

Multimodale Deutschlandkonzeptionen

Kurt Tucholskys *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) und Nora Krugs *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* (2018)

Stephanie Großmann

1. Einleitung

Gegenstand dieses Beitrags ist die Analyse von Text-Bild-Bezügen¹ in zwei „Bilderbüchern“, die sich mit Deutschland beschäftigen, zum einen Kurt Tucholskys *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) und zum anderen Nora Krugs *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* (2018).

Diese Wahl mag zunächst überraschend erscheinen, liegen doch knapp 90 Jahre zwischen dem Erscheinen der beiden Bücher – 90 Jahre, in denen sich nicht nur der Erzählgegenstand ‚Deutschland‘ hinsichtlich seiner politischen, territorialen, ideologischen und kulturellen Dimensionen deutlich gewandelt hat, sondern sich auch die technisch-apparativen Verfahren der Bildgestaltung und des Buchdrucks deutlich weiterentwickelt haben. Vergleichbar erscheinen mir die Texte aber dahingehend, dass sie beide multimodale Verfahren nutzen, um das ihnen Unverständliche, Widersprüchliche und Befremdliche an der deutschen Heimat zu transportieren. Gleichwohl sind diese Größen jeweils selbst durch die Historizität der beiden Texte geprägt, denn sie sind Dokumente ihrer Zeit und basieren notwendigerweise auf unterschiedlichen (historischen) Wissensmengen und ideologischen Konzeptionen.

Im Folgenden soll es um die Frage gehen, wie in den Texten im Beziehungsgeflecht der multimodalen Prinzipien Integration, Interaktion und Kooperation Bedeutung entsteht.² Im Fokus der Untersuchung stehen die Zeichensysteme ‚Bild‘ und ‚Text‘, wobei in der Gruppe der Bilder Fotografien und Fotomontagen einen

¹ Zu den Grundlagen einer semiotisch perspektivierten Text-Bild-Relation vgl. Michael Titzmann, „Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation“. In: Wolfgang Harms (Hg.). *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart 1990, S. 368–384.

² Zu den multimodalen Prinzipien Integration, Interaktion und Kooperation vgl. Hans Krahl, „Mediale Grundlagen“. In: Ders./Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 57–80, hier v.a. S. 70ff. In Bezug auf das Prinzip der Integration gilt für beide untersuchten Texte, dass das Medium ‚Buch‘ als Bezugssystem fungiert und seine Bedingungen uneingeschränkt gültig sind.

Schwerpunkt bilden und für das Zeichensystem ‚Text‘ auch die materielle, graphische Ebene der Schrift einbezogen wird.³

Für beide Publikationen werden zunächst die multimodalen Bezüge in der Gestaltung der Bucheinbände untersucht. Für Tucholskys *Deutschland, Deutschland über alles* sollen dann drei bisher in der Forschung wenig beachtete Kapitel in den Blick genommen und hinsichtlich ihrer bild-textlichen Konzeption von räumlicher Tiefe, Verschleierung sowie Zeitlichkeit behandelt werden. Anhand von Krugs *Heimat* geht es schließlich um multimodale Strategien im Kontext der Darstellung von Erinnerungsprozessen, wobei die Verfahren der Materialisierung und der Überlagerung fokussiert werden.

2. Kurt Tucholsky: *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)

Das Buch *Deutschland, Deutschland über alles*, dessen Titel auf dem Titelblatt ergänzt wird durch *Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield*, erschien 1929 im Neuen Deutschen Verlag.⁴ Der von Willi Münzenberg geleitete Verlag stand als Teil der Internationalen Arbeiterhilfe der KPD nahe. Bei dem Buch handelt es sich um eine Zusammenarbeit mit dem politischen Fotomontagекünstler John Heartfield, der neben der Gestaltung des Einbandes weitere elf Fotomontagen beisteuerte.⁵ Die anderen weit über 150 integrierten Fotografien stammen aus dem Archiv der ebenfalls von Willi Münzenberg geführten *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*. Bei Tucholskys Texten handelt es sich größtenteils um Erstdrucke, es werden aber auch Nachdrucke übernommen, die zuvor v.a. in *Die Weltbühne* erschienen sind.

Seine zentrale Stellung innerhalb des literarischen Schaffens von Tucholsky stellt Becker heraus, wenn sie konstatiert: „*Deutschland, Deutschland über alles* dürfte die Quintessenz von Tucholskys Beschäftigung mit Deutschland sein.“⁶ Die Publikation des mit satirischen und polemischen Mitteln arbeitenden Bilderbuches provozierte jedenfalls extrem aggressive Reaktionen der nationalsozialistischen, rechts- und nationalkonservativen Kräfte, wurde aber trotzdem oder ge-

³ Zur Zeichenhaftigkeit der Fotografie vgl. Martin Nies, „Fotografie“. In: Hans Krahl/Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 267–291.

⁴ Kurt Tucholsky, *Gesamtausgabe. Band 12. Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield. Hrsg. v. Antje Bonitz und Sarah Hans*. Reinbek bei Hamburg 2004. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DD und der Seitenzahl.

⁵ Zur Entstehungsgeschichte und zur Zusammenarbeit mit John Heartfield vgl. Hans J. Becker, *Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys „Deutschland, Deutschland über alles“*. Bonn 1978.

