

Komödie, Kommerz oder Klamauk?

Satirisches Erzählen über die zwei deutschen Diktaturen

THOMAS JUNG

1. EINLEITUNG

Satirische Darstellungen der Vergangenheit sind heute *en vogue*. Sie sind Teil des offiziellen Kulturbetriebs mit ihren Gatekeepern ebenso wie Teil jener Narrative, die in sozialen Netzwerken ohne jede redaktionelle (Qualitäts-)Kontrolle verbreitet und von den Lesern rezipiert werden. Und sie haben in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten einen ernsthafteren Umgang mit der Vergangenheit abgelöst. Insbesondere die satirischen Darstellungen der düsteren Figuren und Kapitel der deutschen Geschichte, also jener Jahrzehnte, da diktatorische Regimes an der Macht waren, haben den Umgang mit Vergangenheit stärker geprägt als offizielle Gedenkrituale, geschichtswissenschaftliche Publikationen und Biografien, Museen und nicht zuletzt die engagierte Literatur, die seit dem deutsch-deutschen Literaturstreit vom Anfang der 1990er-Jahre ihre Bedeutung gegenüber einer eher unterhaltenden Literatur mit popliterarischer Gegenwartsfixierung und anderen literarischen Trends verloren hat.¹ Der Diskurs der Aufarbeitung von deutscher Vergangenheit hat sich heute eingependelt in einem Koordinatensystem von Kommerz und Klamauk, Aufklärung und Trash. An drei Beispielen lässt sich dies einführend illustrieren. Eins: Die TV-Comedy *SKETCH HISTORY*² der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt ZDF ist an die Stelle

1 | Mit Blick auf die Bestsellerlisten des Buchhandels ist man gehalten, auf die explodierenden Verkaufszahlen der Fantasy-, Erotikliteratur und des *Nature Writing* zu verweisen, denen gegenüber die sogenannte Suhrkamp-Literatur kaum als Erfolg gewertet werden kann, wenngleich das bildungsbürgerliche Feuilleton nach wie vor auf Autoren, die in der Tradition der Gruppe 47 schreiben, fokussiert zu sein scheint.

2 | In bislang 24 Folgen, die in drei Staffeln zwischen 2015 und 2018 ausgestrahlt wurden, werden in knapp halbstündigen Episoden große und kleine Ereignisse der Weltgeschichte parodiert und »opulent und bildgewaltig ... aus völlig neuer Perspektive« ins Bild gesetzt. »Satirisch, humorvoll und richtig schön absurd«, wie es das ZDF beschreibt: www.zdf.de/comedy/sketch-history/sketch-history-vom-8-dezember-2017-100.html. Im Herbst 2017 kam die Sendung auf konstant über zwei Millionen Zuschauer, drei der vier Episoden von Staffel 2 erreichten bei den 14- bis 49-Jährigen zweistellige Marktanteile. 2017 war die Serie für den Grimme-Preis nominiert. Ähnlich

der zeitgeschichtlichen Dokumentationen von Guido Knopp³ getreten; hier werden nun regelmäßig NS-Größen und Ikonen der SED-Politbürokratie parodiert statt Geschichte dokumentarisch und mit ernsthafter Attitüde und moralischer Geste erkundet. Zwei: Der zunächst im Internet verbreitete Comic *Hipster Hitler* von James Carr und Archana Kumar ist im DuMont Verlag als Buch erschienen (2013) und hat Art Spiegelmans Comic *MAUS* (deutsche Ausgabe Bd. 1: 1989, Bd. 2: 1992) im Regal meines lokalen Buchhändlers abgelöst. Drei: Nach dem kommerziellen Erfolg⁴ von Timur Vermes' Roman *Er ist wieder da* (2012) wird das Sujet des wiederauferstandenen Führers einmal mehr in ein Narrativ der Unterhaltungsliteratur und damit in die Verwertungskreisläufe des Kulturbetriebs eingespeist: In der Dystopie einer digitalisierten Gesellschaft von Marc-Uwe Kling, *Qualityland* (2017), tritt der kleine Mann mit strengem Scheitel und komischem Schnauzbart, dessen österreichischer Dialekt wie in Walter Moers' *Äch bin wieder da* (1998) zugespitzt wird, als Platzanweiser in einem Guido-Knopp-Filmtheater⁵ auf. Dort wird *HITLER – DAS MUSICAL* gezeigt. Umgangsformen und Ausdrucksweise des kleinen Mannes führen zur belustigten Äußerung einer der Hauptfiguren: »Oh, er ist wieder da ...«⁶ Dass Hitler hier als Androide in mannigfacher Replikation daherkommt, verstärkt den Eindruck, dass die Figur des Führers einmal mehr zu einer fast beliebigen, industriell vervielfältigten Ikone für deutsche Geschichte geronnen ist, die ihren Schrecken längst verloren hat. Sie dient gerne satirischen oder nur mehr humoristischen Zwecken, wenn über längst vergangene Vergangenheiten geplaudert wird. Daniel Erk hat diesen Prozess der sukzessiven Banalisierung und Kommerzialisierung dieser Ikone des Bösen in seiner kultur- und medienhistorischen Zusammenschau von Filmen, Comics, Kunstwerken, Werbung und satirischer Publizistik, *So viel Hitler war selten* (2012), auf den Punkt gebracht.⁷ Dabei scheint das Jahr 1989, jener Zeitpunkt also, an dem der Kalte Krieg zu Ende geht, für Erk eine

Geschichtsparodien wurden für die Serie *LADYKRACHER* (insbes. 2013) von *Sat1* produziert (Frau Hitler, 2002 bis 2013).

3 | Zu den großen und gleichsam umstrittenen TV-Dokumentationen gehörten u. a. *HITLER – EINE BILANZ* (1995), *Unser Jahrhundert – Deutsche Schicksalstage* (1998), *HITLERS HELFER* (1996), *HOLOKAUST* (2005), *HITLERS MANAGER* (2005) und *DIE DEUTSCHEN* (2010). Seit 2012 ist es ruhiger geworden um Guido Knopp.

4 | Nach über 2 Mio. verkauften Büchern bis 2015 brachte die Verfilmung, die 2,5 Mio. Zuschauer ins Kino lockte, weitere Auflagen des Buches in Deutschland auf dem Markt; darüber hinaus ist die Lizenz in mehr als 40 Länder verkauft worden.

5 | Es mag ein subtiles Spiel des Autors mit dem Ort der Handlung sein, Hitler als Platzanweiser in einem Kino auftreten zu lassen, war doch das Kino im Jahr 1940 der Ort, an dem zum ersten Mal über den »kleinen Mann«, der ein »großer Diktator« sein wollte, gelacht werden konnte.

6 | Marc-Uwe Kling: *Qualityland*. Berlin 2017, S. 35.

7 | Daniel Erk: *So viel Hitler war selten. Die Banalisierung des Bösen oder Warum der Mann mit dem kleinen Bart nicht totzukriegen ist*. München 2012.

Zäsur im Umgang mit den Dämonen der deutschen Vergangenheit zu markieren.⁸ In ähnlicher Weise argumentierte Stefan Braese bereits 1996, jedoch stärker diskurspolitisch und ausschließlich auf die Literatur der Nachkriegsliteratur bezogen. Für Braese begann mit dem Jahr 1990, das er als *zweite* »Stunde Null« fasst, eine allmähliche Tilgung der deutschen Schuld. Dieser Prozess leitete eine ideologische »Offensive neonationalen Charakters« ein, wie sie sich in der »Hitlerwelle« des Jahres 1977 schon einmal angedeutet hatte.⁹ Auch Erk schaut zunächst auf Hitlerdarstellungen in verschiedenen Kontexten der Nachkriegszeit, die sich insbesondere satirischer oder werblicher Formen und (Bild-)Zitate bedienten, fokussiert dann aber in seiner Analyse des Kultur- und Medienbetriebs auf jene Repräsentationen, mit denen sich der neue, in den Worten Henryk M. Broders, »überaus hohe Unterhaltungswert« des Umgangs mit dem »Dritten Reich« belegen lässt.¹⁰ Erks Befund lässt sich ergänzen mit einem anekdotischen Blick in die Welt des Kommerzes. So etwa gab jüngst die Spielkartenfirma Piatnik eine Edition mit gar nicht grimmig dreinschauenden Konterfeis sowjetischer Parteifunktionäre von Lenin über Stalin bis Breschnew heraus, obgleich doch manche dieser Funktionäre in der Sicht der Geschichtsschreibung zu den »Bösen« des 20. Jahrhunderts gehörten.¹¹

So lässt sich an dieser Stelle konstatieren: In den auf das Ende des Kalten Krieges folgenden zwei Jahrzehnten hat sich die Zahl jener historischen Personen, die zu Ikonen des Bösen – und zu Repräsentanten der Diktaturen des 20. Jahrhunderts – stilisiert worden sind, erweitert, während sich deren Darstellung von einem zunächst moralisch erzieherischen Modus hin zu einem satirischen bis belanglosen Modus gewandelt hat.¹² Welche literarischen Erzähl- und historischen Deutungsmuster dieser Repräsentanten in den letzten Jahren aus-

8 | Hier beruft sich Erk auf eine Aussage von Henryk Broder, die im Spiegel veröffentlicht wurde; siehe ebd., S. 17. Der Übergang zur Kommerzialisierung – noch jenseits der von Erk konstatierten Banalisierung – kann auch mit dem Jahr 1983 festgemacht werden, als in der Bundesrepublik die gefälschten Hitler-Tagebücher veröffentlicht werden. Zur Kommerzialisierung des Holocaust siehe auch Tim Cole: *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged and Sold*. New York 1999.

9 | Stefan Braese: *Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus*. Opladen 1996, S. 279.

