

Nationalisierung von Umbrüchen in All-Age-Literatur und -Medien. Zur Mimesis der Bilder im Erinnern an 1968, 1989 und Nine Eleven

1. Einleitung

In der Kinder- und Jugendliteraturforschung, die sich schon lange auch der Bildkultur und deren Rezeption zuwendet, ist mit Blick auf die Medialität von Vergangenheit bisher relativ wenig gesagt worden. Im Bereich der zeitgeschichtlichen Kinder- und Jugendliteratur liegt der Akzent vor allem auf der Narrativität der textmedialen Gedächtniserzeugung (u. a. Glasenapp und Wilkending 2005), weniger scheinen jedoch die Konvergenzen zwischen Bild und Erinnerung – oder gar deren bildmediale »Präfiguration« (Erl 2011, 186) – in den Blick genommen zu werden.¹

Dies mag auch an der wirkmächtigen Konzentration auf den Nationalsozialismus und speziell den Holocaust in zeitgeschichtlichen Kinder- und Jugendmedien liegen, der im Kontext der Frage nach Zumutbarkeiten lange durch einen Mangel an Bildbezügen charakterisiert war. Inzwischen scheint dieser durch die weite Verbreitung medialer Darstellungen und Dokumentationen »[...] im ›kulturellen Wissen‹ von Kindern grundlegend [...]« präsent zu sein (Gansel 2013, 32), weshalb eine allein auf Information und Aufklärung abzielende Darstellungsform in diesem Segment immer seltener anzutreffen ist. Jugendliterarische Texte wie Lena Goreliks »Mehr schwarz als Lila« greifen daher Bilder von Gedächtnisorten als Reflexionsmedien unserer Erinnerungspraktiken auf und stellen die grundsätzliche Medialität des Erinnerns explizit aus, auch vor dem Hintergrund zunehmend mangelnder primärer Zeugenschaft.

Für die Umbrüche der jüngeren Zeitgeschichte sind die Bildrhetoriken und -diskurse um die Daten 1968, 1989 und 11. September 2001 entscheidender Teil der politischen und medialen Kommunikation geworden und damit auch der historischen Wirklichkeit. In der Theorie des kulturellen Gedächtnisses wird Bildern die Funktion von »Traditions- und Mythomotoren« zugeschrieben (zu-

¹ Mit Präfiguration bezeichnet Astrid Erl den Teil der Mimesis des kollektiven Gedächtnisses, der durch die Prämediation den Bezug zur historischen Wirklichkeit herstellt (Erl 2011, 186).

letzt Assmann 2016), mit Blick auf die genannten Umbrüche scheinen historische Bilder auch gesellschaftliche Funktionen für eine nationale Kommunikation zu übernehmen. Der Beitrag wird nun darstellen wie sich deren Ästhetisierung und Remediation in fiktionalen Erinnerungsmedien mit breiter Rezipient*innenadressierung darstellt und durchleuchtet, inwiefern diese historischen Sinnstiftungs-, Narrativisierungs- und Interpretationsangebote auch *visual turns* im historischen Bewusstsein adressieren. In Folge werden daher neben einigen theoretischen Reflexionen (Abschnitt 2) exemplarisch an ausgewählten zeithistorischen All-Age-Medien Konfigurationen von historischen Bildern und Umbruchfiktionen untersucht (Abschnitt 3). Diese Dynamiken von Erinnerung und Bild perspektivieren insbesondere den jeweiligen nationalen Rahmen zeit-historischer Umbruchserzählungen.

2. Bildtheoretische Kontextualisierungen zum Zusammenhang von Umbruch, Bild und Erinnerung

Der Fokus des Bandes auf die Doppelcodierung von bild- und zeithistorischem Umbruch erscheint meines Erachtens aus mindestens zwei Gründen vielversprechend für die Erhellung nationalen Erinnerns.

Erstens: Bilder können nicht isoliert behandelt werden, sondern sind stets Ergebnis persönlicher und gesellschaftlicher Symbolisierung. Die bildmediale Dokumentation (und Kommentierung) der jüngsten Vergangenheit hat (implizit) weltweit Imaginationen von Geschichte wesentlich geformt und beeinflusst. Der Historiker Gerhard Paul beschreibt diesen Prozess als »visual production« (Paul 2006, 12) und stellt die Dynamik der Rezeption von (historischen) Bildern heraus. Zentrales Prinzip aller visuellen Kommunikation ist hierbei die assoziative Eigenlogik, die sich von der rational-argumentativen Vorgehensweise des Textes unterscheidet, obwohl Text und Bild durchaus in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis stehen (Müller 2013, 22). Der Soziologe Harald Welzer hat in seinen empirischen Studien gezeigt, dass Geschichte ohne Bilder kaum zu denken sei und dies vor allem damit begründet, dass das Gedächtnis stark ästhetisch organisiert sei. Bilder, so Welzer, fungierten als »Medien absichtloser Vergangenheitsvermittlung« mit starker Prägekräft für das Geschichtsbewusstsein. »Das Gedächtnis braucht die Bilder, an die sich die Geschichte als eine erinnerte und erzählbare knüpft.« Zwar gebe es »Bilder ohne Geschichte, aber keine Geschichte ohne Bilder« (Welzer 1995, 8). Diesen Aspekt will ich zunächst als *Visualität des Umbruchs* beschreiben, indem gesellschaftliche Umbrüche durch Bilder erst sichtbar werden und erinnert werden können. Sabine Moller geht hier sogar soweit Spielfilme als Blaupausen unseres Geschichtsbewusstseins