⁶ Sabina Becker, „Vorweggenommene Bücherverbrennung. Kurt Tucholskys ‚Deutschland, Deutschland über alles‘“. In: Reiner Wild (Hg.). *Dennoch leben sie. Verfeimte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik*. München 2003, S. 395–406, hier S. 398.

rade deswegen zu einem wirtschaftlichen Erfolg: Im ersten Jahr wurden drei Auflagen gedruckt und insgesamt 50.000 Exemplare verkauft.⁷

2.1 Gestaltung des Einbandes

Die Erstauflage von *Deutschland, Deutschland über alles* ist in dunkelgelbes Ganzleinen gebunden (vgl. Abb. 1). Auf der Titel- und auf der Rückseite befindet sich eine von John Heartfield gestaltete Fotomontage aus buntem Karton, die in das Leinen eingestanzt ist.⁸ Oben links steht in Schwarz als Verfasser „Kurt Tucholsky“, die Anfangsbuchstaben gesetzt in einer gotischen Schrifttype, alle weiteren Buchstaben in Fraktur. Auf der rechten Seite befindet sich eine die gesamte Höhe der Titelseite einnehmende Fotomontage, die aus der vertikalen und horizontalen Staffelung von Bildelementen aus zwei Schwarzweißfotografien zusammengesetzt ist und das Büstenportrait eines Mannes im Viertelprofil zeigt, der in Richtung der Rezipierenden blickt. Von oben nach unten betrachtet, besteht die Montage aus einem schwarzseidenen Zylinderhut, der die Metallspitze einer preußischen Pickelhaube verdeckt. Von der Pickelhaube ist der runde Augenschirm und Teile des Stirnblems zu sehen. Die darunterliegende Augen- und Wangenpartie besteht aus drei übereinanderliegenden monochromen Farbstreifen in Schwarz, Weiß und Rot, die in ihren seitlichen Begrenzungen die Konturen des Männerkopfes nachzeichnen. Ein weißer Halbkreis und zwei weiße im Spitzenwinkel zusammenlaufende Striche deuten das rechte Auge und die Nase an. An der Position des linken Auges befinden sich drei kleine Längsstreifen in den Farben Schwarz, Rot und Gelb. An der Position des Mundes liegt über den Farbstreifen ein schwarzes, längliches Oval und darüber ein kräftiger Schnurrbart. Die Kinnpartie ist rasiert, zeigt am rechten Mundwinkel einen Schmiss und die Halspartie ist zum Doppelkinn über dem enganliegenden Kragen gestauch. Die Kragen- und Schulterpartie ist in der Mitte geteilt. Auf der rechten Seite besteht sie aus einer Uniform mit Larisch-Stickerei auf dem Kragenspiegel, dem

⁷ Zum politischen Skandal des Buches vgl. Becker, „Vorweggenommene Bücherverbrennung“ sowie Dieter Mayer, „Aktiver Pessimismus‘ Kurt Tucholskys ‚Deutschland Deutschland über alles‘ (1929)“. In: Sabina Becker (Hg.). *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk*. Darmstadt 2002, S. 67–113. Zur frühen Rezeptionsgeschichte vgl. Rainer Michael Berg, *Kurt Tucholskys ‚Deutschland, Deutschland über alles‘ im Spiegel der Presse der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte eines kontroversen ‚Bilderbuches‘*. Frankfurt am Main 2008 und zur späteren Rezeption, die v.a. auch die divergierende Einordnung in der DDR und der BRD reflektiert, vgl. Becker, *Mit geballter Faust*.

⁸ Auch der Schutzumschlag der kartonierten Parallelausgabe zeigt einen farbigen Abzug der Montage von John Heartfield (vgl. DD, S. 255). Frank und Becker widmen sich ebenfalls einer Einordnung der Umschlagsgestaltung, vgl. Hilmar Frank, „Visuelle Rhetorik. Zur Theorie der Fotomontage (1973)“. In: Roland März (Hg.). *John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen. Eine Dokumentation*. Dresden 1981, S. 525–532 und Becker, *Mit geballter Faust*, S. 60–63. Becker nennt sie „Frankensteins Monster aus Heartfields satirischem Baukasten“ (ebd., S. 61).

oberen Ende eines Schulterstücks sowie dem Orden *Pour le Mérite*⁹ am Revers. Die linke Seite zeigt die schwarze Jacke eines Jacketts und ein weißes Hemd mit Umlegekragen, unter dem eine gestreifte Krawatte zu sehen ist.

