn je. Sie umfasst die Fähigkeit, Inhalte kritisch zu hinterfragen, unterschiedliche Perspektiven abzuwägen und komplexe Zusammenhänge zu erkennen.²⁸ Comics können einen besonderen didaktischen Mehrwert entfalten, da sie die Lesenden aktiv in den Leseprozess einbinden und somit eine empathische Auseinandersetzung mit historischen Themen fördern. Anders als bei rein linearen Texten müssen die Rezipient*innen bei Comics die „Lücken“ zwischen den einzelnen Panels selbst schließen (sogenannte Gaps oder Zwischenräume). Durch das gedankliche Ergänzen dieser Lücken werden Handlungen, Emotionen und Motivationen der dargestellten Figuren innerlich mitvollzogen. Die Kombination aus Bild und Text verstärkt diesen Effekt: Bilder vermitteln Stimmungen, Körpersprache und Emotionen oft unmittelbarer als Sprache allein, während der Text Orientierung und Kontext liefert. Dadurch entsteht eine enge Beziehung zwischen Leser*innen und den dargestellten Figuren, die das Mitfühlen begünstigt. Gerade bei historischen Themen ermöglicht dies, vergangene Erfahrungen nicht nur kognitiv, sondern auch emotional nachzuvollziehen. Diese empathische Beteiligung vertieft das Verständnis, erhöht die persönliche Relevanz des Gelernten und trägt dazu bei, dass historische Inhalte nachhaltiger im Gedächtnis verankert werden.

²⁷ VOCATIUM, Schreibkompetenz verschlechtert sich. "Eine fließende Handschrift bringt die Gedanken zum Fliegen."

<https://www.vocatum.de/magazin/info/schreibkompetenz-verschlechtert-sich663>. (22.09.2025).

²⁸ DEMOKRATIEZENTRUM WIEN, Medienkompetenz 2025.

<https://www.demokratiezentrum.org/bildung/methodisch-didaktisch/neue-medien-im-unterricht/medienkompetenz/>.

1.7 Befinden wir uns noch im Memory Boom?

Der amerikanische Historiker Jay Winter prägte den Begriff *Memory Boom*.²⁹ Historiker*innen fänden *Memory* in den verschiedensten Orten, Objekten, Personen, Mythen und Legenden, Zereemonien oder in der Politik, nur um ein paar Beispiele zu nennen. Aber warum ist es so, dass sich Historiker*innen erst seit kurzer Zeit (für geschichtswissenschaftliche Verhältnisse) mit diesem abstrakten Begriff beschäftigen? Braucht es genau jetzt, in diesen Zeiten der Massenmedien, eine verstärkte Visualisierung von Vergangenen? Studien belegen, dass die Betrachtung von Kunst zu einer Verbesserung der Stimmung bei den Betrachtenden führt – könnte diese Erkenntnis auch auf Comics übertragen werden?³⁰

In der Geschichtswissenschaft waren Bilder für eine lange Zeit ein nebensächliches Medium, welches meist lediglich als Visualisierungsstütze in wissenschaftlichen Texten fungierte um die Behauptungen und Standpunkte der Autor*innen zu untermauern.³¹ Orientieren sich Verlage und Künstler*innen von Graphic Novels nicht auch wieder in diese Richtung, denn diese nutzen auch die gezeichneten Bilder als Trägermedium für ihre Geschichten. Hinter dem Schaffen eines Comics stecken etliche Stunden des Grübelns und der peniblen Auswahl der richtigen Sequenzen. Das Ergebnis ist ein Produkt, in dem die unterschiedlichsten Einflüsse zusammenkommen, miteinander verschmelzen und durch die Fantasie und das Können der Künstler*innen neu adaptiert werden.

1.7.1 Memory und Shoah

Pierre Nora (1931-2025) meinte: „Whoever says memory says Shoah.“³² Dieses berühmte Zitat hört man im Laufe des Geschichtsstudiums immer wieder. Wer heute über den Zweiten Weltkrieg und vor allem über die Gräueltaten der Nationalsozialisten forscht, assoziiert das getragene Leid vor allem mit der jüdischen Bevölkerung Europas. Vielleicht wirkt diese Allgegenwärtigkeit der *memory* abstumpfend auf die moderne, massenmediale Gesellschaft, die mit wenigen Klicks am Computer oder auf der Fernbedienung mit der Vergangenheit konfrontiert wird.

²⁹ JAY WINTER, The Generation of Memory. Reflections on the "Memory Boom" in Contemporary Historical Studies, in: Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research, 363–397.

³⁰ APA, Betrachten von Kunst hebt laut Studie die Stimmung 2025.

<https://www.derstandard.at/story/3000000265870/betrachten-von-kunst-hebt-laut-studie-die-stimmung>. (14.09.2025).

³¹ PAUL – ZENTRUM FÜR ZEITHISTORISCHE FORSCHUNG POTSDAM, Visual History.

³² Ebd.

Bewegt sich das Verständnis von Historizität nicht schon längst vom Schulbuch weg zu visuellen Medien wie Filme? Zeithistoriker*innen haben immer ein Auge in der Vergangenheit und eines in der Gegenwart, der Raum zwischen diesen Zeitpunkten ist genauso wichtig, denn ohne Entwicklung zwischen ihnen kann keine fundierte Erklärung abgegeben werden. Den Zeithistoriker*innen ist ein großes Anliegen, die heutige Gesellschaft besser zu verstehen, da heißt es auf Strukturen zu schauen, diese zu entschlüsseln und zu analysieren.

Warum braucht es Erinnerungskultur? Je mehr Erinnerungsorte es gibt, umso greifbarer ist das Ausmaß des Geschehenen. Kann es diese Momente auch in Papierform geben? *Maus* von Art Spiegelmann wäre das prominenteste Beispiel im Nachkriegskontext – dessen Wirkung noch heute gefürchtet ist und in einigen Staaten der USA auf der Book-Ban Liste steht.³³ Künstlerinnen nutzen den Effekt der Aufregung/Schocks, um Personen anzuregen, sich mit Themen zu beschäftigen.

Das kollektive Gedächtnis darf niemals auf eine Reihe von Geschichten reduziert werden, die allein vom Staat oder in Zusammenarbeit mit ihm gebildet werden. Dieses Gedächtnis ist vielmehr ein zutiefst politisches Phänomen, das durch Institutionen geprägt und gesteuert wird. Bereits im Jahr 2005 wurde das „Wegsterben“ der Zeitzeug*innen als Problem erkannt. Mit jeder verstorbenen Person wächst die Distanz zum Geschehenen. Diese zunehmende Entfernung wird durch die Medialisierung von Erinnerung zusätzlich verstärkt. Dabei wird Erinnerung häufig in standardisierte Formate überführt. Dies kann eine Ritualisierung des Gedenkens an die Shoah zur Folge haben. In Deutschland zeigt sich eine „Normalisierung“ der Geschichte des 20. Jahrhunderts, die in manchen Fällen zu einer Retraumatisierung durch ein Gefühl der „Second Guilt“ führt.³⁴

1.7.2 Memory und das französische Gedächtnis an den Zweiten Weltkrieg

Auch wenn sich Geschichten von Zeitzeug*innen über Grenzen hinwegbewegen und durch andere Quellen überprüfbar sind, bleibt ihre Stimme von besonderer Bedeutung: Sie tragen stets ein Moment des Erlebten, der Ungerechtigkeit und der Verletzlichkeit in sich. Das Erzählen

³³ HILLARY CHUTE, Why *Maus* Was Banned. What makes the book controversial is exactly what makes it valuable. 2022.

<https://www.theatlantic.com/books/archive/2022/11/maus-art-spiegelman-book-ban-anti-semitism/672203/>. (12.07.2025).

³⁴ ERIC LANGENBACHER – FRIEDERIKE EIGLER, Introduction: Memory Boom or Memory Fatigue in 21st Century Germany? Special Issue: Transformations of the Past in Contemporary German Politics and Culture 2005. <https://www.jstor.org/stable/23742687>. (02.04.2025).

selbst kann dabei eine fast religiöse Dimension annehmen – die Zeugnisse erhalten einen predigenden Charakter.³⁵

Nach dem Zweiten Weltkrieg prägte die heroische Erzählung der Résistance vor allem das kollektive Gedächtnis und den öffentlichen Diskurs. Sie war erfolgreich darin, den durch Okkupation und Kollaboration gedemütigten Staat ein Gefühl der Revitalisierung zu vermitteln. Zugleich führte das wachsende Interesse an universitärer Bildung zu einer kommerzialisierten Verbreitung von Literatur über den Krieg. Im Westen war Wohlstand eine zentrale Voraussetzung für den „Memory Boom“. Die politisch orientierte Baby-Boomer-Generation und der erleichterte Zugang zu Universitäten spiegelten diesen gesellschaftlichen Aufbruch wider. Der Markt war vorhanden und ein breites Publikum verfügte über das nötige „disposable income“, um kulturelle Produkte nachzufragen. „History sells“ – insbesondere in Form von Biografien und Autobiografien oder in Varianten wie Milwards und Noras Ego-History.³⁶ Der Memory Boom hat bis heute nicht aufgehört. Er schlägt sich insbesondere am deutschsprachigen Buchmarkt nieder mit einer Fülle an Werken mit (semi-)historischem Inhalt. Auffällig ist dabei, dass bestimmte Themen besonders durch „runde“ Jahrestage vorangetrieben werden, wie 2025, als die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs verstärkt thematisiert wurden. Gleichzeitig ist ein gegenläufiger Effekt spürbar: die sogenannte *Memory Fatigue*, das Gefühl einer Übersättigung angesichts der Dauerpräsenz historischer Erinnerung.

In den 1980er und 1990er Jahren wurde das Konzept der Posttraumatischen Belastungsstörung geprägt, das in die Klassifikationssysteme psychischer Störungen Einzug hielt und in weiterer Folge auch den Umgang mit Opfern des Krieges maßgeblich änderte. Damit wuchs eine gesellschaftliche Akzeptanz für traumatische Erinnerungen, die ganze Gesellschaften zu überwältigen schienen. Schockmomente über die Verbrechen der Nationalsozialisten trugen ihren Teil dazu bei. Das Bild des „shell-shocked“ Soldaten wurde nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend akzeptiert, ebenso wie Begriffe wie „combat fatigue“. Schrittweise erfolgte eine Anerkennung dieser Erfahrungen für den Opferstatus Juden*Jüdinnen und Soldaten, wodurch Betroffene Zugang zu Pensionen und medizinischer Hilfe sowie öffentliche Sympathie erhielten.³⁷

Ein Ziel vieler Werke literarischer Imagination ist es, länger Bestand zu haben als die Zeitzeug*innen selbst – sie sollen bleiben, wenn die letzten Überlebenden längst verstorben sind.

³⁵ WINTER, *The Generation of Memory*.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

Der *Cultural Turn* markierte dabei eine entscheidende Zäsur: Die heroischen Narrative des Ursprungs der Arbeiterklasse, die in den 1970er und 1980er Jahren noch präsent waren, verfliegen, und traditionelle Denkweisen lösten sich nach und nach auf. Mit seinem Konzept der *Lieux de mémoire* versuchte Pierre Nora, das „Französisch-Sein“ neu zu definieren. Parallel entwickelten Jan und Aleida Assmann ihre Theorien des kulturellen Gedächtnisses, die bis heute prägend sind. Die Globalisierung trug zur Verbreitung und Internationalisierung dieser Forschungsansätze bei. 1987 erfuhr die „Oral History“ als Methode besondere Aufmerksamkeit, da durch sie vermehrt Lebensgeschichten aus verschiedenen Bevölkerungsschichten aufgearbeitet wurden und ein differenzierteres Bild der Vergangenheit entstehen konnte. Das Besondere an dieser Methode ist, dass die Interviewten frei reden können und so Informationen zum Vorschein kommen, die ursprünglich nicht beabsichtigt waren.³⁸ Nationale Kulturen holen ihre Impulse dabei sowohl aus eigenen, als auch aus internationalen Kontexten.³⁹ Klar ist: Kulturgeschichte verkauft sich – nicht nur in der akademischen Welt, sondern weit darüber hinaus.⁴⁰

1.7.3 Die Rolle der Erinnerung in der Gegenwart

Die Zukunft der Erinnerung sieht sich tiefgreifenden Herausforderungen gegenüber. In der kollektiven Erinnerung erscheint Geschichte oftmals zu sehr ritualisiert. Schockmomente, die den Blick auf die Verbrechen der Vergangenheit schärfen könnten, bleiben aus. Damit bewegt sich die Erinnerungskultur auf einer Gratwanderung zwischen der Ernsthaftigkeit des Rituals, der Domestizierung des Bedrängenden aus der Vergangenheit und der Hoffnung auf eine gewisse Entlastung für die Gegenwart.

Besonders die Erinnerung an die NS-Zeit steht seit Jahrzehnten vor der schwierigen Aufgabe, sich an veränderte mediale Bedingungen und ein zunehmend polarisiertes politisches Klima in verschiedenen Ländern anzupassen. Zeitzeug*innen spielten bislang eine zentrale Rolle, da ihre Erzählungen einen direkten biografischen Bezug zum historischen Geschehen herstellten und somit eine emotionale und persönliche Dimension in die Erinnerungskultur einbrachten. Doch mit ihrem allmählichen Wegfall entsteht ein Vakuum, das neue Formen der Vermittlung erfordert.

³⁸ Ebd.

³⁹ ERIC LANGENBACHER – FRIEDERIKE EIGLER, Introduction: Memory Boom or Memory Fatigue in 21st Century Germany?.

⁴⁰ WINTER, The Generation of Memory.

Mit zunehmendem zeitlichem Abstand zum Nationalsozialismus und dem Verblässen unmittelbarer Erinnerungen und mit der Historisierung der Shoah, mehren sich zudem Geschichtskonstruktionen, Verzerrungen und einseitige Lesarten historischer Ereignisse. Während subtile antisemitische Einstellungen lange Zeit unterschwellig präsent waren, treten heute zunehmend offen artikulierte jüden- und israelfeindliche Positionen hervor. Das einschneidendste Ereignis für Juden*Jüdinnen in der näheren Vergangenheit ist der Angriff im Süden Israels durch bewaffnete palästinensische Gruppen (Hamas) am 7. Oktober 2023. Mehr als 3.000 Kämpfer der Hamas und weiterer Gruppen griffen gezielt zivile Orte an, töteten rund 1.200 Menschen, verletzten Tausende und entführten zahlreiche Zivilist*innen. Eine Untersuchung von Amnesty International kommt zu dem Schluss, dass systematische Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit begangen wurden, darunter Mord, Geiselnahme, Folter sowie sexualisierte Gewalt.⁴¹ Es ist zu beobachten wie sich Angehörige des Judentums und Angehörige des Islam sich gegenseitig anfeinden auf Basis des Gaza-Konfliktes. Nicht nur in Israel, sondern auch in zahlreichen europäischen Städten, insbesondere in Frankreich, nehmen antisemitische Vorfälle und Gewalttaten gegen Juden*Jüdinnen spürbar zu. Dort kommt es immer wieder zu tätlichen Angriffen, Bedrohungen, Beschimpfungen und institutioneller Diskriminierung. Beispielsweise wird jüdischen oder israelischen Jugendlichen der Zutritt zu öffentlichen Einrichtungen verweigert oder Menschen werden auf offener Straße aufgrund ihrer religiösen Zugehörigkeit angegriffen. Diese Entwicklungen verstärken bei vielen Jüdinnen das Gefühl von Unsicherheit im öffentlichen Raum.⁴²

Gleichzeitig lässt sich insbesondere unter jüngeren Menschen eine verstärkte Hinwendung zu radikal-islamistischen Strömungen beobachten. Ein Bericht aus dem Jahr 2025 zeigt, dass dabei vor allem die Islamische Muslimbruderschaft zunehmend an Einfluss gewinnt.⁴³ In Frankreich sehen Angehörige der älteren Generationen – etwa die sogenannten „68er“ – in diesen konservativ-religiösen Gruppierungen eine fundamentale Gegenposition zu den Idealen, für die sie in ihrer Jugend eingetreten sind. Sie betonen, dass zentrale republikanische Werte Frankreichs – insbesondere die Gleichheit aller Menschen sowie die strikte Trennung von Religion und öffentlichem Leben – zunehmend untergraben werden. Parallel dazu erstarken in vielen europäischen Ländern rechtspopulistische Parteien, die den öffentlichen Diskurs maßgeblich prägen

⁴¹ AMNESTY INTERNATIONAL, Israel: Angriffe der Hamas am 7. Oktober 2023 waren Verbrechen gegen die Menschlichkeit 2025.

<https://www.amnesty.de/aktuell/israel-hamas-angriffe-7-oktober-verbrechen-gegen-die-menschlichkeit>. (18.01.2026).

⁴² STEFAN FRANK, In Freizeitpark unerwünscht: In Frankreich häufen sich die antisemitischen Vorfälle 2025. <https://www.mena-watch.com/frankreich-haeufung-antisemitische-vorfaelle/>. (18.01.2025).

⁴³ JF-ONLINE, Frankreichs Jugend driftet in den strengen Islam ab. Institut warnt vor „Re-Islamisierung“, in: Junge Freiheit - Wochenzeitung für Debatte (2025).

und die bestehende Erinnerungskultur sowie den gesellschaftlichen Umgang mit Antisemitismus massiv unter Druck setzen.

1.8 Verlag

Die Originalausgabe der Graphic Novel erschien 2022 in Frankreich anlässlich des 35. Jahrestags des Barbie-Prozesses. Solche Gedenktage bieten oft einen Anlass, historische Themen wieder ins öffentliche Bewusstsein zu rücken und entsprechende Publikationen zu veröffentlichen. Diese Strategie ist keineswegs verwerflich, im Gegenteil: Sie zeigt, wie wichtig und notwendig es ist, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Gerade in einer Zeit, in der die Geisteswissenschaften in unserer Gesellschaft tendenziell weniger gefördert und wertgeschätzt werden, ist es umso bedeutsamer, eine breite Leserschaft zu erreichen und die Erinnerungskultur am Leben zu erhalten.

Die deutschsprachige Übersetzung erschien 2024 beim Wiener Verlag *bahoe books* und wurde mit Fördermitteln der Stadt Wien (MA 7) aus dem Nationalfonds unterstützt.⁴⁴ Daraus ergibt sich die Frage, welches erinnerungspolitische Interesse Österreich an diesem Werk hat. Eine direkte Verbindung bietet die Geschichte des jüdischen Kinderheims von Izieu: Unter den deportierten und ermordeten Kindern befanden sich auch sieben jüdische Kinder aus Wien. Ihnen ist seit 2017 eine Gedenktafel in der Rotenturmstraße 29 in der Nähe des Schwedenplatzes gewidmet. Sie wurde von Beate Klarsfeld und dem damaligen Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny enthüllt. Besonders hervorgehoben ist Georgy Halpern, der bis 1939 an dieser Adresse lebte.⁴⁵ In einem Gespräch mit dem Verleger Leo Gürtler wurde deutlich, dass gerade diese Verbindung ausschlaggebend für die Förderung war.⁴⁶ Neben der erinnerungskulturellen Dimension gibt es auch wirtschaftliche Verknüpfungen, die das Thema für Österreich relevant machen. So unterhielt Klaus Barbie, der unter dem Decknamen Klaus Altmann agierte, in Bolivien enge Geschäftsbeziehungen zur Firma Steyr-Puch, beispielsweise beim Verkauf von Panzern an die Militärregierung des Landes.⁴⁷ Dieser Aspekt wird in der Graphic Novel nur am

⁴⁴ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 152.

⁴⁵ WIEN GESCHICHTE WIKI, Gedenkstein Georgy Halpern 2021
https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Gedenkstein_Georgy_Halpern (10.08.2025).

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ MARKUS SULZBACHER, Die Österreich-Connection des NS-Verbrechers Klaus Barbie. "Der Schlächter von Lyon" schickte Kinder und Widerstandskämpfer "Der Schlächter von Lyon" schickte Kinder und Widerstandskämpfer aus Wien in den Tod, nach dem Krieg verkaufte er österreichische Panzer 2025.
<https://www.derstandard.at/story/3000000234650/die-oesterreich-connection-des-ns-verbrechers-klaus-barbie>. (10.04.2025).

Rande erwähnt, er verweist jedoch auf die vielschichtigen Bezüge, die Österreich mit der Biografie Barbies verbinden.

Obwohl die französische Originalausgabe bereits 2022 erschien, ist das Werk bis heute hochaktuell – insbesondere vor dem Hintergrund des wachsenden politischen Rechtsrucks in Europa. Bauer selbst nennt die zunehmenden rechtsextremen Tendenzen in Frankreich und Europa als Motivation für die Graphic Novel.⁴⁸ Zwar hat sich der *Rassemblement National* unter Marine Le Pen vom offen antisemitischen Erbe ihres Vaters distanziert, inhaltlich bleibt die Partei aber weiterhin gefährlich nah an früheren Positionen.⁴⁹ Besonders aufhorchen ließ im Jahr 2024 die öffentliche Zustimmung prominenter jüdischer Persönlichkeiten wie Serge Klarsfeld, dem bekannten „Nazi-Jäger“. Auch wenn Klarsfeld betonte, Le Pen nicht gewählt zu haben, zeigt seine Haltung doch, wie stark sich politische Koordinaten verschieben können – befeuert durch Antisemitismus, Islamfeindlichkeit und die langfristigen Konflikte im Nahen Osten.⁵⁰

Diese Entwicklungen werfen drängende erinnerungspolitische Fragen auf. Radikale Ideologien, seien es „rechte“ oder „linke“, nehmen zunehmend Formen an, die an die frühen Jahre des Nationalsozialismus erinnern. Dabei ist hier nicht nur der vorhin beschriebene Antisemitismus gemeint, sondern auch öffentlich oder in den Sozialen Medien ausgetragene Anfeindungen gegenüber dem Islam oder Minderheiten innerhalb bestimmter demographischer Grenzen. Leider bietet die europäische Gesellschaft erneut einen Nährboden, auf dem autoritäres und faschistisches Denken gedeihen kann. Vor diesem Hintergrund wird die Förderung von Medienkompetenz umso entscheidender. Denn Bildung allein schützt nicht automatisch vor Radikalisierung oder menschenverachtenden Ideologien. Vielmehr ist die Fähigkeit wichtig, historische Entwicklungen einzuordnen, komplexe Darstellungen zu reflektieren und kritisch mit medial vermittelten Inhalten umzugehen. Zu beachten ist hier auch die Reflexion auf demokratische Grundwerte und der Verantwortung, die jede*r einzelne in der Gesellschaft hat, die Demokratie zu erhalten. Comics wie Bauers Werk können hier einen wertvollen Beitrag leisten – jenseits schulischer Lehrpläne, aber mit hohem erinnerungskulturellem Anspruch.

⁴⁸ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 149.

⁴⁹ RONJA KEMPIN, *Rassemblement National. Eine einflussreiche Partei in einem gespaltenen Land* 2022. <https://www.bpb.de/themen/parteien/rechtspopulismus/245672/rassemblement-national/>. (12.04.2025).

⁵⁰ JULIA BORUTTA, *Klarsfeld adelt Le Pens Partei* 2024. <https://www.tagesschau.de/ausland/europa/frankreich-klarsfeld-lepen-100.html>. (15.04.2025).

1.9 Biographie des Autors: Jean-Claude Bauer

Jean-Claude Bauer wurde am 6. Februar 1953 in Haillicourt im Département Pas-de-Calais geboren – „im Schatten einer Halde“, wie er seine Herkunft selbst beschreibt. Bereits als Kind entdeckte er seine Leidenschaft für das Zeichnen, die er noch vor dem Schreibenlernen entwickelte. Während seiner Schulzeit in Lille, Baume-les-Dames und Hellemmes fiel er dadurch auf, dass er seine Lehrer karikaturistisch darstellte – ein früher Hinweis auf sein zeichnerisches Talent und seine Beobachtungsgabe.

Bereits im Alter von 15 Jahren trat Bauer im Jahr 1968 in die regionale Kunsthochschule Beaux-Arts in Douai ein. Bereits ein Jahr später wechselte er an die Kunsthochschule in Lille, wo er bis 1973 blieb. Nach Abschluss seiner Ausbildung leistete er den Militärdienst ab. 1975 veröffentlichte er seine ersten Illustrationen in der Zeitschrift *Pif*. Es folgten Arbeiten in der Werbung sowie für die Zeitschrift *Travail et Sécurité*, in der er mit humorvollen Zeichnungen auf die Prävention von Arbeitsunfällen aufmerksam machte. Für das Satiremagazin *Fluide Glacial* schuf er die Comic-Persiflage *Riwoir et Carret*, eine parodistische Hommage an die Spaghetti-Western.

Parallel dazu illustrierte Bauer Spiele und Geschichten für Kinderzeitschriften wie *Mikado*, *Kidou* und *Kodi*. Gemeinsam mit der Autorin Ann Rocard veröffentlichte er zwei Kinderbücher: *Tonnerre et le dragon vert* sowie *Le crocodile est amoureux*.

Eine entscheidende Wende brachte das Jahr 1987. Der Journalist Paul Lefèvre, eine prägende Figur der französischen Gerichtsberichterstattung, führte Bauer in die Gerichtssäle ein. In den folgenden fast zehn Jahren arbeitete Bauer als Gerichtszeichner für den Fernsehsender *France 2*. Er dokumentierte einige der bedeutendsten Prozesse der französischen Nachkriegsgeschichte, darunter die Verfahren gegen Georges Ibrahim Abdallah, Klaus Barbie, Carlos und Simone Weber. Seine Zeichnungen verknüpften die Tradition der Gerichtsillustration – wie sie etwa Honoré Daumier geprägt hatte – mit einer modernen, journalistischen Perspektive.

Nach dieser intensiven Zeit wandte Bauer sich wieder stärker der Comic-Illustration zu. Er zeichnete für die Kinder- und Jugendmagazine *Bugs Bunny Jeux* und *Titi et Gros Minet* (*Les aventures de Coin-Coin le canard*) und veröffentlichte später mehrere Alben, darunter *Planète randonneurs* (2008) und *Spyware*. 2014 folgte der erste Band seiner Comic-Biografie über Johnny Hallyday, ein zweiter erschien kurz darauf beim Verlag *Jungle*.

2012 zog Bauer nach Saily (Pas-de-Calais), bevor er 2015 nach Maine-et-Loire übersiedelte. Kurz vor seinem Wegzug würdigte ihn die Gemeindebibliothek mit einer großen Ausstellung unter dem Titel *De la justice à la BD*, in der seine Arbeiten von den Gerichtszeichnungen bis

zu den Comics gezeigt wurden. In einer begleitenden Konferenz erläuterte Bauer selbst seine Werke und reflektierte damit seine doppelte Rolle als Chronist von Gerichtsprozessen und als Comiczeichner.⁵¹

Mit seiner Graphic Novel über Klaus Barbie versteht sich Jean-Claude Bauer nicht nur als Künstler, sondern auch als Zeitzeuge. Seine Zeichnungen sind ein persönliches Zeugnis des historischen Prozesses von 1987 in Lyon, der als erster in Frankreich wegen „Verbrechen gegen die Menschlichkeit“ geführt und gemäß dem Gesetz von 1985 filmisch dokumentiert wurde. Eine Ausstellung, die Bauers Pressezeichnungen, die audiovisuellen Aufnahmen und seine 35 Jahre später erschienene Graphic Novel miteinander verband, machte sichtbar, wie sich historische Prozesse durch verschiedene Medien überliefern und in die Erinnerungskultur eingehen. Damit positioniert sich Bauer aktiv im Feld der Erinnerungskunst. Er tritt unter anderem in Schulen auf und beteiligt sich an der pädagogischen Vermittlung dieser Themen. Auch digitale Formate nutzt er: Auf seinem Instagram-Kanal teilt er regelmäßig Ausschnitte aus seinen fertigen und unfertigen Arbeiten und betreibt dort gezielt Erinnerungsarbeit. So postete er am 38. Jahrestag der Zeugenaussage von Sabine Zlatin, der Betreiberin des Kinderheims von Izieu, etwa eine Zeichnung, die sie gemeinsam mit dem Anwalt Jacques Vergès zeigt. Bauer bleibt damit nicht allein Chronist der Vergangenheit, sondern wirkt als Vermittler zwischen Geschichte und Gegenwart. Derzeit arbeitet er an einem neuen Werk, das in Stil und Anlage an die Barbie-Graphic-Novel anschließt. Über den thematischen Schwerpunkt ist bislang wenig bekannt. Laut Leo Gürtler könnte er im Zusammenhang mit dem Kalten Krieg stehen. Der Inhaber des bahoe Verlag hat angemerkt, auch dieses Werk in deutscher Übersetzung veröffentlichen zu wollen.

1.9.1 Die Bedeutung des Zeichenstils für die Narration

Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive ist die Auseinandersetzung mit der spezifischen Sprache der Comics unerlässlich. Einerseits ist die Zeichensprache ein kulturelles Gut, andererseits kann man viel über Gesellschaften herausfinden, wenn man sich mit der grafischen Sprache auseinandersetzt. US-amerikanische, asiatische oder europäische Comics folgen jeweils einer eigenen visuellen Grammatik, die eng mit dem Unterbewusstsein der Lesenden kommuniziert und im Idealfall ihre Vorstellungskraft aktiviert. Dabei spielt der Zeichenstil eine

⁵¹ MUSEE VIRTUEL DE SAILLY, Jean-Claude Bauer 2015.
<http://musee-virtuel-de-sailly.fr/jean-claude-bauer/>. (20.09.2025) Übersetzung mit DeepL.

entscheidende Rolle für die Erzählung: Er bestimmt, wie nah sich die Lesenden den dargestellten Figuren und Ereignissen fühlen und wie stark ihre Imagination angeregt wird.⁵² Interessanterweise gilt: Je realistischer der Zeichenstil, desto schwerer fällt es Leser*innen oft, sich vollständig in die dargestellte Welt hineinzusetzen – ein Effekt (*otherness*), der bei der Analyse zu berücksichtigen ist.⁵³

Comics haben in der deutschsprachigen Gesellschaft – insbesondere in Österreich und Deutschland – traditionell einen deutlich geringeren Stellenwert als im franko-belgischen Raum. Dies lässt sich unter anderem historisch erklären. Während sich in Frankreich und Belgien ab den späten 1920er- und frühen 1930er-Jahren die heute als *Bandes Dessinées* bekannte Form entwickelte, wurden Comics im nationalsozialistischen Deutschland kaum gefördert und teilweise sogar abgewertet. In dieser Zeit etablierte Georges Prosper Remi, besser bekannt unter seinem Pseudonym Hergé, mit seiner Figur „Tim“ (Tintin) einen Stil, der bis heute den europäischen Comic prägt. Seine „Ligne claire“ – ein klarer, flächiger Zeichenstil mit realistischen Hintergründen und stilisierten Figuren – beeinflusste viele nachfolgende Künstler*innen, darunter auch jene, die hinter späteren Erfolgsserien wie Asterix standen. Der Zeichenstil war hier nicht nur ein Mittel der Darstellung, sondern auch ein Träger kultureller Identität, der ganze Generationen prägte.⁵⁴

Obwohl Jean-Claude Bauer in „Klaus Barbie – Der Schlächter von Lyon“ einen deutlich realistischeren und ernsteren Zeichenstil verwendet, ist Hergés Einfluss nicht zu vernachlässigen. Während Hergés abstrahierte Figuren durch ihre ikonografische Reduktion viel Interpretationsspielraum lassen, fordert Bauers detailgetreuer Stil die Lesenden dazu auf, sich der Geschichte unmittelbar zu stellen – ein „Weglaufen“ in die Fantasie ist kaum möglich.⁵⁵ McClouds Ansätze zu diesem Effekt der *otherness* lassen sich hier anwenden: Bauers Bildsprache lässt keine Distanz zu: Gewalt, Emotionen und die historische Kulisse sind in eine fast dokumentarische Ästhetik eingebettet. Damit übernimmt der Zeichenstil selbst eine narrative Funktion, indem er den Lesenden eine klare Haltung abverlangt und die Schwere des Themas in den Vordergrund rückt. Im Gegensatz zur „flächigen“, beinahe zeitlosen Welt Hergés schafft Bauer eine Atmosphäre, die der historischen Dimension gerecht wird, ohne Eskapismus zuzulassen.

⁵² SCOTT MCCLOUD, *Understanding Comics*, New York, NY 1994, 92-93.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd. 42.

⁵⁵ Ebd. 42-44.