zu identifizieren (Moller 2018). Dies erklärt auch, warum Literatur nicht einfach als Steinbruch statischer Geschichtsbilder verstanden werden darf. Bilder erzeugen das »[...] Bedürfnis nach immer mehr Bildern, der gesellschaftliche Wandel wird so ersetzt durch den Wandel der Bilder« (Sachs-Hombach 2013, 308). Dies führt zum zweiten Aspekt: Umbruchsbilder sind nicht nur Medien der historischen Erinnerung, sondern sie erschaffen auch selbst historische Realitäten. Da besonders im 20. und 21. Jahrhunderts Menschen von Myriaden von Bildern umgeben sind, die alle Segmente des Alltags durchdringen, ist relevant, wie aus der alltäglichen Bilderflut solche Bilder herausragen, die in der medialen Kommunikation und gesellschaftlichen Wahrnehmung einen politischen Status erlangen. Die politische Macht dieser Bilder geht in den hier verhandelten historischen Beispielen zumeist mit einer kollektiven Refiguration (Erl 2011, 186) einher, die Umbrüche erst weiter vorantreibt: Die Bilder entwickeln im historischen Umbruch generative Kräfte (vgl. Paul 2014, 22). Die brennenden Twin Towers in New York nach 9/11, die Springer-Hochhäuser, das Kerzenmeer der Montagsdemonstrationen in Leipzig oder die tanzenden Menschen auf Berliner Mauer, u. a. sind Bilder, die durch ihre bildhafte Darstellung von konkreten gesellschaftlich-politischen Situationen selbst den Wandlungs- und Umbruchsprozess transformieren und historische Wirkmacht entfalten: Dies kann in Form einer Instrumentalisierung im Kampf gegen die Terroristen sein, als Versinnbildlichung des Kampfes gegen ein Meinungsmonopol und zentraler Faktor der Mobilisierung einer Opposition (hier der APO), als Zeichen der Neuschreibung der Geschichte (das mögliche Ende der gewaltvollen Niederschlagung von Widerständen in den Ostblockstaaten) etc. Roland Barthes erklärt solche Vorgänge wie folgt:

Das denotierte Bild naturalisiert die symbolische Botschaft, es lässt den (vor allem in der Werbung) sehr differenzierten semantischen Trick der Konnotation unschuldig erscheinen. [...] Das Fehlen eines Codes desintellektualisiert die Botschaft, weil dadurch die Zeichen der Kultur als natürlich erscheinen. [...] Hier liegt vermutlich ein wichtiges historisches Paradox: Je mehr die Technik die Verbreitung der Information (und insbesondere der Bilder) entwickelt, um so mehr Mittel steuert sie bei, den konstruierten Sinn unter der Maske eines gegebenen Sinns zu verschleiern. (Barthes 1990, 40)

Es sind also Bilder des Umbruchs, die die Prozesshaftigkeit und Komplexität solcher Wandlungsprozesse zum einen symbolisch verdichten und gleichzeitig durch ihre unmittelbare Rezipierbarkeit faktualisieren und vorantreiben, obwohl sie zum anderen die historische Situation einer bestimmten (ideologischen) Umbruchssemantik unterziehen. Zuweilen nehmen sie dann im Geschichtsbewusstsein den Status von »Ikonen« an (Paul 2011) und werden global bei der

Thematisierung historischer Umbrüche beständig (digital) zitiert, reinszeniert oder gar in anderen Umbruchskontexten reinterpretiert.

Inwieweit sich diese ambivalente Wirkung der Bilder in das kulturelle Gedächtnis der All-Age-Literatur und -Medien einschreibt und welche unterschiedlichen Ausformungen und Repräsentationsresonanzen sich für die jeweiligen Stufen² der Mimesis des kollektiven Gedächtnisses auf nationaler Ebene ausmachen lassen, wird in Folge konkretisiert.

3. Zur Mimesis der Bilder in zeithistorischen Umbruchserzählungen³

Literarische Gedächtnisnarrative vermitteln zwischen präexistenten Erinnerungskulturen einerseits und ihrer möglichen Neuperspektivierung und Veränderung andererseits. Wir haben es bei diesem Vermittlungsprozess mit einer Austauschbewegung (»exchange« in der Terminologie des New Historicism, Erll 2011, 185) zu tun; mit Blick auf die Umbrüche soll die Frage gestellt werden, auf welchen Ebenen faktuale historische Bilder, erinnerungskulturelle Kontexte und mediale Gedächtnisnarrative interdependent wirken und Repräsentationsresonanzen ausweisen.