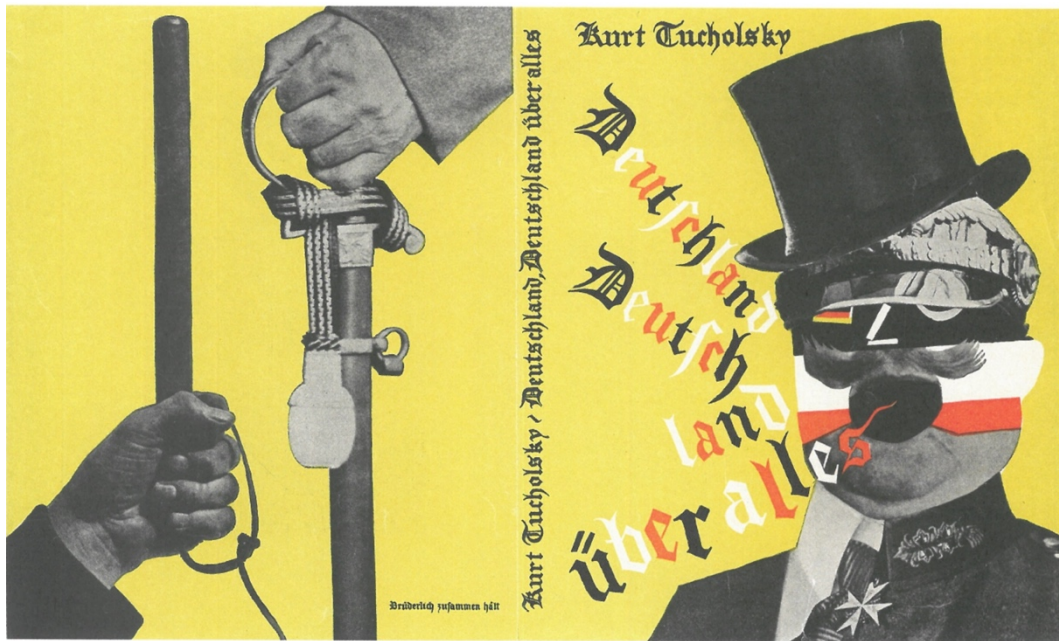


Abb. 1: John Heartfields Bucheinband für Kurt Tucholskys *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)¹⁰

In der Fotomontage verbinden sich visuell Zeichen eines vestimentären Codes, der einerseits auf den preußischen Militarismus und andererseits auf den Großkapitalismus referiert. Aus beiden zusammen wird eine männliche Figur konzipiert, deren konservative und reaktionäre Haltung gegenüber der Weimarer Republik durch die farbigen Partien noch forciert wird. Die das ganze, obere Gesicht einnehmenden Farben Schwarz-Weiß-Rot verweisen auf die Flagge des Deutschen Kaiserreiches, die sich aus der Flagge des Norddeutschen Bundes entwickelt hat, und die deutlich kleinere Farbfläche aus Schwarz-Rot-Gold auf die Flagge der Weimarer Republik. Durch die gleichzeitige Darstellung der beiden Flaggen spiegelt sich in der Fotomontage der über Jahre schwelende Flaggenstreit der Weimarer Republik, in dem die monarchistischen, nationalliberalen und militärischen Kräfte versuchten, die schwarz-weiß-rote Flagge durchzusetzen, während die die parlamentarische Republik unterstützenden Kräfte die schwarz-rot-goldene Flagge favorisierten. Die Größenrelation der beiden Flaggen markiert in der Fotomontage die ideologische Ausrichtung der männlichen Fi-

⁹ Der Orden *Pour le Mérite* wurde 1740 durch den preußischen König Friedrich II. gestiftet und war die höchste Tapferkeitsauszeichnung, die ein preußischer König bis 1918 an einen Offizier vergeben konnte. Vgl. Christian Zweng, *Der Orden Pour le Mérite und sein Vorgänger Orden de la Générosité. Geschichte, Träger, Hersteller der Originale, Fälschungen*. Osnabrück 2014.

¹⁰ Abb. aus Angela Lammert et al. (Hgg.), *John Heartfield. Fotografie plus Dynamit*. München 2020, S. 54.

gur.¹¹ Neben den Kleidungsstücken sind die Teile der beiden Fotografien, die Körperteile eines Individuums abbilden, auf den Schnurrbart und das füllige Kinn mit Schmiss reduziert, die selbst weniger die Individualität einer konkreten Person darstellen, sondern selbst als Zeichen fungieren, wobei der nach oben gewirbelte Schnauzbart als sogenannter Kaiser-Wilhelm-Bart für Kaisertreue steht und die Mensurnarbe als Zeichen schlagender Studentenverbindungen in den 1920er Jahren auf konservative, reaktionäre und antirepublikanische Werte verweist. Zudem sind die dargestellten Sinnesorgane entweder verdeckt (Mund, Ohr, linkes Auge) oder nur rudimentär durch Strichzeichnungen angedeutet (Nase, rechtes Auge), womit indiziert wird, dass sie in ihrer Wahrnehmungsfunktion beschränkt sind.

Einzig der als schwarze, ovale Fläche dargestellte Mund scheint aktiv zu sein, denn der Buchtitel, der die linke Seite der Titelseite einnimmt, kann als Äußerung des montierten Mannes gelesen werden, was über die bis zur Mitte des Mundes verlängerte Serifen des letzten Buchstabens markiert wird. Der Schriftzug „Deutschland, Deutschland über alles“ ist auf vier Zeilen verteilt und strahlenförmig um die linke Kopfseite der männlichen Figur angeordnet. Die Buchstaben haben im Wechsel die Farben Schwarz, Weiß und Rot. Die großgeschriebenen Anfangsbuchstaben sind, genau wie beim Autorennamen, in einer gotischen Schrifttype gesetzt und alle kleingeschriebenen Buchstaben in Fraktur.¹² Der Schriftgrad nimmt sukzessive von Zeile zu Zeile zu.