10 | Erk, *So viel Hitler war selten*, S. 17.

11 | Der Spielkartensatz (55 Blatt) *Soviet Celebrities* mit satirischen Darstellungen der politischen Köpfe der Sowjetunion (ergänzt um Marx und Engels), die sich an heutige popkulturelle Trends anlehnt, wurde herausgegeben von der Wiener Spielkartenfabrik Ferdn. Piatnik & Söhne, Österreich (2015). Diesem Kartensatz stehen andere historische Blätter, u. a. *Heroes of German Resistance* oder *World War II*, zur Seite, in denen eher fotodokumentarische Darstellungen dominieren.

12 | Andere historische Personen, die auf Grund ihres terroristischen oder diktatorischen Handelns in der politischen Propaganda und in der Eigendynamik der Kommu-

zumachen sind, soll Gegenstand dieses Beitrags sein. Im Zentrum der Analyse werden Werke stehen, die sich satirischer Erzähl- und Darstellungsverfahren bedienen.

Voranstellen möchte ich folgende These: Die Narrative einer literarischen, vornehmlich satirischen Auseinandersetzung mit den zwei deutschen Diktaturen zeigen inhaltlich-strukturelle Analogien, während sich die zeitliche Abfolge, in der bestimmte Narrative dominieren, rapide verkürzt hat.

2. THEORETISCHE GRUNDLAGEN

In Anlehnung an die postmoderne Theoriebildung wird der Begriff »Narrativ« im Folgenden als eine von einer Kulturgemeinschaft geteilte »Leiterzählung« (oder in Übersetzung des lyotardschen Begriffs »méta récits« auch »Meistererzählung«) verstanden. Mit deren Hilfe verständigt sich das Kollektiv, jeweils eingebunden in einen konkreten historischen Kontext, auf eine gemeinsame Deutung von Vergangenheit und fixiert diese in historiografischen (faktischen) und literarischen (fiktionalen) Narrativen. Daraus zieht das Erinnerungskollektiv Orientierung, Legitimität, Identität und Sinnstiftung. Neben textbasierten Narrativen gewinnen bildbasierte Narrative (Comic, Video, Film) nicht erst im digitalen Zeitalter, aber nun umso mehr an Bedeutung.¹³ Daniel Levy und Natan Sznaider haben für die Erinnerung an den Holocaust bereits vor 20 Jahren ausgemacht, dass die Erinnerung dank der Vernetzung in den digitalen Medien weitgehend visualisiert wurde: »Wir erinnern uns in Bildern«, heißt es apodiktisch.¹⁴ Die aus der Dauerhaftigkeit und Unbegrenztheit der Reproduktion von Motiven, Symbolen, Bildern und anderen repräsentativen Formen entspringende »Bilderflut« ist kein Phänomen allein des 21. Jahrhunderts; bereits Walter Benjamin warnte vor der Banalisierung, Verkitschung und Entwertung der technisch reproduzierbaren Bilder. Heute sprechen wir nun von den »Ikonen« der Massen- bzw. Populärkultur, mit denen ihre Produzenten Gefahr laufen, primär kommerziellen Interessen zu dienen.

nikation der sozialen Netzwerke zu »Diktatoren«, »Schurken« und »bad guys« geworden sind, sollen hier nicht beachtet werden.

13 | Diese textbasierten Narrative werden zunehmend durch visuelle (filmische) Narrative ergänzt oder abgelöst, dies war Anfang der 1990er-Jahre ein Befund der Bildwissenschaft, als man vom pictorial turn bzw. iconic turn sprach. Die Wirkungsmacht von Bildern, im Begriff »Ikone« geronnen, wäre ausführlicher zu diskutieren. Wenn im Folgenden von »Ikone« gesprochen wird, so ist damit der angloamerikanische Begriff »icon« gemeint.

14 | Daniel Levy/Natan Sznaider: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust. Frankfurt am Main 2001, S. 48.

Das dialektische Verhältnis von *visuellem* Bild und *Sprachbild* wird im Folgenden als gesetzt angesehen; gerade die Literatur zeichnet sich durch ihre Bildlichkeit aus. Beide Ausdrucksformen, die visuelle wie die verbalsprachliche, haben eine kommunikative Funktion, die über ihren informativen, argumentativen, emotionalen und memorativen Charakter eingeholt werden.

Der ergänzend zu »Narrativ« im Folgenden verwendete Begriff »Diskurs« referiert auf gesellschaftlich institutionalisierte bzw. kanalisierte Rede, die das Handeln der Individuen mitbestimmt. Der aus der kritischen Theorie der 1970er-Jahre stammende analytische Blick auf öffentliche Rede – aus der sich die Diskursanalyse ableitet – müsste mit Blick auf die Ausdifferenzierung von Öffentlichkeiten im Angesicht der Sozialen Medien neu gedacht werden; dies ist im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich.¹⁵

Das im Folgenden verwendete Verständnis von »Satire« geht zurück auf Annahmen der Literaturtheorie. Diese geht davon aus, dass Satire als eine spezifische, auf außertextliche Wirklichkeit bezogene, literarische Kommunikationsweise in (komisch bis absurd, ironisch bis sarkastisch, didaktisch bis utopisch) zugespitzter Form den Widerspruch zwischen einem vom Autor evozierten Ideal und einer von ihm als negativ wahrgenommenen sozialen Wirklichkeit thematisiert. Dies geschieht häufig in der aufklärerisch-erzieherischen Absicht, den Leser zu einer auf die Veränderung der Wirklichkeit bezogenen Handlung zu bewegen, indem Schwächen und Laster von Personen oder gesellschaftliche Unzulänglichkeiten angeprangert werden.¹⁶

Wichtig ist die Unterscheidung zwischen der Gebrauchsform der meist tagesaktuellen Zeitsatire, die im Kabarett oder in den Massenmedien (insbesondere im Format der *Comedy*) vorkommt, und der genuin literarischen Satire, die über den konkreten historischen Kontext hinaus lesbar bleibt bzw. in den literarischen Kanon aufgenommen wird. Am Ende wird zu fragen sein, was Satire in Bezug auf die Darstellung von Diktatur und ihren Akteuren zu leisten in der Lage ist.

Im Mittelpunkt der Argumentation steht nicht eine Text- oder Rezeptionsanalyse konkreter Einzelwerke, sondern ein eher deskriptiver Blick auf populäre Texte bzw. Narrative. Das hier entwickelte Deutungsangebot zu den populären

15 | Ein Mehrebenenmodell ausdifferenzierter Öffentlichkeiten im digitalen Zeitalter bietet Ricarda Drüeke: Politische Kommunikationsräume im Internet. Zum Verhältnis von Raum und Öffentlichkeit. Bielefeld 2013.

16 | Claus Träger (Hg.): Wörterbuch der Literaturwissenschaft. 2. Aufl. Leipzig 1988, S. 457. Die literarische Satire modelliert Schönert als Kommunikationsform und systematisiert ihre impliziten Strategien und Schreibweisen en detail in: Jörg Schönert: Theorie der (literarischen) Satire: ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung. In: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie 2 (2011), H. 1, online unter www.uni-muenster.de/textpraxis/joerg-schoenert-theorie-der-literarischen-satire.

Narrativen, in denen Erinnerung an die beiden deutschen Diktaturen verarbeitet wird, kann als Beitrag zu einer Bestandsaufnahme bzw. Literaturgeschichtsschreibung zum frühen 21. Jahrhundert gelesen werden.

3. DER SCHWIERIGE HISTORISCHE VERGLEICH

Zwei Diktaturen miteinander zu vergleichen, heißt nicht, sie gleichzusetzen. Folgt man den Diskursen der Geschichtsschreibung, so ist – trotz allen Versuchen des Beschweigens und Verdrängens der NS-Vergangenheit in den frühen Nachkriegsjahren – der geschichtspolitische Konsens unangefochten, dass der Nationalsozialismus mit seinem unter der Chiffre Auschwitz subsumierten »Kernereignis« als das größte Verbrechen der Menschheitsgeschichte gilt.¹⁷ Entgegen allen Versuchen der Relativierung, die in den vergangenen Jahrzehnten die Singularitätsthese zu untergraben suchten (u.a. im »Historikerstreit«), bleiben der deutsche Vernichtungskrieg im Osten und die industrielle Vernichtung der europäischen Juden unbenommen das »barbarischste Kapitel der deutschen Geschichte«¹⁸ und damit quasi unvergleichbar. Die Mühen, sich dieser Vergangenheit anzunähern und sich mit ihr im Sinne einer Erinnerungsarbeit auseinanderzusetzen, ist Aufgabe einer jeden neuen Generation, freilich mit den ihr eigenen medialen Kulturtechniken.

Wie nun aber wird die DDR-Vergangenheit erinnert?¹⁹ Auch wenn sich in der öffentlichen Rede wie in der historiografischen Literatur die Formeln »SED-Diktatur« und »Unrechtsstaat« verfestigt haben und auch auf Wikipedia von der »realsozialistischen bzw. kommunistischen Diktatur« die Rede ist, so bleiben doch begründete Differenzen zwischen NS-Diktatur und SED-Diktatur festzuhalten. Ein Vergleich scheint legitim, so man auf strukturelle Parallelen in der Form der totalitären Machtausübung fokussiert, die sich in der Kontrolle des öffentlichen und privaten Lebens, in der Unterdrückung freier Meinungsäußerung, im Anpassungsdruck, der durch Verfolgungs- und Zersetzungsmaßnahmen der Staatssicherheitsdienstes forciert wurde, und in der Inszenierung staatlicher Macht im öffentlichen Raum äußerten. Die Vergleichbarkeit aber beschränkt sich auf eine gemeinsame Begrifflichkeit. Der Verbrechenscharak-

17 | Dan Diner: Das Jahrhundert verstehen. Eine universalhistorische Deutung. Frankfurt am Main 2000, insb. S. 195–250.