3.1 Subjektivierte Bild-Remediation

Während in den meisten zeithistorischen Umbrüchen Kunst und Literatur auf die (im weitesten Sinne) politischen Veränderungen reagieren, ging mit Blick auf die unter dem Begriff »68er-Bewegung« und Folgen (z. B. der RAF-Terror) subsumierten Umwälzungen der sowohl westlichen als auch östlichen Gesellschaften die Veränderung vom kulturellen Feld aus. Bei dem Beispiel »1968« handelt es sich zudem um das vielleicht erste wirkliche transmediale Umbruchsphänomen, denn die Dynamik der 68er-Bewegung speiste sich wesentlich aus dem Zusammenspiel der verschiedensten Formate des politischen und künstlerischen Ausdrucks, die von der Popmusik über Teach-Ins und Neuentwürfen des zwischenmenschlichen Zusammenlebens bis hin zu den Auseinandersetzungen in den »klassischen« Medien, wie etwa der Kampagne der außer-

2 Erll unterscheidet Mimesis I, II und III: erinnerungskulturelle Präfiguration, Konfiguration fiktionaler Gedächtnisnarrative und kollektive Refiguration (Erll 2011, 186).

3 Die folgenden Beispiele sind von mir bereits im Beitrag »Zur Macht der Bilder in zeithistorischen Umbruchserzählungen«. *Kulturelles Gedächtnis Reloaded? (Re) Inszenierungen von Erinnerung in Kinder- und Jugendmedien*. Hg. Gabriele Glasenapp, Ingrid Tomkowiak und Andre Kagelmann. (i.E.) referiert worden.

parlamentarischen Opposition (APO) gegen Axel Springer und die Gegen-»Kampagne« des Springer-Konzerns, reichen (Schildt und Siegfried 2009).

Zur Kampagne gegen Springer findet sich eine über mehrere Seiten andauernde fiktionale (Re-) Konfiguration (34 Panels) in der grafischen Adoleszenz-erzählung *Drei Wege* von Julia Zejn. Die Graphic Novel von 2018 präsentiert eine generationenübergreifende Geschichte von drei jungen Frauen, die im Abstand von je 50 Jahren sowohl entscheidende Etappen der deutschen Geschichte und Gegenwart (1918, 1968, 2018) als auch zentrale Wandlungen der Lebensverhältnisse im Alltag in den jeweiligen Handlungszeiten beschreibt. Die grafische Fiktion zu den Protesten gegen den Springer-Verlag ist eingebettet in die Storyworld um Marlies, einer Arbeitertochter, die gern anstelle der von den Eltern für sie vorgesehenen Heirat eine Buchhändlerlehre aufnehmen möchte. Sie verliebt sich in einen linken Studenten, der sich im SDS engagiert, und gelangt so mitten in die politischen Konflikte, die im untenstehenden Panel (Abb.1) visualisiert sind. Die Zeichnerin wählt für ihre Darstellungen einen direkten Zugang zum subjektiven Figurenerleben von Marlies, auch wenn in diesem konkreten Panel keine subjektive Darstellung im engeren Sinne einer internen Fokalisierung vorliegt. Dennoch eröffnet dieses Panel eine Sequenz, in der Segmente intersubjektiver Darstellung, in diesem Fall die Protestierenden vor dem Springerhochhaus, dazu dienen, konkrete Vorstellung vom Innenleben Marlies' zu bekommen (zu spezifischen Strategien subjektiver Darstellung vgl. Thon 2016, 237–238).



Abb. 1 a und b: *Subjektivierung der Springer-Ikonisierung* (Zejn, 3 Wege 2018, 120–121)

Marlies fungiert als homodiegetische Erzählerin der Sequenz, da sie Teil der Protestierenden vor dem Springerhochhaus ist. Das Arrangement der Panels stellt die Monoperspektivität des erinnerungskulturellen Kontexts zu keinem Zeitpunkt in Frage, obwohl es sich um eine universalistische Sicht auf die 68er-Geschichte (Studenten als Opfer, Springer und Polizei als »Täter«) handelt. Gerahmt wird die Graphic Novel lediglich von folgendem Eingangskommentar: »[...] Die historischen Ereignisse sind recherchiert. Die auftretenden Personen, ihre biografischen Zusammenhänge und viele der Schauplätze sind jedoch frei erfunden« (Zejn 2018, 3). Die bildmediale Präfiguration ist also Programm, das konventionelle kinder- und jugendliterarische Verfahren der Verdichtung von Historie (bzw. hier von historischen Fotografien) zur Story wird metareflexiv beglaubigt. Es hängt also von der Bereitschaft der Rezipierenden ab, ob sie die Erzählung um die Figur Marlies aufgrund der beschriebenen narrativen Verfahren und der Bildinhalte eher als Faktualitäts- oder Fiktionspakt konzeptualisieren (Martínez 2016). Diese Erzählstrategie passt möglicherweise auch zu medialen Narrativen über die 68er-Bewegung, die einerseits stark als weltweite Protestkultur wahrgenommen wurde und andererseits in ihrer nationalen Ausprägung Spezifika auswies, die bis heute durchaus einer ambivalenten Deutungen unterliegen.⁴