Der Titel des Bilderbuches ist die erste Textzeile des 1841 von Hoffmann von Fallersleben gedichteten „Lied der Deutschen“, das 1922 zur Nationalhymne der Weimarer Republik erklärt wurde. Durch die farbliche und typografische Gestaltung offenbart sich in dem Titel aber keine republikanische, progressive Gesinnung, sondern es wird als reaktionäre, monarchistische Äußerung vereinnahmt, die mit anschwellender Lautstärke aus dem Munde des den Militarismus und Kapitalismus verkörpernden Mannes erschallt. Durch diese spezifische Gestaltung von Text und Bild etabliert die Titelseite einen Klangcharakter, der über die im kulturellen Wissen gespeicherte, besonders enge Verbindung von Text und Melodie bei der Nationalhymne multimodal mitschwingt.¹³

Auf der Rückseite befinden sich ebenfalls zwei in das dunkelgelbe Leinen eingestanzte Teile von Fotografien, die die gesamte Höhe des Buches einnehmen, und ein in der unteren rechten Ecke positionierter Schriftzug „Brüderlich zusammen hält“. Auf der linken Seite ist eine Hand mit einem nach oben gerichteten

¹¹ Die Darstellung könnte auch als Handelsflagge der Weimarer Republik gedeutet werden, die aus einem schwarz-weiß-roten Grundtuch mit einer Gösch in den Nationalfarben Schwarz-Rot-Gold besteht. Da diese aber als Kompromiss auf Drängen der konservativen und reaktionären Kräfte eingeführt wurde, steht sie selbst ebenfalls zeichenhaft für eine antirepublikanische Ideologie.

¹² Dass die verwendeten Schrifttypen auf dem Buchumschlag zeichenhaft über sich hinaus verweisen, wird insbesondere daran deutlich, dass der gesamte Text des Bilderbuches ansonsten in Antiqua gesetzt ist, sodass für die Titelseite der Selektionsprozess zum Tragen kommt.

¹³ Zum Begriff und zur Konzeption von kulturellem Wissen vgl. Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 94 (1989), S. 47–61.

Schlagstock zu sehen und auf der rechten Seite eine Hand, die einen nach unten gerichteten Schleppsäbel hält, der auf halber Höhe der Scheide abgeschnitten ist. Beide Hände umschließen fest die Griffe ihrer Hieb- und Schlagwaffen und stehen metonymisch für die Polizei und das Militär, deren Schlagkraft und Wehrhaftigkeit sie demonstrieren. In diesem Kontext kooperieren die Bildfragmente mit der Textzeile, die ebenfalls ein Fragment aus der ersten Strophe des „Lied der Deutschen“ ist, und verändern deren ursprüngliche Semantik, welche sie innerhalb der Nationalhymne transportiert. Im „Deutschlandlied“ bezieht sich das Zusammenhalten innerhalb der Satzkonstruktion auf das Subjekt ‚Deutschland‘ und schließt damit alle Bürger:innen des Landes ein. Die Text-Bild-Interaktion der Montage ersetzt dieses Subjekt durch die Größen ‚Polizei‘ und ‚Militär‘ und verschiebt die Bedeutung des Prädikats ‚zusammenhalten‘ von einem inkludierenden Wert an sich, im Sinne von ‚eine Gemeinschaft bilden‘, hin zu einer exkludierenden Handlung gegen eine andere Gruppierung. Aus dem Kontext der Entstehungszeit sowie der ideologischen Ausrichtung, die sich in den Texten des Buches ausdrückt, lässt sich diese als die Gruppe der Arbeiter:innen identifizieren.

Der mittels Fotomontage gestaltete Einband eignet sich hervorragend, um Aufmerksamkeit – auch im Sinne der strategischen Produktwerbung – zu generieren und die ideologische Stoßrichtung des Bilderbuches pointiert zu vermitteln. Die Text-Bild-Semantik der multimodalen Konzeption verdeutlicht, dass es sich bei der Publikation nicht um ein Loblied auf die eigene Nation handelt, sondern um eine Streitschrift gegen Ungerechtigkeit, Ausbeutung und Unterdrückung in der Weimarer Republik. Sie inszeniert sich damit selbst zeichenhaft als ein Gegenangriff gegen die Missstände, der allerdings nicht mit der dumpfen und rohen Gewalt von Schlagstock und Säbel, sondern intelligent und scharfsinnig mit Wort und Bild geführt wird.