Ein skizzenartiger Zeichenstil entfaltet im Zusammenhang mit historischen Themen eine ganz andere, aber ebenso bedeutende Wirkung. Durch seine fragmentarische und unvollendete Anmutung verweist er auf die Lückenhaftigkeit von Erinnerung und Geschichtsschreibung. Vergangenheit lässt sich schließlich nie vollständig festhalten, sondern nur in Fragmenten rekonstruieren. Gleichzeitig vermittelt die scheinbar spontane, schnelle Strichführung eine gewisse Authentizität – fast so, als handle es sich um unmittelbare Notizen vor Ort. Dadurch entsteht eine Nähe zu den Quellen und zur Zeitzeugenschaft, auch wenn es sich um künstlerische Deutungen handelt. Die unruhige und dynamische Linie erzeugt zudem Emotionalität und kann Unsicherheit, Chaos oder Bedrohung intensiv spürbar machen. Im Gegensatz zu detailrealistischen Stilen vermeidet der skizzenhafte Ansatz eine ästhetische Verherrlichung, insbesondere bei NS-Themen, und schafft somit zumindest etwas Distanz zur Ikonisierung von Täter*innen. Die visuelle Unschärfe lässt schließlich Assoziationen zum Erinnern selbst entstehen. Wie Erinnerungen sind die Bilder lückenhaft und unvollständig. Somit wird deutlich, dass der Zeichenstil in der Erzählung weit mehr als reine Formgebung ist – er prägt maßgeblich, wie Geschichte erfahrbar wird, und bestimmt, ob Distanz oder Nähe, Reflexion oder Eskapismus entsteht.

Betrachtet man die Gerichtszeichnungen Bauers gegen Ende der Graphic Novel, wird deutlich, dass er stilistisch bewusst an seine Arbeitsweise aus den 1980er-Jahren anknüpft. Schon damals arbeitete er klassisch mit Buntstiften auf Papier und nutzte dabei eine reduzierte Farbpalette. Vorherrschend sind Schwarz-, Grau-, Rot- und Brauntöne, mit denen er die meisten Personen darstellte und zugleich eine zurückhaltende, beinahe dokumentarische Atmosphäre schuf. Nur vereinzelt treten kalte Farben wie ein helles Blau oder ein zartes Grün auf, die jedoch sparsam und akzentuiert eingesetzt werden. Durch die Wahl dieser Materialien und Farben wird eine klare Brücke zu Bauers Tätigkeit als Gerichtszeichner geschlagen, was der Graphic Novel eine zusätzliche historische Authentizität verleiht.

1.9.2 Exkurs: Der Beruf Gerichtszeichner*in

Da es sich beim Gerichtszeichnen nicht um ein eigenes Studienfach handelt, gestaltete sich die Suche nach einschlägiger Literatur schwierig. Gerichtszeichner*innen sind in der Regel Künstler*innen, die sich auf Porträtzeichnen spezialisiert haben und mit analogen Medien wie Blei- und Buntstiften, Tusche, Aquarell, Markern oder Pastellkreide arbeiten. Anhand der herangezogenen Interviews wurde versucht herauszufinden, was diesen Beruf ausmacht und worauf es

zu achten gilt. Trotz geringer ökonomischer Wertschätzung und rückläufiger Nachfrage in Europa bleibt das Gerichtszeichnen ein relevanter Bestandteil der visuellen Rechtskultur. Es vermittelt einer breiteren Öffentlichkeit ein Bild von den Abläufen im Gerichtssaal und stärkt dadurch das Vertrauen in den Rechtsstaat, indem es abstrakte juristische Verfahren in visuell erfahrbare gesellschaftliche Prozesse übersetzt.⁵⁶

Gerichtszeichnen ist ein journalistisches Handwerk, das überall dort zum Einsatz kommt, wo Kameras im Gerichtssaal verboten oder nur eingeschränkt zugelassen sind. Die Zeichnungen dienen dabei nicht nur als visuelle Protokolle, sondern, wie die Künstlerin Mona Shafer Edwards es ausdrückt, als „Stücke Geschichte“. Edwards, die unter anderem für die *Los Angeles Times* und *Entertainment Weekly* gearbeitet⁵⁷ hat, beschreibt ihre Arbeit als Balanceakt zwischen journalistischer Objektivität und künstlerischer Interpretation. Zwar vergleicht sie sich mit einer Kamera, betont jedoch, dass ihre Zeichnungen mehr Menschlichkeit und Emotionen transportieren als Fotografien. Anders als Fotos erfassen Zeichnungen auch feine Nuancen wie die Gesten von Zuhörern, die Tränen von Angehörigen oder unscheinbare Details abseits des Zeugenstands. Für Edwards liegt der besondere Wert einer Gerichtszeichnung in der Unmittelbarkeit. Oft sind es die schnellsten Skizzen, die am aussagekräftigsten sind, wenn sie dramatische Momente wie Schreie, Tränen oder Zusammenbrüche einfangen. Diese Augenblicke prägen sich nicht nur den Betrachter*innen ein, sondern rufen auch bei Richter*innen oder Anwält*innen Erinnerungen an konkrete Situationen im Gerichtssaal wach.

Zugleich ist die Arbeit psychisch belastend. So habe etwa der Fall der Ermordung eines jungen Mädchens noch Monate später beschäftigt. Umso wichtiger ist es, während des Prozesses Distanz zu wahren und Emotionen auszublenden. Ihre relative Unauffälligkeit im Gerichtssaal macht sie weniger bedrohlich als Kameras – viele Angeklagte oder Zeugen akzeptieren ihre Anwesenheit ohne Widerstand, manche bitten sogar um kleine Beschönigungen. Edwards betont jedoch, dass sie immer nur das zeichnet, was sie tatsächlich wahrnimmt.

Eine besondere Schwierigkeit stellen prominente Angeklagte oder Zeugen dar. Hier müssen Gerichtszeichner*innen das reale Erscheinungsbild im Gerichtssaal wiedergeben, auch wenn es

⁵⁶ DENISE DAHMEN, Prozesse auf Papier: Die Kunst des Gerichtszeichnens 2024.
<https://rsw.beck.de/aktuell/daily/meldung/detail/prozesse-auf-papier-die-kunst-des-gerichtszeichnens>.
(15.09.2025).

⁵⁷ MONA SHAFER-EDWARDS, Mona Shafer Edwards Illustration 2025.
<https://monaedwards.com/> (22.09.2025).

nicht mit dem öffentlichen Bild übereinstimmt. Edwards vermeidet bewusst Karikaturen, auch wenn bekannte Gesichter automatisch Assoziationen hervorrufen. Während die Abläufe der Prozesse meist gleich bleiben, sorgt die starke Medienpräsenz bei Prominenten für ein regelrechtes „Hollywood-Spektakel“, das den eigentlichen Fall leicht in den Hintergrund drängt. Insgesamt zeigt sich: Gerichtszeichner*innen übernehmen eine doppelte Rolle. Einerseits dokumentieren sie das Geschehen nüchtern, andererseits interpretieren sie es durch ihre individuelle Handschrift. Ihre Arbeiten bewegen sich somit zwischen Dokumentation und Deutung sowie Distanz und Emotionalität. Damit machen sie sichtbar, dass visuelle Darstellungen im juristischen Kontext mehr leisten als bloße Abbildungen. Sie halten Stimmungen, Atmosphären und symbolische Details fest, die Fotos oder Schriftprotokolle oft nicht vermitteln können.⁵⁸

Der Zeichner Jean-Claude Bauer begleitete 1987 als damals erst 30-Jähriger den Prozess gegen Klaus Barbie in Lyon. Während der zweimonatigen Verhandlung fertigte er fast 200 Zeichnungen an, die nicht nur den Angeklagten, sondern auch Anwälte, die Staatsanwaltschaft und zahlreiche Zeug*innen festhielten. Dieser historische Prozess prägte Bauer nachhaltig und markierte einen Wendepunkt in seiner Laufbahn als Gerichtszeichner. Seine Arbeiten gelten heute als wichtige visuelle Dokumente des Verfahrens.⁵⁹ Bauer war einer von zahlreichen Gerichtszeichnern – seiner Erinnerung nach etwa ein gutes Dutzend, htdoch er war der Einzige, der wirklich an jedem Prozesstag anwesend war. Zu seinen Kolleginnen und Kollegen zählten prominente Namen wie David Rose, der zuvor Hintergründe für Disney-Zeichentrickfilme illustriert hatte, sowie Howard Brodie, der bereits bei den Nürnberger Prozessen als Journalist und Zeichner vor Ort gewesen war.⁶⁰ Daneben arbeiteten René Diaz,⁶¹ Dominique Lemaré⁶² und Richard Cole⁶³ im Gerichtssaal und hielten die Szenen in ihren Zeichnungen fest.

⁵⁸ FLORIAN SAILER, "Michael Jackson sieht aus wie eine Karikatur". Interview mit Hollywood-Gerichtszeichnerin 2006.

<https://www.spiegel.de/panorama/justiz/interview-mit-hollywood-gerichtszeichnerin-michael-jackson-sieht-aus-wie-eine-karikatur-a-417152.html>. (12.09.2025).

⁵⁹ SOPHIE DELAFONTAINE, EN IMAGES. Il a dessiné tout le procès de Klaus Barbie 2018.

<https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/cholet-49300/en-images-il-dessine-tout-le-proces-de-klaus-barbie-5649500>. (10.09.2025) Übersetzung mit DeepL.

⁶⁰ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 147.

⁶¹ THE HOLOCAUST REMEMBRANCE CENTER (Yad Vashem), New Display. Drawings of the Trial of Klaus Barbie: The Butcher of Lyon 2006.

<https://www.yadvashem.org/press-release/17-october-2006-14-03.html>. (15.05.2025).

⁶² SARAH ELZAS, With no cameras allowed in French courtrooms, artists bring trials to life 2021.

<https://www.rfi.fr/en/france/20211002-wk-with-no-cameras-allowed-in-french-courtrooms-artists-bring-trials-to-life>. (15.05.2025)

⁶³ RICHARD COLE, Nazi, Klaus Barbie's Trial, Lyon 1987.

<https://www.richardcoleltd.com/product/nazi-klaus-barbies-trial-lyon-1987-9/>. (15.05.2025).

2. Die Analyse der Darstellungsweise von Klaus Barbie (alias Altmann)

Klaus Barbie wurde am 25. Oktober 1913 in Bad Godesberg bei Bonn geboren. Seine Kindheit war von wirtschaftlichen Schwierigkeiten und einem streng nationalistischen Elternhaus geprägt. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten trat er 1933 der Hitlerjugend und 1935 der SS bei. 1937 wurde er Mitglied der Gestapo und begann damit seine Karriere als Funktionär im Repressionsapparat des Dritten Reichs. Während des Zweiten Weltkriegs war Barbie ab 1942 als Gestapochef in Lyon eingesetzt. Dort ging er mit brutaler Härte gegen die französische Résistance vor und wurde aufgrund seiner Grausamkeit als der „Schlächter von Lyon“ bekannt. Unter seiner Verantwortung wurden zahlreiche Widerstandskämpfer*innen verhaftet, gefoltert und ermordet. Besonders berüchtigt ist seine Rolle bei der Deportation von 44 jüdischen Kindern aus dem Kinderheim von Izieu nach Auschwitz, wo sie ermordet wurden. Barbies Name wurde damit untrennbar mit den Verbrechen des Holocaust verbunden. Nach dem Krieg gelang es Barbie, sich mit Hilfe der sogenannten „Rattenlinien“ nach Südamerika abzusetzen. Mit Unterstützung kirchlicher Netzwerke und später auch der US-amerikanischen Geheimdienste, die seine Kenntnisse im Kampf gegen den Kommunismus nutzen wollten, entkam er zunächst nach Deutschland und schließlich nach Bolivien. Dort lebte er unter dem Namen Klaus Altmann und baute sich ein neues Leben auf. Er war in der bolivianischen Wirtschaft tätig, arbeitete aber auch für die Militärregierung als Berater in Fragen der Sicherheitsapparate. Seine Kontakte halfen beim Aufbau repressiver Strukturen, und er war indirekt an Geschäften mit europäischen Firmen, unter anderem Steyr-Puch, beteiligt. Obwohl sein Aufenthaltsort in Bolivien vielen Geheimdiensten bekannt war, wurde Barbie lange Zeit nicht verfolgt – ein Beispiel dafür, wie politische Interessen über die Verfolgung nationalsozialistischer Täter gestellt wurden. Erst durch die beharrliche Arbeit von Serge und Beate Klarsfeld gelang es, internationalen Druck aufzubauen. 1983 wurde Barbie schließlich von der bolivianischen Regierung an Frankreich ausgeliefert. 1987 stand er in Lyon vor Gericht. Der Prozess gegen ihn war ein Meilenstein, da er als einer der ersten großen Prozesse in Frankreich auf der Grundlage von „Verbrechen gegen die Menschlichkeit“ geführt wurde. Zahlreiche Überlebende der Résistance und Opferangehörige traten als Zeug*innen auf. Barbie zeigte während des gesamten Verfahrens

keine Reue, wurde jedoch zu lebenslanger Haft verurteilt. Er starb 1991 im Gefängnis in Lyon an einem Krebsleiden.⁶⁴

2. 1 Die Darstellung von Täter*innen in der Popkultur

Bei der Analyse von Täter*innen, insbesondere von NS-Täter*innen, ist es wichtig, darauf zu achten, inwiefern eine „gängige“ nationalsozialistische Bildsprache genutzt wird. Bilder aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs sind allgegenwärtig und werden in den unterschiedlichsten Medien, wie etwa Schulbüchern, TV-Dokumentationen oder Spielfilmen, immer wieder reproduziert. Vor allem Dokumentationen greifen häufig auf diese visuellen Elemente zurück und verwenden Filmsequenzen oder Fotografien oftmals unkommentiert als bloße Untermalung der Tonspur.⁶⁵ Dabei ist zu bedenken, dass der überwiegende Teil dieser Materialien von den Nationalsozialisten selbst produziert und gezielt für Propagandazwecke kuratiert wurde. Sie spiegeln daher in erster Linie ein Wunschbild wider und nicht zwingend die Realität.

Durch diese Bildsprache wurde insbesondere in „westlichen“ Gesellschaften ein bestimmtes Täterbild verfestigt: das des „Dämons“.⁶⁶ Dieses Bild ist bis heute im popkulturellen Kontext präsent. Prominente Beispiele sind Christoph Waltz' fiktive Figur des SS-Standartenführers Hans Landa in „Inglourious Basterds“ (2009) oder Ralph Fiennes' Darstellung des SS-Untersturmführers Amon Göth in „Schindlers Liste“ (1993). Beide Figuren verkörpern das gängige Bild eines Nationalsozialisten: ein berechnender, gefährlicher Mann in Uniform, der seinen Dienst im NS-Apparat mit professioneller Gelassenheit versieht, seine Taten jedoch brutal und gnadenlos ausführt und im Privaten scheinbar ein völlig anderes, unbeschwertes Leben führt. Die Täterforschung hielt Ende der 1990er Jahre verstärkt Einzug in die Holocaust Studies.⁶⁷ Dabei kristallisierte sich eine Dreiteilung der Täterbilder heraus. In den 1940er- und 1950er-

⁶⁴ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 130-143.

⁶⁵ GERHARD PAUL – ZENTRUM FÜR ZEITHISTORISCHE FORSCHUNG POTSDAM, Visual History 2014.

⁶⁶ THOMAS KÜHNE, Dämonisierung, Viktimisierung, Diversifizierung. Bilder von nationalsozialistischen Gewalttätern in Gesellschaft und Forschung seit 1945, in: Oliver von WROCHEM – Jürgen KINTER (Hg.), Nationalsozialistische Täterschaften. Nachwirkungen in Gesellschaft und Familie, Berlin 2016, 34.

⁶⁷ JÜRGEN MATTHÄUS, NS-Täter: Vom Randthema zum Zentralaspekt der Holocaust-Forschung, in: JUTTA FUCHSHUBER – LUKAS MEISSEL (Hg.), Aufregende Forschung. Zeitgeschichtliche Interventionen von Hans Saffarian, Wien/Hamburg 2022, 118.

Jahren, insbesondere während der unmittelbaren Nachkriegsprozesse (wie den Auschwitz-Prozessen),⁶⁸ beschrieben die traumatisierten KZ-Überlebenden die Täter*innen als Teufel, Bestien oder Dämonen. Journalist*innen verstärkten diese Dämonisierung durch die Vergabe sprechender Spitznamen. So wurde Irma Grese, KZ-Aufseherin in Auschwitz, Bergen-Belsen, Ravensbrück und Birkenau, als „Hyäne von Auschwitz“ bekannt. Diese Entmenschlichung schuf zwar eine moralische, emotionale und mentale Distanz, verhinderte aber zugleich, dass sich die Rezipient*innen mit der Frage auseinandersetzten: „Was hätte ich an seiner oder ihrer Stelle getan?“⁶⁹

In diesem Zusammenhang ist auch ein Blick auf die Definition des Begriffs „Dämon“ interessant. Laut dem Deutschen Wortschatz bezeichnet er einen bösen Geist oder eine unwiderstehliche Macht, die im Menschen wohnen kann – eng verknüpft mit den dunklen Seiten der Psyche. Zugleich kann ein Dämon aber auch „ausgetrieben“ werden; er ist also kein unüberwindbarer Gegner.⁷⁰ Ein Beispiel hierfür ist die „Entnazifizierung“. Vor allem die US-Amerikaner*innen versuchten damit, die deutsche Nachkriegsgesellschaft zu „heilen“.⁷¹ Doch zeigt sich in der Gegenwart, dass dieser „Dämon“ nie vollständig verschwand, sondern bis heute in verschiedenen Teilen der Welt fortbesteht.

In der zweiten Phase der Täterforschung, die von den 1960er- bis in die 1990er-Jahre andauerte, stand die Viktimisierung der Täter*innen im Mittelpunkt. Dabei rückte die Forschung von der Dämonisierung ab und betonte die Täter*innen als Opfer der Indoktrination durch das Regime, wobei die Verantwortung der oberen Hierarchien oft nicht angemessen berücksichtigt wurde.⁷² Erst ab den späten 1990er-Jahren setzte sich eine dritte Phase durch: die Diversifizierung. Die Geschichtswissenschaft begann, Täter*innenschaft aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten und ihre Nuancen herauszuarbeiten, ohne die Akteur*innen zu entmenschlichen.⁷³ Für die Analyse dieser Arbeit sind die beiden späteren Phasen nur bedingt relevant, weshalb ich sie hier bewusst knapp halte.

⁶⁸ GERHARD PAUL, "Dämonen" - "Schreibtischtäter" - "Pfadfinder". Die Wandlungen des Bildes von NS-Tätern in Gesellschaft und Wissenschaft am Beispiel von Eichmann und Höß, in: Oliver von WROCHEM – Jürgen KINTER (Hg.), Nationalsozialistische Täterschaften. Nachwirkungen in Gesellschaft und Familie, Berlin 2016, 56–68.

⁶⁹ JÜRGEN MATTHÄUS, NS-Täter: Vom Randthema zum Zentralaspekt der Holocaust-Forschung.

⁷⁰ DER DEUTSCHE WORTSCHATZ VON 1600 BIS HEUTE, Dämon, der.
<https://www.dwds.de/wb/D%C3%A4mon>. (15.09.2025).

⁷¹ WIEN GESCHICHTE WIKI, Entnazifizierung 2025.

<https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Entnazifizierung>. (12.09.2025)

⁷² THOMAS KÜHNE, Dämonisierung, Viktimisierung, Diversifizierung, 34.

⁷³ Ebd.

Zurück zu Klaus Barbie: In der Graphic Novel ist die Darstellung des ehemaligen Gestapo-Chefs von Lyon von Beginn an eindeutig: Er erscheint als skrupelloser Mann ohne jedes schlechte Gewissen. Gleichzeitig verzichtet der Autor jedoch darauf, Barbie entmenslicht darzustellen. Vor allem in seiner Rolle als Altmann wirkt er eher wie ein Hollywood-Bösewicht aus einem Spionagethriller. Im Folgenden soll anhand ausgewählter Beispiele gezeigt werden, wie Barbie charakterisiert wird und welche nationalsozialistische Bildsprache dabei bewusst oder unbewusst aufgegriffen wird. Die Analyse gliedert sich in vier Phasen:

- Kindheit und Jugend
- Zeit des Zweiten Weltkriegs
- Spionagetätigkeit für den CIC und Leben als Altmann in Bolivien
- Zeit des Prozesses ab dem Interview

2.3 Das Cover

Zunächst fällt das Cover ins Auge, denn der erste Eindruck zählt bekanntlich am meisten. Die deutsche Ausgabe trägt den Titel *Klaus Barbie – Der „Schlächter von Lyon“*. Dieser Spitzname, dessen genaue Entstehung sich im Rahmen der Recherche nicht eindeutig klären ließ, wurde Barbie spätestens zur Zeit seines Prozesses zugeschrieben. Mit der Bezeichnung „Schlächter“ – im Französischen „le Boucher de Lyon“ – wird eine klare Dämonisierung vorgenommen. Der Begriff evoziert das Bild eines Fleischers, der Menschen wie Vieh behandelt und in großen Gruppen deportieren und in den Tod schicken ließ.

Das Covermotiv ist in der französischen und der deutschen Ausgabe nahezu identisch, mit zwei wichtigen Unterschieden: In der französischen Version wurde ein rotes, leicht transparent wirkendes Hakenkreuz als Illustration eingefügt. Es sieht so aus, als halte Barbie dieses in ihrer erhobenen linken Handfläche. Laut Leo Gürtler war Bauer mit dieser Darstellung unzufrieden, da er diese offene NS-Symbolik nicht in seinem Werk haben wollte. Die französischen Verleger bestanden jedoch darauf, sodass man sich für die deutsche Ausgabe

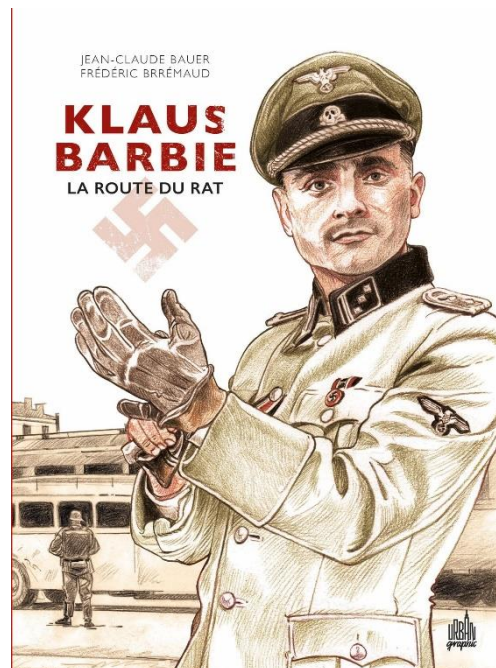


Abbildung 1: Die französische Edition, 2022.

auf eine Entfernung dieses Symbols einigte. Auch der französische Untertitel *La Route du Rat* („Der Weg der Ratte“) wurde nicht vom Autor selbst, sondern vom Verlag gewählt. Er transportiert eine weitere Dämonisierung, indem Barbie als „Ratte“ bezeichnet wird, die vor der Justiz flieht. Offensichtlich war dem Verlag eine effektive Vermarktung und Wiedererkennbarkeit wichtiger als ein sensibler Umgang mit der Thematik – ein markantes Cover mit vertrauten Symbolen wie dem Hakenkreuz und NS-Uniformen erschien dem Verlag als der beste Weg, um ein breites Publikum, vor allem in Frankreich, anzusprechen.

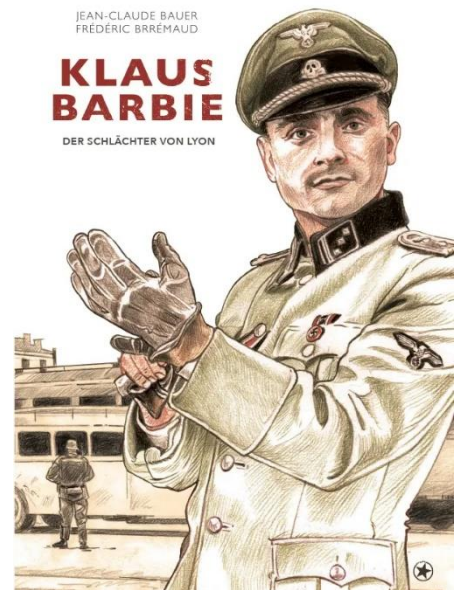


Abbildung 2: Die deutschsprachige Edition, 2024.

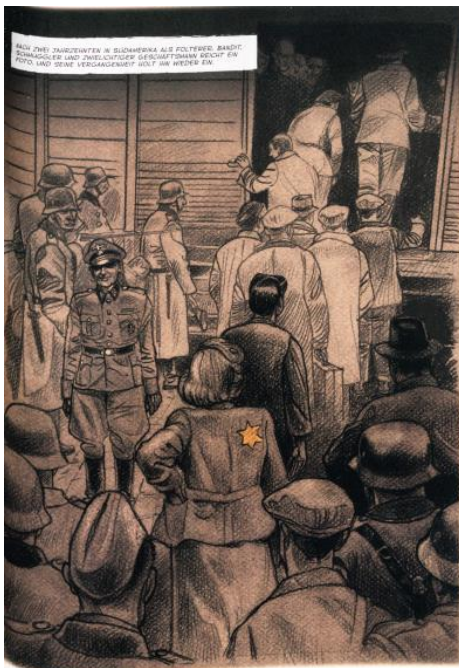


Abbildung 3: Abtransport von Gefangenen mit dem Ziel Auschwitz.

Auf dem Cover ist Barbie in einer feldgrauen Standarduniform der Sicherheitspolizei (Sipo) zu sehen, die nach Kriegsbeginn die Gestapo, Kriminalpolizei und den SD umfasste und visuell als Teil der SS erkennbar machte. Ihre Uniform weist Merkmale des Rangs eines SS-Obersturmführers auf, darunter die typischen Kragenspiegel mit drei diagonal gesetzten Nieten und zwei parallelen Linien. Auf der anderen Seite wäre regulär das „SS“-Zeichen zu erwarten. Zudem trägt Barbie am Knopfloch das Band des Kriegsverdienstkreuzes sowie ein rundes Hakenkreuzabzeichen mit rot-weiß-schwarzem Band. Auffällig ist, dass die Positionierung der Abzeichen nicht immer mit historisch belegten Uniformdetails übereinstimmt.⁷⁴ So wird Barbie etwa auf Seite 73 in vollständiger Uniform gezeigt,

wobei er andere Auszeichnungen trägt, etwa das Eiserne Kreuz, und die Schulterklappen nicht exakt korrekt wiedergegeben sind. Solche Ungenauigkeiten erschweren die historische Analyse, verdeutlichen aber, dass Bauer die Uniform vor allem als Symbolträger und nicht als dokumentarisches Detail nutzt.

⁷⁴ POLIZEI-HISTORISCHER VEREIN STUTTGART E.V., Uniformen während der NS-Zeit (1933-1945). <https://www.polizeimuseum-stuttgart.de/polizeiuniformen/polizeiuniformen-vor-1945/ns-zeit-1933-1945/>. (12.09.2025).

Die feldgraue Schirmmütze mit Reichsadler und Totenkopf sowie der am linken Arm aufgenähte Reichsadler sind weitere Insignien, die Barbies Rang und Funktion hervorheben. Besonders markant ist seine Pose: Er blickt die Betrachter*innen direkt an, während er sich braune Lederhandschuhe überstreift. Sein fester, leicht lächelnder Blick vermittelt die Haltung eines Mannes, der sich seiner Macht bewusst ist und keine Reue kennt. Seine Handschuhe symbolisieren seine Stellung innerhalb der SS, denn sie dürfen nur von ranghöheren SS-Mitgliedern getragen werden. Das Anziehen der Handschuhe kann einerseits als Geste der Arroganz interpretiert werden – er will sich „die Hände nicht schmutzig machen“ –, andererseits kann es als Zeichen seiner brutal-bürokratischen Distanz zu den eigenen Verbrechen gedeutet werden.

Im Hintergrund des Covers, welches sich über die Vorder- und Rückseite zieht, sind Deportationen angedeutet: französische Juden*Jüdinnen aller Altersgruppen sowie Widerstandskämpfer*innen der Résistance werden mithilfe von Bussen abtransportiert, begleitet von SS-Soldaten. In der Graphic Novel ist diese Illustration über zwei Seiten zu sehen. Dieses Bildelement macht deutlich, dass Barbie nicht nur als Einzelperson, sondern als Teil eines umfassenden Unterdrückungs- und Vernichtungsapparats inszeniert wird. In der Graphic Novel erstreckt sich diese Illustration über zwei Seiten und dient als Hintergrund für die Aussagen von Zeug*innen, die über Barbies grausamen und arroganten Charakter berichteten.⁷⁵

2.4 Barbies Kindheit, Jugend und der Eintritt in die NSDAP

Dieser Abschnitt fällt vergleichsweise knapp aus und ist in die Recherche-Erzählung von Beate und Serge Klarsfeld eingebettet. Klaus Barbie wurde in eine Lehrerfamilie hineingeboren. Sein Vater Nikolaus Barbie war Veteran des Ersten Weltkriegs, in dem er gegen Frankreich kämpfen musste – eine Erfahrung, die möglicherweise den Grundstein für den Hass des Sohnes auf die Franzosen legte. Der Vater kam traumatisiert aus dem Krieg zurück, verfiel dem Alkohol und misshandelte seinen Sohn sowohl zu Hause als auch vor den Augen der Mitschüler*innen in dessen eigener Klasse.⁷⁶

Zuflucht fand der junge Nikolaus, genannt „Klaus“ Barbie in der Hitlerjugend, der er 1933 beitrat. Ein Jahr später starben sein Vater und sein Bruder, woraufhin er seinen Traum vom Studium aufgeben musste. Stattdessen suchte er seinen sozialen Aufstieg innerhalb der SS, in

⁷⁵ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie.

⁷⁶ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie.

die er am 26. September 1935 eintrat. Das Panel⁷⁷ dazu ist schlicht, entfaltet aber eine große symbolische Kraft: Zu sehen ist das stilisierte „SS“-Zeichen, daneben der Hitlergruß, reduziert auf den Ausschnitt einer erhobenen rechten Hand, während im Hintergrund schemenhaft die rot-weiß-schwarze Fahne erscheint.⁷⁸



Abbildung 4: Ein Beispiel für nationalsozialistische Symbolik.

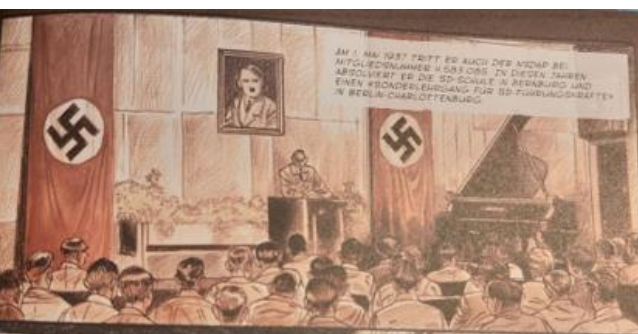


Abbildung 5: Sonderlehrgang des Sicherheitsdienstes, auch hier ein Beispiel für nationalsozialistische Symbolik.

Offiziere darstellen. Inmitten der sitzenden jungen Männer ist Barbie nicht auszumachen – ein künstlerisches Mittel, das verdeutlicht, wie austauschbar sein Werdegang war: ein ambitionierter, aber unscheinbarer Mann, der anfangs nur ein kleines Zahnrad in der großen Maschinerie des Nationalsozialismus war und doch wenige Jahre später grausames bewirkt hat.⁷⁹

2.5 Die Zeit in Den Haag

Durch seinen Eifer bei den Razzien in Den Haag, bei denen er sowohl die dort ansässige jüdische Bevölkerung, als auch geflüchtete Deutsche verhaften ließ, wurde Klaus Barbie im Jahr 1940 zum Obersturmführer befördert. Zwischen Juli 1941 und Mai 1942 verliert sich seine Spur. Bis heute ist nicht eindeutig geklärt, wo er sich in dieser Zeit aufhielt. Nach eigenen Angaben war er in Russland stationiert, kämpfte dort gegen Partisanen und war zeitweise einer Fallschirmjägerdivision zugeteilt. Ab Mai 1942 nimmt seine Karriere deutlich an Kontur an, als er an der französisch-schweizerischen Grenze mit dem Aufbau einer Spionageeinheit beauftragt

⁷⁷ Das Wort „Panel“ beschreibt die einzelnen Teile, aus denen eine Comicseite besteht. Dabei handelt es sich um meist rechteckige Rahmen, in denen die verschiedenen Zeichnungen abgebildet werden. Panels können Texte enthalten, können jedoch auch alleinstehend existieren.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd.

wurde.⁸⁰ In der Graphic Novel wird dieser Teil seiner Biografie auf symbolischer Ebene eindrucksvoll inszeniert: Barbie erscheint hier in ziviler Kleidung mit Anzug, grauem Trenchcoat und passender Fedora. Dadurch hebt er sich visuell von der restlichen Szenerie ab. Während Barbie in natürlichen Hautfarben gezeichnet ist, sind die Häuserfassaden und die Bewohner*innen des jüdischen Viertels in Den Haag in Sepia-Tönen gehalten.⁸¹ Die Entscheidung für diese Farbpalette – neben der klassischen Schwarz-Weiß-Kolorierung eine weitere Möglichkeit, „Vergangenheit“ zu markieren – erzeugt eine weichere, beinahe „verträumte“ Ästhetik. Paul weist darauf hin, dass Braunabstufungen eine sanftere Assoziation hervorrufen können, ohne an bedrückender Wirkung einzubüßen.⁸²



Abbildung 6: Klaus Barbie als Undercover-Agent im jüdischen Viertel in Den Haag.