18 | Klaus Hermand: Auschwitz und anderswo. Gedanken über politische Großverbrechen. In: Klaus L. Berghahn/Jürgen Fohrmann/Helmut J. Schneider (Hg.): Kulturelle Repräsentationen des Holocausts in Deutschland und in den Vereinigten Staaten. New York 2002, S. 235–253.

19 | DDR-Sozialismus ist nicht gleichzusetzen mit Stalinismus, der als das zweite Großverbrechen des 20. Jahrhunderts gilt. Zur Differenzierung von Nationalsozialismus und Stalinismus vgl. Diner, Das Jahrhundert, S. 238–250.

ter der NS-Herrschaft und der Diktaturcharakter des SED-Regimes stehen im Grundsatz öffentlich nicht mehr in Abrede.

Gleichwohl wird fast 75 Jahre nach Kriegsende bzw. 30 Jahre nach Unter-
gang der DDR in aktuellen geschichtswissenschaftlichen Publikationen für
eine »Asymmetrie der deutschen Diktaturerinnerung« plädiert, die darauf ab-
zielt, die Nachrangigkeit der Erinnerung an die SED-Diktatur anzuerkennen.²⁰
Allein mit Blick auf die alljährliche Präsenz von »Medienevents« zum »Mau-
erfall« scheint sich eine Verschiebung der Erinnerung an die SED-Herrschaft
zulasten der Erinnerung an die NS-Diktatur anzudeuten. So besteht, wollte
man Henke²¹ folgen, drei Jahrzehnte nach der deutsch-deutschen Vereinigung
latent die Gefahr, dass sich die unterschiedlichen historischen Bilder von NS-
Diktatur und SED-Diktatur einander annähern und damit das antikommunisti-
sche Diktum *red equals brown* aus der McCarthy-Ära wiederbeleben. Auch durch
die »Überinstitutionalisierung« der Aufarbeitung der SED-Herrschaft²² wachse
der DDR-Vergangenheit eine historische Bedeutung zu, die sie im Nachhinein
bedrohlicher und damit jeder anderen Diktatur ebenbürtig werden lasse – die
faschistische eingeschlossen. Dass die Auseinandersetzung mit der DDR in
den zurückliegenden drei Jahrzehnten mit frappierender Intensität erfolgte, ist
nicht zuletzt auch darauf zurückzuführen, dass sie juristisch, aber auch wissen-
schaftlich, moralisch-ideologisch und letztlich mental einfacher zu realisieren
war als die Aufarbeitung eines Regimes, das einen Weltkrieg entfacht, mehr als
50 Millionen in den Tod getrieben und die industrielle Vernichtung von Millio-
nen rassistisch und politisch verfeindeter Menschen betrieben hatte.

Die enorme Bedeutung der SED-Diktatur in den Narrativen zur jüngeren
deutschen Geschichte, die über die Massenmedien ebenso wie über die Dis-
ziplin der Zeitgeschichte, aber auch über fiktionale Genres wie Literatur und
Film verbreitet wurden, erwuchs auch aus der sich kontinuierlich erweiternden
Verfügbarkeit von Informationen über diese nahe Vergangenheit wie auch aus
dem Faktum, dass die Akteure als Zeitzeugen präsent sind. So ist Martin Sab-
row zu folgen, der darauf verweist, dass in den Jahren nach 1990 die Opposi-
tionellen und Dissidenten, die Betroffenen und Leidtragenden des SED-Regimes

20 | Klaus-Dietmar Henke: Gedächtnisverschiebung? Für eine kategoriale Asymmetrie bei der Auseinandersetzung mit der NS- und SED-Zeit. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 65 (2017) H. 1, S. 54–65, hier S. 65. In ähnlicher Weise argumentiert Bernd Faulenbach: Probleme des Umgangs mit der Vergangenheit im vereinten Deutschland. Zur Gegenwartsbedeutung der jüngsten Geschichte. In: Werner Weidenfeld (Hg.): Deutschland. Eine Nation – doppelte Geschichte. Materialien zum deutschen Selbstverständnis. Köln 1993, S. 175–190.

21 | Henke, Gedächtnisverschiebung, S. 65.

22 | Henke verweist auf die finanziell und personell vergleichsweise üppig ausgestatteten Behörden (S. 59): Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur sowie Bundesbeauftragter für die Unterlagen der Staatssicherheit der ehemaligen DDR (BStU).

zu einer von Politik, Wissenschaft und Publizistik massiv unterstützten Gestaltungsmacht bei der Auseinandersetzung mit der SED-Diktatur werden konnten. Gemeinsam erreichten sie eine unvergleichlich raschere und gründlichere Aufarbeitung, als das nach Kriegsende möglich war; eingeschlossen war eine Milderung der Unrechtsfolgen sowie eine strafrechtliche Ahndung von staatlich verordnetem Unrecht.²³ Den Überlebenden und Ausgegrenzten des NS-Regimes war eine Aufarbeitung in einem vergleichbaren Umfang und Tempo in der damaligen westdeutschen Nachkriegszeit nicht möglich.

Kollektive Erinnerung konstituiert sich aus verschiedenen Quellen; die Geschichtsschreibung mit ihren Manifestationen (in Museen, Büchern, Ausstellungen, Filmen) einerseits und Kunst und Literatur (in allen ihren Spielarten und Genres) andererseits sind dabei die wirkmächtigsten Quellen. Die Geschichtswissenschaft untersucht den Konstruktionscharakter historischen Wissens, sie erkundet die Herkunft von Narrativen, selbst eigene schaffend, und interessiert sich für das Wie nicht weniger als für das Was historischer Erkenntnisvermittlung. Die Literatur hingegen erzählt Lebensgeschichte aus einer zutiefst subjektiven, Authentizität suggerierenden und doch nur mehr fiktionalen Perspektive – und stellt damit, ebenso wie andere Medien (Film, Fotografie, Malerei und die sogenannten sozialen Medien), Narrative und Figurationen zur Verfügung, die die Aufarbeitung der Vergangenheit befördern. So stehen verschiedene Erzählungen nebeneinander: diejenigen der (Zeit)-Geschichtsschreibung mit ihrem Anspruch an distanzierte enzyklopädische Autorität und jene der fiktionalen Künste, die durch empathische Subjektivität und Authentizität des Erzählers ihre Adressaten finden.²⁴

In beiden Diskursen spielt der Zeitzeuge als Erzähler – der (quasi) faktische wie der fiktionale – eine zunehmend prominente Rolle. Galt die öffentliche Aufmerksamkeit in den 1990er-Jahren dem *survivor testimony* der allmählich abtretenden Generation der Überlebenden der Shoah, die in der medialen Inszenierung ihrer Lebensgeschichte(n) mit geschichtsreligiösen Zügen ausgestattet schien, so verschiebt sich das mediale Interesse in den letzten Jahren auf die Zeitzeugen aus der DDR-Vergangenheit. Diese schlägt sich in ähnlicher Weise in einer Konjunktur von Memoiren und Lebensgeschichten, nun aber auch leichteren Unterhaltungsprodukten (Kinofilm, TV-Produktion) und heiter bis nostalgischen Romanen nieder.

23 | Eingeschlossen war eine Milderung der Unrechtsfolgen sowie eine strafrechtliche Ahndung von staatlich verordnetem Unrecht; vgl. Martin Sabrow: Zeitgeschichte schreiben in der Gegenwart. In: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken 68 (2014) H. 777, S. 122–131.

24 | Daneben finden sich weitere Akteure, die an den Narrativen zur Geschichte mit-schreiben: Ausstellungsmacher, Historikerjournalisten, TV-Historikerredaktionen.

Der Autor, der das DDR-Regime »überlebt« hat, gilt mithin als Zeitzeuge,²⁵ dem die moralische Verpflichtung wie auch die aus authentischem Erleben zugeschriebene Autorität zugemessen wird. Dies bezieht sich sowohl auf die Narrative von Leidtragenden der SED-Diktatur (von W. Biermann über F. Klier bis zu E. Loest oder L. Rathenow) wie auch auf Erzählungen der sogenannten angepassten, nicht unter Sanktionen des Regimes gebrochenen Autoren (von C. Wolf über V. Braun bis zu T. Brussig).²⁶ Diese Zeitzeugen beglaubigen durch ihre bloße Existenz und vielmehr durch ihre Narrative, dass die Vergangenheit in der Gegenwart nachwirkt und dass wir nicht mehr auf höhere, politisch gesetzte Wahrheiten vertrauen können, um uns mit den Taten (und Tütern) der Vergangenheit – vielmehr mit den Fehler, Verletzungen und Verbrechen – zu versöhnen.

Die Literatur, zumal eine autobiografisch gefärbte, basiert auf dem kunstvollen Gewebe von fiktionalen und nichtfiktionalen Elementen. Ein poetisches Programm hierfür liegt im Begriff der »subjektiven Authentizität«, den die Schriftstellerin Christa Wolf in den 1970er-Jahren prägte. Bei aller satirischen Distanzierung von dieser Autorin, den Thomas Brussig in seinem Roman *Helden wie wir* unternahm, aber gilt diese Poetik für einen Autor und Zeitzeugen²⁷ wie ihn auf vergleichbare Weise – dies zumindest findet sich in den Interviews manifestiert, die Brussig im Zusammenhang mit seinen Romanen führte.