2.2 (Ein-)Geschriebenes: Räumliche Tiefe, Zeit und Nebel

Die Kapitel „1918 am Rhein“ (DD, S. 13), „Kölner Rheinbrücke“ (DD, S. 97f.) und „Untergrundbahn“ (DD, S. 115)¹⁴ verbindet, dass sie einen Text-Bild-Bezug etablieren, der in besonderer Weise das Paradigma ‚räumliche Tiefe‘ multimodal fokussiert. Die Schwarzweißfotografien zeigen Architektur des öffentlichen Raumes, genauer Architektur der Verkehrsinfrastruktur: die Schiffsbrücke in Koblenz (DD, S. 13), die Hohenzollernbrücke in Köln (DD, S. 96) und die Untergrundbahnstation Inselbrücke in Berlin (DD, S. 114). Sie entfalten eine besondere perspektivische Tiefenwirkung, indem sie fotografisch eine weite Raumstrecke erfassen, die selbst zum ästhetischen Thema der Fotografien wird, da der Aufnahme-

¹⁴ Bei den beiden letztgenannten beziehe ich mich auch auf die mit dem Text interagierenden Fotografien auf den Seiten DD, S. 96 und DD, S. 114. Tucholsky setzt die Seitenzahl der Kapitelanfänge auffälligerweise so, dass sie die Bilder nicht einbeziehen, wodurch diese zumindest in der Systematik als hierarchisch untergeordnet erscheinen.

standpunkt so gewählt ist, dass die dokumentierte Architektur auf einen Fluchtpunkt in der Bildmitte zuläuft. Indem die Bilder Brücken und die Schienen der Untergrundbahn zeigen, die als Fluchtlinien in die Raumtiefe des Bildes führen, greifen sie auch inhaltlich diese Thematik auf und erweitern sie um die Aspekte der Wegstrecke und der Verbindung. Bei den beiden Brückenbildern sind die schwachen Kontraste, die geringe Sättigung und die fehlende Schärfe für die vom Aufnahmestandpunkt aus weit im Bildhintergrund liegenden Elemente so gewählt, dass das, was in der Ferne, in der Tiefe des Bildes liegt, kaum noch erkennbar ist und in einer Art Nebel verschwindet. Diese Ästhetik der Verschleierung findet sich auch in der Fotografie der Untergrundbahn, wobei sie sich hier auf den gesamten abgebildeten Raum erstreckt und nur ganz wenige Elemente überhaupt klar erkennbar sind. Das Bild setzt sich zusammen aus wenigen sehr hellen und vielen sehr dunklen Flächen, es gibt zahlreiche Spiegelungen und Reflexionen und durch die geringe Tiefenschärfe verschwimmt das Bild zu den Rändern hin. Erst durch das Hinzuziehen der Überschrift des Textes auf der rechten Buchseite ist das vage Gezeigte überhaupt identifizierbar.

Der Text-Bild-Bezug wird zum einen durch die räumliche Nähe von Fotografie und Text generiert. Im Kapitel „1918 am Rhein“ befinden sich Bild und Text auf einer Buchseite, wobei das Bild mehr als die Hälfte der oberen Seite einnimmt, sodass die Überschrift und der Text dem Bild räumlich, aber auch semantisch untergeordnet sind. Bei den anderen beiden Kapiteln befindet sich die Fotografie jeweils ganzseitig auf der rechten und die Überschrift und der Text daneben auf der linken Buchseite. Tucholskys Texte beziehen sich zum anderen explizit und unmittelbar im ersten Satz auf die Bilder, indem sie deiktische Pronomina („Sie ziehen zurück [...]“ (DD, S. 13) und „So sieht sie gar nicht aus – so sieht sie nur der Photograph.“ (DD, S. 115)) und deiktische Ausdrücke („Da ist die große Eisenbahnbrücke [...]“ (DD, S. 97)) verwenden, die nur in der Interaktion mit den Bildern Sinn ergeben. Auch im weiteren Verlauf der Texte geht der Bezug zum Bild nicht verloren; das Gezeigte wird weitergedacht, innerhalb des historischen Kontextes verortet. Die Texte nutzen die Bilder aber auch auf einer metaphorischen Ebene, reflektieren über ihre Beschaffenheit und weiten den Blick zeichenhaft über den Bildrahmen hinaus, indem sie auch Nicht-Gezeigtes einbeziehen.

Alle drei Kapitel konzipieren über unterschiedliche (multi-)modale Strategien ein Zusammenspiel von Flüssigem und Festem, von Wasser und Stein/Metall und damit von Natur und Kultur: Im Kapitel „1918 am Rhein“ ist das Wasser auf der Fotografie zu sehen, wie es unter Pontonbrücke hindurchfließt, die unmittelbar auf dem Wasser aufzuliegen scheint. Bei der „Kölner Rheinbrücke“ ist auf dem Bild nur die mächtige Brückenkonstruktion abgebildet und das Wasser befindet sich außerhalb des Bildraumes. Der Text aber bezieht das Wasser explizit in seine Reflexionen ein, indem er sprachlich den Blick über den Bildraum und über den Brückenrand erweitert und den darunter her fließenden Fluss mit mythischen Größen wie dem „Rheingold“ (DD, S. 97) und „Vater Rhein“ (DD, S. 98) in Verbindung bringt. Im Kapitel „Untergrundbahn“ ist die Größe ‚Wasser‘ nur sekundär und zeichenhaft vorhanden. Die Struktur des Bodens der Station und die sich in ihr spiegelnden Lichtreflexionen sehen aus wie die zarten Wellen einer Wasser-

oberfläche. Der Text verstärkt und bestätigt diese Assoziation, wenn er einen ereignishaften Wechsel der Wahrnehmungsmodalitäten beschreibt: „Das ist jener Augenblick, da man die Stadt wie einen Wald empfindet, wie ein Gebirge, wie die See ... dann spiegeln sich für dich die Lampen der Untergrund in den Kacheln, einen kurzen Augenblick lang ist da so eine Art Romantik [...]“ (DD, S. 115). Der Text modelliert die Natur als einen positiv gesetzten, eskapistischen Raum, der nur durch Projektion in einer zeitlich begrenzten Vorstellung der Großstadt als renaturierter Raum zugänglich ist und aus dem er in den alltäglichen Wahrnehmungsfluss zurückkehren muss. Die Fotografie illustriert dabei diesen Zustand der herausgehobenen Sonderwahrnehmung.