Selbst wenn der Autor keine eigentliche Traumsequenz inszenieren wollte, lässt sich die Szene durchaus als eine Art „Flashback“ lesen. Barbie tritt als Fremdkörper in eine Welt ein, die ihn nicht wahrnimmt, während den Betrachtenden durch die bewusste Farbgestaltung seine Bedrohlichkeit unmittelbar vor Augen geführt wird. Besonders eindrücklich ist ein Panel, in dem Barbie farbig hervorgehoben direkt neben einem blassen Davidstern steht, der zur Kennzeichnung der Gebäude diente. In dieser Gegenüberstellung wird die von ihm ausgehende Gefahr in einem einzigen Bild verdichtet.

2.5 Die Karriere in Lyon



Abbildung 7: Barbie als ominöse Schattengestalt.

Barbie in einer der Folterkammern im Keller des Hotel Terminus: Er schlägt auf dieser Seite einer Frau ins Gesicht, dabei verzerrt er seines zu einem Gesichtsausdruck, auf dem man Emotionen deuten könnte. Barbie trägt auch keine Uniform, sondern wieder seine Zivilkleidung, denn in der Region, in der er stationiert war, gab es in Friedenszeiten keine Uniformpflicht für die Offiziere, was auch später im Buch bei der Razzia in Izieu auffallend ist. Besonders eindrucksvoll ist auf dieser Seite das erste kleine Panel im linken oberen Eck mit seiner Silhouette, welche möglicherweise aus dem Blickwinkel der gefesselten Frau gezeichnet wurde. Barbie steigt die

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

⁸² PAUL – ZENTRUM FÜR ZEITHISTORISCHE FORSCHUNG POTSDAM, Visual History.

Treppe hinab, sein Rücken von der Lichtquelle von der anscheinend noch offenen Kellertüre beleuchtet, sein Gesicht liegt jedoch im Dunkeln.⁸³ Hier wirkt er wie eine ominöse Gestalt, die ihr wahres Wesen/Gesicht noch zeigen wird, aber im Vorhinein nichts Gutes verspricht.

Auf Seite 73 ist eine ganzseitige Illustration zu sehen, die Barbie im Zweiten Weltkrieg als SS-Obersturmführer während der Deportation von Juden*Jüdinnen und anderen Gegner*innen des Regimes in ein Konzentrations- oder Arbeitslager zeigt. (siehe Abb.3). Die Szene spielt sich an einem Güterzug ab. Barbie hebt sich deutlich aus der Menge hervor, denn als Einziger wendet er den Blick direkt an die Betrachtenden, während er über die Schar der Gefangenen wacht. Alle anderen SS-Soldaten sind ausschließlich auf die Deportierten fixiert. Barbie ist zwar im selben Farbschema wie das gesamte Bild gehalten, doch einzelne Details – die Knöpfe seiner Uniform, die Rangabzeichen am Kragen oder die Reflexionen auf seiner Kappe – sind weiß hervorgehoben, sodass er aus der Szenerie hervortritt. Die Gefangenen hingegen wenden den Betrachtenden den Rücken zu. Besonders auffällig ist die gelb hervorgehobene Kennzeichnung auf der rechten Schulter einer Frau: der Davidstern (Judenstern) – ein Symbol, das bereits in der Darstellung der Razzia in Den Haag eine zentrale Rolle spielte. Diese gezielte Farbsetzung erinnert an Steven Spielbergs *Schindlers Liste*, in dem das jüdische Mädchen im roten Mantel durch die einzige Farbtönung des Films in den Vordergrund gerückt wurde. Auch hier erzeugt die Hervorhebung eine starke Symbolik: Barbie wird unmissverständlich als aktiver Teil der Deportationen und der Ermordung der größten Opfergruppe, der Juden*Jüdinnen – insbesondere der französischen Juden*Jüdinnen –, gezeigt.

Während der Zeugenaussage von Lise Lefèvre, einer Widerstandskämpferin, die die Folterungen Barbies im Hotel Terminus überlebte, wird Barbie in der Graphic Novel zweimal als SS-Mann dargestellt. Das obere Porträt zeigt ihn mit einem leichten



Abbildung 8: Die Erinnerung an Barbie während des Prozesses in Lyon. Hier ist eine klare farbliche Trennung zwischen der Vergangenheit und Gegenwart zu erkennen.

⁸³ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie.

Lächeln, den Ochsenziemer⁸⁴ in beiden Händen, den Schlagstock parallel zur Brust haltend – eine Pose, die ihn jederzeit zum Zuschlagen bereit erscheinen lässt. Das darunter platzierte zweite Bild ist eine Nahaufnahme seines Gesichts: Die rechte Gesichtshälfte liegt im Schatten, was in Verbindung mit seiner Aussage in der Sprechblase – „Wir werden deinen Mann und deinen Sohn holen, und vor ihnen wirst du reden.“ – eine besonders bedrohliche Wirkung entfaltet. Am rechten Bildrand ist zudem ein Teil des Ochsenziemers zu erkennen, wodurch Barbie unmittelbar davor zu stehen scheint, erneut zuzuschlagen.

Gerade durch diese Bildgestaltung macht Bauer die Gewalt nicht nur sichtbar, sondern auch spürbar. Die Wahl der Perspektive – aus Lises Blickwinkel – verstärkt das Gefühl der Ohnmacht und versetzt die Lesenden direkt in die bedrohliche Situation. Durch Licht und Schatten wird eine klare moralische Codierung erzeugt: Barbie erscheint buchstäblich als dunkle, unheimliche Figur. Gleichzeitig wird die starke psychologische Dimension der Folter deutlich: Es wurde nicht nur körperliche Gewalt eingesetzt, sondern auch Einschüchterung, Drohungen und das bewusste Ausspielen familiärer Bindungen, um die Opfer zu brechen. Durch die Kombination von Bildsprache und Text gelingt es Bauer, die perfide Machtposition Barbies eindringlich zu verdeutlichen, ohne ihn dabei ikonisch zu überhöhen – er bleibt Täter und ist kein mythischer Dämon.

2.6 Nachkriegszeit und im Dienst des CIC und die Karriere in Bolivien

Barbies Auftritt in den Ruinen von Kassel greift die bereits aus Den Haag bekannte Symbolik auf. Wieder erscheint er im zivilen Anzug, farbig hervorgehoben vor einem sepiafarbenen Hintergrund. Während um ihn herum alliierte Soldaten und Zivilist*innen die Trümmer beseitigen oder ihrem Alltag nachgehen, bleibt Barbie als Fremdkörper sichtbar.⁸⁵ Die Farbgestaltung macht deutlich, dass er nicht zu dieser Welt gehört – nur er selbst und die Betrachtenden

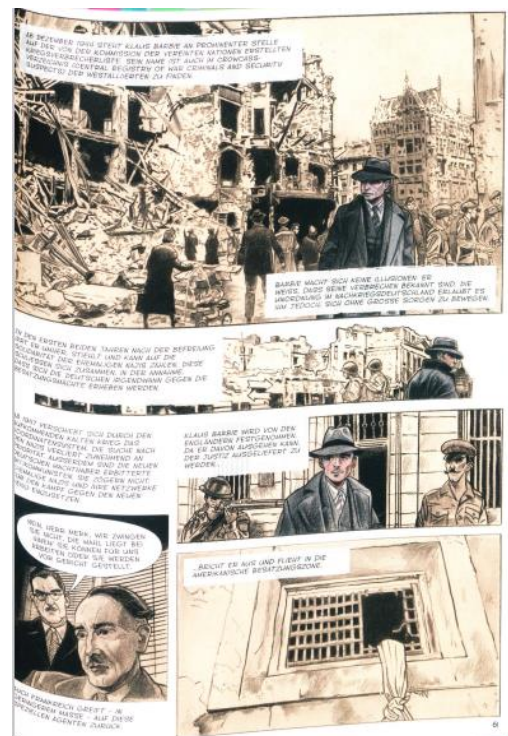


Abbildung 9: Beispiel für die klare farbliche Abgrenzung von Barbie und seiner Umgebung.

⁸⁴ Aus einem Ochsenpenis hergestelltes Bauernwerkzeug, kann auch aus Holz bestehen. Online unter: WIKIWAND, Ochsenziemer.

<https://www.wikiwand.com/de/articles/Ochsenziemer>. (22.09.2025).

⁸⁵ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie.

erkennen diese Diskrepanz. Der begleitende Text erklärt, wie Barbie es zwischen 1945 und 1947 schaffte, in Nachkriegsdeutschland unerkannt zu überleben. Dabei wurde er von nationalsozialistischen Netzwerken unterstützt, die sich gegenseitig halfen, in der Hoffnung, erneut stark genug zu werden, um sich gegen die Besatzungsmächte zu behaupten. In dieser Phase lebte Barbie gewissermaßen „undercover“ und versuchte, einer Verurteilung durch die Alliierten zu entgehen.

Er wurde zwar von den Engländern festgenommen, konnte aber in die US-Besatzungszone fliehen. Dort begegnete er Kurt Merk, einem ehemaligen Mitarbeiter der Spionageabwehr, den er nur flüchtig kannte.⁸⁶ Auffällig ist, dass Barbie in dieser Szene, im Gegensatz zu jener in Kassel, nicht farblich hervorgehoben wird, sondern die gleichen Braunabstufungen wie seine Umgebung aufweist. Damit signalisiert der Künstler: Hier befindet er sich unter seinesgleichen. Besonders eindrucksvoll ist die Szene, in der Merk ihn in einer brisanten Situation direkt anspricht: Im Vordergrund ist Barbie zu sehen, im Hintergrund ein Bahnhof mit Gleisen und amerikanischen GIs in heller Uniform. Einer von ihnen trägt einen Schlagstock. Dennoch lautet Merks Frage: „Hauptsturmführer Barbie?“ Die Signifikanz dieser Begegnung wird zusätzlich durch die türkisfarbene Sprechblase hervorgehoben. Sie markiert einen Wendepunkt in Barbies Karriere, nämlich seinen Einstieg in den amerikanischen Geheimdienst *Counter Intelligence Corps* (CIC).

In dieser Phase nutzten die USA gezielt die Expertise ehemaliger Nationalsozialisten für den Kampf gegen den Kommunismus. Auch Barbies Kriegsverbrechen waren bekannt, doch sein Nutzen überwog.⁸⁷ In der Graphic Novel wird dies eindringlich illustriert. Barbie arbeitet nun für das streng geheime *Office of Policy Coordination* (OPC), das von Frank Wisner geleitet wird, einem Mitbegründer der CIA.⁸⁸ Seine Aufgabe bestand darin, vor allem die französischen Geheimdienste in Deutschland auf kommunistische Infiltration hin zu überprüfen. Dabei griff er auf altbekannte Methoden zurück: Gewalt und Drohungen. Ein Panel zeigt einen blutenden Mann, der mit einem Messer bedroht wird, während gleichzeitig Barbies Porträt in SS-Uniform eingeblendet wird – eine visuelle Andeutung, dass seine Vergangenheit und Gegenwart ineinanderfließen.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ CHRISTOPHER SIMPSON, *Der amerikanische Bumerang. NS-Kriegsverbrecher im Sold der USA*, Wien 1988 (Ueberreuter-Sachbuch) 227.

⁸⁸ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie.

Im Kontext des Kalten Krieges intensivierte sich die Zusammenarbeit mit ehemaligen Nationalsozialisten. Eine Schlüsselrolle spielte dabei Pater Krunoslav Draganović: Vom CIC beauftragt, koordinierte er die sogenannten Rattenlinien⁸⁹ – geheime Fluchtrouten, über die Nationalsozialisten nach Südamerika gelangten.⁹⁰ Auch Barbie profitierte davon. Obwohl Frankreich seine Auslieferung forderte, verweigerten die USA dies. Stattdessen ließen sie ihn glauben, er arbeite weiterhin offiziell für den Geheimdienst, und organisierten über Draganović gefälschte Papiere für ihn.⁹¹ So wurde aus der Familie Barbie die Familie Altmann. Klaus Barbie änderte lediglich sein Geburtsjahr, behielt aber Tag und Monat bei.⁹²

Dieser Aspekt wird in der Graphic Novel nur knapp thematisiert, etwa in einer doppelseitigen Illustration der Abfahrt auf dem Passagierschiff „Corrientes“. Unerwähnt bleibt jedoch, dass rechte Strukturen auch im kirchlichen Umfeld präsent waren. So war Draganović Mitglied im Leitungsausschuss des *Intermariums*, einer antikommunistischen Organisation, die ehemalige Nationalsozialisten unterstützte, jedoch jüdische Mitglieder ausschloss. Die Organisation setzte sich für die Freilassung gefangener Waffen-SS-Angehöriger ein und plante, mithilfe dieser Männer eine Freiwilligenarmee gegen die Sowjetunion aufzubauen.⁹³

Dieses Wissen wirft ein differenziertes Licht auf die Nachkriegszeit. Sie zeigt, dass die USA einerseits mit Filmen, Reportagen und kulturellen Initiativen eine aktive „Umerziehung“ der deutschen Bevölkerung betrieben, andererseits aber auch skrupellos die Expertise ehemaliger Täter nutzten, um im Wettrüsten des Kalten Krieges einen Vorteil zu erlangen.

2.6.1 Bolivien

Klaus Altmann kam mit seiner Familie in Bolivien an und fand durch den hohen Anteil emigrierter deutscher Staatsbürger schnell Halt in der ungewohnten Umgebung. Der Anteil an Deutschen war unter anderem deshalb so groß, weil schon vor dem Krieg viele nach Lateinamerika ausgewandert waren. Zudem hatten die Nationalsozialisten in den 1930er Jahren damit begonnen, in zahlreichen Ländern der Region Strukturen aufzubauen und sogenannte „Gau-Ausland“-Organisationen einzurichten, darunter Argentinien, Bolivien, Brasilien, Chile, Kolumbien, Costa Rica, Kuba, Mexiko, Paraguay, Peru und Venezuela. Diese waren nach NS-

⁸⁹ Der Begriff „Rattenlinie“ stammt aus dem Spionage-Jargon. Dabei handelt es sich um Schleichwege, auf denen Spione und Geheimagenten der USA sicher flüchten konnten. Es gab mehrere dieser Linien; ein beliebter Zwischenstopp war Südtirol. SIMPSON, Der amerikanische Bumerang.

⁹⁰ SIMPSON, Der amerikanische Bumerang, 227.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

Organisationsprinzipien gegliedert, standen in direktem Kontakt mit dem Hauptquartier in Berlin und umfassten auch die bekannten Formationen wie die Hitlerjugend, den Bund Deutscher Mädel, den Deutschen Studentenbund, den Frauenbund oder das Kraftfahr-Korps. Insgesamt zählte die NSDAP in Lateinamerika über 7.600 Mitglieder – eine geringe Zahl im Vergleich zu den 1,3 Millionen Parteigenossen im Deutschen Reich. Auffällig war allerdings die Zahl deutschsprachiger Schulen: Mit über 670 Einrichtungen lag diese deutlich über den vergleichbaren Minderheiten wie etwa Italiener*innen (58) oder Japaner*innen (134). Zwar kehrten viele Deutsche mit dem wirtschaftlichen Aufschwung unter der NS-Herrschaft in die Heimat zurück, doch die bestehenden Kolonien blieben erhalten und boten in der Nachkriegszeit ein beliebtes Rückzugsgebiet für gesuchte Kriegsverbrecher. Hinzu kam die stark katholische Prägung Lateinamerikas, die Verbindungen zum Vatikan erleichterte und Ausreisen zusätzlich begünstigte.⁹⁴

Altmann fand sich schnell im „Deutschen Klub“ von La Paz zurecht.⁹⁵ Auch wenn er sich dort unter Gleichgesinnten befand, gab er nur wenig von sich preis. Dies wird besonders anschaulich im Panel auf Seite 68 des Graphic Novels dargestellt: Die Familie Altmann posiert vor ihrem Wohnhaus, während im Hintergrund eine Szene aus dem Klub zu sehen ist.⁹⁶ Die Mitglieder sitzen um einen Tisch, trinken Bier aus Halb- und Seiterlkrügen, hinter ihnen hängt ein roter Vorhang mit einem schwarzen Hakenkreuz. Einige von ihnen scheinen zu singen, einer zeigt sogar den Hitlergruß, möglicherweise in Richtung eines außerhalb des Bildes befindlichen Hitlerporträts. Ob sich solche Szenen in dieser Form tatsächlich ereignet haben, ist nicht belegt. Vielmehr handelt es sich um eine künstlerische Interpretation auf Grundlage von Erzählungen und Forschungen zu Organisationen wie dem „Deutschen Klub“. Deutlich wird hier, wie stark die Bildsprache eingesetzt wird, um eine Atmosphäre von nostalgischer Verklärung und gleichzeitiger Bedrohlichkeit zu erzeugen. Symbolische Elemente, wie das Hakenkreuz im Hintergrund oder der erhobene Arm, verstärken die Lesart, dass sich die Männer in einem ideologischen Rückzugsraum bewegen.

Beruflich fand Altmann ebenfalls schnell Anschluss. Über einen Gesinnungskollegen erhielt er eine Anstellung in einem Sägewerk, dessen jüdischer Eigentümer offenbar nichts von der Vergangenheit seines neuen Angestellten und späteren Geschäftspartners wusste. Zwar gab es in Lateinamerika zahlreiche jüdische Emigrant*innen, die durchaus Kontakt zu Ex-Nazis hatten,

⁹⁴ CHRISTIAN CWWK, The Survival of Nazi Diplomatic Structures in Post-World War II Latin America, in: Linda ERKER – Raanan REIN (Hg.) Nazis and Nazi Sympathizers in Latin America after 1945 2024, 62–67.

⁹⁵ JULIANA STRÖBELE-GREGOR, Transnationale Spurensuche in den Anden - von geflüchteten Juden, "Altdeutschen" und Nazis in Bolivien, Berlin: Metropol 2019 (PERIPHERIE 39) 179.

⁹⁶ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie.



Abbildung 10: Barbies Expertise zum Thema Folter war gefragt.

doch blieb dieser meist auf geschäftlicher Ebene beschränkt.⁹⁷ Parallel dazu wurde auch die bolivianische Regierung auf Altmann aufmerksam. Sie nutzte seine Kontakte für Waffengeschäfte, etwa mit österreichischen Panzern, und vor allem seine „Expertise“ in Foltermethoden.⁹⁸ All dies unterstreicht, dass Altmann nicht nur als einfacher Emigrant in Erscheinung trat, sondern seine alte Rolle als Täter in neuer Form fortführte.

Diese Zeit wird in der Graphic Novel eindrucksvoll dargestellt. Barbie wird darin in Zivil dargestellt: sichtlich gealtert, mit grauem Haaransatz und einer kürzeren Jacke anstelle des Trenchcoats. Lässig rauchend beugt er sich über Kokainlieferungen, die er im Gegenzug für Waffen von seiner

Truppe der „Freunde des Todes“⁹⁹ erhielt. Die Darstellung dient hier als deutlicher Verweis darauf, wie sich die Gewalt- und Machtstrukturen aus der NS-Zeit in neuen Kontexten fortsetzten. In einer weiteren Szene steht er als „Berater“ im Hintergrund einer Foltersitzung: Ein verletzter Mann wird von vier bolivianischen Polizisten festgehalten und mit einem Bunsenbrenner bedroht, während Barbie im Dunkeln bleibt.¹⁰⁰ Die Bildsprache verstärkt seine Rolle als Strippenzieher: Er ist nicht mehr der direkt handelnde Täter, sondern der manipulierende Beobachter, der dennoch für das Geschehen verantwortlich ist.

⁹⁷ JULIANA STRÖBELE-GREGOR, Transnationale Spurensuche in den Anden - von geflüchteten Juden, "Altdeutschen" und Nazis in Bolivien, 179.

⁹⁸ MARKUS SULZBACHER, Die Österreich-Connection des NS-Verbrechers Klaus Barbie. "Der Schlächter von Lyon" schickte Kinder und Widerstandskämpfer "Der Schlächter von Lyon" schickte Kinder und Widerstandskämpfer aus Wien in den Tod, nach dem Krieg verkaufte er österreichische Panzer 2025. <https://www.derstandard.at/story/3000000234650/die-oesterreich-connection-des-ns-verbrechers-klaus-barbie>. (10.04.2025).

⁹⁹ Die "Verlobten des Todes" wäre eine weitere mögliche Übersetzung, wobei es darauf ankommt, welche Quelle man als Grundlage nimmt.

¹⁰⁰ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie.

In Bolivien fühlte sich Altmann wohl. Er pflegte, wie *Der Spiegel* berichtete, freundschaftliche Kontakte zu Machthabern und wusste zudem von der Rückendeckung der USA, die seinen Aufenthaltsort kannten, da er ihnen regelmäßig Informationen lieferte.¹⁰¹ Diese vermeintliche Sicherheit machte ihn jedoch unvorsichtig: Bei einer Pressekonferenz im peruanischen Lima ließ er sich fotografieren – ein Bild, das später Beate und Serge Klarsfeld auf seine Spur führte.¹⁰² Hier wird das Spiel mit Symbolen erneut aufgegriffen. Das Foto steht nicht nur für seine physische Sichtbarkeit, sondern wird im Rückblick auch zum Sinnbild seiner Selbstüberschätzung.

Mit der Ankunft in Südamerika verändert sich auch die Farbpalette des Graphic Novels. Nach den trostlosen Grautönen des zerstörten Nachkriegsdeutschlands kehrt Farbe zurück. Diese bewusste Gestaltung spielt mit gesellschaftlichen Assoziationen: Farbe steht für Fortschritt, Aufschwung und ein „neues Leben“. Die Technik war zwar schon vor dem Krieg bekannt – berühmt etwa im Technicolor-Film *Der Zauberer von Oz* (1939) –, sie setzte sich aber erst in den 1950er Jahren mit dem wirtschaftlichen Aufschwung dauerhaft im Kino durch. Besonders auffällig ist in der Graphic Novel ein Gelbstich in den Südamerika-Szenen, der an den sogenannten „Mexikofilter“ erinnert, der aus Serien wie *Breaking Bad* (2008-2013) bekannt ist. In der Filmsprache wird dieser Ton mit gleißender Hitze, Gefahr und krimineller Atmosphäre assoziiert.¹⁰³ Der Künstler nutzt dieses herkömmliche Stilmittel, um die neue Umgebung von Barbie atmosphärisch zu verdichten: eine Welt, in der ehemalige Nationalsozialisten, Militärregime, Drogenhandel und Gewalt eng miteinander verflochten sind. Damit wird visuell vermittelt, dass Altmann nicht in eine neutrale oder „normale“ Gesellschaft integriert war, sondern in ein Milieu voller Korruption und Gewalt, welches seine Vergangenheit widerspiegelt.

2.7 Die Charakterisierung Barbies während des Prozesses

Barbie wird dabei konsequent als stereotypischer alter Mann inszeniert. Schon im einleitenden Interview wirkt er ruhig und geduldig. Scheinbar gelassen beantwortet er die Fragen und beharrt auf seiner Identität als Altmann. Nach all den Jahren im Versteck ist er in seine zweite Rolle

¹⁰¹ SUSANNE AMANN – CHRISTIAN BERGMANN – JÖRG DIEHL – JENS GLÜSING – THOMAS SCHULZ, Auf diesen Schlächter konnten sich Adolf Hitler und Pablo Escobar verlassen. Von der Gestapo zur Neonazi-Söldnertruppe: Klaus Barbie stieg nach dem Zweiten Weltkrieg in Bolivien zum Sicherheitschef eines Drogenbarons auf. Der SPIEGEL zeigt nun, wie tief der Kriegsverbrecher in den internationalen Kokainhandel verstrickt war., in: Spiegel/20/2025 (2025).

¹⁰² BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie.

¹⁰³ ISADORA WANDERMUREM, The Yellow Filter Is More Dangerous Than You Think in Hollywood <https://screensphere.co.uk/news/film-news/the-yellow-filter-is-more-dangerous-than-you-think-in-hollywood/>. (14.09.2025).

hineingewachsen, die sich kaum von seinem eigentlichen Wesen unterscheidet. Während des Prozesses bleibt dieser Eindruck bestehen. Auf Videoaufnahmen wirkt er weder erregt noch panisch, beim Betreten des Gerichtssaals sogar amüsiert. Seine Körpersprache ist zurückhaltend, aber nie ängstlich. Dieser Kontrast zwischen dem abgeklärten Alten und den grausamen Rückblenden der Zeug*innen wird in der Graphic Novel bewusst eingesetzt, um die Diskrepanz zwischen dem äußeren Erscheinungsbild und der inneren Schuld hervorzuheben.

Zusammenfassend verdeutlicht dieser Abschnitt, dass Jean-Claude Bauer Klaus Barbie nicht als dämonisierte Bestie oder abstrahierten Täter inszeniert, sondern ihn in seiner Vielschichtigkeit als skrupellosen Funktionär, brutalen Folterer, opportunistischen Geheimdienstmitarbeiter und ungerührten alten Mann im Gerichtssaal darstellt. Mithilfe gezielter Symbolik – etwa Uniformdetails, Licht-Schatten-Kontraste oder Farbpaletten – macht Bauer Barbies Täterrolle in unterschiedlichen historischen Kontexten sichtbar, ohne ihn dabei zu mythisieren. So zeigt die Graphic Novel einerseits die Kontinuität seiner Gewaltbereitschaft und andererseits die Anpassungsfähigkeit eines Mannes, der seine Machtposition stets in neue Strukturen einzuschreiben wusste. Damit wird Barbie nicht nur biografisch eingeordnet, sondern seine Darstellung zugleich als Teil erinnerungskultureller Deutungsmuster kenntlich gemacht, die zwischen dokumentarischem Anspruch, künstlerischer Interpretation und kollektiver Erinnerung oszillieren.

3. Ikonen

Der Begriff der Ikone spielt in der Geschichtskultur eine zentrale Rolle. Der aus dem Griechischen stammende Begriff „Ikone“ bezeichnete ursprünglich sakrale Kult- und Heiligenbilder. Heute wird er jedoch weiter gefasst und bezeichnet Figuren, Objekte oder Bilder, die stellvertretend für ein bestimmtes Lebensgefühl, eine Epoche oder ein kollektives Ereignis stehen. Während in alltäglichen Kontexten von „Stilikonen“ die Rede ist, verweist die Bild-Ikone auf die Verdichtung eines historischen Moments oder gesellschaftlichen Empfindens in einem Medium wie Fotografie, Film oder Fernsehen. Solche Bilder ragen aus der Masse alltäglicher visueller Eindrücke heraus, prägen sich als kollektive Erinnerungsbilder ein und werden im kulturellen Gedächtnis als Stellvertreter für ganze Ereignisse oder Zeiträume verankert.

Gerhard Paul hebt in seiner Konzeption einer „Visual History“ hervor, dass Bilder nicht nur historische Dokumente oder Illustrationen sind, sondern als eigenständige historische Akteure wirken. Sie fungieren als „Speicher“ kollektiver Erinnerung, strukturieren Wahrnehmungen und Bedeutungen und tragen durch ihre ständige Reproduktion zur Ausbildung und Stabilisierung gesellschaftlicher Deutungsmuster bei. Damit kommt Bild-Ikonen eine doppelte Funktion zu: Einerseits konservieren sie konkrete historische Situationen, andererseits wirken sie identitätsstiftend und rahmen die Erinnerungskultur ganzer Gesellschaften.¹⁰⁴ Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie Ikonen im Medium der Graphic Novel inszeniert werden und welche Rolle sie in der Darstellung und Verarbeitung von Vergangenheit spielen.

Ein besonders eindrückliches Beispiel für eine solche Ikone ist Jean Moulin, der in Frankreich zum Symbol des Widerstands gegen die deutsche Besatzung avancierte. Auch in Bauers Graphic Novel erscheint Moulin in einer heroisierten, stilisierten Form, beinahe mythisch überhöht. Diese visuelle Inszenierung verweist auf seine Funktion innerhalb der französischen Erinnerungspolitik: Moulin steht weniger für die historische Komplexität der Résistance als vielmehr für die Idee nationaler Einheit und den moralischen Sieg über den Nationalsozialismus. Bauers Darstellungen greifen diese Symbolik auf und binden sie in eine Bildsprache ein, die sofort kulturell lesbar ist. Damit bestätigt sich Pauls These, dass visuelle Repräsentationen historische Bedeutungen fixieren und durch ihre Wiederholung zu Erinnerungsritualen werden.

Demgegenüber steht Adolf Hitler, der auch in Bauers Werk präsent ist, wenn auch weniger stark fokussiert. Doch genügt oft schon ein kurzer Verweis auf seine Symbolik – etwa durch die Uniform oder das Hakenkreuz –, um seine Rolle ikonisch aufzurufen. Hitler ist längst zu einer

¹⁰⁴ GERHARD PAUL, Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam, Visual History 2014.

universellen Täter-Ikone geworden, deren visuelle Präsenz durch unzählige mediale Reproduktionen so stark verankert ist, dass jede Andeutung unmittelbare Assoziationen beim Publikum auslöst. Auch hier zeigt sich, dass Täterbilder durch die ständige Wiederholung eine visuelle Selbstverständlichkeit erlangen, die das kulturelle Gedächtnis prägt.

In Bauers Graphic Novel übernehmen Ikonen wie Moulin und Hitler eine doppelte Funktion: Sie strukturieren die Erzählung sowohl visuell als auch emotional und reduzieren die Komplexität historischer Prozesse, indem sie Bedeutungen bündeln. Zugleich schlagen sie eine Brücke zwischen individueller Geschichte – etwa Barbies Biografie oder der Arbeit der Klarsfelds – und kollektiver Erinnerung, die sich an bekannten Symbolbildern orientiert. In Pauls Terminologie sind solche Bilder nicht nur Belege, sondern eigenständige Akteure im historischen Diskurs, die die Deutung der Vergangenheit mitgestalten.

Damit wird deutlich, dass Ikonen in Comics und Graphic Novels eine doppelte Rolle spielen: Sie sind einerseits integraler Bestandteil der Narration, andererseits wirken sie weit über das Medium hinaus in der Erinnerungskultur weiter, wie ein Echo vertrauter visueller Muster. Bauers Werk ist in diesem Sinne nicht nur eine künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte, sondern Teil der „Visual History“ selbst: Es reiht sich ein in den visuellen Kanon des kollektiven Gedächtnisses und schreibt ihn zugleich fort.

3.1 Jean Moulin

In der Graphic Novel erhält der französische Widerstand, die Résistance, ein eigenes Kapitel.¹⁰⁵ Darin wird thematisiert, wie sich die Bewegung formierte und welche unterschiedlichen Akteure und Handlungsstränge in diesem Kontext eine Rolle spielten. Die Entstehung der Résistance war ein vielschichtiger Prozess, geprägt von zahlreichen lokalen Gruppen, deren Handeln zunächst eher isoliert und zurückhaltend blieb. Ein entscheidender Wendepunkt trat im Jahr 1943 ein: Mit der Einführung des *Service du travail obligatoire* (STO) radikalisierte sich der Widerstand in der französischen Bevölkerung. Dieser Zwangsarbeitsdienst sah vor, dass junge Männer der Jahrgänge 1920 bis 1922 für zwei Jahre als Arbeitskräfte nach Deutschland deportiert wurden. Zwar war der Dienst zuvor noch auf freiwilliger Basis organisiert gewesen, doch da das Programm Relève nicht genug Rekruten für die deutschen Bedürfnisse lieferte, setzte die Vichy-Regierung den STO durch. Die Reaktion ließ nicht lange auf sich warten: Viele der Betroffenen tauchten unter und verweigerten den Dienst. Unterstützung fanden sie bei der lokalen Bevölkerung, die als „Legale“ ihre bürgerliche Existenz bewahrte, während die

¹⁰⁵ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 48-57.

Widerstandskämpfer mit gefälschten Identitäten gegen die Kollaborateure und die nationalsozialistischen Besatzer kämpften.¹⁰⁶ Der Aufbau dieses Kapitels fügt sich nahtlos in das französische Erinnerungsbild an den Zweiten Weltkrieg ein: Die Darstellung ist dynamisch, geprägt von heldenhaften Momenten und einer klaren Dramaturgie. Gleichzeitig wird jedoch eine große Zahl an Namen genannt, oftmals in Verbindung mit Porträts, ohne dass vertiefende Informationen folgen. Für französische Leser*innen mag dies unmittelbar nachvollziehbar sein, da sie mit diesen Persönlichkeiten vertrauter sind. Jemandem wie mir, der aus einem anderen Erinnerungskontext kommt, bietet dies jedoch wenig Orientierung, sodass ergänzend im Internet recherchiert werden muss. Auch geht das Kapitel kaum ins Detail, wenn es um die Strukturen und Dynamiken der Résistance selbst geht. Viel stärker rückt eine zentrale Figur in den Vordergrund: Jean Moulin alias Max, der es verstand, die zersplitterten Gruppen unter seiner Leitung zu vereinen. Um den Lesenden dieser Arbeit ein angemessenes Verständnis zu ermöglichen, folgt daher zunächst eine kurze Biografie.