Im Zeitzeugen kommt die Suche der Rezipienten nach Nähe zur Vergangenheit zu ihrem unmittelbarsten Ausdruck. Als Bote historischer Erfahrung und Träger eines geschichtlichen Vermächnisses hat der Zeitzeuge sich in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten zu einer moralischen Instanz entwickelt, die die kritische Auseinandersetzung mit dem bezeugten Geschehen durch die quasi-religiöse Ehrfurcht vor einer authentischen Erfahrung abgelöst hat. Die Sehnsucht nach einer solchermaßen authentischen Vergangenheit prägt die Narrative der Literatur ebenso wie jene der Zeitgeschichtsschreibung.²⁸

25 | Vgl. Sabrow, Zeitgeschichte schreiben.

26 | Die Auswahl der hier genannten Autoren ist weder vollständig noch repräsentativ. Auch die Zuschreibungen von »Leidtragender« und »Angepasstheit« ist eingedenk der biografischen Erfahrungen jedes einzelnen Autors problematisch; sie soll hier allein einer systematischen Gegenüberstellung dienen.

27 | Zeitzeugen aus der DDR würden sich selten als »Opfer« verstehen, schon weil die allermeisten Menschen, die in der DDR Nachteile erfuhren, in ihrem Fortkommen behindert, ausgegrenzt oder »zersetzt« worden sind, sich nur ungern unter diesem einen Begriff subsumieren lassen; vgl. Henke: Gedächtnisverschiebung, S. 60.

28 | Mit Bezug auf die geschichtswissenschaftlichen Diskurse geschieht dies, wie Martin Sabrow es ausweist, durch die architektonische Neuschöpfung des Verlorenen, durch die Einbeziehung originaler Fragmente (Artefakte, Dokumente, Zeitzeugen), die letztlich in den Ausstellungserfolgen zur DDR-Alltagskultur oder in der Konjunktur von zeithistorischen Gedenk- und Erinnerungsorten kulminieren; vgl. Sabrow, Zeitgeschichte schreiben, S. 130.

4. DIE MACHT DER BILDER

Die in der alltags- und popkulturellen Ikonografie sich manifestierenden Topoi der Repräsentation der jeweiligen Diktatur sind jenseits der nationalstaatlichen bzw. Parteisymbolik und Emblematisierung notwendigerweise auf einige wenige Bilder²⁹ beschränkt, denn die ökonomischen Zwänge (Zuschauerzahlen und Einschaltquoten) einerseits und die politisch gesetzte Erinnerungskultur (Aufarbeitung von Diktatur) andererseits erfordern möglichst einfache und eingängige Bilder. Es ist insbesondere das bildmächtige Medium des Films, das diese Bilder ins kollektive Gedächtnis einschreibt.³⁰ Was nun die Aufarbeitung der SED-Diktatur anbelangt, so entstammen die Bilder überwiegend dokumentarischen Darstellungen in Film und Buch³¹ sowie populären Romanen und Filmen, die zumeist anlässlich ritualisierter Gedenk- und Feiertage (3. Oktober und 9. November) in den Massenmedien wieder und wieder gezeigt werden.

Zu den wiederkehrenden Bildern zur und aus der DDR-Vergangenheit gehören die innerdeutsche Grenze mit Schlagbaum, Stacheldraht, Wachturm und Selbstschussanlagen (im abstrakten Wort »Todesstreifen« geronnen), die Gefängnisse für politische Häftlinge in Bautzen oder Berlin-Hohenschönhausen (in einer an Auschwitz angelehnten Ikonografie), die sowjetischen Panzer auf den Straßen von Ostberlin am 17. Juni 1953 oder auf dem Prager Wenzelsplatz 1968, die in grauen Nylonanoraks an Straßenecken stehenden Mitarbeiter der Staatssicherheit, die Fahnenappelle der Jungen Pioniere und nicht zuletzt Erich Honecker als Repräsentant der SED-Elite. Konterkariert werden diese negativ konnotierten, einen totalitären Staat versinnbildlichenden Bilder durch die

29 | Der Begriff »Bild« schließt hier sowohl Sprachbilder als auch visuelle Darstellungen mit eindeutigem Verweischarakter ein.

30 | Alljährlich werden am 9. November die Medienbilder tanzender Menschen auf der Berliner Mauer im Fernsehen wiederholt. Dies sind zumeist Bilder, die nicht auf den 9. November 1989 zurückgehen, sondern erst Wochen später vor dem Brandenburger Tor entstanden, aber im Zusammenschnitt suggerieren, dass die ostdeutschen Bürger freudvoll auf der Mauer getanzt hätten. Weiteres zur medialen Re-Inszenierung des Mauerfalls in Thomas Jung: *Wende gut, alles gut? Die ostdeutsche Nachwende-Literatur im Zeichen des Pop*. In: Ders. (Hg.): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Popliteratur seit 1990*. Frankfurt am Main 2002, S. 55–79.

31 | Prominentes Beispiel für eine auf die Sammlung ikonografischer Erinnerung an die DDR angelegte Publikation ist Justinian Jampol: *Das DDR-Handbuch*. Köln 2017. Auch das auf die historiografische Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit fokussierende Verlagsprogramm des Christoph Links Verlag präsentiert neben der textbasierten Darstellung von politischen und gesellschaftlichen Machtstrukturen auch bildliche Darstellungen architektonischer Relikte, in denen sich Diktaturgeschichte widerspiegelt. Nicht zuletzt ist die Foto-Agentur Ostkreuz zu nennen, die an der Bilderproduktion zur DDR teilhat.

quasi-dokumentarischen Szenen, die die Öffnung des Schlagbaums am Grenzübergang Bornholmer Straße in der Nacht des 9. Novembers 1989, die Konvois von Trabants auf dem Weg nach Westdeutschland oder die auf der Mauer am Brandenburger Tor tanzenden Menschen zu den alljährlichen Jubiläen in Dauerschleife zeigen.

In ähnlicher Weise kursieren seit fast 70 Jahren Bilder über die NS-Vergangenheit im kollektiven Gedächtnis, die in den Medien perpetuiert werden und doch – je nach dominierendem Diskurs – changieren: der Schlagbaum am Sender Gleiwitz, der von deutschen Soldaten geöffnet wird, um den Feldzug gegen Polen und die Sowjetunion zu eröffnen; die Schlacht um Stalingrad; die Vernichtung von Dörfern durch deutsche Spezialeinheiten; die mit der Befreiung der Konzentrationslager sichtbar werdenden Opfer der Vernichtungsmaschinerie; die Bombardierung deutscher Städte im Luftkrieg der Alliierten; die Flüchtlingstrecken, die vor der Roten Armee über verschneite polnische Landschaften ins »Reich« fliehen. Neben diesen dokumentarischen und/oder kunstvoll reinszenierten Bildern (z. B. in *DER UNTERGANG*, R: O. Hirschbiegel, 2004) existiert auch ein Repertoire von Bildern, die dank der popkulturellen Verwertung durch Hollywood (z. B. die Eröffnungssequenz von *X-Men*, R: B. Singer, 2000, oder den Animationsfilm *Chicken Run*, R: P. Lord, 2000) oder durch Comic-Sequenzen (Walter Moers' Video *ICH SITZ IN MEINEM BONKER*, 2009) den Charakter von Ikonen erreicht haben.

So haben wir es mit zwei Sets von Bildern zu tun, die sich einander annähern (Stacheldraht, Schlagbaum, deutsche Uniformen, Massenaufmärsche, Panzer) und im postmodernen Spiel der Zeichen sukzessive bedeutungslos zu werden drohen und ihren Verweischarakter auf unvorstellbare Verbrechen einbüßen könnten. So bleibt immer vorausgesetzt, dass der Zuschauer bzw. Leser auf ein historisches Wissen zurückgreifen und das Spiel der Zeichen wieder auf eine unhintergehbare Wirklichkeit beziehen kann, die die 50 Millionen Toten des deutschen Vernichtungskrieges sowie die industrielle Ermordung von sechs Millionen europäischen Juden genauso einschließt wie die Opfer des »antifaschistischen Grenzregimes« oder die Verfolgten und Betroffenen der SED-Diktatur. Und nicht zuletzt sind da die Porträts (von dokumentarischen Fotos bis hin zu satirischen Darstellungen) der Verantwortlichen von Adolf Hitler bis Egon Krenz, die im kollektiven Bildgedächtnis eingeschrieben sind.

Der Herrschaftsform der SED kann und soll der diktatorische Charakter nicht abgesprochen werden. Doch so wie es keine Hierarchie der Opfer geben darf, so kann auch die Zahl der Opfer nicht gegeneinander abgewogen werden. So verbietet sich der Vergleich der beiden Diktatur von selbst, auch wenn die Bilder zuweilen etwas anderes zu suggerieren vermögen.

Steht auf der einen Seite die NS-Diktatur mit ihrer rassistischen und menschenverachtenden Vernichtungspolitik, so steht auf der anderen Seite die »kommode Diktatur« (Günter Grass) verklemmter Kleinbürger in ihrer Wandlitzsee-Siedlung, die in einer Rezension zu einem frühen Roman Thomas Brus-

sigs als »Filzpantoffelkönigreich, klein, muffig, kleinkariert, bis zur Lästigkeit fürsorglich, ehrlich besorgt und erziehungswahnsinnig zugleich«³² beschrieben wurde und doch auch auf menschenverachtende Weise Opfer hinterlassen hat.

Im nächsten Schritt möchte ich eine grobe Ordnung in die Bilder und Narrative bringen und anhand von ausgewählten Werken der Literatur zeigen, wie die NS-Vergangenheit ins Bild gesetzt wurde.

5. BEWÄLTIGUNG DER NS-DIKTATUR

In der sogenannten Nachkriegszeit, jener Zeit zwischen 1949 und 1990, die von Zweistaatlichkeit, Systemkonkurrenz und Kaltem Krieg geprägt war, rang das deutsche Erinnerungskollektiv zunächst um einen angemessenen Umgang mit der NS-Vergangenheit – bis heute wird von »Bewältigung« und »Aufarbeitung« eben dieser Vergangenheit gesprochen. Dies konnte nur im Modus der Ernsthaftigkeit innerhalb stark reglementierter Sprachbilder und vor der Folie der moralischen und/oder juristischen Schuldzuweisung an das jeweils andere Deutschland geschehen.