Neben der Wasserthematik, und zugleich eng mit ihr korreliert, modellieren die Text-Bild-Bezüge komplexe und vielschichtige Konzeptionen von Zeitlichkeit. Hierbei übertragen die Texte zeichenhaft historische Entwicklungen auf die Brückenbilder, sodass die Funktion der Brücke, zwei Ufer räumlich miteinander zu verbinden, zunächst metaphorisch dahingehend resemantisiert wird, dass sie zum Bindeglied zeitlicher Zustände werden und damit selbst zum Zeichen potentieller Veränderung, um dies dann aber zugleich wieder satirisch zu konterkarieren. In „1918 am Rhein“ verbindet die Brücke die Zustände ‚Krieg‘ und ‚Frieden‘ und damit zugleich das ‚Fremde‘ und das ‚Eigene‘. Dadurch, so argumentiert der Text, werden aber die realen Verhältnisse verschleiert, denn „der Feind im Rücken“ ist nicht der wahre Feind, sondern muss ersetzt werden „mit einem Feind vor sich“ (DD, S. 13), dem Klassenfeind, der durch spekulativen Kapitalismus die Arbeiter:innen ausbeutet. Im multimodalen Beziehungsgeflecht dieser Text-Bild-Interaktion weist der Text dem Bild Semantiken zu, die über das Dokumentierte hinausgehen, aber diese tiefere Wahrheit wird selbst als manipulativ klassifiziert, um sie dann durch den Text zu entlarven und richtig zu stellen.¹⁵

Im Kapitel „Kölner Rheinbrücke“ markiert der Text die eine Uferseite über die Reiterstatue Kaiser Wilhelm II. als Raum der Vergangenheit, die die Zeit des Deutschen Kaiserreichs umfasst. Die Brücke selbst wird dann als Transitraum für unterschiedliche Gruppen (Politiker, Geistliche, Diplomaten, Pazifisten) konzipiert, die sukzessive über diese Verbindungslinie die historischen Entwicklungen beeinflusst haben. Metaphorisch funktionalisiert der Text sie dann auch als Kanal für die Geldflüsse, die 1923 im Kontext der separatistischen Bewegungen im Rheinland gezahlt wurden, um die besetzten Gebiete weiterhin an die Weimarer Republik zu binden. In einem auffälligen Kontrast zur Fotografie stehen hierbei die vom Text gewählten Formulierungen, mit denen der mögliche Verlust der rheinischen Gebiete beschrieben wird: „Es hing an einem Faden“ und „Der Faden, an dem die Provinz gehangen hat, war aus Silber – oder sagen wir: aus Papier“ (DD, S. 97). Das Bild scheint dem entgegenzustehen, denn die dargestellte Brückenkonstruktion ist keinesfalls filigran und dünn, sondern massiv und mächtig und sie wirkt geradezu unzerstörbar. Insgesamt negiert das Bild die im Text subtil aufscheinende Hoffnungen, dass sich der Lauf der Dinge zum Positiven wenden könne, der damit begründet wird, dass zumindest der Fluss der Zeit kon-

¹⁵ Analog dazu demaskiert der Text die auf dem Bild gezeigten Soldaten als „[v]erkleidete Bergarbeiter, Handwerker, Rohrleger, kaufmännische Angestellte“ (DD, S. 13).

tinuierlich weiterläuft. Denn die Fotografie zeigt die sich zu beiden Seiten mächtig auftürmenden Brückenbögen als eine Struktur, die auf den einzigen im Bild befindlichen Menschen einengend wirken und ihn zu verschlucken drohen. Einen multimodalen Lösungsversuch liefert das Text-Bild-Gefüge dann durch eine zweite Fotografie, die auf der unteren Hälfte der zweiten Textseite abgebildet ist. Darauf zu sehen ist unten das glänzende Wasser des Rheines und in der oberen Hälfte weit entfernt die schwarze Silhouette des Kölner Domes vor einem wolkenüberzogenen Himmel. Hier verbindet keine Brücke die beiden Ufer, was aus den vorangegangenen Text-Bild-Bezügen des Kapitels so gedeutet werden kann, dass nicht die Inhalte verändert, sondern die Strukturen grundlegend zerstört oder aufgelöst werden müssen, um eine Transformation herbeizuführen. Der modale Status der Bilder ist in diesem Beispiel also dem des Textes hierarchisch übergeordnet, hier enthüllt das Bild die tiefere Wahrheit, nachdem ihm der Text zuvor die relevanten Semantiken eingeschrieben hat.