3.1.2 Biografie

Jean Moulin wurde am 20. Juni 1899 in Béziers im Südwesten Frankreichs in eine linksliberale Lehrerfamilie hineingeboren.¹⁰⁷ Sein Vater war Geschichtsprofessor und prägte sein politisches und kulturelles Bewusstsein in Kindheitstagen. Nach dem Abitur begann Moulin eine Verwaltungslaufbahn in der Dritten Republik, die ihn rasch zum jüngsten Préfekten Frankreichs in Chartres aufsteigen ließ. Bereits während seiner Studienzeit pflegte er ein künstlerisches Interesse am Zeichnen, das ihn sein Leben lang begleitete.¹⁰⁸

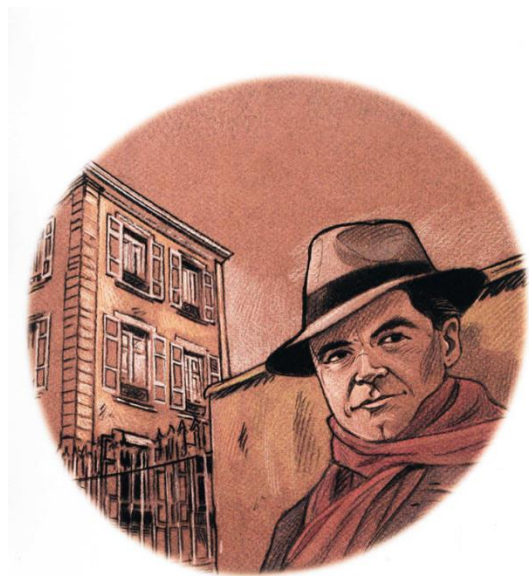


Abbildung 11: Moulin vor dem Haus des Arztes Frédéric Dugoujon in Caluire-et-Cuire.

¹⁰⁶ MUSÉE ANDRÉ VOULGRE, Die Einführung des Service du travail obligatoire (STO) und die Gründung der Maquis (2026), <https://museevoulgre.fr/die-einfuehrung-des-service-du-travail-obligatoire-sto-und-die-gruendung-der-maquis/>. (19.01.2026).

¹⁰⁷ BBC, Jean Moulin (1899-1943) (2014), https://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/moulin_jean.shtml (27 September 2025).

¹⁰⁸ THE LIBERATION OF PARIS, Musée de la Libération de Paris, Musée du Général Leclerc, Musée Jean Moulin, Jean Moulin (1899-1943) (2025), <https://www.museeliberation-leclerc-moulin.paris.fr/en/museum/jean-moulin> (27 September 2025).

Politisch stand Moulin der Linken nahe, was sich in seiner engen Freundschaft mit Pierre Cot, dem Luftfahrtminister des le Front Populaire, zeigte. Im Spanischen Bürgerkrieg unterstützte er 1936 die Republik. Als Frankreich am 3. September 1939 Deutschland den Krieg erklärte, war Moulin sofort mobilisiert, auch wenn er nur kurzzeitig den Dienst antrat. Während des Zusammenbruchs Frankreichs im Juni 1940 erlebte er als Präfekt in Eure-et-Loire das Chaos der Flüchtlingsströme und die deutsche Besetzung. Am 17. Juni 1940 wurde er in Chartres von der Wehrmacht verhaftet. Die Nationalsozialisten zwangen ihn eine falsche Erklärung zu unterschreiben, worin senegalesische der Mord von Zivilist*innen in La Tave zugeschrieben wurde, welche jedoch durch deutsche Bombenangriffe starben. Moulin weigerte sich und wurde gefoltert. In seiner Verzweiflung versuchte er, sich mit einer Glasscherbe die Kehle zu durchtrennen. Er überlebte, trug aber fortan eine Narbe, die er stets mit einem Schal verdeckte.¹⁰⁹

Nach seiner Entlassung wurde er am 2. November 1940 durch das Vichy-Regime aus seinem Amt entfernt. Von da an widmete er sich vollkommen dem Widerstand. Er knüpfte erste Kontakte in der unbesetzten Südzone und reiste 1941 über Marseille und Portugal nach London. Am 25. Oktober 1941 stellte er sich General Charles de Gaulle als Gesandter der innerfranzösischen Résistance vor. Dieser ernannte ihn am 24. Dezember 1941 offiziell zu seinem persönlichen Beauftragten für das unbesetzte Frankreich. In seiner Order wurde festgelegt, Moulin habe die Aufgabe, „die Aktionseinheit aller militärischen Einheiten herzustellen, die dem Feind und seinen Kollaborateuren Widerstand leisten“.¹¹⁰

Unter dem Decknamen Max gelang es Moulin, die zersplitterten Widerstandsgruppen in Südfrankreich organisatorisch zu bündeln und Verbindungen nach London herzustellen.¹¹¹ Zugleich fungierte er als Geldübermittler zwischen de Gaulle und den innerfranzösischen Bewegungen. Seine diplomatische Geschicklichkeit und Autorität machten ihn zum meistgesuchten Widerstandskämpfer Frankreichs. Im Mai 1943 erzielte Jean Moulin einen entscheidenden Erfolg: Am 27. Mai leitete er in Paris die erste Sitzung des „Nationalrats des Widerstands“ (Conseil National de la Résistance). In diesem Gremium kamen Widerstandsgruppen, Parteien und Gewerkschaften zusammen.¹¹² Kurz zuvor war er bei einem Besuch in London von de Gaulle zum „Compagnon de la Libération“ ernannt worden, was eine der höchsten Ehrungen der „Freien Franzosen“ darstellte. Doch die Gestapo zog den Kreis enger. Am 21. Juni 1943 wurde Moulin

¹⁰⁹ BBC, Jean Moulin (1899-1943), 2014.

¹¹⁰ PETER HÖLZLE, Der Tod des Widerstandskämpfers Jean Moulin (8 July 2018), <https://www.deutschlandfunk.de/vor-75-jahren-der-tod-des-widerstandskaempfers-jean-moulin-100.html> (27 September 2025).

¹¹¹ Musée de la Libération de Paris, Musée du Général Leclerc, Musée Jean Moulin, Jean Moulin (1899-1943), 2025.

¹¹² Ebd.

zusammen mit anderen Widerstandsführern in Caluire-et-Cuire bei Lyon verhaftet. In den Händen von Klaus Barbie erlitt er schwerste Folter. Zeitzeugen berichten von gebrochenen Gliedern, tiefen Wunden und seinem eisernen Schweigen. Moulin verriet nichts.¹¹³

Jean Moulin starb vermutlich am 8. Juli 1943 in einem Zug auf dem Weg nach Deutschland vermutlich an den Folgen der Folter.¹¹⁴ Zunächst wurde er auf dem Friedhof Père Lachaise in Paris beigesetzt. Am 19. Dezember 1964 ehrte die französische Nation ihren wohl bekanntesten Résistance-Kämpfer: In Anwesenheit von Präsident Charles de Gaulle wurden seine sterblichen Überreste in einem feierlichen Staatsakt ins Panthéon überführt. Kulturminister André Malraux hielt die Gedenkrede und beschwor Moulin als das „Antlitz Frankreichs“.¹¹⁵ Bis heute gilt Jean Moulin als Symbolfigur des Widerstands und als Ikone der französischen Erinnerungskultur. Er steht für Einheit, Opferbereitschaft und den unerschütterlichen Glauben an die Werte der Republik.

3.1.2 Jean Moulin im Graphic Novel: die Ikone einer Bewegung

Jean Moulin wird in der Graphic Novel auf insgesamt fünf Seiten dargestellt. Vier dieser Darstellungen zeigen ihn in einem hellen Mantel, mit Fedora und Schal – ein Bild, das auf einer bekannten Porträtfotografie basiert. Zwar existieren weitere Fotografien, auf denen er beispielsweise eine Brille trägt oder die Haare zurückgekämmt hat, doch stammen diese aus der Vorkriegszeit und besitzen nicht die gleiche Symbolkraft wie das ikonische Bild mit Mantel und Schal. Hinter dem Schal verbirgt sich zudem eine Geschichte aus seiner Biografie, die in Frankreich sehr viel präsenter ist als im deutschsprachigen Erinnerungskontext: Im Juni 1940 wurde Jean Moulin von den Nationalsozialisten unter dem Verdacht, Kommunist zu sein, verhaftet und bedroht. Aus Angst vor schwerer körperlicher Folter versuchte er, sich mit einer Glasscherbe die Kehle durchzuschneiden. Der Suizidversuch scheiterte, doch die Narbe blieb – und Moulin verbarg sie fortan unter einem Schal. Dieses detailreiche biografische Moment wurde in Bauers Graphic Novel jedoch nicht visuell umgesetzt. Selbst in den Szenen, in denen sein Hals sichtbar wäre, ist keine Narbe eingezeichnet, da Bauer diesen Bereich stets bedeckt darstellt.

Das Porträt von Jean Moulin wird in der Graphic Novel von Bauer dreimal aufgegriffen. Zum ersten Mal begegnen die Lesenden ihm auf Seite 15 im Rahmen des Interviews von Ladislav de Hoyos mit Barbie in Bolivien.¹¹⁶ Der Interviewer reicht Barbie alias Altmann das bekannte

¹¹³ PETER HÖLZLE, Der Tod des Widerstandskämpfers Jean Moulin, 2018.

¹¹⁴ BBC, Jean Moulin (1899-1943), 2014

¹¹⁵ PETER HÖLZLE, Der Tod des Widerstandskämpfers Jean Moulin, 2018.

¹¹⁶ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 15.

Porträtfoto Moulins mit Schal, in der Hoffnung, dass eine Regung in dessen Mimik ihn verraten könnte. Im linken oberen Panel ist ein Ausschnitt dieses Fotos zu sehen, den Bauer in seinem eigenen Stil übernommen hat. Er arbeitete dabei mit schwarzem Buntstift und modellierte Licht- und Schattenpartien durch lockere oder dichte Schraffuren.

Die zweite Darstellung zeigt Moulin erneut in seiner typischen Kleidung. Auch hier ist die Vorlage erkennbar, doch richtet er seinen Blick nicht frontal auf die Betrachter*innen, sondern seitlich, als würde er seine Umgebung aufmerksam beobachten und nach Gefahren Ausschau halten.¹¹⁷

Die dritte Darstellung Moulins in seinem ikonischen Erscheinungsbild ist komplexer angelegt. Links im Bild erhebt sich ein Gebäude mit hohen Fenstern. Davor befindet sich ein schmiedeeiserner Zaun. Rechts steht Moulin vor einer Mauer, die das Grundstück von der Straße trennt. Die Illustration wurde digital nachbearbeitet und mit einem kreisrunden Rahmen versehen, der fließend in das Weiß der restlichen Seite übergeht. Bei dem Gebäude handelt es sich um das Haus des Arztes Frédéric Dugoujon in Caluire-et-Cuire am Rande Lyons. Dort trafen sich Moulin und einige seiner Mitstreiter, getarnt als Patienten, im Warteraum der Praxis. Doch bevor sie aufgerufen werden konnten, stürmte die Gestapo das Haus und nahm sie fest.¹¹⁸ Auf der gegenüberliegenden Seite wird Moulins Folter und Tod dargestellt. Er war aufgrund des Geständnisses seines Mitstreiters René Hardy identifiziert worden – zu dieser Zeit trug er den Decknamen Jacques Martel¹¹⁹, unter dem er als Galerist auftrat. Barbie selbst kannte ihn nur unter dem Tarnnamen Max.¹²⁰ Über den großen Fang erfreut, folterte Barbie Moulin eigenhändig, obwohl er ihn eigentlich sofort hätte überstellen müssen. Barbie wollte diesen wichtigen Gegner aber nicht einem „Provinzstatthalter“ überlassen und hat Moulin am 23. Juni 1943 zu Tode gefoltert.¹²¹ Moulin starb am 8. Juli 1943 auf der Überfahrt nach Deutschland am Bahnhof Metz. Im Comic wird er leblos im Stroh eines Viehwaggonns gezeigt, mit Blutspuren im Gesicht und Hämatomen übersät.¹²²

Bauer interpretiert die Folderszenen und Moulins Sterben, indem er die Möglichkeiten des Mediums nutzt und Leerstellen füllt, für die es keine bildlichen Materialien, sondern lediglich mündliche oder schriftliche Überlieferungen gibt. Damit zeigt sich der Comic als Medium zwischen Literatur und Bild, das die Ikonografie Jean Moulins auf besondere Weise entfaltet.

¹¹⁷ Ebd. 50.

¹¹⁸ PETER HÖLZLE, Der Tod des Widerstandskämpfers Jean Moulin, 2018.

¹¹⁹ Hammerschmidt führt den Decknamen „Jean Martel“ an, der aus Nizza stammen und als Dekorateur tätig sein sollte. In diesem Detail sind die Quellen somit widersprüchlich. Peter Hammerschmidt, Deckname Adler. Klaus Barbie und die westlichen Geheimdienste, Geschichte, Frankfurt am Main 2014, 46.

¹²⁰ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie 56.

¹²¹ HAMMERSCHMIDT, Deckname Adler, 2014, 46.

¹²² BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 56.

3.1.3 Ein gesicherter Platz in der französischen Erinnerungskultur

Moulins Bereitschaft zur Selbstaufopferung und sein Widerstand gegen die Nationalsozialisten fügen sich nahtlos in die französische Erinnerungskultur ein. Diese ehrte lange Zeit vor allem die Held*innen der Résistance, während die Kollaboration des Vichy-Regimes verdrängt oder aus den Geschichtsbüchern ausgeblendet wurde. Damit bediente sich Frankreich einer ähnlichen Strategie wie Österreich, das sich hinter dem „Opfermythos“ versteckte: Beide Gesellschaften versuchten, die Scham über eigene Verstrickungen abzuwehren, indem sie narrative Schutzmechanismen entwickelten. Diese Verdrängung war jedoch kein Ausdruck von Verständnis, sondern eine Form menschlicher Selbstverteidigung. Wer politisch oder administrativ Verantwortung trug – häufig waren es ehemalige Nationalsozialisten oder Kollaborateure – hatte ein starkes Interesse daran, die eigene Position zu sichern. Die Vergangenheiten waren innerhalb der Nachkriegsgesellschaften durchaus bekannt, doch oft deckten sich Überlebende gegenseitig – ein Muster, das auch im Fall Barbie sichtbar wird. Nationalsozialistische Ideologien verschwanden nicht einfach, sondern lebten in jenen Menschen fort, die durch ihre Sozialisation bis ins hohe Erwachsenenalter geprägt worden waren. Zwar können Menschen ihre Haltungen ändern, doch bleiben sie in der Regel an ihre Muster gebunden. Dies ist ethisch schwer zu rechtfertigen, entspricht jedoch einem tief verankerten Mechanismus des Eigennutzes.

Die Hervorhebung der Widerstandshelden, allen voran Jean Moulin, war in diesem Zusammenhang ein kluger Schachzug: Sie stärkte das Selbstbild der Nation, festigte das moralische Bewusstsein und knüpfte an die kollektive Identität Frankreichs an, die seit der Revolution von 1789 durch den Leitspruch „Liberté, Égalité, Fraternité“ bestimmt wird. Für die Opfer des Holocaust hingegen, insbesondere für die überlebenden Jüdinnen und Juden, setzte eine breite gesellschaftliche Anerkennung erst viel später ein. Lange war der Opferstatus mit Scham behaftet, sodass Überlebende nur zögerlich öffentlich Gehör fanden. Erst allmählich kam auch für andere Opfergruppen – Homosexuelle, als „asozial“ Stigmatisierte, Sintizze und Romnja, regionale Minderheiten wie die Kärntner Slowen*innen, Kriegsgefangene sowie Menschen mit körperlichen oder geistigen Beeinträchtigungen – eine Anerkennung zustande. Diese Entwicklung ging meist von den jüngeren Generationen aus: von Nachkommen, Angehörigen, Betroffenen selbst oder Historiker*innen. Gerade jene, die den Krieg nicht selbst erlebt hatten, verfügten über den notwendigen zeitlichen Abstand, um einen kritischeren, weniger verstrickten Blick auf die Vergangenheit zu entwickeln. Exemplarisch zeigt sich dies im Engagement von Beate und Serge Klarsfeld, deren Arbeit zentrale Impulse für die Neubewertung der Täter- und Opferrollen in der europäischen Erinnerungskultur lieferte.

Entgegen der verbreiteten Annahme, dass Juden*Jüdinnen von Anfang an einen „Sonderstatus“ in der Erinnerung an den Holocaust innehatten, zeigen zeitgleich verfasste Aufzeichnungen von Alain Finkielkraut ein anderes Bild. Er äußerte deutliche Vorbehalte gegenüber den Nachkommen der Résistance-Kämpfer*innen, die seiner Ansicht nach Jahrzehnte nach Kriegsende bemüht waren, die heroische Erzählung Frankreichs künstlich aufrechtzuerhalten. Finkielkraut störte sich an dieser Selbstinszenierung und zog einen Vergleich zu den jüdischen Nachkommen. Diese seien allein aufgrund ihrer Herkunft zu Opfern des Vichy-Regimes und der nationalsozialistischen Besatzung geworden. Dadurch hätten sie eine besondere Stellung, da sie ihre Rolle nicht aktiv gewählt hätten.¹²³ Auch Simone Weil problematisierte diese Diskurse: „Wir, die Opfer, haben nie verlangt, als Helden anerkannt zu werden. Warum müssen die Helden um jeden Preis als Opfer behandelt werden – mit der Gefahr, dass schließlich alles miteinander vermischt wird?“¹²⁴

3.2 Adolf Hitler – eine negativ konnotierte „Ikone“

Obwohl er als Figur im engeren Sinn nicht direkt in die Handlung eingreift, wird Adolf Hitler in der Graphic Novel zweimal dargestellt. Als Symbol- und Galionsfigur des Nationalsozialismus ist seine Präsenz jedoch unvermeidlich. Die erste Darstellung findet sich auf Seite 26: Hitler erscheint inmitten von SS-Offizieren, darunter Heinrich Himmler und Reinhard Heydrich, in einer schwarz-weißen Illustration, die wie eine Fotografie wirkt.¹²⁵ Es liegt nahe, dass Bauer hierfür ein historisches Foto als Vorlage verwendet hat.

Die zweite, weitaus eindringlichere Darstellung erstreckt sich über eine Doppelseite 78/79. Hitler ist hier in einer Nahaufnahme von Kopf bis Oberkörper zu sehen, leicht im Profil mit ernstem Blick in die Ferne gerichtet.¹²⁶ Hinter ihm ragen schemenhaft gezeichnete Fahnenträger empor, während auf Höhe seines Gesichts die markante NS-Fahne ins Bild gesetzt ist. Das Farbschema der Illustration beschränkt sich auf Schwarz-, Rot- und Brauntöne, wobei weiße Akzente – etwa in den Reflexionen seiner Augen – hervorgehoben sind. Die Technik entspricht jener, die Bauer bei anderen farbigen Porträts anwendet. Die Konturen sind in dunkleren Tönen gehalten, die Gesichtszüge, Haare, der Bart und die Uniformelemente sind rot betont. Vermutlich entstand die Zeichnung auf weißem Papier und wurde anschließend digital nachbearbeitet.

¹²³ ALAIN FINKIELKRAUT, *Die vergebliche Erinnerung. Vom Verbrechen gegen die Menschheit*, Dt. Erstveröff., 1. Aufl. (Critica diabolis, 24) Berlin 1989, 32.

¹²⁴ Ebd. 35.

¹²⁵ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 26.

¹²⁶ Ebd. 78-79.

Auffällig ist ein Rasterfilter, der an das Flackern alter Filmrollen erinnert und den Eindruck einer dokumentarischen Filmaufnahme erzeugt. Auch die rötlichen Farbflecken auf den Fahnenträgern könnten digital ergänzt worden sein, es ist aber ebenso gut möglich, dass sie mit Aquarell gesetzt wurden.

Die Komposition der Doppelseite ist klar strukturiert. Auf der rechten Seite dominiert Hitlers Porträt mit Fahne und Fahnenträgern, auf der linken Seite befindet sich eine Dreiteilung. Im oberen Segment erscheinen Klaus Barbie und Pierre Truche, der Staatsanwalt im Barbie-Prozess, in jenem Zeichenstil, der die Prozessszenen prägt: farbige Figuren vor weißem Hintergrund. Der Kontext verweist auf die juristische Argumentation, weshalb Barbie angeklagt wurde. Da „Verbrechen gegen die Menschlichkeit“ vor allem Gewalt gegen Zivilist*innen umfasste, nicht aber den Kampf gegen militärische Gegner*innen, waren die Entführung von 44 Kindern und sieben Betreuer*innen aus Izieu am 11. August 1944 ins Gefängnis Montluc sowie deren zwei Tage später folgende Deportation ins Konzentrationslager Auschwitz-

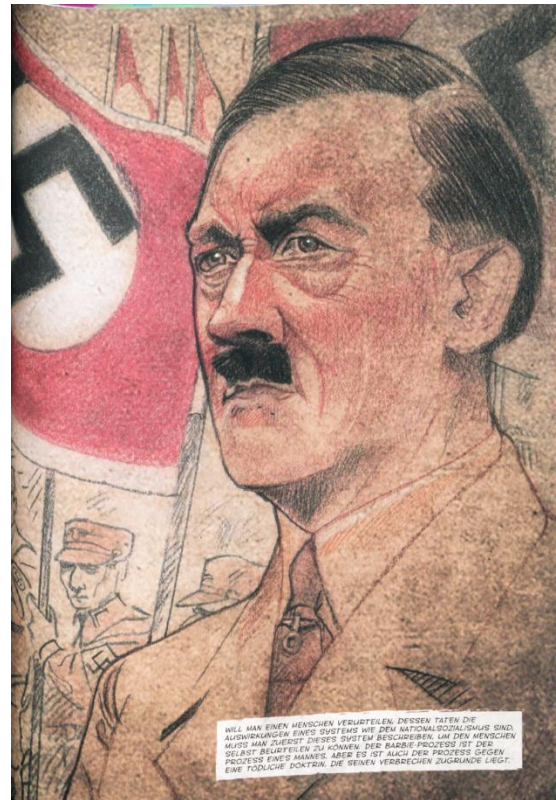


Abbildung 12: Ein ganzseitiges Portrait von Adolf Hitler. Im Hintergrund sind Fahnenträger einer Parade zu sehen.

Birkenau entscheidende Anklageargumente. Um die Dimension des KZ zu verdeutlichen, fügte Bauer im mittleren Segment eine eindruckliche Szene hinzu: Ausgemergelte Häftlinge in zu großer Kleidung mit eingefallenen Gesichtern, kahlen Köpfen und leerem Blick sind zu sehen. Einer zupft demonstrativ an seinem grob angenähten Judenstern – eine Geste, die seine „Straftat“ unterstreicht. Ein anderer umarmt seinen Freund, wobei die hochgerutschte Jacke seine Häftlingsnummer sichtbar macht. Der helle Hintergrund und die sanften Brauntöne kontrastieren mit dem darüberliegenden Stacheldrahtzaun, dessen schwarze Farbe das Leid der Gefangenen visuell betont.

Das untere Drittel schließlich zeigt die Fahnenträger, die – im Gegensatz zu den detailliert ausgearbeiteten Figuren auf der Seite – bewusst schemenhaft bleiben. Zwar tragen sie unterschiedliche Gesichter, doch wirken sie als gesichtslose Masse, die die anonymisierte Gefolgschaft des NS-Regimes symbolisiert. So verweist Bauer visuell auf die Austauschbarkeit und Beliebigkeit jener, die das System trugen – und positioniert Barbie als Teil dieser Täterkollektive.

Die Analyse zeigt, dass Ikonen in Bauers Graphic Novel eine zentrale Funktion für die Geschichtsdarstellung und die Erinnerungskultur übernehmen. Figuren wie Jean Moulin oder Adolf Hitler werden nicht primär als historische Individuen dargestellt, sondern als visuelle Verdichtungen, die kollektive Bedeutungen transportieren. Während Moulin zum Symbol für die Einheit und den heroischen Widerstand Frankreichs stilisiert wird, genügen bei Hitler bereits die andeutungsweise Darstellung ikonischer Symbole wie Uniform oder Hakenkreuz, um seine Rolle als universelle Täterfigur zu evozieren. Gerhard Pauls Konzept der „Visual History“ wird hier besonders anschaulich: Bilder wirken nicht nur als Begleitung der Geschichte, sondern als eigenständige Akteure, die Wahrnehmungen rahmen und kulturelle Deutungsmuster verfestigen. Bauers Werk macht deutlich, wie Graphic Novels durch die bewusste Verwendung von Ikonen selbst Teil des visuellen Gedächtnisses werden. Indem sie zwischen individueller Biografie, kollektiver Erinnerung und bekannten Symbolbildern vermitteln, tragen sie aktiv zur Formung und Weitergabe historischer Narrative bei. Somit wird deutlich, dass Comics und Graphic Novels nicht nur Medien der Unterhaltung oder didaktische Hilfsmittel sind, sondern integrale Elemente einer visuellen Erinnerungskultur. Sie verdichten und emotionalisieren Vergangenheit und schreiben sie zugleich in den Kanon kollektiver Bilder ein.

4. Der Prozess in Lyon

Abgesehen davon, dass er als erster Prozess wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit in Frankreich stattfand, stellt sich die Frage, weshalb der Barbie-Prozess für die französische Nation so bedeutsam war? Seine historische Relevanz reicht weit über die juristische Ebene hinaus: Er war ein kollektiver Spiegelmoment, in dem sich Frankreich seiner verdrängten Vergangenheit stellen musste, insbesondere der Kollaboration während des Vichy-Regimes.¹²⁷

4.1 Ein langer Weg zur Akzeptanz des Geschehenen: Le Syndrome de Vichy

Die Aufarbeitung dieser Zeit erfolgte in Frankreich ähnlich wie in Österreich nur sehr zögerlich. Während sich Österreich jahrzehntelang hinter dem sogenannten „Opfermythos“ versteckte, versuchte auch Frankreich, die eigene Verantwortung zu relativieren, indem es die Schuld vor allem auf das nationalsozialistische Deutschland abwälzte. Der französisch-jüdische Historiker Henry Rousso (geb. 1954) hat diesen langen Prozess der Erinnerung in seinem 1987 erschienenen Werk „Le Syndrome de Vichy“¹²⁸ in vier Phasen gegliedert, die den Weg zur Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte nachzeichnen.¹²⁹

Die erste Phase (1944–1954) bezeichnet Rousso als Zeit der „unvollendeten Trauer“. Frankreich befand sich im Wiederaufbau, während in vielen staatlichen Institutionen – Justiz, Verwaltung und Wirtschaft – weiterhin Personen tätig waren, die während des Vichy-Regimes hohe Ämter bekleidet hatten. Diese personelle Kontinuität führte dazu, dass die Kollaboration mit den Deutschen weitgehend vertuscht wurde. In der offiziellen Erzählung wurde Frankreich als „betrogenes Volk“ dargestellt, das unter deutscher Besatzung gelitten hatte, während einzelne Kollaborateure als Verräter verurteilt wurden. Zugleich wurde der Heldenmythos der Résistance etabliert, der durch Figuren wie Jean Moulin verkörpert wurde. Dessen Symbolkraft wurde bewusst politisch genutzt, um nationale Einheit zu stiften.

¹²⁷ DER SPIEGEL, Die Schande von Vichy 1993.

<https://www.spiegel.de/politik/die-schande-von-vichy-a-a37b3ef4-0002-0001-0000-000013683008>. (19.01.2026).

¹²⁸ HENRY ROUSSO, Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours, Paris 1990 (Points Série histoire 135).

¹²⁹ KARIN URSELMANN, Die Bedeutung des Barbie-Prozesses für die französische Vergangenheitsbewältigung. Zugl.: Augsburg, Univ., Diss., 1999, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Wien 2000 (Moderne Geschichte und Politik 16).

In der zweiten Phase (1954–1971), die Rouso als „Zeit der Stille und Verdrängung“ beschreibt, konzentrierte sich das öffentliche Gedenken nahezu ausschließlich auf den heroischen Widerstand. Die Beteiligung Frankreichs an der Verfolgung und Deportation von Jüdinnen und Juden wurde dabei jedoch weitgehend ausgeblendet. Dabei hatte das Vichy-Regime aktiv an der antisemitischen Politik mitgewirkt, indem es jüdische Bürger*innen registrierte, segregierte und schließlich der Gestapo überlieferte. Die juristische Aufarbeitung blieb oberflächlich und eine tiefgreifende gesellschaftliche Reflexion über Schuld und Verantwortung fand nicht statt, so dass die Vergangenheitsbewältigung unvollständig blieb.¹³⁰

Die dritte Phase (1971–1974), die Rouso als „Erwachen und Rückkehr des Verdrängten“ bezeichnet, brachte erste Risse in das Schweigen. Ähnlich wie in Österreich begann die Nachkriegsgeneration, Fragen zu stellen. In den Familien wurde kaum über den Krieg gesprochen und erst die Enkelgeneration, die mit zeitlichem und emotionalem Abstand an die Geschehnisse herangehen konnte, begann, das Schweigen zu brechen und die verdrängte Geschichte der Kollaboration zu thematisieren.¹³¹

Ab 1974 setzte schließlich die vierte Phase ein, die Rouso als „Obsession“ mit dem Vichy-Regime beschreibt. Sie war geprägt von einer zunehmenden öffentlichen und juristischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. In dieser Phase spielten Serge und Beate Klarsfeld eine zentrale Rolle. Mit ihren unermüdlichen Recherchen und symbolträchtigen Aktionen zwangen sie die französische Gesellschaft, sich ihrer Geschichte zu stellen. Ein entscheidender Fortschritt war das deutsch-französische Abkommen vom 2. Februar 1971, das es ermöglichte, in Frankreich begangene NS-Verbrechen auch in Deutschland vor Gericht zu bringen. Insbesondere in den 1970er- und 1980er-Jahren rückte der Opferstatus der jüdischen Bevölkerung in den Mittelpunkt der Erinnerungskultur. Überlebende der Shoah begannen, an Schulen und in der Öffentlichkeit über ihre Erlebnisse zu sprechen – oft gegen ein gesellschaftliches Klima des Desinteresses. In den Schulbüchern jener Zeit wurden das Vichy-Regime und die Deportationen kaum erwähnt und die Shoah nur am Rande behandelt. Erst durch die Auslieferung Klaus Barbies an Frankreich kam es zu einer breiten gesellschaftlichen Debatte. Der Prozess im Jahr 1987 löste eine Welle der Selbstbefragung über Schuld, Verantwortung und die Grenzen von Gerechtigkeit aus.¹³²

¹³⁰ Ebd. 60-62.

¹³¹ Ebd. 63-65.

¹³² Ebd. 79; 84; 88.

4.2 Alle Augen sind gerichtet auf Lyon – wie die Öffentlichkeit reagierte

Die öffentliche Empörung über Barbies Taten war so groß, dass in Frankreich sogar über eine Wiedereinführung der Todesstrafe diskutiert wurde, die seit 1977 nicht mehr angewendet und 1981 offiziell abgeschafft wurde.¹³³ Der Barbie-Prozess war somit weit mehr als ein juristisches Verfahren. Er wurde zu einem pädagogischen und moralischen Ereignis für die Nation. Wie der Eichmann-Prozess in Israel im Jahr 1961 diente auch er der Bewusstseinsbildung. Er zwang Frankreich, sich seiner verdrängten Geschichte zu stellen, und machte deutlich, dass die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nicht nur durch Archive und Gesetze, sondern vor allem durch öffentliches Erinnern und Zeugenschaft vorangetrieben werden muss.¹³⁴

In der Graphic Novel werden die zentralen Rahmenbedingungen des Barbie-Prozesses – die sogenannten Hard Facts des historischen Verfahrens – präzise zusammengefasst. Nach jahrelangen juristischen und politischen Auseinandersetzungen wurde Klaus Barbie nicht mehr vor einem Militärgericht, sondern vor einem zivilen Schwurgericht, dem *Cour d'Assises du Rhône* in Lyon, angeklagt. Dieses Gericht war für Strafsachen zuständig und bot somit den institutionellen Rahmen, um das Verfahren – auch symbolisch – im „öffentlichen Raum des Gesetzes“ zu verankern.