Während man sich auf der westlichen Seite des Eisernen Vorhangs im Selbstverständnis, als Nachfolgestaat des »Dritten Reichs« zu agieren, vordergründig um die politische und juristische Aufarbeitung bemühte, machte man von Bonn aus gen Osten schauend eine zweite deutsche Diktatur aus, die Strukturen und Mechanismen totalitärer Machtausübung nur mehr fortschreibe. Die der Ideologie der McCarthy-Ära der 1950er-Jahre entspringende Vorstellung, dass die westliche Freiheit durch den Sowjetstalinismus bedroht sei, lenkte den Fokus von einer gründlicheren Auseinandersetzung mit der Vergangenheit weg hin auf die Gegenwart. Marshallplan, Wirtschaftswunder und »Persilscheine« taten ihr Übriges. Damit geriet die Aufarbeitung vergangener und gegenwärtiger Verstrickungen von Kapital, Militär und Politik sowie der massen- und individualpsychologischen Mechanismen des »willigen Vollstreckens« (Daniel F. Goldhagen) aus dem Blick. Stattdessen rekurrierte man auf Fahnenappelle und Fackelumzüge, auf Mauerbau und Grenzregime, auf sowjetische Panzer in Ostberlin, Budapest und Prag, auf Zensur und Unterdrückung von Opposition im »realexistierenden Sozialismus«.

Auf der östlichen Seite kultivierte man indes den »Gründungsmythos Antifaschismus« und propagierte mit Fingerzeig auf Westdeutschland das Bedrohungsszenario eines Kapitalismus, aus dem gesetzmäßig ein neuer Faschismus hervorgehen müsse, zumal sich zahlreiche Altnazis und Kriegsverbrecher dort-

32 | Gunnar Decker: Die Freiheit zu lachen. In: Neues Deutschland vom 6. Dezember 1999.

hin abgesetzt hatten.³³ Während man im eigenen Land auf Entnazifizierung und Enteignung der am Krieg verdienenden Industrie setzte und so die Herrschaft der aus Emigration und Gefängnissen zurückkehrenden kommunistischen Widerstandskämpfer legitimierte, meinte man, im westlichen Teil Deutschlands eine kaum gebrochene Traditionslinie von Hitler zu Adenauer zu sehen.³⁴

Unter diesen kollektiven Selbst- und Fremdbildern musste in den 1950er- und 1960er-Jahren jeder in der Öffentlichkeit ausgetragene Diskurs – sei er politisch, historiografisch, publizistisch oder literarisch – über die NS-Vergangenheit immer ein politisch normierter und moralisch begründeter sein. In jeder öffentlichen und eben auch in jeder künstlerischen Äußerung bedurfte es zum einen eines impliziten (oder expliziten) kollektiven Schuldbekenntnisses, das mit dem Bekenntnis zur Wiedergutmachung einherging, zum anderen eines Eingestehens, dass die Gräueltaten der NS-Zeit einzigartig und nicht relativierbar seien.

Diesem Diktum ordnete sich nahezu die gesamte westdeutsche Nachkriegsliteratur, die für drei Jahrzehnte im Wesentlichen von der Gruppe 47 dominiert wurde, unter.³⁵ Autoren aber, die an einer »anderen Erinnerung«³⁶ schrieben, wurden bis in die späten 1970er-Jahre vom Literaturbetrieb der alten Bundesrepublik wahrgenommen – unter ihnen viele jüdische Emigranten oder Überlebende des Holocaust, die sich (wie z. B. Edgar Hilsenrath und George Tabori) einer anderen Sprech- und Darstellungsweise bedienten.

Auch die ostdeutsche Literatur der Nachkriegsjahre arbeitete sich an der deutschen Schuld ab (z. B. Theodor Plievier). Selbstkritische Stimmen (z. B. Franz Fühmann) aber wurden schnell durch Autoren (z. B. Bruno Apitz, Dieter Noll) verdrängt, deren Narrative eine kommunistische Widerstandshaltung zur Schau stellten und so den antifaschistischen Heldenmythos fortschrieben, der der Legitimation der neuen Elite in Politik diene. Jüdische Erinnerung blieb auch hier marginalisiert.

Eine Annäherung an den Gegenstand NS-Vergangenheit mit den Mitteln der Satire verbot sich in *beiden* deutschen Literaturen von selbst. Nur wenige Ausnahmen wären zu nennen: Günter Grass wird für seinen Roman *Blechtrommel* (1959) öffentlich beschimpft und von der offiziellen Kulturpolitik bis

33 | So suggerierte es nicht nur die propagandistische Fernsehsendung DER SCHWARZE KANAL mit Karl Eduard von Schnitzler seit 1960, sondern auch ein Erfolgsroman wie *Nackt unter Wölfen* von Bruno Apitz aus dem Jahr 1958 und nicht zuletzt das *Braunbuch*, hg. im Jahr 1965 vom Nationalrat der Nationalen Front des Demokratischen Deutschland.

34 | Dies versuchte man zudem, anhand von Personalkontinuitäten in Verwaltung und Staatsdienst belegen zu können.

35 | Ohne diese moralische Prädisposition wäre auch der »Historikerstreit« der 1980er-Jahre nicht möglich gewesen.

36 | Stephan Braese: *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. Berlin/Wien 2001.

in die 1990er-Jahre weitgehend ignoriert. Auch Edgar Hilsenraths Romane und George Taboris Dramen erschienen in den 1970er- und 1980er-Jahren unter Schwierigkeiten und wurden zunächst kaum rezipiert. Und in der DDR bliebe allein der Roman *Jakob der Lügner* zu benennen, der mit komischen Darstellungsmitteln die NS-Vergangenheit zu fassen suchte.

So blieb auch Adolf Hitler in den Narrativen dieser Jahrzehnte weitgehend unsichtbar oder wurde allein in historiografischen und publizistischen Medien (Der Spiegel, Stern etc.) dokumentarisch abgebildet. Hier diente er als Repräsentant des Jahrhundertverbrechens und als Inkarnation des Bösen schlechthin.³⁷ Außerhalb von Deutschland wurde Hitler bereits seit 1968 in politischen Satiren sichtbar, beginnend mit dem Film *THE PRODUCERS* (1968, R: Mel Brooks, dt. *FRÜHLING FÜR HITLER*).³⁸ In Deutschland dauerte es noch ein Jahrzehnt, bis man Hitler jenseits von Dokumentation und Historiografie zu sehen bekam: Hans Jürgen Syberbergs *HITLER – EIN FILM AUS DEUTSCHLAND* (1977), ein Cover des Satiremagazins *Titanic* im Jahr 1981 und dann Dieter Kahlenbachs und Friedemann Bedürftigs Hitlerbiografie als Comic³⁹ aus dem Jahr 1989.

Nach 1990 differenziert sich der öffentliche Diskurs über die deutsche Vergangenheit aus. Das Ende des Kalten Kriegs (und damit der Wegfall ideologischer Frontstellungen), die postmoderne Absage an Metaerzählungen und der Siegeszug der westlichen Populärkultur (die sich literarisch in Form der Popliteratur durchsetzte) – all das zog einen Befreiungsschlag des Feuilletons gegen die Vereinnahmung der Literatur für erzieherisch-moralische Zwecke nach sich, der nachhaltig sein sollte. So geriet der deutsch-deutsche Literaturstreit der frühen 1990er-Jahre nicht nur zum Versuch der Abrechnung mit systemnahen DDR-Autoren, sondern schnell auch zu einer generellen Absage an eine engagierte⁴⁰

37 | Dies schrieb die Rhetorik der Alliierten aus den ersten Nachkriegsjahren fort, in der Hitler als der alleinige Schuldige für die Kriegsverbrechen ausgemacht wurde und das deutsche Volk auf diese Weise entlastet und für die Umerziehung (»Re-education«) gewonnen werden sollte. Ähnlich ist die Deutung der Vergangenheit in Hirschbiegels Film *DER UNTERGANG* (2004) angelegt.

38 | Weitere satirische Darstellungen in den Medien beschreibt Erk, *So viel Hitler war selten*, S. 109–116.

39 | Dieter Kahlenbach/Friedemann Bedürftig: *Hitler*. Hamburg, 1989. Mit Förderung durch die Bundeszentrale für Politische Bildung veröffentlicht.