3.2 Überzeichnung und Durchbrechung nationaler zeithistorischer Bildappelle

In grafischen Erzählungen sind jedoch ebenso bildmediale Refigurationen vertreten, die die Differenz zu den (möglichweise als verfälschend angesehenen) Massenmedien bzw. deren mediale Präfiguration explizit thematisieren. Dieses Phänomen betrifft in besonderer Weise den durch den 11. September 2001 markierten Umbruch. Hier liegt ein besonderer Fall der bildmedialen Erzeugung fiktionaler Gedächtnisnarrative vor, den der Philosoph und Medientheoretiker Baudrillard (2002) wie folgt beschrieben hat:

Von all diesen Ereignissen behalten wir vor allem die Sicht der Bilder zurück. [...] Neben den anderen Waffen, die die Terroristen dem System entwendet hatten, haben sie auch die Echtzeit der Bilder, ihre augenblickliche weltweite Verbreiterung ausgebeutet. [...] Die Rolle des Bildes ist höchst ambivalent. Denn es verstärkt das Ereignis, nimmt es aber gleichzeitig als Geisel. [...] Es sorgt für eine unendliche Vervielfältigung, bewirkt

⁴ Der durch den Siegeszug des Fernsehens ausgelöste Strukturwandel in der öffentlichen Kommunikation und der Bedeutungsgewinn visueller Repräsentationen war eine entscheidende Rahmenbedingung für die synchrone Erfahrung der globalen, medial wirksamen Protestinszenierungen um 1968 (vgl. Fahlenbrach 2002).

gleichzeitig aber auch Zerstreung und Neutralisierung [...]. Das Bild konsumiert das Ereignis, das heißt es absorbiert es und bietet es dann zum Konsum dar. Gewiss, es verschafft ihm auf diese Weise einen noch nie dagewesenen Einfluss, doch nur mehr als Bild-Ereignis. [...] Am Anfang war das Bild, und erst dann kam der Schauer des Realen. Gleichsam eine zusätzliche Fiktion, eine Fiktion, welche die Fiktion übertrifft. Diese terroristische Gewalt bedeutet also weder eine Rückkehr der Wirklichkeit noch eine Wiederkehr der Geschichte. Diese terroristische Gewalt ist nicht ›real‹. In gewissem Sinne ist sie schlimmer als das: Sie ist symbolisch. [...] Nur symbolische Gewalt vermag Singularität zu erzeugen. (Baudrillard 2002, 29–30)

Die Textkonfiguration ist hier also vor die besondere Herausforderung gestellt, dass der *loop* der Bilder in der medialen Berichterstattung zu 9/11 die Fakten so selektiert, dass die Aufgabe der exemplarischen Konstruktion und temporal-kausalen Neuordnung, die der narrativen Darstellungsform zufällt, bereits in der Visualisierung der faktualen Geschichte vorliegt. Ein Übergang vom Paradigmatischen zum Syntagmatischen, mit Erll die eigentliche Konfigurationstätigkeit (2011,186) des literarischen Werkes »in das Reich des Als ob« (Ricouer, 104) existiert quasi schon. In der Jugendliteratur führt das bisweilen zu einer expliziten Überschreibung dieser Geschichte, die bereits als visuelle Erzählung vorliegt. In Catherine Brutons *Der Nine Eleven Junge* entsteht dadurch so etwas wie ein Post-Postmodernismus:

»Also sagst du mir jetzt, was so Besonderes an dieser Elfter-September-Geschichte daran [sic, CF] ist?«, fragt Priti. Sie zupft noch immer an ihren Socken. Ich würde es lieber sein lassen, aber ich atme tief durch und tue es trotzdem. »Diese Männer lenkten Flugzeuge in zwei Hochhäuser in Amerika, und die stürzten ein. Dabei wurden haufenweise Menschen getötet.« Schließlich füge ich hinzu: »Darunter auch mein Dad.«
 Ich stelle mir vor, wie ich mit meinem Bleistift Cartoonflugzeuge in Cartoonhochhäuser fliegen lasse. Cartoonflammen und Sprechblasen voller AAAAAAAAHs. [...]
 »Und du glaubst, dein Dad gehörte zu denen, die dabei gestorben sind?«
 Im Kopf zeichne ich Cartoonflammen, die aus den Hochhäusern schießen. Strichmännchen springen hinaus und stürzen in die Tiefe. (Bruton 2011, 17–18)