Da der historische Gerichtssaal für den erwarteten Andrang zu klein war, wurde das Atrium des Justizpalasts zu einem provisorischen Gerichtssaal umgebaut. Eine eigens errichtete Galerie schuf zusätzliche Sitzplätze, um der enormen Nachfrage gerecht zu werden. Die Vorbereitungen für den Prozess waren entsprechend aufwendig, denn die Verhandlung war auf etwa 50 Tage angesetzt. Schon im Vorfeld zeichnete sich ab, dass es sich um ein Ereignis von internationaler

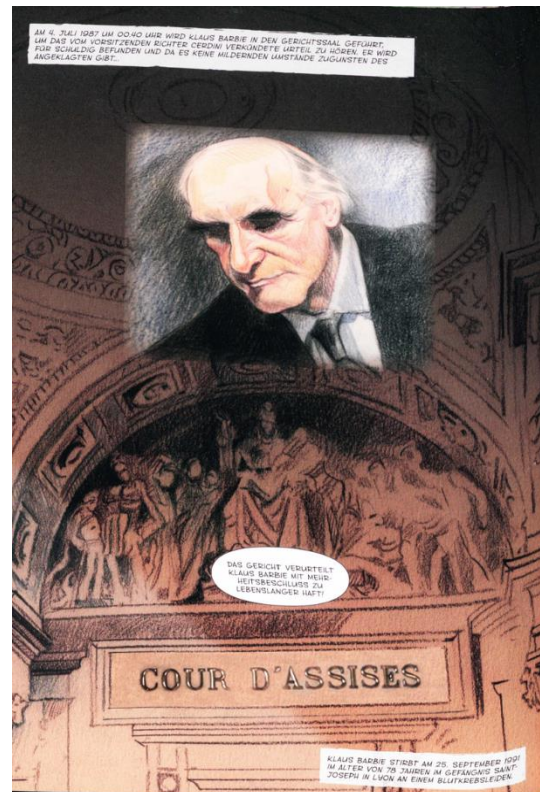


Abbildung 13: Ein verurteilter Barbie beugt sich seinem Schicksal. Im Hintergrund ist ein Ausschnitt des Gerichtsaals zu sehen.

¹³³ Ebd. 133.

¹³⁴ Ebd. 126.

Tragweite handeln würde. Rund 600 Journalist*innen und Fotograf*innen aus allen Kontinenten waren akkreditiert – ein gewaltiges mediales Interesse, das den Prozess zu einem globalen Schauplatz der Erinnerung machte. Später dazu mehr.¹³⁵

4.2.1 Qui est qui à Lyon ?

Besondere Aufmerksamkeit galt den zahlreichen Zeug*innen, von denen viele aufgrund ihres hohen Alters oder gesundheitlicher Beeinträchtigungen unter erschwerten Bedingungen aussagten. Insgesamt traten 149 Zeug*innen auf, von denen viele zugleich als Nebenkläger*innen auftraten und durch 39 Anwält*innen vertreten wurden. Unter ihnen befanden sich prominente Persönlichkeiten der französischen Justiz wie Serge Klarsfeld, der als Nebenkläger die Opfer vertrat. Die Anklage wurde von Generalstaatsanwalt Pierre Truche geführt, unterstützt von Jean-Olivier Viout. Im Anhang des Buches ist ein Interview mit Pierre Truche abgedruckt, das 2006 im Rahmen des Films *Mémoires de la Shoah* von Jean-Baptiste Perétié geführt wurde.¹³⁶ Grundthema ist die Definition des Begriffs „Verbrechen gegen die Menschlichkeit“ und die Frage, warum Barbie aufgrund der von ihm begangenen Verbrechen vor Gericht gestellt wurde. Viout verfasste auch den Überblick über die Geschehnisse und Eckdaten zum Prozess, der sich ebenfalls im Anhang des Buches befindet und für das Graphic Novel erstellt wurde.¹³⁷

Auf der Seite der Verteidigung saß der umstrittene Pariser Anwalt Jacques Vergès, der im Folgenden näher beleuchtet wird. Der Prozess gegen Klaus Barbie wurde am 11. Mai 1987 um 13:10 Uhr eröffnet – ein Datum, das in die französische Rechtsgeschichte einging.¹³⁸ Die Lockerung des bisherigen Aufzeichnungsverbots für Fernsehen und Radio schürte die Hoffnung, dass die ausführliche Berichterstattung das französische Volk über die Vergangenheit aufklären würde.¹³⁹ Mit dem Gesetz vom 11. Juli 1985 wurde erstmals die audiovisuelle Aufzeichnung eines Gerichtsverfahrens erlaubt, um die Aufzeichnungen später für wissenschaftliche Auswertungen nutzen zu können.¹⁴⁰ Damit wurde dieses Verfahren erstmals live übertragen, was ein Novum in der Geschichte der französischen Justiz darstellte. Allerdings wurde nur der erste Gerichtstag übertragen. (Bauer) Es gab jedoch auch kritische Stimmen hinsichtlich der Fernsehübertragung, denn die Widerstandskämpferin Brigitte Friang verstand die 70% Zustimmung

¹³⁵ JEAN-CLAUDE BAUER – FRÉDÉRIC BRRÉMAUD, Klaus Barbie. Der "Schlächter von Lyon", Wien 2024.

¹³⁶ Ebd. 144-145.

¹³⁷ Ebd. 130-143.

¹³⁸ Ebd. 142.

¹³⁹ URSELMANN, Die Bedeutung des Barbie-Prozesses für die französische Vergangenheitsbewältigung, 136.

¹⁴⁰ Ebd. 139.

für die live-Übertragung lediglich als eine aus einer Sensationslust entstandene Quote, da das Medium Fernsehen ihrer Auffassung nach eher ein Unterhaltungsmedium, anstelle eines belehrenden war.¹⁴¹

Den Vorsitz führte Richter André Cerdini. Die Geschworenen bestanden aus Vertreter*innen verschiedener Berufsgruppen, waren im Durchschnitt 39 Jahre alt und hatten den Zweiten Weltkrieg allesamt nicht miterlebt. Dadurch erhielt der Prozess eine besondere historische Dimension: Er wurde nicht mehr von Zeitzeug*innen, sondern von deren Nachfolger*innen geführt – ein symbolischer Übergang von Erinnerung zu Geschichte. Aufgrund der hohen symbolischen Bedeutung des Angeklagten, der Anwesenheit zahlreicher Überlebender und der internationalen Presse waren umfassende Schutzmaßnahmen notwendig. Der Barbie-Prozess wurde somit zu einem juristischen, politischen und gesellschaftlichen Großereignis, das weit über Lyon hinaus Wirkung zeigte – als Gerichtsverfahren, das eine Nation mit ihrer eigenen Vergangenheit konfrontierte.

4.3 Mediale Rezeption

Der Barbie-Prozess wurde in den Medien in einem bis dahin kaum gekannten Ausmaß rezipiert – ein Ereignis, das weltweit Schlagzeilen machte und die französische sowie die internationale Öffentlichkeit fesselte. Für Jean-Claude Bauer bedeutete diese mediale Aufmerksamkeit eine Fülle visueller Referenzen, die ihm bei der zeichnerischen Umsetzung des Prozesses als Vorlage dienten. Gerade weil der Prozess minutiös dokumentiert wurde, hatte Bauer bei der Darstellung der beteiligten Personen – Richter*innen, Anwälte*innen, Zeuge*innen und des Angeklagten selbst – nur geringen Interpretationsspielraum. Insbesondere für die Szenen innerhalb des Gerichtssaals orientierte er sich stark an fotografischen und filmischen Quellen, die die Gestik, Mimik und Körperhaltung der realen Personen exakt wiedergaben. Zusätzlich boten ihm seine früheren Zeichnungen als Gerichtszeichner eine solide Grundlage, doch die zahlreichen Videoaufnahmen ermöglichten es, auch emotionale Nuancen und die zwischenmenschliche Spannung dieser historischen Verhandlung einzufangen.

4.3.1 Eine Sammelwut in Bewegtbildern...

Die visuelle Kultur rund um den Barbie-Prozess ist umfangreich dokumentiert. Besonders hervorzuheben ist der vielfach ausgezeichnete Dokumentarfilm „Hotel Terminus: The Life and

¹⁴¹ Ebd. 137.

Times of Klaus Barbie” (1988) von Marcel Ophüls, der bis heute als filmisches Schlüsselwerk zur Auseinandersetzung mit Barbie gilt.¹⁴² Ophüls konstruiert darin – fast ohne eigene Kommentierung – ein komplexes Mosaik aus Zeitzeug*innenberichten, Interviews und Archivmaterial. Durch eine kunstvolle Montagetechnik macht er die Brüche und Widersprüche in Barbies Biografie ebenso sichtbar wie die moralische Ambivalenz vieler Zeitgenoss*innen. Der Film ist somit nicht nur ein Dokument des Prozesses, sondern auch ein reflektiertes Stück Erinnerungskultur, das die Fragen nach Schuld, Verdrängung und Verantwortung eindringlich verhandelt. Neben Ophüls’ Werk existieren zahlreiche Fernsehberichte, Zeitungsartikel und Dokumentationen, die in den Archiven französischer und deutscher Rundfunkanstalten zugänglich sind. Für Frankreich wäre hier das Archiv des *Institute Nationale Audiovisuelle* (INA) zu erwähnen, für Deutschland die Online-Archive *Norddeutschen Rundfunks* (NDR) oder der *Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland* (ARD).¹⁴³ Diese Beiträge, die oft zeitgleich mit dem Prozess entstanden sind, veranschaulichen, wie intensiv die Medien den Fall begleiteten und wie stark sich die Öffentlichkeit an der kollektiven Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit beteiligte.

4.3.2 ... und literarische Werke en masse

Auch im Bereich der literarischen Aufarbeitung erschienen während und kurz nach dem Prozess mehrere Bücher, vor allem aus dem englischsprachigen Raum. Sie folgten häufig der Sensationslogik der frühen 1980er Jahre, als der Fall Barbie internationale Aufmerksamkeit erlangte. Die bekanntesten Werke sind Tom Bowers „Klaus Barbie: Lyon, Augsburg, La Paz – Karriere eines Gestapo-Chefs“, Horst J. Andel „Kollaboration und Résistance – der Fall Barbie“ sowie Sanches Gustavos „Barbie in Bolivien“. Inhaltlich deckten sich viele dieser Werke in ihren zentralen Aussagen, sie zeichneten Barbies Lebensweg, die Ermittlungen und den Prozessverlauf nach, boten jedoch kaum neue Erkenntnisse. In der vorliegenden Arbeit wurden diese Texte bewusst nicht herangezogen, da ihre Informationen heute weitgehend überholt sind und in Peter Hammerschmidts „Deckname Adler“ umfassend und kritisch aufgearbeitet wurden. Bemerkenswert ist, dass trotz des medialen Hypes keines dieser Werke den Versuch unternimmt, Barbie eine „Redemption Arc“, also eine narrative Form der Läuterung, zuzuschreiben. Sowohl die

¹⁴² MARCEL OPHÜLS, *Hôtel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie. Part 1/2* 1988. <https://www.youtube.com/watch?v=GpodeBqF36Q&t=28s>. (11.09.2025); MARCEL OPHÜLS, *Hôtel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie. Part 2/2* 1988. <https://www.youtube.com/watch?v=0Saz11E9I-4>. (11.09.2025).

¹⁴³ ARD, Klaus Barbie Suche 2025. <https://www.ardmediathek.de/suche/Klaus%20Barbie>. (11.10.2025).

journalistischen als auch die wissenschaftlichen und filmischen Darstellungen sind von einem klaren Tenor der moralischen Verurteilung geprägt. Damit bestätigt sich, dass der Fall Barbie nicht nur ein juristisches, sondern vor allem ein ethisches Ereignis war, das sich tief in das kulturelle Gedächtnis Europas eingeschrieben hat. Auch in den Memoiren/Autobiografien ehemaliger Barbie-Opfer wie Alice Kaufmann („Dem Schlächter von Lyon entkommen“)¹⁴⁴ oder Alain Finkielkraut („Die vergebliche Erinnerung“)¹⁴⁵ werden die Person Barbies und der Prozess thematisiert, allerdings stehen diese Betrachtungen nicht im eigentlichen Fokus der Erzählung. Im Gegenzug dazu werden die Blickwinkel der jeweiligen Lager, der Résistance und der jüdischen Erinnerung, eingebracht.

4.3.3 Die Zeugen und Zeuginnen des Prozesses

Insgesamt treten in der Graphic Novel zahlreiche Zeug*innen auf, doch nur wenige erhalten eine ausführlich gestaltete Darstellung innerhalb der narrativen Struktur. Jean-Claude Bauer versucht, dieser Vielzahl an Stimmen gerecht zu werden, indem er sie in seine Gerichtsszenen integriert. Oft sind kurze Porträts und knappe biografische Notizen – Name, Funktion im Krieg, Schicksal – zu sehen. Dieses Verfahren macht die enorme Fülle an Erinnerungen sichtbar, führt aber zugleich zu einem Dilemma: Die Graphic Novel ist inhaltlich außerordentlich reich, droht aber stellenweise an dieser Dichte zu scheitern. Der Autor steht vor der Herausforderung, unzählige persönliche Geschichten in ein kohärentes visuelles und erzählerisches Format zu bringen. Dadurch bleiben manche Episoden zwangsläufig fragmentarisch oder oberflächlich. Eine ähnliche Problematik zeigt sich auch in der wissenschaftlichen Analyse, da viele Themen des Werkes nur exemplarisch behandelt werden können.

Dennoch liegt in dieser Vielfalt auch eine Stärke: Bauer versucht, die Komplexität des Erinnerns abzubilden, ohne sie zu glätten. Besonders auffällig ist, dass in der Erzählung vor allem die weiblichen Zeug*innen ausführlich zu Wort kommen. Ihre Berichte nehmen im Verlauf der Graphic Novel eine zentrale Rolle ein, da sie nicht nur das individuelle Leid, sondern auch die kollektive Dimension der Gewalt sichtbar machen und die emotionale und moralische Tiefe des Prozesses verdeutlichen.

¹⁴⁴ ALICE KAUFMANN, Klaus Barbie. Dem Schlächter von Lyon entkommen, Wien 1987 (Edition S).

¹⁴⁵ ALAIN FINKIELKRAUT, Die vergebliche Erinnerung. Vom Verbrechen gegen die Menschheit, Berlin 1989 (Critica diabolis 24).

Zu den wichtigsten Zeuginnen zählen – neben Lise Lesèvre, Widerstandskämpferin und Barbie-Folteropfer – zahlreiche Frauen, deren Lebensgeschichten eng mit den Verbrechen des Angeklagten verknüpft sind.

Ein Beispiel ist Léa Katz-Weiss, die als junge Frau den Rabbiner Schonberg vor einer Razzia warnen wollte und dabei in der Synagoge der Rue Sainte-Catherine Barbie begegnete. Sie entging nur durch die vorgetäuschte Krankheit ihrer Mutter der Deportation, musste sich jedoch am folgenden Tag im berüchtigten Hotel Terminus melden.¹⁴⁶

Eva Gottlieb wurde selbst nicht verhaftet, berichtete aber vom Schicksal einer Freundin aus der Résistance und damit stellvertretend über den Mut vieler Frauen, deren Taten im Schatten der Geschichte stehen.¹⁴⁷

Léa Feldblum, Erzieherin im Kinderheim von Izieu und einzige Überlebende der dortigen Deportation, verkörpert eine der erschütterndsten Stimmen des Prozesses. Ihr Bericht lässt das Ausmaß der Verbrechen an Kindern erahnen.¹⁴⁸

Ebenso bewegend war der Auftritt von Fortunée Chouraki-Benguigui, der Mutter der drei in Izieu verschleppten Kinder Jacques, Richard und Jean-Claude. Sie selbst wurde 1943 nach Auschwitz deportiert und überlebte. Ihre Aussage ist ein persönliches Zeugnis und ein symbolischer Akt mütterlicher Erinnerung und Anklage zugleich.¹⁴⁹

Sabine Chwast Zlatin, die Leiterin des Kinderheims von Izieu, erinnert sich an den Tag der Razzia und ihre Pläne für die Übersiedelung des Heimes. Sie wendete sich in ihrer Aussage an die Mütter und Eltern, die ihre Kinder durch den Nationalsozialismus verloren. Ihre Worte dienen auch als Einleitung für die Erzählung der Geschehnisse am 6. April 1944 in Izieu. In der Graphic Novel wird die Entführung lediglich als Rückblende gezeigt: vom Erscheinen Barbies zur Frühstückszeit bis zum „Verladen“ der Heimbewohner*innen. Die Geschichte von Izieu ist in dem Buch also stark gekürzt und die Schicksale der Kinder und Erzieher*innen werden nicht näher beleuchtet.¹⁵⁰ Dafür gibt es jedoch ein weiteres Graphic Novel mit dem Titel „Die Kinder von Izieu“ von Pascal Bresson (der auch an der Graphic Novel über Beate Klarsfeld¹⁵¹ mitgewirkt hat) und Giulio Salvadori,¹⁵² das ebenfalls bei bahoe books erschienen ist und sich vorwiegend an ein jüngeres Publikum richtet.

¹⁴⁶ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie.

¹⁴⁷ Ebd. 96.

¹⁴⁸ Ebd. 112.

¹⁴⁹ Ebd. 112.

¹⁵⁰ Ebd. 112

¹⁵¹ PASCAL BRESSON – SYLVAIN DORANGE, Beate & Serge Klarsfeld. Die Nazijäger: nach dem Buch "Erinnerungen" von Serge und Beate Klarsfeld, Hamburg 2021 (Graphic novel).

¹⁵² PASCAL BRESSON – GIULIO SALVADORI, Die Kinder von Izieu, Wien 2025.

Weitere Zeuginnen wie Simone Kadosche, die mit 13 Jahren nach Auschwitz deportiert und von Barbie gefoltert wurde, oder Julie-Fino Franceschini, die vier Tage vor ihrer Hochzeit verhaftet, in Montluc inhaftiert und deportiert wurde, ergänzen die Veranschaulichung der Opferdichte in diesem Prozess.¹⁵³

Unter den männlichen Zeugen ragen Elie Nahmias,¹⁵⁴ der über seine Erfahrungen in Auschwitz berichtet, sowie Michel Cojot-Goldberg hervor.¹⁵⁵ Letzterer schildert im Prozess seine Reise nach Bolivien, wo er versuchte, den ehemaligen Gestapo-Chef zu töten. Er gab den Plan jedoch auf, da er – wie er sagte – „nicht genug Hass“ empfand. Diese Aussage bildet einen berührenden Kontrapunkt zur Spirale der Gewalt, die Barbie verkörperte.

Die übrigen Zeug*innen erscheinen in der Graphic Novel meist nur in kurzen Einblendungen mit Porträt, Namensschild und einzelnen Sprechblasen. Ihre Aussagen werden nicht im Detail wiedergegeben, sondern in den jeweiligen erzählerischen Kontext eingebettet. Dadurch entsteht der Eindruck einer kollektiven, vielstimmigen Erinnerung. Dieser wirkt für die Lesenden jedoch überwältigend, sodass mehrere Leseansätze benötigt werden.

4.4 Die Erzeugung von Emotionalität im gezeichneten Bild

In enger Zusammenarbeit mit den Zeug*innenaussagen tritt ein zentraler Aspekt dieser Arbeit besonders hervor: das Unsagbare sichtbar zu machen. Gerade in der Geschichtswissenschaft werden Emotionen häufig vernachlässigt, da sie in den gängigen Quellen kaum greifbar sind. Einblicke in die emotionale Welt historischer Akteur*innen eröffnen sich nur in persönlichen Schriftstücken, etwa Tagebüchern, Briefen oder Memoiren. Selbst dort bleibt der Zugang jedoch fragmentarisch und ist gefiltert durch individuelle Selbstzensur, gesellschaftliche Normen oder Angst vor politischer Repression. Emotionen sind somit schwer dokumentierbar, aber von entscheidender Bedeutung für ein umfassendes Verständnis historischer Erfahrungen.¹⁵⁶

Die zeichnerische Darstellung, insbesondere in der Graphic Novel, ermöglicht einen einzigartigen Zugang zu historischen Themen. Künstler*innen interpretieren und emotionalisieren Situationen, zu denen Quellen keine Informationen liefern. Sie erschaffen keine „objektive Realität“, sondern eine subjektive, visuelle Übersetzung von Erfahrung, eine ästhetische Verdich-

¹⁵³ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie.

¹⁵⁴ Ebd. 100-101.

¹⁵⁵ Ebd. 95.

¹⁵⁶ NINA VERHEYEN – ZENTRUM FÜR ZEITHISTORISCHE FORSCHUNG POTSDAM, Geschichte der Gefühle, Potsdam 2010.

tung historischer Empfindungen. Da jedes historische Narrativ durch individuelle Wahrnehmung gefiltert ist, sollte diese künstlerische Freiheit als produktive Form der Erinnerung verstanden werden – und nicht als Verfälschung.

4.4.1 Bildergeschichten im Geschichtsunterricht

Zwar hat sich der Fokus in der modernen Geschichtsdidaktik auf die Dekonstruktion historischer Narrationen verlagert, doch das Erzählen von Geschichte („Historytelling“) bleibt zentral, da es die Welt strukturiert, Orientierung ermöglicht und Identitätsbildung erlaubt. Geschichte wird so als dynamischer Prozess erfahrbar, der zur Selbstvergewisserung beiträgt. Damit „Historytelling“ nicht manipulativ wirkt, muss es methodisch reflektiert eingesetzt werden, beispielsweise durch die Verbindung von Konstruktion und Dekonstruktion. Auch bewusst erfundene Geschichten können didaktisch sinnvoll sein, etwa um emotionale Zugänge zu schaffen. Entscheidend ist, dass Lernende erkennen, dass Erzählungen konstruiert sind, von Perspektiven abhängen und es alternative Deutungen gibt, mit denen sie sich auseinandersetzen.¹⁵⁷

Der Comic als Medium verfügt über besondere Mittel, um Emotionen zu transportieren. In seinem Standardwerk „Making Comics“ (2006) beschreibt Scott McCloud detailliert, wie Zeichner*innen mit Gesichtsausdrücken, Körpersprache und Komposition Gefühle erzeugen können. Gesichtsausdrücke sind eine Form nonverbaler Kommunikation, die zwar universell verstanden, aber nur schwer bewusst gesteuert oder in Worte gefasst werden kann. Comic-Künstler*innen müssen sie nicht nur lesen, sondern auch zeichnerisch „übersetzen“, um Empathie bei den Lesenden auszulösen. Diese Emotionen entstehen nicht nur durch Mimik, sondern auch durch Gestik, Körperhaltung und räumliche Anordnung, also durch eine visuelle Grammatik des Fühlens, die auf kulturellen Konventionen und kollektiven Lesarten beruht. McCloud unterscheidet verschiedene Strategien der emotionalen Darstellung – von realistischen über simplifizierte bis hin zu überzeichneten oder symbolischen Formen.¹⁵⁸ Während viele Comics mit stilisierten Symbolen wie Schweißtropfen, Zickzacklinien oder Bewegungsspuren arbeiten, verzichtet Jean-Claude Bauer in seiner Graphic Novel konsequent auf solche Mittel. Sein Ansatz ist radikal realistisch. Dank des umfangreichen Bildmaterials und historischer Fotografien gelingt es ihm, Gesichter so präzise zu zeichnen, dass Emotionen wie Angst, Schmerz oder Scham in

¹⁵⁷ THOMAS HELLMUTH, Ein Plädoyer für „Historytelling“ im Unterricht 2016.

<https://public-history-weekly.org/4-2016-9/plea-historytelling-classroom/>. (18.01.2026).

¹⁵⁸ SCOTT MCCLOUD, Making Comics. Storytelling secrets of comics, manga and graphic novels, New York 2006

kleinen, kaum wahrnehmbaren Verzerrungen der Gesichtszüge sichtbar werden. Diese feine emotionale Wahrnehmung verleiht den Figuren Würde und Authentizität.

Ein besonders eindrückliches Beispiel ist die Szene mit der Zeugin Fortunée Chouraki-Benguigui, die sich bei der Verlesung des letzten Briefes ihres Sohnes Jacques aus dem Kinderheim Izieu ein Taschentuch fest vor den Mund presst.¹⁵⁹ Diese Geste – das verhaltene, beinahe körperliche Ringen um Fassung – ist ein subtiler Ausdruck tiefster Erschütterung. Sie zeigt, wie Bauer Emotionen nicht übertrieben oder sentimental inszeniert, sondern sie über die Körpersprache des Zurückhaltens ausdrückt. Das Taschentuch wird so zu einem Symbol des inneren Kampfes zwischen Trauer und Selbstbeherrschung. So gelingt es Bauer, das Unsagbare – den Schmerz der Erinnerung, das Trauma des Verlusts und die Last des Zeugnisses – in der Sprache der Bilder zu artikulieren. Seine Graphic Novel wird dadurch zu einem Medium, das zwischen Dokumentation und Empathie vermittelt, und zu einer Form visueller Erinnerung, die das Unsichtbare sichtbar macht, ohne es zu verzerren.

4.4.2 Beispiele für bildliche Stilmittel zur Konstruktion von Emotionen

In seiner Graphic Novel nutzt Jean-Claude Bauer gezielt visuelle Stilmittel, um die Schwere und emotionale Dichte des Prozesses gegen Klaus Barbie spürbar zu machen. Besonders eindrucksvoll gelingt ihm dies in der Sequenz „Die Geister der Vergangenheit“.¹⁶⁰ In dieser Illustration sind schemenhafte Gestalten in weißen Konturen zu sehen, die von einem SS-Mann vor einer dunklen, bedrohlich wirkenden Häuserfassade abgeführt werden.¹⁶¹ Durch die geisterhafte Inszenierung dieser Szene entsteht eine beklemmende Atmosphäre. Sie steht symbolisch für die unauslöschliche Präsenz der Opfer, deren Schicksal den Gerichtssaal wie ein Schatten durchdringt. Durch die starke Kontrastierung von Licht und Dunkelheit macht Bauer das Unsichtbare – das Leid und die Abwesenheit der Toten – sichtbar. Beim Lesen entsteht so ein Moment des Innehaltens, in dem die Emotionen der Zeug*innen und die Wucht der Vergangenheit für die Lesenden erahnbar werden. Die Interpretationen variieren je nach persönlichen Erfahrungen.

In diesem Teil der Erzählung treten drei Zeug*innen in den Vordergrund, deren Aussagen die kollektive Erinnerung und das individuelle Trauma exemplarisch verdeutlichen.

¹⁵⁹ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 112.

¹⁶⁰ Anm.: Bezeichnung selbst gewählt.

¹⁶¹ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 73.

Henry Bulawko, der die Shoah überlebt hat, spricht über das Schweigen des Angeklagten und die emotionale Leere, die der Prozess bei ihm hinterlässt. Seine Worte: „Die Erinnerung gehört nicht uns. Sie gehört den Toten. Vielleicht gehört die Vergebung uns“, fassen die Ambivalenz zwischen Erinnerung und Vergebung, zwischen Schmerz und Pflicht eindringlich zusammen. Er schildert, wie er vergeblich auf ein Wort des Bedauerns oder Mitgefühls von Barbie gewartet habe, doch nichts dergleichen sei gekommen. Bulawko sieht darin keine Überraschung, sondern die bittere Konsequenz eines Mannes, der nie Mitgefühl gezeigt hat, sondern sich stets hinter dem Satz „Ich habe nur Befehle ausgeführt“ verschanzt hat.

Victor Sullaper erinnert sich an Barbies offen antisemitische Haltung, die sich in einem Satz verdichtet, den der Angeklagte einst auf Deutsch äußerte: „Was für ein verfluchtes Land, in dem man einen Juden nicht von einem Nichtjuden unterscheiden kann!“ Diese Aussage entlarvt nicht nur Barbies rassistische Ideologie, sondern auch seine Verachtung gegenüber der französischen Bevölkerung, die sich seiner „Unterscheidungslogik“ widersetzte.

Gilberte Lévy-Jacob, eine weitere Zeugin, berichtet mit schlichter, aber tief bewegender Stimme über ihren eigenen Akt des Widerstands. „Wir haben Juden versteckt. Wir versuchten zu helfen. Und ich möchte meine Mitstreiter, die nicht zurückgekehrt sind, in meinem Zeugnis einbeziehen.“¹⁶² Ihre Worte verbinden individuelle Erinnerung mit kollektivem Gedenken – sie spricht stellvertretend für jene, die nicht überlebt haben.

Durch die Verbindung von Text und Bild, von Zeugenschaft und Symbolik gelingt es Bauer, historische Dokumentation in eine emotionale Erfahrung zu überführen – nicht als bloße Information, sondern als Berührung. Dabei erscheinen die „Geister der Vergangenheit“ nicht als Gespenster, sondern als stumme Zeugen, die mahnen: Erinnerung bedeutet immer auch Verantwortung. Doch gerade hier setzt die Kritik an: Wie lässt sich im Geschichtsunterricht mit Emotionen umgehen, ohne in eine unreflektierte „Betroffenheitspädagogik“ zu verfallen? Zwar sind Emotionen ein zentraler Bestandteil historischen Lernens und können Lernprozesse vertiefen, doch ihre Inszenierung birgt Risiken. Sie kann kritische Distanz verhindern, analytisches Denken blockieren und individuelle Verarbeitungsprozesse stören.

Betroffenheit ist weder sichtbar noch messbar und äußere Passivität kann mit intensiver innerer Verarbeitung einhergehen. Simulierte Emotionen in Rollenspielen oder szenischen Darstellun-

¹⁶² BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 97.

gen vermitteln allenfalls allgemeine Grundemotionen, nicht aber die spezifische Historizität vergangener Lebenswelten.

Dadurch droht Geschichte psychologisiert und ihrer Eigenlogik beraubt zu werden. Anstelle einer Betroffenheitspädagogik soll das Reflektieren von Emotionen im Vordergrund stehen, nicht ihre Instrumentalisierung. Emotionen sollen ernst genommen, aber nicht erzwungen werden. Anstatt Betroffenheit zu inszenieren, sollte der Fokus auf Bedeutsamkeit liegen.¹⁶³

4.5 Darstellung von Gewalt

Gerade im historischen Kontext, insbesondere bezogen auf den Zweiten Weltkrieg, ist die bildliche Konfrontation mit Gewalt kein neues Phänomen. Die Geschichtswissenschaft greift regelmäßig auf Fotografien zurück, die Opfer von Kriegsverbrechen, Konzentrationslagern oder Schlachtfeldern dokumentieren. Diese Bilder wirken verstörend und sind dennoch wichtige Zeugnisse. Die Graphic Novel greift diese Tradition auf, jedoch in künstlerisch vermittelter Form. Ihre Stärke liegt im Balanceakt: Sie zeigt Gewalt, jedoch nicht zur Provokation, sondern als Mittel historischer Aufarbeitung. Fotografien, die von Täter*innen stammen, werden auch in dieser Graphic Novel herangezogen, eine nähere kritische Reflexion zu diesem Dokumentationsmaterial ist jedoch nicht explizit gegeben. Es gibt keine explizite Referenz welche Bildmaterialien als Vorlage dienten – höchstwahrscheinlich aufgrund der Dichte des vorhandenen Materials, da wäre eine Auflistung zu aufwendig.

4.5.1 Ist die Thematisierung und Darstellung von Gewalt noch immer ein Tabu?

Dabei ist jedoch stets entscheidend, wie Gewalt inszeniert wird. Wird sie reflektiert oder ästhetisiert? Wird sie kritisch eingeordnet oder gar romantisiert? Diese Fragen sind nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in den Medien aktueller denn je. Ab wann überschreitet eine Darstellung die Grenze zur Verherrlichung? Ab wann verliert sie ihre kritische Funktion und wird zur bloßen Provokation? Mediale Darstellungen spiegeln stets auch den jeweiligen Zeitgeist wider – so auch diese Graphic Novel. Die Frage, was gezeigt werden darf und wie, hängt eng mit gesellschaftlichen Diskursen und moralischen Maßstäben zusammen. In unserer Gegenwart sind Gewaltdarstellungen zwar weitgehend erlaubt, doch häufig entscheiden nicht allein Künstler*innen oder Institutionen über ihre Angemessenheit, sondern auch die digitalen Communities. Insbesondere auf sozialen Plattformen wird schnell, oft scharf und nicht selten emotional

¹⁶³ HARTMANN WUNDERER, Emotionen im Geschichtsunterricht? 2016.
https://www.sowi-online.de/praxis/methode/emotionen_geschichtsunterricht.html. (19.01.2026).

geurteilt. Kunst wird hier nicht nur rezipiert, sondern auch unmittelbar bewertet – je nachdem, wie gut sie zu individuellen Weltanschauungen passt.