40 | Der Begriff der »engagierten« Literatur (»littérature engagée«) wird hier mit Verweis auf die Debatten der 1990er-Jahre verwendet; vgl. Helmut Peitsch: Warum moralische Fallgeschichten, ästhetische Rettung von Werken und Regionalisierung kein Ersatz für eine Geschichte der Beziehungen zwischen BRD- und DDR-Literatur sind. In: Holger Helbig (Hg.): *Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*. Berlin 2007, S. 285–300, hier 296.

und moralisch aufgeladene Literatur, die über Jahrzehnte in der alten Bundesrepublik entstanden war.⁴¹

Jenseits der engagierten Literatur hatten es aber mittlerweile einige popkulturelle Werke ins Rampenlicht der Öffentlichkeit geschafft: Nachdem Art Spiegelmans Comic *Maus* (1989/1991) mit einem Jahrzehnt Verspätung einen deutschen Verlag gefunden hatte, erschienen die Comicbücher Achim Greser *Der Führer privat* (2000) und Walter Moers *Adolf – Äch bin wieder da* (1998).⁴² Mit ihren satirischen Darstellungen hatte sich nicht nur ein neuer Ton, sondern auch ein anderer Umgang mit Vergangenheit durchgesetzt: Greser macht Hitler zum Spiegelbild gegenwärtiger deutscher Spießbürgerlichkeit; Moers lässt Hitler als das enthistorisierte »Abziehbild«⁴³ aus der Populärkultur auftreten. Auch wenn hier keineswegs behauptet werden soll, dass mit diesen Publikationen – immerhin folgen auf den ersten Band von Walter Moers zwei weitere Comicbände⁴⁴ – der ernsthafte, geschichtsdidaktische Diskurs durch einen heiter-satirischen Diskurs abgelöst worden sei, so lässt sich zumindest vermuten, dass sich mit der Jahrtausendwende ein zweiter komplementärer (oder konträrer) Diskurs der Darstellung von NS-Vergangenheit etabliert hat, der in den kommenden Jahren in den populären und Massenmedien an Einfluss und schließlich Diskurshoheit gewinnt, auch weil er sich über die neuen, ungefilterten Kanäle der sozialen Netzwerke im Selbstlauf verbreitet. Insbesondere die Ausdifferenzierung der Öffentlichkeiten in den sozialen Netzwerken und deren unbegrenzte Pluralität darin verfügbarer Informations-, Wissens- und Meinungsangebote haben es im zurückliegenden Jahrzehnt ermöglicht, dass Inhalte und Darstellungsformen jeglicher Art quasi gleichberechtigt nebeneinander existieren und nur mehr nach quantitativen Kriterien (*likes*) und über Filterblasen verbreitet werden. Die Wirkungsmacht der Bilder wird über Videoportale wie Youtube exponentiell verstärkt: Hier werden Bildsequenzen in satirischer, parodistischer und grotesker Weise produziert, adaptiert, resampled und rezipiert. In der sogenannten hybriden Medienöffentlichkeit – dem Zusammenspiel und Aufeinanderbezogensein von Massenmedien und sozialen Medien – laufen immer neue und alte Bilder in der Dauerschleife. Dabei verstärken und entwerten sie sich gegenseitig und bieten jenseits von Leitmedien und *Gatekeepern* eine unbegrenzte und unkontrollierbare Pluralität von konkurrierenden Narrativen.

41 | Karl Deirit/Hannes Krauss (Hg.): *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder »Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge«*. Hamburg/Zürich 1991.

42 | Die Comics beider Künstler waren zuvor in der Satirezeitschrift *Titanic* erschienen.

43 | Erk, *So viel Hitler war selten*, S. 125.

44 | Walter Moers: *Adolf – Äch bin schon wieder da*. Frankfurt am Main 1999; ders.: *Adolf – Der Bonker*. München 2006.

6. ANNÄHERUNGEN AN DIE SED-DIKTATUR

Wie geht die Literatur mit einer Vergangenheit um, die aufgrund der lebensweltlichen Erfahrungen von 16 Millionen Menschen bis in die Gegenwartsgesellschaft hineinreicht? Wiederholt(e) sich der »schwierige« Prozess literarischer »Vergangenheitsbewältigung« nach dem Untergang der SED-Diktatur einmal mehr? Gab und gibt es ähnliche Deutungs- und Darstellungsmuster, die in Analogie zur Aufarbeitung der NS-Diktatur rezirkuliert und adaptiert werden? Wie stehen die Narrative der Aufarbeitung der NS-Diktatur im Verhältnis zu jenen der Aufarbeitung der SED-Diktatur?

Seit Anfang der 1990er-Jahre wird nach dem »Wenderoman« gerufen, nach einer literarischen Großform, die die Erinnerung an die untergegangene DDR – als »totalitäres Regime« ebenso wie als »heile Welt der Diktatur«⁴⁵, also als höchst ambivalenter Lebensort und Erfahrungsraum für 16 Millionen Menschen – im Narrativ festhält. Die einer solchen Erzählung eingeschriebene Deutung der Vergangenheit liegt beim Autor, seiner Generationszugehörigkeit und nicht zuletzt seinen konkreten autobiografischen Erfahrungen, die in verschiedene Positionen und Haltungen zwischen Anpassung und Verweigerung einmünden (Erich Loest und Wolf Biermann auf der einen, Christa Wolf und Volker Braun auf der anderen Seite, Uwe Tellkamp und Thomas Brussig auf einer wieder anderen).⁴⁶ Der Modus des Erinnerns ist zunächst von einer ähnlichen Ernsthaftigkeit getragen, wie man ihn aus der frühen Nachkriegszeit kennt. Man ist auf der Suche nach Schuld und Verantwortung für vergangenes Leid und Unrecht oder nach einem Abschied von der Utopie eines dritten Wegs, der nicht den Anschluss der untergegangenen DDR an die alte Bundesrepublik mit sich gebracht hätte. Wolfgang Emmerich prägte noch in den 1990er-Jahren das Bild vom DDR-Autor, der von einem »furor melancholicus« gezeichnet sei.⁴⁷

Diese zweite »Stunde Null« wird alsbald von der Stimmung einer freiheitsfrohen Vereinigung von Ost und West begleitet. Die Ankunft in Freiheit und Einigkeit, in Demokratie und Wohlstand (»blühende Landschaften«) war in der politischen Rede normativ gesetzt. Darüber hinaus aber gab es Autoren, die die Ankunft in einer demokratischen Gesellschaft, die sie als frei von Bevormundung, Zensur und Unterdrückung anderen Denkens wahrnahmen, begrüßten. Und nicht zuletzt entwickelte der Literaturbetrieb seine eigene, am kommerzi-

45 | Stefan Wolle: Heile Welt der Diktatur. Berlin 1998.

46 | Eine Systematisierung von DDR-Autoren und deren »Habitus« nach dem Ende der DDR wird von Wolfgang Emmerich vorgeschlagen in ders: Habitus- und Generationengemeinschaften im literarischen Feld Ostdeutschland – vor und nach der Wende. In: Helbig, Weiterschreiben, S. 269–283.

47 | Wolfgang Emmerich: Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Literatur in der DDR. Rückblicke. München 1991, S. 232–245, hier S. 234.

ellen Erfolg orientierte Dynamik, die der Literatur jenseits von kulturpolitischen Interessen und jedweder moralischen oder gar didaktischen Instrumentalisierung ihre Freiheit (zurück-)gab, die sie in Zeiten eines geteilten Deutschlands nicht haben konnte. So waren die 1990er-Jahre von einer Popliteratur dominiert, die von der heiteren Verdrossenheit einer Autorengeneration gezeichnet war, auf Dauer gestellte Jugendlichkeit suggerierte und sich nicht mehr um die Bewältigung von diktatorischen Vergangenheiten scherte. Von einem solchen leichtfüßigen Modus konnte zuvor, also unmittelbar nach 1945, nicht die Rede sein, als man sich gesamtdeutsch an der Schuldfrage abarbeitete.

Ab Ende der 1990er-Jahre lässt sich ein Wandel im Umgang mit der DDR-Vergangenheit beobachten. Die Insignien der Macht sowie die Symbole der Alltags- und Konsumkultur werden, nachdem sie längst in die staatlichen Archive und die vielerorts entstehenden (halboffiziellen) DDR-Museen verbannt und im Alltagsleben der ostdeutschen Bevölkerung durch die Symbole einer neuen staatlichen Zugehörigkeit ersetzt wurden, zu einem Arsenal von frei verfügbaren Zeichen, die, wie in der Popkultur üblich, statt auf eine komplexe und zuweilen schmerzhaft Realität (und Erinnerung) zu referieren, nur noch Abbild eines Zeichens sind und ganz im Sinne des postmodernen Spiels mit Ornament und Oberfläche resampelt werden. Statt auf politische, im Fall der DDR autoritäre bzw. totalitäre Herrschaftspraxis oder auf konkrete Lebenserfahrungen der Opfer und Leidtragenden zu verweisen, bleibt diesen Zeichen die Funktion, einen Schlussstrich unter die Vergangenheit zu setzen und nach Jahrzehnten des bedeutungsschweren Nachdenkens über Schuld und Verantwortung in die Gegenwart und Normalität positiver Nationalidentit t entlassen werden zu können.

Die politische Elite und die mediale Öffentlichkeit taten ihr  briges. Im Herbst 1999 wurde der zehnte Jahrestag des Mauerfalls ausgiebig zelebriert. Die Widersprüche und Defizite des Vereinigungsprozesses und die einstigen Opfer der Diktatur blieben in der medialen Jubelstimmung unbeachtet. In dieser positiven Grundstimmung war es möglich, dass sich ein seichter Schimmer von Nostalgie über die kollektive Erinnerung legte. Das tat gut: In der Nachkriegszeit hatte man – insbesondere in der DDR – unter der Last der Kollektivschuld sowie unter dem Damoklesschwert des Kalten Krieges nie so recht das Gefühl aufkommen lassen, sich unbeschwert über ein historisches Ereignis freuen zu dürfen. Auch offizielle Gedenktage waren häufig an negative Ereignisse geknüpft (17. Juni, 13. August). Mit dem 9. November, ursprünglich mit dem Gedenken an die Reichspogromnacht assoziiert, gab es nun einen Feiertag, den sich ein Teil Deutschlands mutig erstritten hatte und der für einen Akt der Freiheit stand.