Ästhetisch greifen die Bilder zu den Texten diese ambivalente Struktur zwischen Oberfläche und Tiefe durch den Nebel im Bildhintergrund und durch die reflektierenden Verzerrungen und Verschleierungen auf. Auf allen drei Fotografien gibt es Bildelemente, die nicht genau zu erkennen sind und in den Graustufen oder der Dunkelheit verschwinden. Diese Darstellungsweise korreliert mit der in Tucholskys Texten konzipierten politischen Verschleierung von Zusammenhängen („1918 am Rhein“ und „Kölner Rheinbrücke“) und der Ablenkung durch kapitalistische, konsumfördernde Werbung („Untergrundbahn“). Beides kann als Mechanismus gedeutet werden, die Arbeiterklasse im Unklaren zu lassen und sie damit zu manipulieren, auszubeuten und zu unterdrücken. Sprachlich expliziert wird dies im Kapitel „Untergrundbahn“, wenn der Text gleich zu Beginn die Dokumentationskraft des Bildes in Frage stellt und den Blick der Rezipierenden auf die ästhetische Gemachtheit der Schwarzweißfotografie lenkt: „So sieht sie gar nicht aus – so sieht sie nur der Photograph. So sieht sie doch aus. So sieht sie nicht aus“ (DD, S. 115). Aber nicht nur auf der bildlichen Ebene verschwimmt der Blick, sondern auch sprachlich greift der Text eine getrübt Wahrnehmung auf, wenn es heißt: „... aber dann stiert das Auge müde oder halbinteressiert auf die Plakate – Chlorodol – der Wagen der guten Gesellschaft – bims die Füß mit Abrador – man sieht alles und nichts“ (ebd.). In den sprachlich nachgezeichneten Werbeplakaten finden sich Wortvermischungen (*Chlorodont* und *Odol* werden zu „Chlorodol“) und Ersetzungen (aus dem Slogan der Bimssteinseife „bims die Händ mit Abrador“ wird „bims die Füß mit Abrador“), die ein sprachliches Äquivalent zur visuell dargestellten Unschärfe bilden.

Insgesamt lassen sich die untersuchten Text-Bild-Interaktionen in *Deutschland, Deutschland über alles* als Zeichenäquivalente für strukturelle Beziehungen lesen. Hierbei werden die Fotografien und Montagen jeweils sprachlich in den Dienst genommen, die Dominanz und Stabilität der negativ konnotierten nationalistischen, kapitalistischen und militaristischen Strukturen zu visualisieren, denen sich die Texte zunächst beugen müssen bzw. denen sie in ihrer materiellen Filigranität wenig entgegenzusetzen haben. Aber indem es zugleich die Sprache ist, die das Gezeigte auf den Bildern benennt, diskursiviert und kontextualisiert,

eröffnet sie eine den Bildern hierarchisch überlegene Wirkmacht, die sie damit auch zeichenhaft für die sich in ihnen manifestierenden Machtstrukturen beansprucht.

3. Nora Krug (2018): *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*

Deutlich wohlwollender aufgenommen und mit vielen Preisen ausgezeichnet (u.a. dem *National Book Critics Circle Award*, dem *Lynd Ward Graphic Novel Prize*, dem *Schubart-Literaturförderpreis* und dem *Evangelischen Buchpreis*)¹⁶ wurde Nora Krugs 2018 im Penguin Verlag erschienenes Buch *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*.¹⁷ Das Buch, in der Forschung zumeist eingeordnet als „Graphic Novel“¹⁸ oder „Graphic Memoir“,¹⁹ erzählt in einer komplexen Mischung aus handgeschriebenen Texten und Zeichnungen, historischen Fotografien und Dokumenten die Aufarbeitung der persönlichen Familiengeschichte aus der Perspektive einer autodiegetischen, weiblichen Erzählinstanz, die als Spurensuche konzipiert ist. Indem sich das Buch selbst über seinen Titel in die Textsorte ‚Album‘ eingliedert, hebt es hervor, dass in ihm unterschiedliche Dinge zusammenkommen und dass sein Entstehungsprozess eng verwoben ist mit den Tätigkeiten des Sammelns, Ordnen und Wachsens. Gleichzeitig impliziert die Selbstbezeichnung auch Aspekte von Offenheit und Wandlungsfähigkeit.²⁰ Kramer und Pelz

¹⁶ Zu weiteren Preisen und Auszeichnungen vgl. <https://nora-krug.com/german-version> (24.09.2022).

¹⁷ Eine Ausnahme bildet der sich mit der Konzeption von Nicht-Identität beschäftigende Beitrag von Bademsoy, der Krugs *Heimat* extrem kritisch hinterfragt. Vgl. Aylin Bademsoy, „Homeland, nation, and gender in the life writing of German and Jewish émigrés“. In: Katja Herges/Elisabeth Krimmer (Hgg.). *Contested selves*. Rochester, New York 2021, S. 248–269. Nora Krug, *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*. München 2018. Im Folgenden zitiert mit der Sigle H und der Seitenzahl (das Buch selbst beinhaltet keine Seitenzahlen, um dennoch eine Orientierung innerhalb des Textes zu ermöglichen, beziehe ich mich auf eine Seitenzählung, die mit S. 1 beim „Katalog deutscher Dinge No. 1“ beginnt).