Ein prägnantes Beispiel ist eine Anekdote von Leo Gürtler, der mit einem Stand auf einer Buch- bzw. Comiciemesse vertreten war. In seinem Verlag erschien 2022 das Werk *Leben und Sterben in Auschwitz*,¹⁶⁴ das der Illustrator Dietmar Reinhard nach intensiver Recherche und akribischer Detailarbeit veröffentlichte. Reinhard, der durch seine politischen Illustrationen in renommierten Zeitungen wie der *Süddeutschen Zeitung*, *Die Zeit* und dem *Stern* bekannt wurde, gestaltete die Graphic Novel in einem flächigen, hartlinigen Zeichenstil, der in einer überwiegend grauen Farbpalette gehalten ist. Die Handlung thematisiert das Grauen des Lageralltags in Auschwitz-Birkenau: von Säuglingstötungen über die medizinischen Experimente Josef Mengeles bis hin zu den Vergasungen arbeitsunfähiger Neuankömmlinge und russischer Kriegsgefangener mit Zyklon B. Besonders eindrücklich ist die Darstellung der qualvollen Szenen in den Gaskammern, die Reinhard mit bedrückender Direktheit ins Bild setzt. Hier stellen sich mehrere Fragen: Überschreitet diese Darstellung die Grenzen des Zeigbaren? Kann eine Zeichnung etwas adäquat darstellen, obwohl es keinerlei Bildmaterial gibt? Lassen sich Szenen wie diese sich überhaupt darstellen? Sind solch explizite Darstellungen überhaupt notwendig, um eine Geschichte eindrücklich erzählen zu können? Ein Beispiel ist der Dokumentarfilm „Shoah“ (1985) von Claude Lanzmann. Dieser nutzt ausschließlich Videomaterial mit Interviews von Zeitzeug*innen verschiedener Fraktionen – seien es Überlebende, Widerstandskämpfer*innen oder Täter*innen – und zeichnet mit deren Erzählungen ein eindrückliches Bild des Krieges.¹⁶⁵ In diesem Zusammenhang kann auch folgende kleine Anekdote zur Überforderung von Rezipient*innen angeführt werden: Laut Leo Gürtler war Reinhard mit dieser Darstellung einer der Ersten, der das Sterben in den Gaskammern von innen darstellte. Ansonsten wurden die Tode eher angedeutet oder versteckt. Auf der Messe blätterte eine Besucherin in diesem Buch und zeigte sich entrüstet über die Darstellungen. Sie wandte sich an Gürtler mit den Worten: „Wenn mein 15-jähriger Sohn so etwas sieht, dann verstört ihn das!“ Diese Reaktion verdeutlicht, wie aktuell die Debatte darüber bleibt, was in visuellen Medien wie Comics oder Graphic Novels gezeigt werden darf – und in welcher Form. Gürtler entgegnete, dass Kinder und Jugendliche im Internet ohnehin mit weitaus drastischeren Bildern konfrontiert würden, die ohne Altersbeschränkung zugänglich sind und daher oft noch weniger pädagogisch gerahmt werden können.

¹⁶⁴ DIETMAR REINHARD, *Leben und Sterben in Auschwitz*, Wien 2022.

¹⁶⁵ CLAUDE LANZMANN, *Shoah*, Frankreich 1985. Online verfügbar unter: <https://www.arte.tv/de/videos/017079-001-A/shoah-1-2/> (27.02.2026).

In dieser komplexen Gemengelage neigen viele Werke dazu, Gewaltdarstellungen entweder zu reduzieren oder sie stark einzubetten und zu kontextualisieren, um möglichen Kontroversen vorzubeugen. Doch gerade bei der künstlerischen und historischen Aufarbeitung von Menschheitsverbrechen darf Gewalt nicht ausgeblendet werden. Ihre Sichtbarmachung ist unverzichtbar – nicht aus Sensationslust oder zur Provokation, sondern um zu erinnern, zu mahnen und zur kritischen Reflexion anzuregen. Daraus ergibt sich die zentrale Frage: Wie sehr benötigt eine Geschichte wie diese die Darstellung von Gewalt und in welchem Maße ist diese notwendig, um die Dimension des Unfassbaren begreifbar zu machen?

4.5.2 Die Expertise des Schlächters: Folter

Im Verlauf der Graphic Novel wird die von Klaus Barbie und seinen Handlangern ausgeübte Gewalt in mehreren Szenen thematisiert. Einige dieser Darstellungen wurden bereits im Kapitel zur visuellen Inszenierung Barbies näher betrachtet. Seine grausamen Foltermethoden trugen wesentlich zu seinem berüchtigten Beinamen „Schlächter von Lyon“ bei. Die im Werk gezeigte Gewalt beschränkt sich dabei nicht allein auf körperliche Übergriffe. Der Begriff Gewalt umfasst ein breites Spektrum an Erscheinungsformen: physische, psychische, strukturelle, sexuelle, institutionelle und politische Gewalt.¹⁶⁶ Jede dieser Formen kann sich in unterschiedlichen Kontexten äußern, doch ihnen allen ist gemeinsam, dass sie auf die Verletzung, Unterdrückung oder Demütigung von Menschen abzielen. In Bauers Werk werden insbesondere körperliche und psychische Gewalt sichtbar gemacht: die Schläge, Misshandlungen und Erniedrigungen, die Barbie den Gefangenen zufügte, aber auch die unsichtbaren Spuren von Angst, Schmerz und Ohnmacht in den Gesichtern und Körperhaltungen der Opfer. Bauer gelingt es damit, Gewalt nicht nur als Handlung, sondern als System zu zeigen – als Ausdruck eines Machtverhältnisses, das Menschen entwürdigt und ihre Identität zu zerstören versucht. Indem er diese Gewalt ins Bild setzt, macht er sie erfahrbar, ohne sie zu glorifizieren.

Im Verlauf des Prozesses gegen Klaus Barbie wurde das ganze Ausmaß seiner Folterpraktiken sichtbar. Zeugenaussagen, insbesondere jene des Widerstandskämpfers Raymond Aubrac vor dem Ständigen Militärgericht in Lyon, dokumentierten die systematische und sadistische Brutalität, mit der Barbie und seine Untergebenen vorgehen. Zu den von Aubrac geschilderten Methoden zählten die sogenannte Badewannenfolter, das Quetschen der Genitalien, Injektionen von säure- oder ätzenden Flüssigkeiten in Harnleiter und Ohren, das Ausreißen von Finger- und

¹⁶⁶ GEWALT LOS WERDEN, Formen von Gewalt. <https://bayern-gegen-gewalt.de/gewalt-infos-und-einblicke/formen-von-gewalt/> (22.09.2025).

Fußnägeln, Schläge mit Fäusten, Stöcken und Eisenstangen, Stromstöße, Verbrennungen mit Zigaretten, Nadelstiche und Messerattacken auf allen Körperpartien. Hinzu kamen die Hetze abgerichteter Polizeihunde auf Gefangene sowie besonders grausame Misshandlungen wie Pfählungen oder das Aufhängen an Rollen, bis Blut aus Nasen und Ohren floss.¹⁶⁷ Aufgrund der Schwere und Systematik dieser Verbrechen entschied das Militärgericht am 20. Dezember 1985, die Morde und Deportationen von Widerstandskämpfer*innen in die Anklageschrift aufzunehmen. Durch die erweiterte Definition der „Verbrechen gegen die Menschlichkeit“ war es möglich, selbst verjährte Taten erneut juristisch zu verfolgen.

Im Zuge des Prozesses sagten zahlreiche Zeug*innen über ihre Gewalterfahrungen unter Barbies Regime aus. Eine besonders eindrückliche Schilderung lieferte Lise Lesèvre, eine Überlebende der Résistance, die Barbies berühmte Badewannenfolter erlitt. In Bauers Graphic Novel wird diese Szene mit bedrückender Intensität visualisiert: Zwei Gestapo-Männer halten die gefesselte Lise Lesèvre an den Armen und sind bereit, sie erneut unter Wasser zu tauchen. (siehe Abb.8) Im Online-Archiv des *Spiegel*¹⁶⁸ ist ein Beitrag vom 10. Mai 1987 zu finden, in dem Lesèvre in schockierender Konkretheit schildert: Barbie und seine Männer folterten sie 19 Tage lang mit Schlägen, Stromstößen, der sogenannten Badewannenfolter sowie brutalen Werkzeugen wie der *Schlague* oder der *Knute*. Ihr Körper trug ihr Leben lang die Spuren der Folter: ein verkrüppelter Rücken und künstliche Kniegelenke. Ihre Schilderungen verdeutlichen die Lust an der Qual, die Barbie trieb – Gewalt als Selbstzweck, als Ausdruck einer enthemmten Macht über den Körper des Opfers. Lesèvre beschreibt Barbie als „wildes Tier“ und sagt, sie habe „ihren eigenen Tod überlebt“.¹⁶⁹ Die Nacktheit der Frau verweist dabei nicht nur auf die physische Gewalt der Folter, sondern auch auf die sexualisierte Erniedrigung, die als gezieltes Machtinstrument diente. Diese geschlechtsspezifische Dimension der Gewalt verdeutlicht, dass körperliche Misshandlung und sexuelle Demütigung untrennbar miteinander verwoben sind. Bauer zeigt die Szene ohne voyeuristische Überzeichnung: Die Nacktheit fungiert hier nicht als erotisches, sondern als historisch notwendiges, schmerzhaftes Element der Darstellung von Gewalt.

¹⁶⁷ PETER HAMMERSCHMIDT, Deckname Adler. Klaus Barbie und die westlichen Geheimdienste, Frankfurt am Main 2014 (Geschichte), 47.

¹⁶⁸ DER SPIEGEL, Die Schande von Vichy.

¹⁶⁹ PETER SCHILLE, "Er ist ein wildes Tier" 1987. <https://www.spiegel.de/politik/er-ist-ein-wildes-tier-a-67692e71-0002-0001-0000-000013523359>. (03.10.2025).

Ein weiteres Beispiel für den bewussten Einsatz von Nacktheit als Ausdruck von Entmenslichung findet sich in der Darstellung eines verstorbenen KZ-Häftlings, der zur Verbrennung aufgebahrt wurde.¹⁷⁰ Seine Kleidung wurde entfernt, um sie wiederzuverwenden – ein weiteres Zeichen der systematischen Entwürdigung, die selbst im Tod nicht endete. In einer anderen Szene zeigt Bauer ganze Berge verbrannter Skelette, die vom Roten Kreuz geborgen werden. Durch diese ungeschönte Darstellung des Todes entzieht Bauer der Gewalt ihre Abstraktheit und zwingt die Betrachter*innen zur Auseinandersetzung mit ihrer realen, körperlichen Dimension. So gelingt es ihm, die Folter- und Gewaltszenen weder zu ästhetisieren noch zu verschweigen.¹⁷¹ Er macht sichtbar, was historisch belegt, aber oft verdrängt wird, und schafft damit eine Form der visuellen Erinnerung. Er überführt das Unsagbare in Bilder, ohne dessen Schrecken zu mindern.

Im Bericht zeigt sich strukturelle Gewalt nicht nur in den grausamen Handlungen einzelner Täter, sondern vor allem in den gesellschaftlichen und institutionellen Mechanismen, die diese Gewalt ermöglichten und aufrechterhielten. Viele Franzosen beteiligten sich aktiv oder passiv am System des Terrors, beispielsweise durch Denunziation, Schweigen oder Wegsehen. Diese Form der Mitverantwortung wird am Beispiel des jüdischen Kinderheims von Izieu besonders deutlich. Am 6. April 1944 ließ Klaus Barbie 44 Kinder und sieben Erzieher*innen verhaften

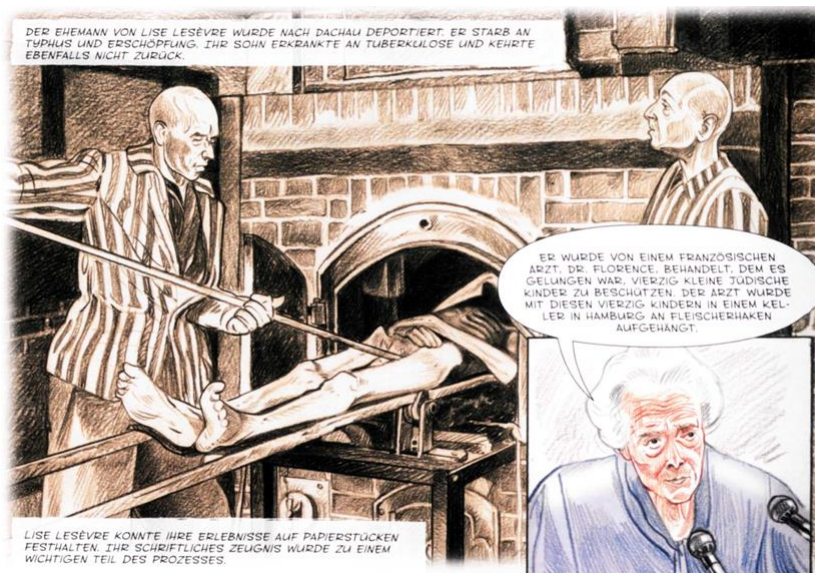


Abbildung 14: Beispiel für Nacktheit als Symbol von menschlicher Vulnerabilität und einer speziellen Form von Gewalt: Zwangsdienst in der Leichenverbrennung.

und in das Gefängnis Mont-luc bringen. Wenige Tage später wurden sie nach Auschwitz-Birkenau deportiert und dort ermordet. Überlebende war nur die Erzieherin Léa Feldblum, die später im Prozess aussagte.¹⁷² Der Verrat an den Kindern von Izieu steht sinnbildlich für die strukturelle Gewalt jener Zeit, die

¹⁷⁰ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 106.

¹⁷¹ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 45.

¹⁷² BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 140.

nicht nur in den Händen Einzelner lag, sondern in einem gesellschaftlichen Klima der Angst, Gleichgültigkeit und Kollaboration wurzelte.

Die Darstellung von Gewalt in visuellen Medien, insbesondere in historischen Graphic Novels, bildet ein sensibles Spannungsfeld zwischen historischer Dokumentation, ästhetischer Gestaltung und ethischer Verantwortung. In der hier analysierten Graphic Novel gelingt es Jean-Claude Bauer, dieses Spannungsfeld reflektiert und respektvoll zu gestalten. Trotz der schockierenden Darstellung körperlicher und psychischer Gewalt wahrt er die Würde der Opfer und vermeidet jede Form von Sensationalismus oder Ästhetisierung des Leidens. Die Nacktheit, insbesondere in den Folterszenen weiblicher Gefangener, dient nicht der Sexualisierung, sondern verdeutlicht den Versuch der Täter, ihre Opfer zu entmenslichen und vollständig zu entblößen – körperlich wie seelisch. Auch die Darstellungen toter Körper, der Spuren von Folter und der Verzweiflung bleiben ungeschönt, aber würdevoll. Durch diese visuelle Sprache erinnert Bauer daran, dass Gewalt kein abstraktes Konzept ist, sondern immer eine konkrete menschliche Erfahrung mit physischen und psychischen Folgen ist, die über Generationen fortwirkt. Damit zeigt sich, dass die Visualisierung von Gewalt in der Kunst nicht zwangsläufig entwürdigend sein muss. Eine verantwortungsvolle ästhetische Umsetzung kann vielmehr dazu beitragen, historische Gewalt sichtbar, begreifbar und erinnerbar zu machen. Bauers Graphic Novel leistet in diesem Sinne einen wichtigen Beitrag zur visuellen Erinnerungskultur: Sie dokumentiert nicht nur historische Verbrechen, sondern schafft auch einen Raum des Gedenkens, der Empathie und der Mahnung.

4.6 Das Ehepaar Klarsfeld

Die Liebesgeschichte von Serge (geb. 1935) und Beate (geb. 1939) Klarsfeld ist außergewöhnlich: Serge ist der Sohn eines rumänischen Juden, Arno Klarsfeld, der 1940 mit seiner Familie in Frankreich Zuflucht vor den Deutschen suchte. Als die Nationalsozialisten in Nizza mit Razzien unter dem Kommando von Alois Brunner¹⁷³ Juden*Jüdinnen aus ihren Wohnungen holten, opferte sich Arno. Er starb im Konzentrationslager Auschwitz. Beate, geborene Künzel, ist die Tochter eines Wehrmachtssoldaten, der zwar kein überzeugter Nationalsozialist war, aber 1932

¹⁷³ Geboren im Jahr 1912 und gestorben zwischen 2001 und 2010 in Damaskus, Syrien.

Er war ein Nazi-Massenmörder, der mehrfach in Abwesenheit zum Tode verurteilt wurde. Als einer der wichtigsten Männer Eichmanns half er bei der Ermordung europäischer Juden*Jüdinnen und war im Exil in Syrien Berater des diktatorisch regierenden Machthabers Hafez al-Assad. Er unterstützte diesen bei der Ausbildung des Geheimdienstes und fungierte als Berater bei Folter, ähnlich wie Barbie in Bolivien. Jean-Claude BAUER – Frédéric BRRÉMAUD, Klaus Barbie. Der "Schlächter von Lyon", Wien 2024. S. 123.

für Hitler stimmte und während des Krieges diente. Um dem engen Nachkriegsdeutschland zu entfliehen, ging Beate 1960 als Au-pair nach Paris, wo sie Serge kennenlernte. 1963 heirateten sie und bekamen zwei Kinder: Arno David Emmanuel (geb. 1965),¹⁷⁴ heute ebenfalls ein bekannter Jurist, und Lida Myriam (geb. 1973).¹⁷⁵



Abbildung 15: Serge und Beate Klarsfeld in ihrem berühmten Pariser Büro.

Gemeinsam wurden die Klarsfelds zu symbolischen Figuren der Erinnerungskultur. Ihr Lebenswerk besteht darin, NS-Verbrechen aufzuklären, Täter aufzuspüren und die Würde der Opfer wiederherzustellen. Ihr Ansatz war dabei nie bloß juristisch, sondern zutiefst moralisch.

Wie der Journalist Peter Hellman in seinem Vorwort zu *French Children of the Holocaust* (1996) beschreibt, verstanden sie sich weniger als „Nazi-Jäger“ im populären Sinne, sondern vielmehr als Menschen, die die Namen, Gesichter und Geschichten der Opfer sichtbar machen wollten. In ihren über drei Jahrzehnte währenden Bemühungen konzentrierten sie sich vor allem auf die sogenannten „Schreibtischtäter“, deren Verantwortung häufig unbeachtet blieb, und erlangten damit international beachtete Erfolge.¹⁷⁶

Zu ihren bedeutendsten Erfolgen zählt die Aufspürung und Auslieferung von Klaus Barbie, dem berüchtigten „Schlächter von Lyon“. Nach einem zehnjährigen Einsatz in Bolivien brachten sie ihn 1983 vor ein französisches Gericht. Ebenso wesentlich war ihre Rolle im Kölner Lischka-Prozess von 1979 gegen Kurt Lischka, Ernst Heinrichsohn und Herbert Hagen, drei hochrangige Beamte, die für die Deportation französischer Jüdinnen und Juden verantwortlich waren und jahrzehntelang unbehelligt in Deutschland gelebt hatten. Darüber hinaus führten sie internationale Kampagnen gegen weitere NS-Verbrecher wie Walter Rauff (Erfinder der mobilen Gaskammer) und Alois Brunner, Eichmanns engsten Mitarbeiter.¹⁷⁷

Ihr Aktivismus war stets von öffentlichen, symbolischen Handlungen begleitet. Beate Klarsfelds berühmteste Aktion war die Ohrfeige, die sie dem damaligen Bundeskanzler Kurt Georg

¹⁷⁴ BEATE KLARSFELD – SERGE KLARSFELD – ARNO KLARSFELD, *Erinnerungen*, München/Berlin/Zürich 2015.

¹⁷⁵ KLARSFELD, *Erinnerungen*. Und: WORLD JEWISH CONGRESS, *Wer sind Beate und Serge Klarsfeld?* 2022. <https://aboutholocaust.org/de/facts/wer-sind-serge-und-beate-klarsfeld>. (01.10.2025).

¹⁷⁶ SERGE KLARSFELD – BEATE KLARSFELD, *French Children of the Holocaust: A Memorial*. Introduction 2025. <https://www.klarsfeldfoundation.org/>. (28.09.2025).

¹⁷⁷ SERGE KLARSFELD – BEATE KLARSFELD, *French Children of the Holocaust: A Memorial*.

Kiesinger am 7. November 1968 verpasste, um gegen dessen NS-Vergangenheit zu protestieren. Mit dieser symbolischen Geste wurde sie zur Ikone einer jungen Generation, die das Schweigen der Elterngeneration brechen wollte. In der Bundesrepublik wurde sie lange als „Nestbeschmutzerin“ verkannt, während sie in Frankreich und Israel früh geehrt wurde. Erst 2015 erhielt sie für ihr Engagement das Bundesverdienstkreuz.¹⁷⁸

Bis heute sind beide moralische Stimmen gegen das Vergessen. Serge Klarsfeld verfasste mit *Le Mémorial de la Déportation des Juifs de France* ein grundlegendes Werk zur französischen Kollaboration, in dem er über 80.000 deportierte französische Juden*Jüdinnen namentlich aufführt. Zugleich warnte er in aktuellen Stellungnahmen, etwa in einem Artikel in *Le Figaro* aus dem Jahr 2024, vor einem neuen globalen Antisemitismus und rief dazu auf, junge Jüdinnen und Juden weltweit zur Selbstverteidigung und Solidarität zu befähigen.¹⁷⁹

4.6.1 Die Rolle der Klarsfelds in der Graphic Novel

Im Kontext der Graphic Novel, für die sie das Vorwort verfasst haben, erscheinen Beate und Serge Klarsfeld als Zeitzeug*innen und Gewissen Europas. Ihre Worte verleihen dem Werk nicht nur historische Tiefe, sondern auch moralische Autorität. Bereits 2021 erschien eine Graphic Novel über Beate Klarsfeld, die ihren Aktivismus, ihren Mut und ihre Rolle in der Aufarbeitung der NS-Verbrechen in den Mittelpunkt stellte.¹⁸⁰ Die neuere Graphic Novel knüpft daran an, indem sie das Wirken des Ehepaars im weiteren erinnerungspolitischen Kontext verortet.

In der Analyse lassen sich die Klarsfelds im Rahmen des SVS-Schemas (Savages – Victims – Saviours) verorten. Während die „Savages“ die Täter des NS-Regimes und die „Victims“ die Opfer der Shoah repräsentieren, übernehmen Beate und Serge Klarsfeld in der Darstellung die Rolle der „Saviours“ – derjenigen, die aktiv für Wahrheit, Gerechtigkeit und Erinnerung eintreten. Somit wird ihre Biografie nicht als reine Heldengeschichte erzählt, sondern als ethisch motivierter Kampf zweier Menschen, die aus Liebe, Schuld und Verantwortung heraus zu Symbolfiguren der Aufarbeitung wurden.

¹⁷⁸ PHILIPP WINKLER, Beate Klarsfeld, Nazi-Jägerin. Die deutsch-französische Journalistin machte es sich zur Lebensaufgabe, NS-Verbrecher aufzuspüren und für ihre Taten zur Verantwortung zu ziehen. Immer wieder protestierte sie mit spektakulären Aktionen gegen das Verdrängen der deutschen Vergangenheit – und prägte so die Erinnerungskultur der Bundesrepublik. 2025.

<https://www.dra.de/de/entdecken/akteure-der-bonner-republik/beate-klarsfeld-nazi-jaegerin>. (28.09.2025).

¹⁷⁹ JULIA BORUTTA, Klarsfeld adelt Le Pens Partei 2024.

<https://www.tagesschau.de/ausland/europa/frankreich-klarsfeld-lepen-100.html>. (15.04.2025).

¹⁸⁰ PASCAL BRESSON - SYLVAIN DORANGE, Beate & Serge Klarsfeld. Die Nazijäger nach dem Buch "Erinnerungen" von Serge und Beate Klarsfeld, 2. Aufl., Graphic Novel, Hamburg 2021.

Im Rahmen ihrer umfangreichen Nachforschungen zu Klaus Barbiers Aufenthaltsort nach dem Krieg erzählen sie dessen Geschichte – eine akribische, gefährliche und von einem unbeirrbaren Gerechtigkeitssinn getragene Spurensuche. Ihre Forschungsergebnisse umfassen ein weites Spektrum, das weit über die bloße Lokalisierung des Täters hinausgeht. Sie rekonstruieren Barbies Kindheit, seine ideologische Prägung und seine steile Karriere innerhalb des nationalsozialistischen Machtapparats. Mit fast forensischer Genauigkeit beleuchten sie seine Einsätze in Den Haag, seine Beteiligung an den Kämpfen gegen russische Partisanen zwischen Juli 1941 und Mai 1942 und schließlich seinen Eintritt in die Sicherheitspolizei und den Sicherheitsdienst in Dijon im Juni 1942, der ihm aufgrund seiner Sprachkenntnisse ermöglicht wurde und ihn rasch zu einem nützlichen Werkzeug des Besatzungsregimes machte. Ab Juli desselben Jahres begann sein Einsatz gegen die französische Résistance sowie die Verfolgung und Aufspürung der jüdischen Bevölkerung, womit er sich als brutaler Vollstrecker des NS-Terrors einen Namen machte.

Die Klarsfelds fassen in ihrer Erzählung nicht nur die kriegsbedingten Ereignisse zusammen, sondern zeigen auch den langen Schatten der Nachkriegszeit: den Zusammenbruch des Deutschen Reiches, den Umgang Frankreichs mit Kollaborateuren und schließlich Barbies abenteuerliche Flucht über sogenannte „Rattenlinien“ nach Südamerika. Dort baute er sich unter dem Namen Klaus Altmann ein neues Leben auf und arbeitete zunächst als Geschäftsmann und später sogar als Berater für Geheimdienste – ein heutzutage groteskes Beispiel für die Unfähigkeit vieler westlicher Staaten, NS-Verbrecher*innen konsequent zur Rechenschaft zu ziehen.

In der Graphic Novel übernehmen die Klarsfelds die Rolle der Erzählenden: Sie führen durch die Vergangenheit und ordnen die historischen Ereignisse aus ihrer Perspektive ein. Diese Erzählerfunktion zieht sich bis zum Höhepunkt des Kapitels, also bis zur Aufdeckung und Identifizierung Barbies, durch. Sie könnten theoretisch auch über den Prozess hinaus als „Stimmen aus dem Off“ fungieren. Doch die narrative Struktur des Werks ändert sich: Mit Beginn des Prozesses treten die Überlebenden und Opfer in den Vordergrund und übernehmen selbst das Wort. Eine fortgeführte Erzählfunktion der Klarsfelds wäre an dieser Stelle daher erzählerisch unlogisch, denn das Werk lässt nun diejenigen sprechen, deren Stimmen zuvor jahrzehntelang überhört wurden.

Besonders auf Seite 35 wird ihre Funktion als Erzählende durch die visuelle Gestaltung eindrucksvoll verdeutlicht. Die Farbgebung markiert einen klaren Bruch zwischen der sepiafarbenen Vergangenheit des Zweiten Weltkriegs und der hellen, farbigen Gegenwart der 1970er-Jahre, in der die Klarsfelds ihre Nachforschungen durchführen. In zwei kleinen, offenen Panels sind Beate und Serge in sanften, lebendigen Farben zu sehen. Sie sind in die von Braun- und Ockertönen dominierte Szene des besetzten Frankreichs eingebettet.¹⁸¹ Vor dem Kasino von *Charbonnières-les-Bains* stehen deutsche Soldaten Wache – ein Motiv, das sich bei einer kurzen Online-Recherche in Form von Fotografien aus der Zeit tatsächlich wiederfinden lässt. Der Zeichner Jean-Claude Bauer hat diese Vorlage mit minutiöser Präzision übernommen.¹⁸² Die Fassade, die Fensterrahmen und sogar das kleine Gewächs am Baum im Vordergrund stimmen exakt überein. Nur die Soldaten und das Motorrad im Vordergrund sind künstlerische Ergänzungen, die der Szene historische Tiefe verleihen. Dieses Beispiel zeigt eindrucksvoll, wie eine gezeichnete Szene historische Authentizität schaffen und gleichzeitig die Handlung verdichten kann.

Die Einführung der Figuren erfolgt in einer ruhigen, dokumentarisch anmutenden Szene, die das Ehepaar Klarsfeld in seinem Pariser Büro zeigt – einem Ort, der seit Jahrzehnten das Zentrum seiner Recherchen bildet. Die eng bestückten Regale, die überquellen von Akten, Kartei-kästen und Dokumenten, sind auch in der Dokumentation „Nicht Rache, sondern Gerechtigkeit – Das Leben von Beate und Serge Klarsfeld“ (D/FR, 2016, Regie: Frank Gutermuth und Wolfgang Schoen) zu sehen. Beide stehen an einem der Schreibtische und sehen die Lesenden an. Serge trägt einen grauen Anzug mit weißem Hemd und schwarzer Krawatte, er hält ein Objekt wie ein kleines Stück Papier in der Hand. Beate trägt ein kurzärmeliges hellrotes Kleid und stützt sich mit beidem Händen in die Hüften.

Ein entscheidender Wendepunkt in der Erzählung wird deutlich, als die bundesdeutsche Justiz plante, die Strafverfolgung von in Frankreich begangenen Kriegsverbrechen einzustellen – selbst in einem so schwerwiegenden Fall wie dem Barbie-Prozess. Dies geschah, bevor am 2. Februar 1971 unter Bundeskanzler Willy Brandt das deutsch-französische Gerichtsabkommen geschlossen wurde, das es ermöglichte, NS-Verbrechen aus Frankreich auch in Deutschland zu verfolgen. Diese politische Entwicklung verlieh dem Engagement der Klarsfelds zusätzliche

¹⁸¹ BAUER – BRREMAUD, Klaus Barbie, 35.

¹⁸² FORTUNAPOST, carte postale ancienne 69 CHARBONNIERES-LES-BAINS. Le Casino envoyée qu'en 1928. <https://www.fortunapost.com/69-rhone/35564-carte-postale-ancienne-69-charbonnieres-les-bains-le-casino-envoyee-qu-en-1928.html> (27.09.2025).

Dringlichkeit: Die Festnahme Barbies und sein späterer Prozess sollten zu einem Präzedenzfall werden, der eine erneute juristische Aufarbeitung anderer NS-Verbrechen ermöglichte.

Wie bereits im vorherigen Kapitel angedeutet, fanden die Klarsfelds die entscheidende Spur zu Barbie über eine Fotografie aus La Paz (1968), auf der er sich Barbie als Geschäftsführer der Reederei *Transmarítima* inmitten von Geschäftsleuten porträtieren ließ – in der Annahme, un-erkannt zu bleiben. Doch die Klarsfelds ließen nicht locker: Durch Zeugenaussagen, Handschriftenvergleiche, die Analyse von Alterungsmerkmalen und schließlich durch Fingerabdruckvergleiche auf Jean Moulins Foto, das der Journalist Ladislas de Hoyos Barbie alias Altmann während eines Interviews überreicht hatte, gelang der endgültige Beweis seiner Identität. Die Analyse der Fotos und Handschrift werden in der Dissertation von Hammerschmidt näher erklärt, so führte der zuständige Gutachter Prof. Dr. Dr. Ziegelmayr am Institut für Anthropologie und Humangenetik der Ludwig-Maximilians-Universität in München die Untersuchung am 20. Dezember 1971 durch und stellte fest, dass es sich mit sehr großer Wahrscheinlichkeit bei Altmann und Barbie um dieselbe Person handelt.¹⁸³ In der anschließenden Szene, die zu den eindrücklichsten Momenten des Werks zählt, zeigt Bauer Beate und Serge in ihrem Büro. Serge sitzt ruhig am Tisch, die Hände gefaltet, während er triumphierend verkündet: „Altmann ist Barbie!“ Sie steht aufrecht, eine Hand in die Hüfte gestemmt, und fügt hinzu: „Wir haben es immer gewusst, aber jetzt kann es niemand mehr leugnen.“¹⁸⁴ Diese Szene bildet den emotionalen Höhepunkt ihrer Spurensuche und den Moment, in dem sich historische Wahrheit, persönliche Beharrlichkeit und moralische Genugtuung verdichten. Sie zeigt, dass der Kampf der Klarsfelds gegen das Vergessen kein abstrakter war, sondern ein zutiefst menschlicher, getragen von Wut, Pflichtgefühl und der Hoffnung auf Gerechtigkeit.

4.6.2 Ein Augenmerk auf Beate

In der Graphic Novel erhält Beate Klarsfeld eindeutig die meiste Aufmerksamkeit und Charakterisierung innerhalb der wenigen Seiten, die der Suche nach Klaus Barbie gewidmet sind. Ihre Figur wird nicht nur als Mitstreiterin ihres Mannes dargestellt, sondern auch als Symbolfigur des zivilen Widerstands und der moralischen Konsequenz. Besonders ihre berühmte Ohrfeige gegen Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger wird hervorgehoben – eine Geste, die zu einem ikonischen Moment der deutsch-französischen Erinnerungskultur geworden ist. In der kollektiven Erinnerung gilt diese Szene als mutiger Akt einer jungen Frau gegen das fortgesetzte

¹⁸³ PETER HAMMERSCHMIDT, Deckname Adler. Klaus Barbie und die westlichen Geheimdienste, Frankfurt am Main 2014 (Geschichte).

¹⁸⁴ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 23.