Die postmoderne Spezifik im Jugendroman von Bruton liegt darin, dass die Verdichtung der Geschichte zu einer emotionalen Story – der Vater des Protagonisten ist durch die Terroranschläge vom 9. September ums Leben gekommen – von der Romanfigur Priti als relationale Erschreibung von Geschichte in Frage gestellt und damit als eklektizistische Zusammenführung von Elementen der Erinnerungskultur zu einer fiktiven Geschichte, die von den Kontexten der außertextuellen Wirklichkeit gelöst ist, metareflexiv vorgeführt wird. Das Post-Postmoderne liegt darin, dass darüber hinaus die Narrativität der faktualen Bilder vom Protagonisten übermalt wird durch eine betont artifizielle, comic-artige zeichnerische Wiederholung der bildgewordenen Realität. Diese doppelte

metadiskursive Durchbrechung und die Thematisierung der Unmöglichkeit, die *eigentlichen* Bilder von 9/11 wiederzugeben, kann auch als literarischer Ausdruck dessen verstanden werden, dass die

Authentifizierungsfunktion und Instrumentalisierung der Bilder [...] nur noch durch den selbstreflexiven Bruch mit diesen Visualisierungsregeln erreicht werden kann. Das einzig Authentische ist es dann zu zeigen, wie schwierig das Ringen um Authentizität ist (Huck 2012, 261).

Die gebrochene Multiperspektivität und damit verbundene Partizipationsnotwendigkeit der Rezipierenden an dem dynamischen Erzähltext übernimmt so möglicherweise authentifizierende (und perspektivierende) Funktionen, die traditionell durch verlässliche Erzählinstanzen und ein fixiertes Verhältnis von *discours* und *histoire* gewährleistet werden (vgl. Martínez 2020).

Eine andere Form, mit der Symbolizität der medialen Refigurationen von 9/11 umzugehen, ist die Ausstellung ihrer visuellen Historizität. Art Spiegelman demonstriert dies in der *storyworld* seiner Graphic Novel *Im Schatten keiner Türme*, in der er sich autobiografisch und gesellschaftspolitisch mit den nationalen Folgen bzw. dem Schatten der nicht mehr vorhandenen Türme auseinandersetzt. Spiegelman stellt die historische Dynamik und Sprengkraft dieser »Offenbarung« (Spiegelman 2004, 4) auf der Textebene gleichzeitig als existenzielle Bedrohung (»aber noch immer sieht er diesen glühenden Turm, wenn er die Augen schließt«, Spiegelman 2004, 4) sowie als Verunsicherung (»er hat nicht wirklich gesehen, wie das erste Flugzeug in den Turm gekracht ist, ein paar Blocks südlich seiner Wohnung in Soho«, Spiegelman 2004, 2) der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit dar.

Auf der Bildoberfläche präsentiert Spiegelmann eine stilistisch wechselnde Bildlandschaft (hyperrealistisch, apokalyptisch, etc.), die von Variationen der beiden Türme auf nahezu allen Seiten leitmotivisch durchgeistert wird. Dabei ergänzt er die konventionelle hyperrealistische Ästhetik der Türme um emblemhaft glühende Gerippe und ein Leuchten, das den Schattenbildern seines Covers gegenübersteht. Auf dem Cover glänzen die Türme und die Umwelt erscheint nur noch als matt grundierter Schatten: Ein Ausdruck der tiefen Verwerfungen, die im individuellen und kollektiven nationalen Gedächtnis durch diesen Akt visueller Historizität entstanden sind. So haben die Folgen, die für die amerikanische Gesellschaft und die globale Gemeinschaft mit diesem visuellen Einschnitt einhergegangen sind, nur wenig mit der offiziellen politischen Rhetorik und nationalen Bildpolitik um Nine Eleven zu tun. Medial geformte Übergänge in eine kollektive Refiguration, die Erll als dritte Ebene der Mimesis des kollektiven Gedächtnisses beschreibt, finden hier scheinbar nicht statt, weil die Anreicherung über eine Interpretationsgemeinschaft zur nationalen Ikonisierung entfällt (Erll 2011, 186–188).



Abb. 2a und b: Infragestellungen des historischen Bildappells von 9/11 (Spiegelman, Cover und 4)

3.3 Bildrhetorische Konsolidierungen

Deutlich wird diese Neudimensionierung von Erinnerung und Bild im Fall von 9/11 im Vergleich zum nationalen Umbruch 1989/90. Zum ikonischen Bild der deutschen Teilung wird die Mauer. Diese Deutungen und Diskursivierungen vom Ende der deutschen Teilung prägten Literatur und Film nach 1989/90 und sie prägten Kollektivvorstellungen vom historischen Sinn dieser Mauer, sie deuteten (und deuten) sie vor der Folie der Gegenwart. Im kinder- und jugendliterarischen Bildgedächtnis etablierten sich dafür bisher die Pole Diktatur und Komik: Als ein Beispiel für viele andere Werke zum diktatorischen Narrativ sei hier auf das Cover von Dorit Linkes *Jenseits der blauen Grenze* (2014) hingewiesen. Der Stacheldraht als Visualisierung diktatorischer Verhältnisse wird auch von der

Holocaust-Literatur besetzt und weckt starke Assoziationen des Eingesperrens, der Ausgrenzung usw.