Die 1990er-Jahre erscheinen im Rückblick als eine Zeit, da sich die gesamtdeutsche Erinnerung an vormalige Diktaturen neu konstituiert und die Modi des Erzählens und Zeigens einander gegenseitig beeinflussen und sich sukzessive angleichen – wenngleich sie einander weder relativieren noch trivialisieren

dürfen. Diese Annäherung geschah vor der Folie eines europäischen Prozesses der Neukonfiguration des Erinnerns, der von A. Assmann als Weg zu einem »dialogisches Erinnern« bezeichnet wurde, das unterschiedliche, wenn nicht konträre Erinnerungen integrieren würde.⁴⁸ Während Thomas Brussig und Leander Haußmann, Jens Sparschuh und Jakob Hein die SED-Diktatur aus der Perspektive des Alltags und derjenigen, die sich als Außenseiter, als Harlektine und angepasste Dissidenten oder ungefährliche Mitläufer »irgendwie« durchs Leben schlugen, auf lakonisch distanzierte, heiter bis satirische Weise neu erzählen und dabei, so wie Thomas Brussig, als »Simplicissimus im Kampf gegen die Deutungsmuster der Geschichtsschreibung«⁴⁹ antreten, wagen sich Walter Moers und Achim Greser an eine eher auf den Privatmenschen und lächerlichen Versager abzielende Darstellung des »Führers« und seines unmittelbaren Führungsstabs.

Im Umgang mit beiden Vergangenheiten werden die Zeichen der damaligen Alltags- wie der gegenwärtigen Popkultur, mit denen die historischen Figuren spielerisch konfrontiert werden, in die Darstellung aufgenommen. So wird die doppelte deutsche Diktaturvergangenheit ab 1999 zu einem mehrdimensionalen Projektionsraum für popkulturelle Zeichen und heiter-komische bis satirische Narrative.

Just in dem Moment, da man über die zweite deutsche Diktatur lachen konnte, fiel auch das Lachen über die NS-Diktatur leicht(er). So erscheinen kein Jahrzehnt nach dem Untergang der DDR nicht nur Romane und Filme im satirischen Modus, die die DDR-Diktatur aufzuarbeiten suchen, sondern auch die Comics von Walter Moers und Cartoons von Achim Greser.

Der internationale Kinofilm tat sein Übriges: Immer häufiger war das Lachen über totalitäre Systeme und ihre Protagonisten möglich. *DAS LEBEN IST SCHÖN* (R: R. Benigni, 1997) und *DER ZUG DES LEBENS* (R: R. Michaleanu, 1998) sind zwar keine Komödien im eigentlichen Sinne, enthalten aber entlastende, komödiantische und satirisch-groteske Elemente. Auch im deutschen Kinofilm wurde die Diktatur komisch bis satirisch erzählt: So kommt 2007 Dani Levys satirische Komödie *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER* ins Kino.⁵⁰

Heiter-satirische Erzählungen finden sich auch in Filmen über die späte DDR: *HELDEN WIE WIR* (R: S. Peterson, 1999) und *SONNENALLEE* (R: L. Haußmann, 1999) kommen beide im zehnten Jahr nach dem Untergang des Staates auf die Leinwand. Ganz im Zeichen des Pop der späten 1990er-Jahre war die schillernde Oberfläche der Diktatur, nun mit der Patina einer verklärenden

48 | Vgl. Aleida Assmann: *Auf dem Weg zu einer europäischen Gedächtniskultur?* Wien 2012.

49 | Decker, *Die Freiheit zu lachen*.

50 | Dieser Film ist sicherlich auch als Gegenerzählung zu Hirschbiegels apologetischem Endzeit-Kammerspiel *DER UNTERGANG* (2004) zu lesen.

Erinnerung überzogen, an den Ritualen und Warenzeichen der Alltagskultur erzähl- und zeigbar geworden. Was Florian Illies' *Generation Golf* (2000) für die alte Bundesrepublik darstellte, nämlich einen beschaulichen Rückblick auf das Aufwachsen in der Konsumgesellschaft der 1970er- und 1980er-Jahre, wo man sich selten an die Realität des Kalten Krieges erinnerte, das leistete Thomas Brussigs Generationsnarrativ *SONNENALLEE* für den östlichen Teil Deutschlands, wo das Aufwachsen im »realexistierenden Sozialismus«, d. h. in einem, wie es die öffentlichen Diskurse apostrophierten, »totalitären Unrechtsstaat«, gar nicht so beschaulich sein sollte – und es dennoch war.

Der Faden der heiteren Narrative – die das Kino als Projektionsfläche bevorzugten und damit nachhaltig auf das kollektive Bildgedächtnis wirkten – zieht sich bis in die Gegenwart: *GOOD BYE, LENIN* (R: W. Becker, 2004), *KLEINRUPPIN FOREVER* (R: C. Fiebler, 2004), *NVA* (R: Leander Haußmann, 2005) und *STANKOWSKIS MILLIONEN* (R: F. Meyer Price, 2011) und zuletzt die Tragikomödie *BORNHOLMER STRASSE* (R: C. Schwochow, 2014).

Der Literaturbetrieb weiß hier Schritt zu halten: Thomas Brussigs Roman zum Film *Sonnenallee* (1999) und fünf Jahre später *WIE ES LEUCHTET* (2004) erzählen auf bekannt satirische Weise von der Endphase der DDR und ihrem Untergang – einem Untergang, der für die Protagonisten immer auch einen Aufbruch in ein neues Leben bedeutet.

Ein neuer Modus erweitert diesen Diskurs, als Romane erscheinen, die die DDR nicht untergehen, sondern fortleben lassen. Simon Urbans Roman *Plan D* erzählte die fortexistierende DDR bereits im Jahr 2011 als Polit- und Spionagethriller und stellt den ersten Roman dar, in dem eine kontrafaktische Erzählstrategie in Bezug auf die DDR eingeführt wird. Groteske Überzeichnungen gehören selbstredend zum Narrativ. Thomas Brussigs jüngster Roman *Das gibt's in keinem Russenfilm* (2015) verfolgt ebenso wie Harald Martenstein und Tom Peuckert in *Schwarzes Gold aus Warnemünde* (2015) eine ähnliche Strategie, allerdings in satirischem Ton: Sie erzählen in unterschiedlichen Konstellationen vom Fortbestehen der DDR als mehr oder minder wirtschaftlich erfolgreicher Staat, in dem aber auch die Staatssicherheit und ehemalige Realpersonen der Geschichte ihr Unwesen treiben dürfen.

Zeitgleich – und hier schließt sich der Kreis – steht Hitler auch im Roman wieder von den Toten auf. War er im Comic durch Walter Moers und Achim Greser, im Film durch Oliver Hirschbiegel sichtbar und durch Dany Levy lächerlich gemacht worden, so steht er in Timur Vermes' Roman *Er ist wieder da* (2012) ganz und gar alltäglich und nicht vordergründig lächerlich vor dem Leser.⁵¹ Gleichzeitig geistert er quasi »Seit' an Seit'« mit Honecker und Krenz und manch anderen düsteren Diktatoren aus früheren Jahrhunderten über den Fernseh Bildschirm von *ZDF* und *Sat1*.

51 | Verstärkt wird seine Sichtbarkeit durch die Verfilmung des Romans durch David Wendt im Jahr 2015.

7. FAZIT

Die Erinnerungskultur – gerade mit Blick auf das Erinnern an die »Geschichte«⁵² des 20. Jahrhunderts – ist seit zwei Jahrzehnten in Revision. Nationale und monologische Erinnerungen tragen nicht mehr. Drei Prozesse dieser sich verändernden Erinnerungskultur sind zu bedenken, wenn man die gegenwärtige Faszination für satirische Diktaturdarstellungen verstehen will.

Erstens: Es gibt eine Tendenz zur Globalisierung des Holocaust. Eine bezeichnende Episode der 1990er-Jahre war die Rede vom »Kosovocaust«, die auf den damaligen deutschen Verteidigungsminister zurückgeht, der den ersten bewaffneten Auslandseinsatz von deutschen Soldaten im Ausland im Jugoslawienkonflikt zu legitimieren suchte.⁵³ Auch in anderen Diskursen, die darauf abheben, Großverbrechen und Genozide der westlichen Zivilisation aufzuarbeiten, wird der Verweis auf den »Holocaust« allfällig (so ist die Rede vom *Black Holocaust*). Mit dieser Dekontextualisierung geht eine Dehistorisierung der realen Ereignisse einher. Der Holocaust dient als Synonym oder »Passepartout« für verschiedene Völkermorde. Die Medienfigur Hitler erscheint auch nicht mehr nur als die Personifizierung des Bösen schlechthin, sondern längst schon – nicht zuletzt dank einer langen Reihe von Parodien und satirischen Darstellungen auch aus der NS-Zeit selbst – als lächerlicher Hanswurst. Diese »Hanswurstisierung« (Axel Decroll)⁵⁴, die mit der Stilisierung zum »Monster« oder zur satanischen »Gruselfigur« Hand in Hand geht, hat Hitler längst zu einer Kunstfigur werden lassen, die aus dem konkreten historischen Kontext enthoben und zu einer crossmedialen Fiktion (Moers' Videoclip ICH SITZ IN MEINEM BONKER) wurde.

Mit dieser Kunstfigur kann letztlich auch Geld verdient werden; dabei funktioniert die Kommerzialisierung nicht allein über satirische Kunstwerke, sondern genauso über Dokumentationen (die letztlich kostenpflichtig sind) oder auch über Devotionalienhandel oder Merchandising (Fanartikel) in rechtsextremen Milieus.

Zweitens: Die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit liegt mittlerweile so weit von der Lebenswirklichkeit und dem Wissenshorizont⁵⁵ der heu-

52 | Assmann, Auf dem Weg, S. 69.

53 | Im Kontext der NATO-geführten KFOR-Einsätze der Bundeswehr im zerfallenden Jugoslawien hatte der damalige Bundesverteidigungsminister Rudolf Scharping die Existenz von Lagern mit »Konzentrationslagern« gleichgesetzt und vom »Kosovocaust« gesprochen. Vgl. Levy/Sznajder, Erinnerung im globalen Zeitalter, S. 188–195.