Schweigen über die NS-Vergangenheit. In der Graphic Novel wird sie als Rückblende eingebettet und dient zugleich als Erklärung für Beates kompromisslose Haltung: Sie ist bereit, persönliche Risiken einzugehen, um historische Verantwortung einzufordern. Auch ihre weiteren Protestaktionen gegen Barbie werden thematisiert. Dabei wird Beate nicht als bloße Begleiterin Serge Klarsfelds gezeigt, sondern als eigenständige, entschlossene Akteurin, die durch ihren Mut und ihre Hartnäckigkeit internationale Aufmerksamkeit erlangte. Besonders eindrücklich ist die Darstellung ihrer Protestaktion vor Barbies Büro in La Paz (Bolivien) am 11. Februar 1972, bei der sie sich gemeinsam mit der Holocaust-Überlebenden Itta Halaunbrenner an eine Parkbank vor dem Gebäude der *Transmarítima* kettete. Halaunbrenner hatte durch Barbie ihre vier Kinder und ihren Ehemann verloren – das gemeinsame Auftreten der beiden Frauen verlieh dem Protest eine zutiefst menschliche, emotionale Dimension. Diese Aktion, über die die Weltpresse ausführlich berichtete, machte Beate Klarsfeld endgültig zu einer international bekannten Figur des Widerstands. Ihre Festnahme durch die bolivianische Kriminalpolizei und anschließende Ausweisung aus dem Land – bereits die zweite innerhalb von zwei Wochen – unterstreichen ihre Rolle als unbequeme Mahnerin, die internationale Aufmerksamkeit auf das Unrecht lenkte, das viele lieber vergessen hätten. Ihr Mut, sich im fremden Land öffentlich gegen einen untergetauchten Kriegsverbrecher zu stellen, verlieh ihr den bis heute bekannten Spitznamen „Nazi-Jägerin“. Die Graphic Novel nutzt Beate Klarsfeld nicht nur als historische Figur, sondern auch als moralisches Gewissen zu porträtieren. Sie steht sinnbildlich für eine Generation, die sich weigerte, die Täter*innen der Vergangenheit im Dunkeln verschwinden zu lassen, und deren Engagement entscheidend dazu beitrug, dass Klaus Barbie schließlich doch vor Gericht gestellt wurde.¹⁸⁵

4.6.3 Ein Augenmerk auf Serge

Serge Klarsfeld trat im Prozess als Rechtsanwalt der Nebenkläger auf. Er vertrat insbesondere die Opfer des Kinderheims von Izieu: jene 44 Kinder und ihre sieben Betreuer*innen, die 1944 von Klaus Barbie deportiert und in Auschwitz ermordet wurden. Ab der 25. Sitzung am 17. Juni begannen die Anwälte der Zivilparteien mit ihren Plädoyers. In seinem eindringlichen Schlusswort erinnerte Serge Klarsfeld nicht nur an die Grausamkeit der Verbrechen Barbies, sondern auch an dessen lange Straflosigkeit. Er schilderte, wie es Barbie mithilfe amerikanischer Geheimdienste gelungen war, nach Südamerika zu fliehen, und verwies auf die widersprüchlichen juristischen Verfahren der 1950er Jahre: die gescheiterten Prozesse von 1952 und 1954, den

¹⁸⁵ HAMMERSCHMIDT, Deckname Adler.

Versuch der Münchner Staatsanwaltschaft, das Verfahren 1971 einzustellen, sowie die späte juristische Wende 1985, die den Prozess schließlich doch noch möglich gemacht hatte. All dies zeige, wie lange sich die Justiz vor der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte gedrückt habe.

Klarsfeld hob hervor, dass Barbie bei der Razzia im Kinderheim von Izieu eigenmächtig handelte – ohne Befehl aus Paris oder Berlin, allein getrieben von seinem fanatischen Antisemitismus und seinem Verständnis von „Pflichterfüllung“. Diese Tat stehe, so betonte Klarsfeld, beispielhaft für die perverse Eigenlogik nationalsozialistischer Gewalt, die selbst Kinder nicht verschonte. Dabei zog er auch Parallelen zu Alois Brunner, einem engen Vertrauten Adolf Eichmanns, der wenige Monate später, am 20. Juli 1944, in der Region Paris eine ähnliche Deportationsaktion gegen jüdische Kinder durchführte. Zum Abschluss seines Plädoyers erinnerte Klarsfeld daran, dass der Prozess nicht nur der Gerechtigkeit, sondern auch dem Gedenken an die Opfer, insbesondere die Kinder von Izieu, gewidmet sei. In einer zutiefst persönlichen Reflexion schlug er den Bogen zu seinem eigenen Schicksal: Er hätte 1944 ebenfalls deportiert werden können, wenn er nicht durch den doppelten Boden eines Schanks vor Alois Brunner und dessen Gestapo-Männern versteckt worden wäre. Durch diese biografische Parallele erhielten seine Worte eine besondere Schwere – sie verbanden juristische Anklage, historische Verantwortung und persönliche Erinnerung zu einem Moment von außergewöhnlicher moralischer Klarheit.

4.7 Jacques Vergès

Jacques Vergès (1925–2013) war einer der umstrittensten Strafverteidiger des 20. Jahrhunderts. Er begann als Widerstandskämpfer gegen Hitler und erlangte weltweite Bekanntheit als Verteidiger von Diktatoren, Terroristen und Kriegsverbrechern. Oft wurde er als „Anwalt des Teufels“ bezeichnet, einen Titel, den er selbst mit sichtlichem Vergnügen trug.

Vergès wurde 1925 in Thailand (je nach Quellen möglicherweise auch in Laos) als Sohn eines französischen Diplomaten von der Insel Réunion und einer vietnamesischen Mutter geboren. (BBC) Die Ehe löste innerhalb der französischen Kolonialgesellschaft einen Skandal aus. Im Jahr 1925 wurden die Zwillinge Jacques und Paul geboren. Ihre Mutter starb zwei Jahre später. Er erlebte den Widerspruch zwischen Kolonialherrschaft und Freiheitsideal bereits in jungen Jahren, da sein Vater sich gegen Rassismus und die französische Kolonialherrschaft aussprach

und die kommunistische Partei Réunions gründete.¹⁸⁶ Während des Zweiten Weltkriegs schloss er sich den „Freien Französischen Streitkräften“ an, getrieben von seiner Vorstellung eines gerechten Frankreichs, das sich der Unterdrückung durch die Deutschen widersetzen müsse. Nach dem Krieg studierte er Jura und Geschichte und trat der Kommunistischen Partei Frankreichs bei, die er jedoch 1957 wieder verließ.

Seine politische Haltung war stets vielschichtig und wandelbar: Er war Gaullist, Stalinist, Antikolonialist und schließlich überzeugter Nichtwähler. Diese ideologische Unabhängigkeit machte ihn einerseits unberechenbar, andererseits aber auch einzigartig. Als Anwalt engagierte er sich früh im Algerienkrieg, in dem er die Aktivistin Djamilia Bouhired verteidigte, die wegen Bombenanschlägen zum Tode verurteilt worden war. In diesem Prozess entwickelte er seine berühmte „Rupture-Strategie“, bei der er die Schuld seiner Mandantin nicht bestritt, sondern die Legitimität des französischen Gerichts im Kolonialgebiet infrage stellte. Er ging nie auf die eigentliche Anklage ein und war wahrscheinlich der erste Anwalt Frankreichs, der diese Taktik anwandte. Bouhired wurde begnadigt. Vergès heiratete sie später und konvertierte zum Islam, was eher eine politische als eine religiöse Geste war.¹⁸⁷

In den folgenden Jahren verteidigte Vergès immer wieder politische und militante Akteure, die er als „Kämpfer einer Sache“ betrachtete. Doch 1970 verschwand er plötzlich für acht Jahre spurlos – ein Mysterium, das ihn fortan umgab. Gerüchte besagten, er habe sich in Kambodscha unter Pol Pot oder beim KGB in Moskau aufgehalten.¹⁸⁸ Seine Frau veröffentlichte mehrere Vermisstenanzeigen und Aufrufe zum Verbleib ihres Mannes. Jedoch ohne Erfolg. Nach seiner Rückkehr führte das Ehepaar sein Leben nicht weiter gemeinsam. Konkrete Erklärungen zu seinem Verbleib machte Vergès nie, sichtlich amüsiert über die Aufmerksamkeit und Neugier der Medien.¹⁸⁹ Vergès selbst sprach ironisch von einem „großen Urlaub“ und meinte später: „Ich habe meine eigenen Nachrufe mit Vergnügen gelesen.“¹⁹⁰ Nach seiner Rückkehr im Jahr 1978 begann die zweite, provokativste Phase seiner Karriere. Er übernahm Mandate, die ihn

¹⁸⁶ URSELMANN, Die Bedeutung des Barbie-Prozesses für die französische Vergangenheitsbewältigung (Anm. 97), 148.

¹⁸⁷ Ebd. 148–149.

¹⁸⁸ BBC, Jean Moulin (1899-1943) 2014.

https://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/moulin_jean.shtml. (27.09.2025). und PATRICK JACKSON, Obituary: French lawyer Jacques Vergès 2013.

<https://www.bbc.com/news/world-europe-23726329>. (11.09.2025)

¹⁸⁹ Ebd. 149.

¹⁹⁰ BEYER SUSANNE – BOHR FELIX, Ohne Demokratie kein Hitler. Neues Buch über die Gründe für den Erfolg der Nazis 2025.

<https://www.spiegel.de/politik/deutschland/goetz-aly-kann-noch-einmal-geschehen-was-1933-geschah-herr-aly-a-7cc9b993-a268-45c0-b922-1a6aca0e20e1>. (23.08.2025).

endgültig zum Mythos machten: Er verteidigte den Gestapo-Chef Klaus Barbie, den irakischen Diktator Saddam Hussein, den palästinensischen Terroristen Carlos („der Schakal“) und Slobodan Milošević vor dem UN-Tribunal in Den Haag.¹⁹¹ Seine Mandantenliste liest sich wie ein düsteres „Who’s who“ des 20. Jahrhunderts und machte ihn zum Spezialisten für „unmögliche Prozesse“. Im Barbie-Prozess wandte Vergès seine „Rupture-Strategie“ erneut an. Er stellte nicht die Taten Barbies infrage, sondern die moralische Autorität Frankreichs, das während der Besatzung selbst kollaboriert hatte. Diese provokante Argumentation löste Empörung aus, zwang aber auch dazu, die französische Mitschuld an der Shoah zu thematisieren – ein Aspekt, den einige Historiker später als unbeabsichtigten Verdienst Vergès’ bewerteten.¹⁹² Anfangs war Vergès nicht Barbies Hauptverteidiger: 1983 nahm Barbie das Angebot der Lyoner Anwaltskammer an, einen Pflichtverteidiger aus ihren Reihen zu akzeptieren – Alain de la Servette, der sich Unterstützung vom jesuitischen Juristen Robert Boyer holte. Wenige Monate später wurde Vergès hinzugezogen. Es wird spekuliert, dass sein Honorar vom rechtsradikalen Schweizer Bankier François Genoud bezahlt wurde, der auch die Goebbels-Tagebücher verlegt hatte.¹⁹³ Da Vergès im Laufe des Prozesses und der anschließenden Interviews wiederholt die Aufmerksamkeit von den eigentlichen Verbrechen weglente und stattdessen auf sich bzw. die französischen Kolonialverbrechen lenkte, stiegen de la Servette und Boyer aus. An ihre Stelle holte

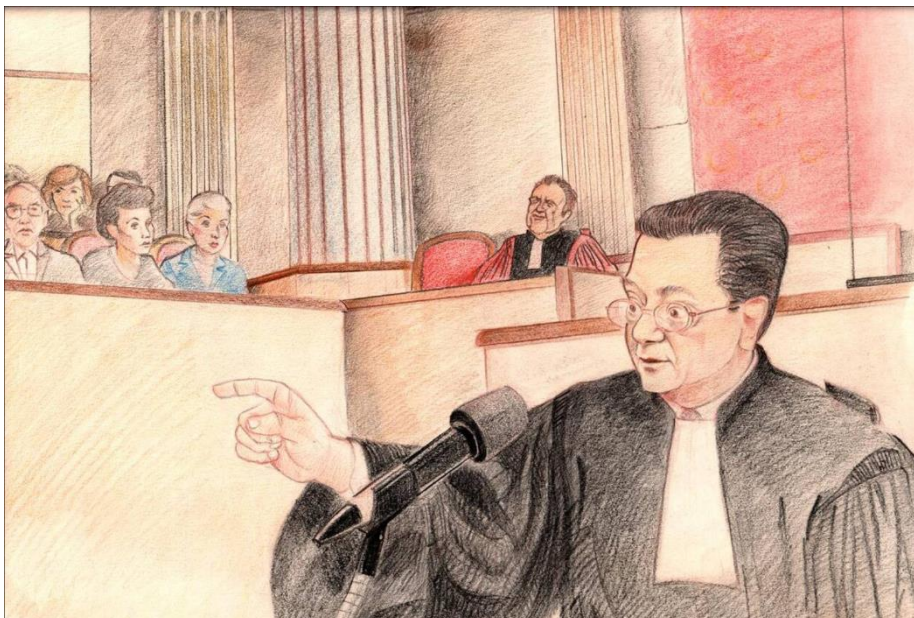


Abbildung 16: Jaques Vergès als Verteidiger vor Gericht. Originalzeichnung vom Prozess 1987.

Vergès zwei andere Juristen: den Algerier Nabil Bouaïta und den Kongolesen Jean-Martin M’Bemba.¹⁹⁴ Im Graphic Novel wird auf die Verteidigung Barbies nicht im Detail eingegangen, sondern es wird nur in wenigen Sätzen angeführt.

¹⁹¹ RLS – DPA, Staranwalt Jacques Vergès gestorben. Verteidiger von Saddam Hussein 2013.

<https://www.spiegel.de/panorama/justiz/staranwalt-jacques-verges-gestorben-a-916969.html>. (11.09.2025).

¹⁹² PATRICK JACKSON, Obituary: French lawyer Jacques Vergès (Anm. 185).

¹⁹³ Ebd. 145.

¹⁹⁴ Ebd. 158.

Seine Verteidigungsstrategie war stets eine Mischung aus juristischem Kalkül, politischem Theater und persönlicher Inszenierung. Er liebte die Bühne, die Schlagzeilen und die Provokation. „Ich pflege meinen eigenen Kult“, sagte er einmal selbstbewusst (Der Spiegel, 2013). Dabei suchte er stets die Konfrontation – mit Gegnern, Richtern, der Presse und dem Publikum. Kein Vergleich und keine Anmerkung waren ihm zu schlecht, um sie nicht vor dem Publikum im Saal und in den Zeitungen zu äußern. So denunzierte er den Kult um die Widerstandskämpfer*innen und behauptete, sie seien gespickt mit Verrätern, die beispielsweise das Kinderheim Izieu den Nationalsozialisten ausgeliefert hatten. Da die Geschichte der Résistance einerseits stark idealisiert wurde und es andererseits kaum Aufarbeitung und Wissen über die Mittäterschaften Frankreichs gab, konnte er seine provokanten Argumente gezielt platzieren. Barbies Taten wie Deportationen und Folter verharmloste er als „Pflicht“ in der Maschinerie des NS-Apparats. Barbie sei schließlich nur ein kleiner Teil davon gewesen. In einem berüchtigten Moment bezeichnete er das Lächeln Barbies beim Foltern als „Zeichen der Höflichkeit“ – Beispiele für seine kalkulierten Grenzüberschreitungen, die Empörung und im Nachhinein Bewunderung zugleich auslösten. Seine Provokation lieferte jedoch auch einen Anstoß für die französische Gesellschaft, sich mehr für die Vergangenheit, insbesondere für das Vichy-Regime, zu interessieren. Dass Vergès dies beabsichtigte, ist eher unwahrscheinlich.

4.7.1 Vergès im Graphic Novel: sidelined

In der Graphic Novel bleibt Jacques Vergès bemerkenswert stumm – ein erzählerisches Detail, das vor dem Hintergrund seines tatsächlichen Auftretens überrascht. Während er im realen Prozess als wortgewandter, provokanter Anwalt bekannt war, erscheint er hier als schweigender Begleiter Barbies, meist still an dessen Seite positioniert. Nur in einer Originalzeichnung des Prozesses wird er als aktiver Jurist dargestellt, der sich an das Publikum im Gerichtssaal wendet. Es scheint, als habe Bauer Vergès bewusst „zum Schweigen gebracht“ – vielleicht als künstlerische Reaktion auf dessen mediale Präsenz und seine unermüdlichen Versuche, Barbies Unschuld öffentlich zu verteidigen. Erst auf den vorletzten Seiten tritt Vergès schließlich „aktiv“ in Erscheinung. Dort wird knapp zusammengefasst, mit welchen Argumenten er die Verteidigung führte: Er erklärte Barbies Auslieferung für unrechtmäßig und stellte die Zeug*innenaussagen nach über vierzig Jahren als lückenhaft und widersprüchlich dar. Die Öffentlichkeit empfand seine Verteidigungsstrategie jedoch als unangemessen – und wäre die Beweislage nicht so überwältigend gewesen, hätte Vergès mit seiner provokanten Taktik womöglich Erfolg gehabt.¹⁹⁵

¹⁹⁵ BAUER – BRRÉMAUD, Klaus Barbie, 126.

Trotz – oder gerade wegen – seiner kontroversen Haltung wurde Vergès posthum von verschiedenen Kreisen dennoch als brillanter Jurist mit Mut und Unabhängigkeit gelobt. Sein Kollege Henri Leclerc beschrieb ihn als „kämpfenden Anwalt“, während andere ihn als moralisch ambivalenten Zyniker sahen. Vergès verteidigte seine Haltung bis zuletzt. In einem Interview mit dem Spiegel im Jahr 2013 sagte er: „Ich hätte auch Hitler verteidigt“, um die Bedeutung des Verteidigungsrechts zu betonen. Am 15. August 2013 starb Jacques Vergès in Paris an einem Herzstillstand. Er war zuvor gestürzt und hatte sich davon nicht mehr erholt. Mit ihm starb ein Mann, der das Verhältnis von Recht, Macht und Moral wie kein anderer seiner Zeit infrage gestellt hatte – ein Anwalt, der zugleich Kämpfer, Provokateur und Mythos war.

5. Fazit

5.1 Die Graphic Novel als Medium historischer Erinnerung

Jean-Claude Bauers „Klaus Barbie – Der Schlächter von Lyon“ zeigt exemplarisch das Potenzial der Graphic Novel als künstlerisches, dokumentarisches und erinnerungskulturelles Medium. Der Comic bewegt sich souverän im Spannungsfeld zwischen Kunst, Journalismus und Geschichtsschreibung. Er demonstriert, wie sich komplexe historische Prozesse in einer visuellen Sprache erzählen lassen, die sowohl emotional berührt als auch intellektuell fordert. Die Grenzen in dem Medium liegen darin, dass es ein imperatives Medium ist und die Vergangenheit also die Geschehnisse in der Handlung, durch die Entscheidungen der Autor*innen und Zeichner*innen verzerrt werden kann. Eine Abdeckung jedes einzelnen Details ist – genau wie bei rein schriftlichen Erzählungen – auch nicht realisierbar.

Durch die Verknüpfung präziser historischer Recherche mit einer eindringlichen Bildsprache gelingt es Bauer, die vielschichtige Geschichte um Klaus Barbie, seine Verbrechen und seine späte juristische Verfolgung auf visuell eindrucksvolle Weise zu verdichten. Die Graphic Novel vermittelt historische Komplexität nicht durch abstrakte Argumentation, sondern durch die Kraft der Bilder: durch Blickachsen, Gesten, Räume und die nonverbale Kommunikation zwischen Figuren und Lesenden. Diese visuelle Vermittlung erzeugt ein Bewusstsein dafür, dass Geschichte nicht nur erinnert, sondern auch gesehen werden muss. Zumindest muss der Versuch einer empathischen Reflexion durch die Lesenden unternommen werden, damit Geschichte reflektiert werden kann.

Gerade diese Doppelfunktion von Distanz und Nähe macht das Werk so wirkungsvoll. Einerseits schafft die ästhetische Form eine notwendige Distanz, die es erlaubt, sich der Thematik mit Reflexion und Sensibilität zu nähern. Andererseits ermöglicht sie eine emotionale Nähe zu den Zeug*innen, den Opfern und der Atmosphäre des Prozesses. Bauer zeigt den Prozess gegen Barbie somit nicht nur als juristisches Verfahren, sondern auch als menschliches und moralisches Drama, in dem die Fragen nach Schuld, Verantwortung und Erinnerung greifbar werden.

Doch was ist Wissen in diesem Zusammenhang? Ist es die Kenntnis von Fakten, Ereignissen und Personen – oder auch die Fähigkeit zur (Selbst-)Reflexion? Bauers Graphic Novel erreicht eine Metaebene, die erste Berührungspunkte mit dem emotional hoch aufgeladenen Thema ermöglicht und somit eine Basis für die Auseinandersetzung mit dem Unfassbaren schafft. Die besondere Stärke des Werkes liegt in der Kombination von dokumentarischer Genauigkeit und emotionaler Tiefe. Bauer gelingt es, das Unsagbare, das sich in schriftlichen Quellen oft nur

andeutet, durch noch so kleine Details in den Zeichnungen erfahrbar zu machen – oder es zumindest für die Lesenden verständlicher zu machen. Die Gesichter, Körperhaltungen und Räume, in denen seine Figuren auftreten, tragen Spuren von Erinnerung, Leid und Hoffnung. Erinnerung wird somit nicht nur erzählt, sondern auf einer visuellen Ebene verankert. Diese muss als Produkt ihrer Zeit gesehen werden und vermittelt ein Geschichtsbild, das eine Summe der vorhandenen Quellen ist, zugleich aber auch tief reflektiert wurde. Dass Bauers Werk auf einer fundierten historischen Basis steht, ist unter anderem dem wissenschaftlichen Beistand von Peter Hammerschmidt, dem Experten für Klaus Barbie, zu verdanken. Er begleitete die Entstehung der Graphic Novel beratend, sichtete Skizzen, Texte und historische Verweise. Dadurch erhält das Werk eine außergewöhnliche dokumentarische Präzision, die sich in der akribischen Rekonstruktion von Orten, Kleidung, Gerichtsakten und Zeitzeugenaussagen widerspiegelt. Auch das Team von bahoe books, das die deutsche Übersetzung verantwortete, leistete intensive Nacharbeit: Über Monate hinweg wurden Fakten überprüft, Quellen abgeglichen und historische Details nachrecherchiert, um die Genauigkeit des Originals zu bewahren und den neuesten Forschungsstand zu berücksichtigen. Angesichts der Fülle an Text- und Bildmaterial war dies ein aufwändiges Unterfangen, das zeigt, mit welchem Respekt und Verantwortungsbewusstsein der Stoff behandelt wurde.

So steht „Der Schlächter von Lyon“ exemplarisch für eine neue Form der visuellen Geschichtsschreibung, die das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft neu auslotet. Bauer beweist, dass Comics nicht nur unterhalten, sondern auch Wissen in Form von gezeichneten Bildern generieren und Erinnerung bewahren können: präzise recherchiert, emotional berührend und ästhetisch anspruchsvoll. Sein Werk zeigt, wie ein reflektierter Zugang historische Themen vertiefen kann, ohne die kritische Distanz aus den Augen zu verlieren.

5.2 Die Konstruktion von Geschichtlichkeit

Bauer inszeniert Geschichte nicht als statische Abfolge von Fakten, sondern als lebendiges Geflecht aus Erinnerungen, Perspektiven und Emotionen. Seine Graphic Novel bewegt sich bewusst im Zwischenraum von Dokumentation und Interpretation und stellt somit eine Form einer „visuellen Erinnerungsarbeit“ dar, in der historische Genauigkeit und künstlerische Deutung untrennbar miteinander verwoben sind. Durch die Einbindung realer Fotografien, und seiner Gerichts-Porträts erzeugt er ein hohes Maß an Authentizität. Diese dokumentarischen Elemente dienen ihm jedoch nicht als bloße Quellen, sondern als Ausgangspunkte einer erzählerischen

Verdichtung. Sie werden neu kontextualisiert, um auch die emotionale Wirkung hinter den historischen Fakten sichtbar zu machen.

Bauer nutzt eine ausdrucksstarke Bildsprache, versucht durch den bewussten Einsatz von Licht und Schatten, sowie Perspektive und Körperhaltung, die historische Komplexität in emotionale Intensität zu übersetzen. Durch die Gegenüberstellung von Helligkeit/Dunkelheit und farblos/farbig entsteht eine visuelle Dramaturgie, die die moralischen Kontraste zwischen Täter und Opfer betont. Geschichtlichkeit erscheint hier nicht als abgeschlossene Vergangenheit, sondern als fortdauernde Präsenz, die sich in den Gesichtern, Gesten und Räumen der Erinnerung fort schreibt. Jede Figur und jeder Raum trägt Spuren des Erlebten und wird so selbst zum Träger von Geschichte. Die Erzählweise ist mehrschichtig und bewusst nicht linear. Rückblenden, Ortswechsel und Zeitsprünge durchziehen die Handlung und erzeugen eine Dynamik, die die Lesenden herausfordert. Diese narrative Struktur ähnelt der Arbeitsweise von Historiker*innen, die sich ebenfalls durch fragmentarische Quellen und Perspektiven arbeiten müssen, um ein kohärentes Bild zu generieren. Zugleich spiegelt sich in dieser Struktur die Unordnung des Erinnerns wider, denn Geschichte wird nicht chronologisch, sondern bruchstückhaft, emotional und manchmal widersprüchlich erinnert. Für die Lesenden bedeutet dies eine Herausforderung: Der Wechsel zwischen den Zeitebenen – dem besetzten Frankreich, der Nachkriegszeit und den 1970er-Jahren – erfordert Konzentration und Vorwissen. Besonders für diejenigen, die nicht im französischen Erinnerungskontext sozialisiert wurden, kann die Fülle an Namen, Schauplätzen und historischen Bezügen überwältigend wirken. Die Graphic Novel verlangt deshalb ein aktives, wiederholtes Lesen, um ihre vielschichtigen Verweise vollständig zu erfassen.

Diese Komplexität ist zugleich Stärke und Schwäche des Werkes. Einerseits erschwert sie den Zugang für ein breiteres Publikum, andererseits spiegelt sie den wissenschaftlichen Prozess des historischen Forschens und Erinnerns wider: die Notwendigkeit, Grenzen zu ziehen, Lücken zu akzeptieren und Entscheidungen darüber zu treffen, was erzählt und was ausgelassen wird. Bauer konfrontiert sein Publikum damit, dass Geschichtsschreibung nie vollständig sein kann – weder in Text-, noch in Bildform. Zugleich folgt die Erzählung einer klaren Dramaturgie, die an filmische Formen erinnert: Die Suche nach Barbie ist wie ein investigativer Thriller inszeniert, in dem sich Spannung, Enthüllung und moralische Aufarbeitung überlagern. Der Prozess fungiert als kathartischer Höhepunkt, als „erfüllendes Finale“, das den Lesenden eine Form der Gerechtigkeit bietet, auch wenn die historischen Wunden bleiben. So entsteht eine Graphic Novel, die sowohl dokumentarisch als auch emotional, sowohl erzählerisch als auch analytisch funktioniert. Bauers Werk zeigt, dass historisches Erzählen immer auch ein Akt des Deutens ist,

ein Versuch, Ordnung in die Fragmentierung der Vergangenheit zu bringen, ohne ihre Ambivalenz zu verlieren.

5.3 Die Darstellung von Gewalt

Die Auseinandersetzung mit Gewalt ist eines der zentralen Themen der Graphic Novel – sowohl auf inhaltlicher als auch auf ästhetischer Ebene. Bauer stellt physische und psychische Gewalt auf eine Weise dar, die weder ästhetisierend noch sensationsorientiert ist. Seine Zeichnungen zeigen Leid, ohne es auszubeuten, und bewahren die Würde der Opfer, selbst in Momenten größter Erniedrigung. Nacktheit, Schmerz und Verletzlichkeit wirken nicht voyeuristisch, sondern sind Teil einer Bildsprache des Zeugnisses, die den Menschen hinter dem Opfer sichtbar macht. Gerade im Spannungsfeld zwischen dokumentarischer Genauigkeit und emotionaler Zurückhaltung entfaltet Bauers Darstellung ihre besondere Wirkung. Gewalt wird erahnbar, ohne ausgestellt zu werden; sie wirkt durch Andeutung, durch Gesten, Blicke und Körperhaltungen. Die Balance zwischen Empathie und Distanz macht seine Arbeit so bemerkenswert. Anstatt Schockeffekte zu erzeugen, konfrontiert Bauer das Publikum mit der moralischen Dimension des Schauens: Wie viel Leid darf gezeigt werden – und wie viel muss gezeigt werden, um das Unvorstellbare fassbar zu machen?

Damit gelingt ihm etwas, das für die Erinnerungskultur von zentraler Bedeutung ist: Gewalt sichtbar zu machen, ohne sie zu reproduzieren. Diese Art der Darstellung lädt die Lesenden dazu ein, nicht nur Zeug*innen der Geschichte, sondern auch Zeug*innen des Erzählens über Gewalt zu werden – also der Frage nachzugehen, wie man über solche Ereignisse sprechen und sie zugleich respektvoll erinnern kann. Interessant ist, dass die Wirkung solcher Darstellungen stark von der individuellen Wahrnehmung und den Vorerfahrungen der Betrachtenden abhängt. Während Historiker*innen oder Menschen, die sich regelmäßig mit Quellen zu Gewaltverbrechen auseinandersetzen, eine gewisse analytische Distanz entwickelt haben, trifft die visuelle Konfrontation mit Leid unerfahrene Betrachter*innen oft wesentlich unmittelbarer. Für sie kann die künstlerische Darstellung von Gewalt eine verstärkte emotionale Wirkung entfalten, nicht weil sie schockiert, sondern weil sie Empathie weckt und den historischen Kontext greifbar macht. Die Bewertung dessen, was als „zu grafisch“ oder „unangemessen“ gilt, bleibt dabei immer subjektiv. Sie hängt von individuellen Sozialisierungen, kulturellen Prägungen und ästhetischen Erwartungen ab. Um auf das Beispiel von Reinhardts Werk „Auschwitz“ zurückzukommen: Als Autor gibt es auch Grenzen, die es zu beachten gilt und die nicht unbedingt zu übertreten sind. Die Tötung von verfolgten Gruppen im Kontext des Zweiten Weltkrieges hat bis heute Nachwirkungen und könnte eventuell auch die Nachkommen retraumatisieren. Bauer

bewegt sich mit großer Sensibilität in diesem Spannungsfeld: Er zeigt Gewalt nicht, um sie zu reproduzieren, sondern um ihre Spuren sichtbar zu machen – in den Körpern, in den Gesichtern und in den Erinnerungen der Überlebenden.

So wird seine Graphic Novel zu einem Werk über Gewalt und zu einer Reflexion darüber, wie Gewalt gezeigt, erinnert und verstanden werden kann. Sie fordert dazu auf, über die ethische Verantwortung des Sehens sowie darüber, wie man erzählen kann, ohne sie unangemessen zu deuten, nachzudenken.

5.4 Der Barbie-Prozess als erinnerungskulturelles Ereignis

Der Prozess gegen Klaus Barbie im Jahr 1987 war weit mehr als ein juristisches Verfahren: Er war ein nationales, politisches und moralisches Ereignis. Für Frankreich markierte er einen entscheidenden Wendepunkt in der Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, insbesondere mit der Kollaboration des Vichy-Regimes und der lange verdrängten Verantwortung der französischen Gesellschaft. Zum ersten Mal seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde ein Täter der Gestapo öffentlich für Verbrechen gegen die Menschlichkeit zur Rechenschaft gezogen und damit auch die französische Mitverantwortung ins Licht gerückt.

Bauer fängt diese historische Zäsur in seiner Graphic Novel eindrucksvoll ein, indem er die Spannungen zwischen Justiz, Öffentlichkeit und individueller Erinnerung sichtbar macht. Die detailgetreue Rekonstruktion des Gerichtssaals, die Gestaltung der Zeug*innenaussagen und die kontrastierende Darstellung von Täter*innen und Überlebenden verwandeln das Verfahren in einen symbolischen Ort der Erinnerung. Dabei wird der Gerichtssaal nicht nur als juristischer Raum, sondern als visuelles Gedächtnis der Nation inszeniert – ein Ort, an dem Geschichte, Emotion und Recht aufeinandertreffen. Besonders eindrucksvoll ist, dass Bauer einen Raum darstellt, der in seiner ursprünglichen Form nicht mehr existiert. Das Atrium, das eigens zum Gerichtssaal umgebaut wurde, war nur für die Dauer des Prozesses ein solcher Erinnerungsort. Im Gegensatz zum Gerichtssaal von Nürnberg, der bis heute als Schauplatz der Gerechtigkeit in Erinnerung bleibt, ist der Raum des Barbie-Prozesses ein vergänglicher Erinnerungsraum, der durch Bauers Bilder eine neue, bleibende Form erhält.