Abb. 3: Bildgrammatik zur deutschen Teilung im Diktaturgedächtnis (Linke 2014; Mönch et al. 2014; Schwartz 2009)

Varianten des Diktaturgedächtnisses sind die Mauer mit ihren Überwachungsstürmen, die meist narrativ in der *histoire* als Trennwand zwischen Familien etabliert wird – in der Graphic Novel *Treibsand* (Mönch et al. 2014) zwischen Ingrid und ihrem Bruder Jens, der ihre Fluchtpläne verrät; im Comic *drüben!* (Schwartz 2009) zwischen den Eltern der Erzählfigur, als die Mutter einen Ausreiseantrag stellen will und der Vater noch zögert. Diese diktaturgeschichtliche Linie bietet die Möglichkeit einer nationalen gesamtdeutschen Identitätserzählung, in der sich die alte BRD als freiheitlicher Staat als Nachfolger der gesamten deutschen Nation legitimiert.

Demgegenüber etablieren sich in der jugendliterarischen Erinnerungskultur zu Mauer und deutscher Teilung Darstellungen, die die Geschichte ins Komische wenden und Absurditäten parodistisch vergrößern; Tendenzen, die bereits in den 1990ern mit Thomas Brussigs *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) einen frühen popkulturellen Höhepunkt finden. Brussig erfindet eine groteske Szenerie des Lebens an der Mauer:

Das war noch nie passiert – ein Stromausfall im Grenzgebiet. [...] Zu dem Stromausfall kam es genau in dem Augenblick, als der Grenzer die komplizierte japanische Hi-Fi-Anlage an das ostdeutsche Stromnetz anschloß. Es gab einen Kurzen – und das Licht im gesamten Wohngebiet und im Todesstreifen erlosch. Es wurde zappenduster. Der Grenzer, geübt in Verschwörungstheorien, durchschaute blitzartig, daß die japanische Hi-Fi-Anlage eine Art Trojanisches Pferd war, daß sie einzig und allein dazu dem Zoll in die Hände gespielt worden war, um einen Stromausfall zu verursachen. Und deshalb löste der Grenzer sofort Großalarm aus. »Grenzalarm!« schrie er und schoß die Leuchtmunition in den Himmel [...] Das brennende Magnesium der Leuchtkugeln spendete ein gleißendes Licht und warf harte Schatten, die sich gleich mehrfach auf der Mauer abzeichneten. Und da die Leuchtkugeln stiegen und fielen, bewegten und verzerrten sich auch die Schatten [...] in ihrer Hektik wirkten sie wie Terroristen. [...] Dann sah Micha, wie der Liebesbrief aus dem Todesstreifen über die Mauer flog. Der Brief brannte lichterloh. Eine niedergehende Leuchtkugel war auf den Brief gefallen und

hatte ihn entzündet, worauf der Brief in seinem eigenen Hitzestrom emporgerissen wurde und als Asche seiner selbst wieder auf die kürzere Seite der Sonnenallee zurückflog. (Brussig 1999, 144–145)

Die Typisierung des trottelligen Grenzers sowie der ebenso erfindungsreichen wie lebenspraktischen und politisch naiven Jugendlichen überformt das realhistorische Leben an der Mauer und erweitert die erinnerungskulturelle Refiguration der Mauer zur Karikatur. Die humoristische Verdichtung der Bild- und Erzählperspektive zum Witz stellt die Abstrusitäten der Teilung zur Schau.⁵ Das interessante an derartigen Inszenierungen ist die Zurschaustellung der Nebensächlichkeiten des Politischen oder deren Mehrfachkodierung, die gleichzeitig immer auch eine Mehrfachadressierung ist. So wird z. B. auch in Mawils *Kinderland* die Berliner Mauer mit einer Off-Sprechblase verbunden, die den Text »Du kleines Dummerchen!« enthält (Mawil 2014). Die Off-Blase ermöglicht zunächst eine Fokussierung auf den Bildinhalt: Wohnhäuser, zwischen die eine Betonmauer gezogen ist, ein Polizist, der Wache hält und deutlich erkennbar im Hintergrund: ein Wachturm. Die Komisierung findet hier aber nicht nur durch eine erzählerische, sondern auch über eine mediale Diskursivierung Ausdruck. Was auf der Bildebene das Diktaturnarrativ bedient, wird durch die Textebene eine historische Deutung, die die Absurdität der Teilung einer Stadt durch eine Mauer betont. Vermittelt durch die Off-Sprechblase wird der Deutungsraum über die Ebene des Figurenverhaltens um Mimi hinaus erweitert: nicht Mimi ist das Dummerchen, weil sie sich nah an die innerdeutsche Grenze gewagt hat, sondern die politische Elite, die Besatzungsmächte oder gar das deutsche Volk sind die »Dummerchen«, weil sie die Dummheit der Teilung begangen oder zumindest mitgetragen haben (ausführlicher dazu Führer 2016). Auch diese Rhetorik bietet die Möglichkeit einer nationalen gesamtdeutschen Perspektivierung, die die alte BRD konsequent als notwendige Lösung in der historischen Situation erscheinen lässt.