54 | Timur Vermes und Peter Decroll im Interview mit Peter Kümmel: Es kann jeder Zeit wieder passieren. In: Die Zeit vom 8. Oktober 2015, online unter www.zeit.de/2015/41/er-ist-wieder-da-timur-vermes-axel-dereoll

55 | Der Historiker Decroll berichtet im Interview von Erfahrungen in der Hochschullehre im Fach Geschichtswissenschaft.

tigen Rezipienten entfernt, als dass ein Kunstwerk, das sich – auch in der Fiktion – realhistorischer Namen und Codes der zu erinnernden Vergangenheit ausschließlich in der erzählten Zeit des Nationalsozialismus bedient, und sei es im satirischen Modus, kaum mehr verständlich zu sein scheint und/oder zu wenige Leser findet, als dass Verlage es riskieren, das Werk überhaupt zu verlegen. Zudem lässt das allmähliche Verschwinden der Zeitzeugen auf authentische, also eigenbiografische Erfahrung bauende Narrative ausbleiben. So erfinden die Autoren – und sie gehören alle der Generation der Nachgeborenen an – zwangsläufig eine zunehmend in die Ferne gleitende Vergangenheit in der Fiktion⁵⁶ oder sie holen ihre historischen Figuren und Plots in die Erzählgegenwart. Und dort begegnen wir als Leser den Untoten der Vergangenheit – ganz im Sinne eines *Ich bin wieder da* (Moers) bzw. *Er ist wieder da* (Vermes). Dabei geht es weniger um das Erkunden von Welt und des Handelns in der Welt von damals, sondern um die Verortung des Selbst in der Gegenwart.

Drittens: Die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit scheint im Moment des Untergangs des zweiten deutschen Staates durch die Auseinandersetzung mit eben jener jüngeren deutschen Diktatur abgelöst zu werden. Da es keine Kriegsverbrecher zu verurteilen, sondern nur mehr ein Volk von Duckmäusern, Drückebergern und Angepassten in die neue Ordnung (Arbeitsmarkt und Sozialsysteme, Konsum- und Zivilgesellschaft) zu integrieren galt, fiel der Umschlag von authentischen, auf Katharsis bauenden und/oder autobiografischen Narrativen eines Leidens unter der SED-Diktatur hin zu satirischen Diskursen, die nach den Absurditäten, Profanitäten und Lächerlichkeiten des Systems und seiner Mächtigen fragte, leichter. Dies galt gerade in Zeiten des Pop. Ulbricht und Honecker, Krenz oder Schabowski taugten nicht zu »großen« Protagonisten der Satire. Sie waren schon zu Lebzeiten lächerlich in ihrer Kleinbürgeridylle am Wandlitzer See. Oder sie waren nicht »böse« genug wie ein Hitler, Göring oder Himmler.

Auf literarischem Terrain sind in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten vier narrative Modelle auszumachen, die zur »Bewältigung« der beiden deutschen Diktaturen herangezogen werden:

Eins: Die erzählte Zeit ist die NS-Vergangenheit. Hier agieren Erzähler und Figuren vor der Folie der historischen Fakten. Satire wird in diesem eher konventionellen Modell in Form der Abweichung, Überzeichnung oder ironischen Brechung verwendet und entlarvt Machtverhältnisse aus der Sicht der Zeitzeugen. Damit werden politische, ökonomische und andere Mechanismen sichtbar gemacht, die zum Entstehen von Diktatur beitragen können (Hilsenrath, Becker, Kunkel u. a.).

Zwei: Die erzählte Zeit ist die Gegenwart, in die Figuren aus der NS-Vergangenheit als »Untote« hinübergeholt werden. Satire analysiert hier Widersprü-

56 | Auf großartige Weise tut dies, hier exemplarisch genannt, Marcel Beyer mit seinen Romanen *Flughunde* (1995) und *Kaltenburg* (2008).

che und Machtverhältnisse, die in der Gegenwart verortet werden; aber auch Fiktionen, die aus den Medien (dem Medienbetrieb/der Kulturindustrie) selbst entspringen. Damit werden latente bzw. potenzielle Gefährdungen unserer demokratisch verfassten (Medien-)Gesellschaft sichtbar (Vermes, Moers, Greser).

Drei: Die erzählte Zeit ist die späte DDR bzw. die »Wendezeit«. Satire spiegelt hier das Fehlverhalten von Figuren, die auf reale Personen schließen lassen, sowie auf Missstände und Machtverhältnisse im Horizont der erzählten Zeit, die kritisiert werden sollen. Die Darstellung konterkariert den offiziellen Geschichtsdiskurs (Brussig, Sparschuh u. a.).

Vier: Die erzählte Zeit ist die DDR, die als Staatswesen in der Fiktion fortexistiert. Satire spiegelt damalige, aber auch gegenwärtige Machtverhältnisse, u. a. indem Figuren geschaffen werden, die reale Personen der Zeitgeschichte persiflieren oder karikieren (Brussig, Martenstein/Peuckert).

Diese Modelle können und müssen weiter ausdifferenziert werden. Das heißt, jedem dieser Modelle, die hier vorgeschlagen werden, können je individuelle Handlungsstrukturen und Figuren- und Konfliktkonstellationen zugeordnet werden. Das wäre ein Desiderat, das aber an dieser Stelle nicht zu leisten ist.

Was deckt Satire nun in diesen narrativen Modellen auf, was nicht durch Geschichtsschreibung längst analysiert und kartografiert wurde? Sie holt zum einen die Erkenntnisse der Historiografie aus den Museen und Gedenkstätten, aus den fachwissenschaftlichen Publikationen und populärwissenschaftlichen Dokumentationen in den größeren Raum der Öffentlichkeit – und in jenen Raum, den wir als »Popkultur«⁵⁷ bezeichnen. Zum anderen lenkt sie den Blick auf die Alltagsgeschichte, die jenseits der Politik- und Machtgeschichte zu finden ist. Sie holt subjektive Erfahrungen – und damit die Innenansicht der Diktatur – aus der Perspektive derjenigen, die überlebten *oder* sich arrangierten, ans Licht. Und sie konkurriert mit der offiziellen Erinnerungspolitik, indem sie Gegenentwürfe zu einem offiziellen Geschichtsdiskurs liefert (etabliert etwa durch die Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur oder die Bundeszentrale für politische Bildung u. a.), auch wenn die Autoren Gefahr laufen, das »System« zu verharmlosen.

Bei Satiren über die NS-Diktatur ging es darum, die Alltäglichkeit und Banalität des Bösen aufzuzeigen und das Private im Politischen zu restituieren, auch wenn hier derselbe Vorwurf droht – nämlich das Grauen zu verharmlosen. Auf den Menschen Hitler zu schauen, war Anliegen einer revisionistischen Geschichtsdeutung. Es ist aber auch ein Anliegen einer bis heute engagierten und antifaschistischen Kunst, die den Führer nicht nur in seiner ganzen Lächer-

57 | Eine wichtige Arbeit zur Popkultur, die allerdings noch nicht die Ausdifferenzierung der Öffentlichkeiten im digitalen Zeitalter berücksichtigen musste, stammt von Kaspar Maase: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur*. Frankfurt am Main 1997.

lichkeit zeigt (Greser, Moers), sondern nicht minder dem heutigen Leser ein Spiegel vor Augen hält und ihn fragt, wie er der Faszination des Grauens und der im Grunde menschenverachtenden Ideologie begegnet, die sich in nationalistischer und rassistischer Rhetorik spiegelt (Vermes).

So leisten Satiren über die NS-Diktatur zweierlei: Sie erlauben einen verfremdeten, aber umso schärferen Blick in die Strukturen der Macht, wobei Täter und Opfer gleichzeitig in den Blick geraten sollen. Und sie spiegeln Widersprüche und Unvollkommenheiten der Jetztzeit, so wie es Satire im Ursprung schon immer tut.

Bei Satiren über die SED-Diktatur geht es in ähnlicher Weise zunächst auch um den Blick in den Alltag in der Diktatur sowie um gegenläufige und komplementäre Narrative einer (privaten) Erinnerung, die den offiziellen Blick auf das totalitäre System der SED-Herrschaft durch einen versöhnlichen Ton ersetzt. Die streng genommen totalitären Aspekte, die das Unmenschliche der Diktatur belegen, verschwinden allerdings in diesen Narrativen. Die Romane erzählen leichtfüßig und versöhnlich von der Vergangenheit. Opfern begegnet der Leser hier nicht (mehr) – ganz im Stil einer verlängerten Popliteratur.

Während Satiren über die NS-Diktatur – von den Werken des antifaschistischen Exils sowie den Romanen von Grass und Hilsenrath in der Nachkriegszeit abgesehen – erst Jahrzehnte nach dem Untergang des Regimes möglich waren, so sind Satiren über die untergegangene DDR schon fünf Jahre nach dem Verschwinden des Landes möglich. In den kontrafaktischen Narrativen, die die untergegangenen Diktaturen in die Gegenwart oder eine nicht allzu ferne Zukunft hinüberretten, geht es weniger um Vergangenheitsbewältigung im ursprünglichen Sinne, sondern vorwiegend um eine Erkundung deutscher Verhältnisse in der Jetztzeit, in denen Unverarbeitetes – ja Untotes – aufsteht. Zu messen bleibt jede satirische Darstellung aber an dem Anspruch, den Stefan Braese vor 20 Jahren formulierte:

Wie immer auch sich das Satirische in dieser durch die Wiedervereinigung aufgerufenen neuen Nähe zum Ereignis der Shoah behaupten wird – es wird zu messen sein an der Radikalität des Romans *Der Nazi und der Friseur*: eines Satirischen, das Täter und Opfer vor dem Massengrab so nahe zusammenzuführen wagte, dass jeder Unterschied ›willkürlich‹ wirkt.⁵⁸