Durch seine hypermediale Rezeption – mit Fernsehübertragungen, Fotografien und Berichterstattung in Echtzeit – wurde der Prozess selbst zu einem Teil der französischen Erinnerungskultur. Millionen Menschen verfolgten die Aussagen der Überlebenden, ihre Tränen, ihr Schweigen und die Konfrontation zwischen Opfern und Tätern. Bauer greift diese mediale Verdichtung auf und übersetzt sie in eine künstlerische Form, die sowohl dokumentarisch als auch

emotional wirkt. Mit der Visualisierung dieses Moments schließt sich ein erinnerungskultureller Kreis: Das, was jahrzehntelang verdrängt wurde oder nur in Archiven existierte, wird in Bilder übersetzt, die die Geschichte neu erzählbar machen – für ein Publikum, das selbst keine Zeitzeug*innenschaft mehr besitzt. Bauers Graphic Novel wird so zu einem Erinnerungsmedium, das die juristische Aufarbeitung in den kulturellen Raum überführt und das Vermächtnis des Prozesses als Teil des kollektiven Gedächtnisses bewahrt.

5.5 Zeug*innenschaft, Emotion und das Unsagbare

Ein zentraler Beitrag dieser Arbeit ist die Analyse der emotionalen Dimension der Zeug*innenschaft. Bauer macht gezielt mithilfe von Mimik, Gestik und Bildkomposition Emotionen erkennbar, die in schriftlichen Quellen kaum erfassbar sind. Zeug*innen wie Lise Lefèvre, Fortunée Chouraki-Benguigui oder Léa Feldblum erhalten durch seine Darstellungen eine Stimme, die über das gesprochene oder geschriebene Wort hinausgeht. Ihre Gesichter, Körperhaltungen und sogar ihr Schweigen werden zu visuellen Trägern der Erinnerung. Es gelingt Bauer, das „Unsagbare“ nicht nur zu zeigen, sondern es auch bewusst als Leerstelle, als visuelle Stille, in die Erzählung einzuschreiben. Diese Momente der Reduktion und des Innehaltens besitzen eine ebenso starke emotionale Wirkung wie die expliziten Szenen der Gewalt.

Durch diese Bildsprache wird Erinnerung neu erfahrbar – nicht allein als Erzählung, sondern als etwas, wo das Gesehene durch das Weiterdenken von Bildlücken und der jeweiligen Imagination mitgefühlt werden kann. Gerade in einer zunehmend visuellen und medial geprägten Welt leistet Bauers Ansatz einen wichtigen Beitrag zur Frage, wie Geschichte vermittelt und – bei gleichzeitiger Reflexion – emotional zugänglich gemacht werden kann. In der traditionellen Geschichtswissenschaft werden Bilder, insbesondere gezeichnete Darstellungen, häufig als sekundäre oder illustrative Quellen betrachtet. Doch gerade diese Form besitzt ein enormes Erinnerungspotenzial, da sie historische Faktizität mit Empathie verbindet und Zugänge öffnet, die über intellektuelles Wissen hinausgehen. Akademische Abhandlungen tragen unbestreitbar zur Bewahrung von Wissen bei, bleiben jedoch für breite Teile der Bevölkerung, insbesondere für jüngere Generationen, oft schwer zugänglich. Comics und Graphic Novels schaffen es hingegen, Geschichte auf emotionale Weise zu vermitteln und gleichzeitig kritisch zu reflektieren. Sie laden dazu ein, Geschichte nicht nur zu lesen, sondern sie mit allen Sinnen zu erleben. Mit der weltweit wachsenden Popularität visueller Formate bietet sich auch der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft die Chance, diese Form der Vermittlung als ernstzunehmendes Werkzeug zu begreifen.

Gerade im Hinblick auf die österreichische und deutsche Erinnerungskultur, die sich oft noch schwer mit populärkulturellen Ausdrucksformen tut, wäre es an der Zeit, diese Lücke zu schließen. Denn letztlich stellt sich die Frage: Was nützt all das Wissen, wenn es niemand liest, reflektiert oder sich daran erinnert? Bauers Werk zeigt exemplarisch, wie aus einer gezeichneten Geschichte ein emotionaler Speicher kollektiver Erinnerung entstehen kann – ein Speicher, der zugänglich, sowie eindringlich ist und zu einer weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema anregen kann.

5.6 Die Rolle der Klarsfelds

In der Graphic Novel fungieren Serge und Beate Klarsfeld sowohl als historische Figuren als auch als narrative Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Ihre jahrzehntelange Arbeit als sogenannte Nazi-Jäger wird nicht heroisiert, sondern als Ausdruck moralischer Beharrlichkeit und zivilgesellschaftlicher Verantwortung dargestellt. Bauer zeigt ihr Engagement als Resultat persönlicher Erfahrung, politischer Überzeugung und eines unerschütterlichen Gerechtigkeitssinns. Ihr Wirken steht sinnbildlich für den Bruch des jahrzehntelangen Schweigens und für die aktive Mitgestaltung einer französischen Erinnerungskultur, die sich der eigenen Verantwortung stellt.

Gleichzeitig verkörpern die Klarsfelds das Spannungsfeld zwischen Aktivismus, Gerechtigkeit und Erinnerung. Beate Klarsfelds symbolische Ohrfeige für den ehemaligen Kanzler Kurt Georg Kiesinger sowie ihre Protestaktionen gegen Barbie werden zu ikonischen Momenten der Erinnerungspraxis, in denen moralischer Widerstand sichtbar und greifbar wird. Dadurch entsteht eine zweite Ebene der Zeugenschaft – jene der Nachgeborenen, die nicht nur über die Vergangenheit sprechen, sondern sie aktiv aufarbeiten und weitertragen. Auch in Österreich leisten Nachkommen der Shoah-Opfer und Überlebende der zweiten und dritten Generation einen Beitrag zur Erinnerungsarbeit. Sei es an Schulen, wo sie in Arbeitsgruppen aktiv sind (Programm von erinnern.at: „Zukunft der ZeitzeugInnenschaft“),¹⁹⁶ oder als Kunstschaffende in Museen, wie die Ausstellung „Die Dritte Generation. Der Holocaust im familiären Gedächtnis“ im Jüdischen Museum Wien (2024–2025).¹⁹⁷

¹⁹⁶ JULIA DEMMER, Arbeitsgruppe „Zukunft der ZeitzeugInnenschaft“ – Schulgespräche mit der Zweiten Generation? _erinnern.at_ hat eine Arbeitsgruppe etabliert, die pädagogische Empfehlungen zu Schulgesprächen mit „ZeitzeugInnen der Zweiten Generation“ erarbeiten wird. 2024.

https://www.erinnern.at/themen/e_bibliothek/zeitzeuginnen/arbeitsgruppe-201ezukunft-der-zeitzeugenschaft201c-2013-schulgespraeche-mit-der-zweiten-generation. (19.01.2026).

¹⁹⁷ SABINE APOSTO – GABRIELE KOHLBAUER-FRITZ, Die Dritte Generation. Der Holocaust im familiären Gedächtnis. 18.09.2024 - 16.03.2025 2025.

https://www.jmw.at/ausstellung/die_dritte_generation_der_holocaust_im_familiaeren_gedaechtnis. (19.01.2026).

Im Vergleich dazu bleibt Jacques Vergès in der Erzählung weitgehend stumm, was die kontrastierende Inszenierung verdeutlicht: Während Vergès' moralische Ambivalenz in den Hintergrund rückt, verleiht Bauer dem Ehepaar Klarsfeld klare Konturen einer modernen Heldengeschichte. Ihre Figur steht exemplarisch für eine Generation, die Erinnerung als aktiven Akt des Widerstands begreift – nicht als Pathos, sondern als konsequentes Handeln gegen das Vergessen.

5.7 Schlussfolgerung: Die Bedeutung des Werkes für die Erinnerungskultur

Insgesamt zeigt sich, dass die Arbeit „Klaus Barbie – Der Schlächter von Lyon“ weit mehr ist als ein künstlerisches Werk. Es handelt sich um ein visuelles Denkmal, das die Erinnerung an die Opfer des Nationalsozialismus wachhält und zugleich kritische Fragen an die Gegenwart richtet. Bauers Graphic Novel verdeutlicht, dass historische Aufarbeitung kein abgeschlossener Prozess ist, sondern ein fortlaufender Dialog zwischen Vergangenheit, Gegenwart und medialer Vermittlung. Seine Darstellung folgt dabei einer stark von Frankreich geprägten Erinnerungskultur, was sich beispielsweise in der zentralen Erzählung um Jean Moulin zeigt, die den Mythos der Résistance aufgreift und neu interpretiert. Ohne vertieftes historisches Hintergrundwissen, etwa über die Rolle der Résistance oder das Vichy-Regime, bleibt vieles schwer zugänglich. Doch genau darin liegt die Stärke des Werks: Es fordert die Lesenden heraus, aktiv historische Bezüge herzustellen. Damit leistet Bauer einen wichtigen Beitrag zu einer modernen, visuell vermittelten Erinnerungskultur, die sich nicht auf Gedenken beschränkt, sondern das Unsagbare sichtbar und das Vergangene nachvollziehbar machen möchte. Diese Aufgabe ist heute drängender denn je. Zu Beginn des Jahres veröffentlichte die Claims Conference eine Studie mit einem besorgniserregenden Ergebnis: Gerade junge Generationen zeigen ein immer schwächeres Interesse für die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Shoah und setzen sich weniger mit den Themen auseinander. Viele wissen kaum noch, was Begriffe wie „Auschwitz“ oder „Wannseekonferenz“ bedeuten.¹⁹⁸ Diese Wissenslücken bilden einen Nährboden für rechtsextreme und revisionistische Strömungen, die sich – in Europa ebenso wie in den USA – wieder stärker in der politischen Realität bemerkbar machen.

Gerade deshalb kommt kulturellen Ausdrucksformen, die Geschichte emotional nachvollziehbar machen, eine zentrale Rolle zu. Wie die Film- und Public-History-Forscherin Bettina Köhler

¹⁹⁸ THE CONFERENCE ON JEWISH MATERIAL CLAIMS AGAINST GERMANY (Claims Conference), Stunning Survey of French Adults Reveals Critical Gaps in Holocaust Knowledge. 25% Of Millennials Have Not Heard — Or Don't Think They Have Heard – About The Holocaust 2025. <https://www.claimscon.org/france-study/>. (20.06.2025).

in ihrem Beitrag im Online-Nachschlagewerk „Visual History“ betont, kann das Zeichnen selbst als Form historischer Erkenntnis verstanden werden: als ein Prozess, der nicht nur dokumentiert, sondern auch interpretiert und emotional vermittelt. Eine Zeichnung kann laut Köhler zu einer eigenständigen Methode der Geschichtsschreibung werden.¹⁹⁹ Das hat Bauer mit seiner Graphic Novel eindrücklich bestätigt – sein Werk ist zugleich Forschung, Dokumentation und künstlerische Interpretation.

Dass dieses Zusammenspiel von Forschung und visueller Narration auch im deutschsprachigen Raum langsam Fuß fasst, zeigen jüngere Projekte. So berichtete Andreas Platthaus in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 6. Oktober 2025 unter dem Titel „Ein Dorf und seine NS-Vergangenheit – Zwei Historikerinnen stellen Comic über NS-Zeit vor“ über die Historikerinnen Stefanie Fischer vom Zentrum für Antisemitismusforschung in Berlin und Kim Wünschmann vom Institut für die Geschichte der deutschen Juden in Hamburg. In ihrem Werk *Oberbrechen – A German Village Confronts its Nazi Past* (Oxford University Press) verbinden sie wissenschaftliche Forschung mit der Darstellungsform des Comics, um die NS-Vergangenheit eines kleinen deutschen Dorfes aufzuarbeiten. Der Band zeigt, wie produktiv die Verbindung von Geschichtswissenschaft und visueller Erzählung sein kann. Er vereint Archivarbeit, Oral History und künstlerische Umsetzung zu einer neuen Form historiografischer Vermittlung.²⁰⁰

Solche Projekte – ob „Bauers Klaus Barbie“ oder das „Oberbrechen-Projekt“ – verdeutlichen, dass die Zusammenarbeit von Historiker*innen und Comic-Künstler*innen ein großes Potenzial für die Erinnerungskultur birgt. Sie ermöglichen eine mehrdimensionale Annäherung an Geschichte, die emotionale und intellektuelle Zugänge vereint. Der Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC) fördert ähnliche Ansätze in der Holocaustforschung, um den Dialog zwischen visueller Kunst und akademischer Geschichtsschreibung zu stärken.²⁰¹ Bauers Werk steht somit exemplarisch für eine wachsende Bewegung innerhalb der Geschichtskultur, die die Grenzen zwischen Forschung, Kunst und Pädagogik auflöst. Es erin-

¹⁹⁹ BETTINA KÖHLER, *Zeichnen als Instrument*, Berlin 2025.

<https://visual-history.de/2025/04/14/koehler-zeichnen-als-instrument/#>. (20.06.2025).

²⁰⁰ ANDREAS PLATTHAUS, *Ein Dorf und seine NS-Vergangenheit. Comic über Oberbrechen* 2025. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/zwei-historikerinnen-stellen-comic-ueber-ns-zeit-vor110717233.html>. (12.10.2025).

²⁰¹ HOLOCAUST AND HUMAN RIGHTS EDUCATION, *Narrative Art & Visual Storytelling*. In *Holocaust & Human Rights Education*, Victoria 2024. <https://holocaustgraphicnovels.uvic.ca/index.html>. (20.06.2025).

nert daran, dass Erinnerung nicht durch bloße Wiederholung, sondern durch kreative Neuinterpretation lebendig bleibt. Zeichnen – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn – hilft dabei, die Welt und ihre Geschichte zu verstehen. Vielleicht liegt darin auch eine Antwort auf die Frage, wie sich der Verlust historischen Bewusstseins aufhalten lässt: indem Geschichte nicht nur erzählt, sondern auch gezeigt, gespürt und begreifbar gemacht wird.

6. Literaturverzeichnis

- AAR – DPA – AFP, Johnny Hallyday ist tot. Französischer Sänger und Schauspieler 2017. <https://www.spiegel.de/kultur/musik/saenger-und-schauspieler-johnny-hallyday-ist-tot-a-1181941.html>. (20.09.2025).
- ALAIN FINKIELKRAUT, Die vergebliche Erinnerung. Vom Verbrechen gegen die Menschheit, Berlin 1989.
- ALICE KAUFMANN, Klaus Barbie. Dem Schlächter von Lyon entkommen, Wien 1987.
- AMNESTY INTERNATIONAL, Israel: Angriffe der Hamas am 7. Oktober 2023 waren Verbrechen gegen die Menschlichkeit 2025. <https://www.amnesty.de/aktuell/israel-hamas-angriffe-7-oktober-verbrechen-gegen-die-menschlichkeit>. (18.01.2026).
- ANDREAS PLATTHAUS, Ein Dorf und seine NS-Vergangenheit. Comic über Oberbrechen 2025. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/zwei-historikerinnen-stellen-comic-ueber-ns-zeit-vor110717233.html>. (12.10.2025).
- APA, Betrachten von Kunst hebt laut Studie die Stimmung 2025. <https://www.derstandard.at/story/3000000265870/betrachten-von-kunst-hebt-laut-studie-die-stimmung>. (14.09.2025).
- APA, Österreichische Zeichnerin Ulli Lust gewinnt Deutschen Sachbuchpreis. Die Künstlerin wurde für ihren detailreichen Sachcomic "Die Frau als Mensch" in Hamburg ausgezeichnet. Der Preis ist mit 25.000 Euro dotiert, Wien 2025.
- ARD, Klaus Barbie Suche 2025. <https://www.ardmediathek.de/suche/Klaus%20Barbie>. (11.10.2025).
- AUGUSTO DIAZ, What Is Cognitive Offloading? 2024. <https://www.monitask.com/en/business-glossary/cognitive-offloading>. (20.08.2025).
- BBC, Jean Moulin (1899-1943) 2014. https://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/moulin_jean.shtml. (27.09.2025).
- BEATE KLARSFELD – SERGE KLARSFELD – ARNO KLARSFELD, Erinnerungen, München/Berlin/Zürich 2015.
- BETTINA KÖHLER, Zeichnen als Instrument, Berlin 2025. <https://visual-history.de/2025/04/14/koehler-zeichnen-als-instrument/#>. (20.06.2025).
- BEYER SUSANNE – BOHR FELIX, Ohne Demokratie kein Hitler. Neues Buch über die Gründe für den Erfolg der Nazis 2025. <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/goetz-aly-kann-noch-einmal-geschehen-was-1933-geschah-herr-aly-a-7cc9b993-a268-45c0-b922-1a6aca0e20e1>. (23.08.2025).
- CARL VON OSSIETZKY - UNIVERSITÄT OLDENBURG, Graphic Novel 2024. <https://uol.de/erinnerung-im-comic/graphic-novel>. (10-08.2025).
- CHRISTIAN CWIK, The Survival of Nazi Diplomatic Structures in Post-World War II Latin America, in: LINDA ERKER – Raanan REIN (Hg.), Nazis and Nazi Sympathizers in Latin America after 1945 2024, 61–87.
- CHRISTIANE BARLITZ – IRMGARD ZÜNDORF, Was man nicht sieht! Perspektivenwechsel durch Comics. Einleitung zum Themendossier 2025. <https://visual-history.de/2025/03/26/comics-bartlitz-zuendorf-einleitung/>. (17.09.2025).
- CHRISTOPHER SIMPSON, Der amerikanische Bumerang. NS-Kriegsverbrecher im Sold der USA, Wien 1988.
- CLAUDE LANZMANN, Shoah, Frankreich 1985. Online verfügbar unter: <https://www.arte.tv/de/videos/017079-001-A/shoah-1-2/> (27.02.2026).
- COMIC CON, Will Eisner. <https://www.comic-con.org/de/awards/eisner-awards/will-eisner/>. (20.08.2025).

DEMOKRATIEZENTRUM WIEN, Medienkompetenz 2025.
<https://www.demokratiezentrum.org/bildung/methodisch-didaktisch/neue-medien-im-unterricht/medienkompetenz/>.

DENISE DAHMEN, Prozesse auf Papier: Die Kunst des Gerichtszeichnens 2024.
<https://rsw.beck.de/aktuell/daily/meldung/detail/prozesse-auf-papier-die-kunst-des-gerichtszeichnens>. (15.09.2025).

DER DEUTSCHE WORTSCHATZ VON 1600 BIS HEUTE, Dämon, der.
<https://www.dwds.de/wb/D%C3%A4mon>. (15.09.2025).

DER SPIEGEL, Die Schande von Vichy 1993.
<https://www.spiegel.de/politik/die-schande-von-vichy-a-a37b3ef4-0002-0001-0000-000013683008>. (19.01.2026).

ERIC LANGENBACHER – FRIEDERIKE EIGLER, Introduction: Memory Boom or Memory Fatigue in 21st Century Germany? Special Issue: Transformations of the Past in Contemporary German Politics and Culture 2005.
<https://www.jstor.org/stable/23742687>. (02.04.2025).

FLORIAN SAILER, "Michael Jackson sieht aus wie eine Karikatur". Interview mit Hollywood-Gerichtszeichnerin 2006.
<https://www.spiegel.de/panorama/justiz/interview-mit-hollywood-gerichtszeichnerin-michael-jackson-sieht-aus-wie-eine-karikatur-a-417152.html>. (12.09.2025).

FORTUNAPOST, carte postale ancienne 69 CHARBONNIERES-LES-BAINS. Le Casino envoyée qu'en 1928.
<https://www.fortunapost.com/69-rhone/35564-carte-postale-ancienne-69-charbonnieres-les-bains-le-casino-envoyee-qu-en-1928.html>. (27.09.2025).

GERHARD PAUL – ZENTRUM FÜR ZEITHISTORISCHE FORSCHUNG POTSDAM, Visual History, Potsdam 2014.

GERHARD PAUL, "Dämonen" - "Schreibtischtäter" - "Pfadfinder". Die Wandlungen des Bildes von NS-Tätern in Gesellschaft und Wissenschaft am Beispiel von Eichmann und Höß, in: Oliver von WROCHEM – JÜRGEN KINTER (Hg.) Nationalsozialistische Täterschaften. Nachwirkungen in Gesellschaft und Familie, Berlin 2016, 56–68.

HARTMANN WUNDERER, Emotionen im Geschichtsunterricht? 2016.
https://www.sowi-online.de/praxis/methode/emotionen_geschichtsunterricht.html. (19.01.2026).

HENRY ROUSSO, Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours, Paris 1990.

HILLARY CHUTE, Why Maus Was Banned. What makes the book controversial is exactly what makes it valuable. 2022.
<https://www.theatlantic.com/books/archive/2022/11/maus-art-spiegelman-book-ban-anti-semitism/672203/>. (12.07.2025).

HOLOCAUST AND HUMAN RIGHTS EDUCATION, Narrative Art & Visual Storytelling. In Holocaust & Human Rights Education, Victoria 2024. <https://holocaustgraphicnovels.uvic.ca/index.html>. (20.06.2025).

ISADORA WANDERMUREM, The Yellow Filter Is More Dangerous Than You Think in Hollywood <https://screensphere.co.uk/news/film-news/the-yellow-filter-is-more-dangerous-than-you-think-in-hollywood/>. (14.09.2025).

JANNIS STÖVER, Anspruch und Umgang mit historischen Darstellungen in Graphic Novels.

JAY WINTER, The Generation of Memory. Reflections on the "Memory Boom" in Contemporary Historical Studies, in: Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research, 363–397.

JEAN-CLAUDE BAUER – FRÉDÉRIC BRRÉMAUD, Klaus Barbie. Der "Schlächter von Lyon", Wien 2024.

JF-ONLINE, Frankreichs Jugend driftet in den strengen Islam ab. Institut warnt vor „Re-Islamisierung“, in: Junge Freiheit - Wochenzeitung für Debatte (2025).

JULIA BORUTTA, Klarsfeld adelt Le Pens Partei 2024.
<https://www.tagesschau.de/ausland/europa/frankreich-klarsfeld-lepen-100.html>. (15.04.2025).

JULIA DEMMER, Arbeitsgruppe „Zukunft der ZeitzeugInnenschaft“ – Schulgespräche mit der Zweiten Generation? _erinnern.at_ hat eine Arbeitsgruppe etabliert, die pädagogische Empfehlungen zu Schulgesprächen mit „ZeitzeugInnen der Zweiten Generation“ erarbeiten wird. 2024.
https://www.erinnern.at/themen/e_bibliothek/zeitzeuginnen/arbeitsgruppe-201ezukunft-der-zeitzeugenschaft201c-2013-schulgespraeche-mit-der-zweiten-generation. (19.01.2026).

JULIA DEMMER, Arbeitsgruppe „Zukunft der ZeitzeugInnenschaft“ – Schulgespräche mit der Zweiten Generation? _erinnern.at_ hat eine Arbeitsgruppe etabliert, die pädagogische Empfehlungen zu Schulgesprächen mit „ZeitzeugInnen der Zweiten Generation“ erarbeiten wird. 2024.
https://www.erinnern.at/themen/e_bibliothek/zeitzeuginnen/arbeitsgruppe-201ezukunft-der-zeitzeugenschaft201c-2013-schulgespraeche-mit-der-zweiten-generation. (19.01.2026).

JULIANA STRÖBELE-GREGOR, Transnationale Spurensuche in den Anden - von geflüchteten Juden, "Altdeutschen" und Nazis in Bolivien, Berlin: Metropol 2019.

JÜRGEN MATTHÄUS, NS-Täter: Vom Randthema zum Zentralaspekt der Holocaust-Forschung, in: JUTTA FUCHSHUBER – LUKAS MEISSEL (Hg.), Aufregende Forschung. Zeitgeschichtliche Interventionen von Hans Safrian, Wien/Hamburg 2022, 116–118.

KARIN URSELMANN, Die Bedeutung des Barbie-Prozesses für die französische Vergangenheitsbewältigung. Zugl.: Augsburg, Univ., Diss., 1999, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Wien 2000.

KATE STARK, Alles über Tropes. Definition, Beispiele, Vor- und Nachteile (2024).

MARCEL OPHÜLS, Hôtel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie. Part 1/2 1988.
<https://www.youtube.com/watch?v=GpodeBqF36Q&t=28s>. (11.09.2025).

MARCEL OPHÜLS, Hôtel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie. Part 2/2 1988.
<https://www.youtube.com/watch?v=0Sazl1E9I-4>. (11.09.2025).

MARIA KEPLINGER – ANGELA KOCH – SIMONE LOISTL – FLORIAN SCHWANNINGER (Hg.), NS-Geschichte im Comic. Lebensgeschichten, Erinnerungsorte, Perspektivenwechsel, Wien 2025.

MARJANE SATRAPI, Persepolis, Zürich 2013.

MARKUS SULZBACHER, Die Österreich-Connection des NS-Verbrechers Klaus Barbie. "Der Schlächter von Lyon" schickte Kinder und Widerstandskämpfer "Der Schlächter von Lyon" schickte Kinder und Widerstandskämpfer aus Wien in den Tod, nach dem Krieg verkaufte er österreichische Panzer 2025.
<https://www.derstandard.at/story/3000000234650/die-oesterreich-connection-des-ns-verbrechers-klaus-barbie>. (10.04.2025).

MARTINA MEISTER, 168 Prozent mehr Mangas, in: Welt (2022).

MONA SHAFER-EDWARDS, Mona Shafer Edwards Illustration 2025.
<https://monaedwards.com/>. (22.09.2025).

MUSÉE ANDRÉ VOULGRE, Die Einführung des Service du travail obligatoire (STO) und die Gründung der Maquis 2026.
<https://museevoulgre.fr/die-einfuehrung-des-service-du-travail-obligatoire-sto-und-die-gruendung-der-maquis/>. (19.01.2026).

MUSEE VIRTUEL DE SAILLY, Jean-Claude Bauer 2015.
<http://musee-virtuel-de-sailly.fr/jean-claude-bauer/>. (20.09.2025).

Nina VERHEYEN – ZENTRUM FÜR ZEITHISTORISCHE FORSCHUNG POTSDAM, Geschichte der Gefühle 2010.

PASCAL BRESSON – GIULIO SALVADORI, Die Kinder von Izieu, Wien 2025.

PASCAL BRESSON – SYLVAIN DORANGE, Beate & Serge Klarsfeld. Die Nazijäger: nach dem Buch "Erinnerungen" von Serge und Beate Klarsfeld, Hamburg 2021.

PATRICK JACKSON, Obituary: French lawyer Jacques Verges 2013.
<https://www.bbc.com/news/world-europe-23726329>. (11.09.2025).

PETER BURKE, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quelle, Berlin 2003.

PETER HAMMERSCHMIDT, Deckname Adler. Klaus Barbie und die westlichen Geheimdienste, Frankfurt am Main 2014.

PHILIPP WINKLER, Beate Klarsfeld, Nazi-Jägerin. Die deutsch-französische Journalistin machte es sich zur Lebensaufgabe, NS-Verbrecher aufzuspüren und für ihre Taten zur Verantwortung zu ziehen. Immer wieder protestierte sie mit spektakulären Aktionen gegen das Verdrängen der deutschen Vergangenheit – und prägte so die Erinnerungskultur der Bundesrepublik. 2025.
<https://www.dra.de/de/entdecken/akteure-der-bonner-republik/beate-klarsfeld-nazi-jaegerin>. (28.09.2025).

POLIZEI-HISTORISCHER VEREIN STUTTGART E.V., Uniformen während der NS-Zeit (1933-1945).
<https://www.polizeimuseum-stuttgart.de/polizeiuniformen/polizeiuniformen-vor-1945/ns-zeit-1933-1945/>. (12.09.2025).

RICHARD COLE, Nazi, Klaus Barbie's Trial, Lyon 1987.
<https://www.richardcoleltd.com/product/nazi-klaus-barbies-trial-lyon-1987-9/>. (15.05.2025).

RLS – DPA, Staranwalt Jacques Vergès gestorben. Verteidiger von Saddam Hussein 2013.
<https://www.spiegel.de/panorama/justiz/staranwalt-jacques-verges-gestorben-a-916969.html>. (11.09.2025).

RONJA KEMPIN, Rassemblement National. Eine einflussreiche Partei in einem gespaltenen Land 2022.
<https://www.bpb.de/themen/parteien/rechtspopulismus/245672/rassemblement-national/>. (12.04.2025).

SABINE APOSTO – GABRIELE KOHLBAUER-FRITZ, Die Dritte Generation. Der Holocaust im familiären Gedächtnis. 18.09.2024 - 16.03.2025 2025.
https://www.jmw.at/ausstellung/die_dritte_generation_der_holocaust_im_familiaeren_gedaechtnis. (19.01.2026).

SARAH ELZAS, With no cameras allowed in French courtrooms, artists bring trials to life 2021.
<https://www.rfi.fr/en/france/20211002-wk-with-no-cameras-allowed-in-french-courtrooms-artists-bring-trials-to-life>. (15.05.2025).

SCOTT MCCLOUD, Making Comics. Storytelling secrets of comics, manga and graphic novels, New York 2006.

SCOTT MCCLOUD, Understanding Comics, New York, NY 1994.

SERGE KLARSFELD – BEATE KLARSFELD, French Children of the Holocaust: A Memorial. Introduction, 2025.
<https://www.klarsfeldfoundation.org/>. (28.09.2025).

SOPHIE DELAFONTAINE, EN IMAGES. Il a dessiné tout le procès de Klaus Barbie 2018.
<https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/cholet-49300/en-images-il-dessine-tout-le-proces-de-klaus-barbie-5649500>. (10.09.2025).

STEFAN FRANK, In Freizeitpark unerwünscht: In Frankreich häufen sich die antisemitischen Vorfälle 2025.
<https://www.mena-watch.com/frankreich-haeufung-antisemitische-vorfaelle/>. (18.01.2025).

SUSANNE AMANN – CHRISTIAN BERGMANN – JÖRG DIEHL – JENS GLÜSING – THOMAS SCHULZ, Auf diesen Schlächter konnten sich Adolf Hitler und Pablo Escobar verlassen. Von der Gestapo zur Neonazi-Söldnertruppe: Klaus Barbie stieg nach dem Zweiten Weltkrieg in Bolivien zum Sicherheitschef eines Drogenbarons auf. Der SPIEGEL zeigt nun, wie tief der Kriegsverbrecher in den internationalen Kokainhandel verstrickt war., in: Spiegel/20/2025 (2025).

THE HOLOCAUST REMEMBRANCE CENTER (Yad Vashem), New Display. Drawings of the Trial of Klaus Barbie: The Butcher of Lyon 2006.

THE LIBERATION OF PARIS, Musée de la Libération de Paris, Musée du Général Leclerc, Musée Jean Moulin, Jean Moulin (1899-1943) (2025), <https://www.museeliberation-leclerc-moulin.paris.fr/en/museum/jean-moulin> (27 September 2025).

<https://www.yadvashem.org/press-release/17-october-2006-14-03.html>. (15.05.2025).

THIERRY GROENSTEEN, Zwischen Literatur und Kunst: Erzählen im Comic, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 64/33-34 (2014), 35–41.

THOMAS HELLMUTH, Ein Plädoyer für “Historytelling” im Unterricht 2016. <https://public-history-weekly.org/4-2016-9/plea-historytelling-classroom/>. (18.01.2026).

THOMAS HELLMUTH, Fröhlicher Elektrizismus. Diskursanalytische Schulbuchforschung als Beitrag zu einer Kritischen Geschichtsdidaktik, in: JUDITH BREITFUß – THOMAS HELLMUTH – ISABELLA SVACINA-SCHILD, *Diskursanalytische Schulbuchforschung. Beiträge zu einer Kritischen Geschichtsdidaktik*, Frankfurt/M. 2021, S. 52-56 (Wochenschau Wissenschaft).

THOMAS KÜHNE, Dämonisierung, Viktimisierung, Diversifizierung. Bilder von nationalsozialistischen Gewalttätern in Gesellschaft und Forschung seit 1945, in: Oliver von WROCHEM – JÜRGEN KINTER (Hg.), *Nationalsozialistische Täterschaften. Nachwirkungen in Gesellschaft und Familie*, Berlin 2016, 32–55.

VOCATIUM, Schreibkompetenz verschlechtert sich. "Eine fließende Handschrift bringt die Gedanken zum Fliegen." <https://www.vocatium.de/magazin/info/schreibkompetenz-verschlechtert-sich663>. (22.09.2025).

WIEN GESCHICHTE WIKI, Entnazifizierung 2025. <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Entnazifizierung>. (12.09.2025).

WIEN GESCHICHTE WIKI, Gedenkstein Georgy Halpern 2021. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Gedenkstein_Georgy_Halpern.

WIKIART, Honoré Daumier. <https://www.wikiart.org/de/honore-daumier>. (20.09.2025).

WIKIWAND, Ochsenziemer. <https://www.wikiwand.com/de/articles/Ochsenziemer>. (22.09.2025).

WILL EISNER, *Comics and Sequential Art*. erweiterte Edition 1990, Tamarac, Florida 1987.

WORLD JEWISH CONGRESS, Wer sind Beate und Serge Klarsfeld? 2022. <https://aboutholocaust.org/de/facts/wer-sind-serge-und-beate-klarsfeld>. (01.10.2025).

ZITA BEREUTER, Will Eisner - Der Graphic Novel Godfather 2021. <https://fm4.orf.at/stories/3016264/>. (22.08.2025).