Die Beispiele zu den zäsuralen zeithistorischen Umbrüchen 1968, 1989/90 und 9/11 können andeuten, welche Sinnzuschreibungen und -ablösungen, Ikonisierungen und Imagetransfers eines sich dynamisch entwickelnden historischen Bildgedächtnisses in zeitgenössischen Erinnerungsmedien möglich sind und wie diese von bildrhetorischen, affektiven und nationalsymbolischen Entwicklungen (mit-) bestimmt werden.

5 Diese Tendenz zeigt sich auch stark in anderen Texten der All-Age-Literatur wie *Mein erstes T-Shirt* (Hein 2001), *Schneckenmühle* (Schmidt 2013), *Boxhagener Platz* oder *Revolution und Filzläuse* (Schulz 2004; 2008) sowie in der grafischen Erzählweise des preisgekrönten Comics *Kinderland* (Mawil 2014).

4. Fazit: »Eine Erinnerung ist eine Bild-Erinnerung ist eine nationale Erinnerung?«

Anhand der bisherigen Überlegungen wird deutlich, dass (nationale) Repräsentationsresonanzen nur dann funktionieren, wenn Bilder, die eine ikonische Qualität aufweisen, in neue Kontexte – soziokulturelle, mediale, zeitliche oder örtliche – eingebettet werden (vgl. auch Assmann 2016, 30). In deren kontinuierlicher Interaktion mit dem Bild liegt das erinnerungskulturelle Potenzial als (nationale) Ikone. Die Repräsentation und Kontextualisierung von zeithistorischen Bildern in der Erinnerungskultur offenbaren jedoch auch deutlich das Metaphorisierungs- und Ideologisierungspotential der Bilder durch die literarische Diskursivierung.

Die semantische Anomalie der (historischen) Bilder führt zu einer eigentümlich ambivalenten und instrumentalisierbaren Wirksamkeit dieser Bilder, die in einigen zeithistorischen Umbruchserzählungen in eine nationale Appellstruktur umgewandelt wird, die wie keine andere dazu geeignet scheint, die Chimäre von deren historischer Wahrheit zu nähren (im Sinne einer Abbildbarkeit in den Beispielen von Zejn; Linke; Schwartz; Mönch et al.). Es gibt demgegenüber aber auch Narrationen in All-Age-Texten und Comics, die diese Appellstruktur (im Sinne nationaler Vereinnahmungen) unterlaufen und die Vagheit der Bildkommunikation diskursiv ausstellen (z. B. Bruton; Spiegelman) oder deren Appellcharakter übersteigern (vgl. zum Beispiel Werke von Brussig und Mawil).

In einer digitalisierten und damit grenzüberschreitenden Welt wird durch stetiges Austauschen, Verbreiten, Neuordnen und Speichern von Bildern immer auch der nationale Erinnerungscharakter von historischen Bildern verändert. Ein grundsätzlicher »appetite for recycling« (Huysen 2003, 95) löst erinnerungskulturelle Bilder dabei immer mehr von einem historischen Sinngehalt, betont jedoch ihre reziproke Beziehung mit nationalen und antinationalen Narrativen.

Primärliteratur

- Brussig, Thomas. *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Berlin: Volk und Welt, 1999.
- Bruton, Catherine. *Der Nine Eleven Junge*. [amerikan. EA 2011]. Köln: Bastei Lübbe, 2011.
- Hein, Jakob. *Mein erstes T-Shirt*. München: Piper, 2001.
- Linke, Dorit. *Jenseits der blauen Grenze*. Bamberg: Magellan, 2014.
- Mawil. *Kinderland*. Berlin: Reprodukt, 2014.
- Mönch, Max, Alexander Lahl und Kitty Kahane. *Treibsand. Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR*. Berlin: Metrolit, 2014.
- Schmidt, Jochen. *Schneckenmühle*. München: C.H. Beck, 2013.

- Schulz, Torsten. *Boxhagener Platz*. Roman. Berlin: Ullstein, 2004.
- Schulz, Torsten. *Revolution und Filzläuse*. Erzählungen. Berlin: Ullstein Verlag, 2008.
- Schwartz, Simon. *drüben!* Berlin: Avant, 2009.
- Spiegelman, Art. *Im Schatten keiner Türme* [amerikan. EA 2004]. Zürich: Atrium, 2004.
- Zejn, Julia. *Drei Wege*. Berlin: Avant, 2018.

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida. »The Digital Archive and the Future of Memory«. (Post)Fotografisches Archivieren. Wandel – Macht – Geschichte (Das fotografische Dispositiv). Hg. Victoria von Flemming, Daniel Berndt und Yvonne Bialek. Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016. 26–39.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, 1999.
- Barthes, Roland. »Rhetorik des Bildes«. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn [franz. EA 1964]. Hg. Ders. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, 28–46.
- Baudrillard, Jean. *Der Geist des Terrorismus* [franz. EA 2001]. Wien: Passagen Verlag, 2002.
- Benner, Julia (Hg.). *Die gelesene Revolution. Kinder- und Jugendmedien in revolutionären Kontexten*. München: Kopaed, 2019 (kjl&m 19.1).
- Dettmar Ute, und Mareile Oetken. *Grenzenlos. Mauerfall und Wende in (Kinder- und Jugend-)Literatur und Medien*. Heidelberg: Winter, 2010.
- Dettmar, Ute, Gabriele von Glasenapp, Emer O’Sullivan, Caroline Roeder und Ingrid Tomkowiak. *Jahrbuch für Kinder und Jugendliteraturforschung*, 1968. DOI: <http://www.gkjf.de/jahrbuch-2018-open-access/> (1. August 2021).
- Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2011.
- Fahlenbrach, Kathrin. *Protest-Inszenierungen. Visuelle Kommunikation und kollektive Identitäten in Protestbewegungen*. Wiesbaden: VS Verlag 2002.
- Führer, Carolin. »Emotionen in DDR- Geschichtscomics und Graphic Novels. Didaktische Überlegungen zur Analyse von Zeichensprache und Gefühlen in Comics über die DDR«. *Die andere deutsche Erinnerung. Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens*. Hg. Dies. Göttingen: V&R unipress, 2016. 311–326.
- Gansel, Carsten. »Einem Kind wäre schon ein einziges Opfer als Anblick zuviel gewesen.« Der Nationalsozialismus als Gegenstand in der Literatur für Kinder und Jugendliche«. *Zwischen Schweigen und Schreiben. Interdisziplinäre Perspektiven auf zeitgeschichtliche Jugendromane von Kirsten Boie und Gina Mayer*. Hg. Norman Ächtler und Monika Rox-Helmer. Frankfurt a. M.: Lang, 2013. 15–37.
- Glasenapp, Gabriele von, und Gisela Wilkending. *Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien)*. Frankfurt a. M.: Lang, 2005.
- Huck, Christian: »Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens«. *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Hg. Antonius Weixler. Berlin und Boston: De Gruyter, 2012. 239–264.

- Huyssen, Andreas. *Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Martínez, Matías. »Grenzgänger und Grauzonen zwischen fiktionalen und faktualen Texten«. *Der Deutschunterricht* 68 4 (2016): 2–8.
- Martínez, Matías. »Authenticity in Narratology and in Literary Studies«. *Narrative Facticity. A Handbook*. Hg. Monika Fludernik und Marie-Laure Ryan. Berlin und Boston: De Gruyter, 2020. 521–531.
- Moller, Sabine. »Spielfilme als Blaupausen des Geschichtsbewusstseins. GOOD BYE LENIN! aus deutscher und amerikanischer Perspektive«. *Zeitgeschichte – Medien – Historische Bildung*, Hg. Susanne Popp, Michael Sauer und Bettina Alavi (Göttingen 2010): 239–253.
- Moller, Sabine. *Zeitgeschichte sehen. Die Aneignung von Vergangenheit durch Filme und ihre Zuschauer*. Berlin: Bertz + Fischer, 2018.
- Müller, Marion G. *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*. Konstanz: UVK, 2013.
- Paul, Gerhard. »Von der Historischen Bildkunde zur Visual History«. *Visual History. Eine Einführung*. Hg. Ders. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. 7–36.
- Paul, Gerhard. *Bilder, die Geschichte schrieben*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- Paul, Gerhard. Visual History, Version: 3.0. *Docupedia-Zeitgeschichte*, DOI: <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.558.v3> (15. Juli 2021).
- Ricœur, Paul. *Zeit und Erzählung*. 3 Bde [franz. EA 1983–1985]. München: Fink, 1988–1991.
- Rinnerthaler, Peter. »Widerspenstige Bilder. Bildästhetische Repräsentationen von Revolution in Bilderbuch, Comic und Graphic Novel«. *AG Jugendliteratur und Medien: Die gelesene Revolution. Kinder und Jugendliteratur in revolutionären Kontexten*. (kjl&m 19.1) (2019): 64–72.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Halem, 2013.
- Schildt, Axel, und Detlef Siegfried. *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Hanser, 2009.
- Thon, Jan-Noël. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- Tomkowiak, Ingrid, Ute Dettmar, Gabriele von Glasenapp, und Caroline Roeder. *Krieg und politische Konflikte in Kinder- und Jugendliteratur und -medien*. Zürich: Chronos, 2013.
- Welzer, Harald. »Das Gedächtnis der Bilder. Eine Einleitung«. *Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus*. Hg. Ders. Tübingen: Ed. Diskord, 1995. 7–14.
- Welzer, Harald. *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Ed., 2001.