¹⁸ Elena Agazzi, „Nora Krugs ‚Heimat. Ein deutsches Familienalbum‘ (2018). Fotoalbum, Collage, Objektsammlung und Zeichnung zwischen Erinnerungsdiskurs und rekonstruierter Geschichte“. In: Paul Ferstl et al. (Hgg.). *Vom Sammeln und Ordnen*. Berlin 2022, S. 181–196.

¹⁹ Stefan Emmersberger, „Nora Krugs Graphic Memoir *Heimat*. Eine Unterrichts Anregung zu literarischem Lernen mit einem Grenzängertext zwischen Faktualität und Fiktionalität“. In: *Medien im Deutschunterricht*, 2021, Vol. 3 (2), S. 1–15 und Anette Sosna, „Sag doch einfach, Du kommst aus Holland!‘ Kinder- und Jugendliteratur über Holocaust und Nationalsozialismus als Herausforderung für Identitätsbildung im Deutschunterricht“. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*, Jg. 68, H. 3. Göttingen 2021, S. 267–275.

²⁰ So konstatiert Pelz für das sich im 19. Jahrhundert entwickelnde Einsteck- und Fotoalbum: „Da die Bild- und Merkwelt von Alben offen für Veränderungen bleibt, gehen bei jedem Öffnen, Blättern und Umordnen andere Geschichten aus ihrer sichtbaren Ordnung hervor.“ Annegret Pelz, „Album“. In: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hgg.). *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*. Berlin/Boston, S. 372–374, hier S. 372. Auch Barthes unterscheidet ‚Buch‘ und ‚Album‘ dahingehend, dass er das Album als „ein nicht-eines, nicht hierarchisiertes, zerfasertes Universum [...], ein bloßes Gewebe von Kontingenzen, ohne Transzendenz“ und (unter Berufung auf Jacques Scherer)

deuten bereits einen multimodalen Charakter der Textsorte ‚Album‘ an, wenn sie konstatieren,

dass das Album, das wesentlich auf Inskriptionen *und* auf einer non-verbalen Semantik der Dinge beruht und das prinzipiell alle anderen medialen und kulturellen Formen integrieren, repräsentieren und symbolisch verarbeiten kann, ein Netzwerkmedium von besonderem kultur- und medienwissenschaftlichem Interesse ist.²¹

3.1 Gestaltung des Einbandes

Auch Nora Krugs *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* hat einen aufwändig konzipierten Einband, der mit Schrift- und Bildelementen arbeitet und von der Autorin selbst gestaltet wurde (vgl. Abb. 2). Auf dem Cover befinden sich im oberen Viertel zentriert drei Textzeilen: Die Erste bildet ein gelber Kasten mit dem Namen der Autorin. Die Schrift ist dunkelbraun, in serifenfreien Versalien. In der zweiten Zeile steht der Titel des Buches, der in Rot und einer Schrifttype mit Serifen gezeichnet ist und einen deutlich größeren Schriftgrad aufweist. Der unterstrichene Untertitel bildet die dritte Zeile und ist wieder in Dunkelbraun in einer serifenfreien Schrift geschrieben. Im Vordergrund der unteren Dreiviertelseite befindet sich eine gemalte Frau, die auf einem roten Felsvorsprung steht und aus der Rückenansicht zu sehen ist. Sie steht im Kontrapost auf dem linken Bein und ihr Blick ist leicht nach rechts gewandt. Ihre Kleidung setzt sich zusammen aus dunkelbraunen, kniehohen Stiefeln, einer blauen Hose und einem taillierten Jackett in kräftigem Rot mit weißen Punkten. An ihrer linken Seite stützt sie sich auf einen dünnen, dunkelbraunen Stock und ihre dunkelbraunen Haare wehen leicht im Wind. Der Hintergrund des gesamten Covers ist in einem zarten Gelb gehalten. Auf der oberen Hälfte befinden sich vier mit ineinander verlaufender grüner und orangeroter Aquarellfarbe gemalte große Wolken- oder Nebelfelder. Auf der unteren Hälfte ist eine einfarbig grün gezeichnete Landschaft zu sehen, die skizzenhaft Hügel, Bäume, Wege, einzelne Häuser und eine Kirche zeigt und als dörfliche Struktur beschrieben werden kann. Über der Landschaft ist auf der rechten Seite ebenfalls in Grün die Skizze einer brennenden Propellermaschine gezeichnet, die aus einer der Aquarellwolken zu fallen scheint.

als eine „Struktur“ beschreibt, „die auf der Natur der Dinge beruht“, von der sich das Buch als ein (unter Berufung auf Stéphane Mallarmé) „durchkonstruiert[es] und wohldurchdacht[es], [...] gegliedertes, hierarchisch geordnetes Universum“ abgrenzen lässt (Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*. Hrsg. von Éric Marty. Frankfurt am Main 2008, hier S. 289 und S. 294).

²¹ Anke Kramer/Annegret Pelz, „Einleitung“. In: Dies. (Hgg.). *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Göttingen 2013, S. 7–22, hier S. 13 (Hervorhebung im Original).

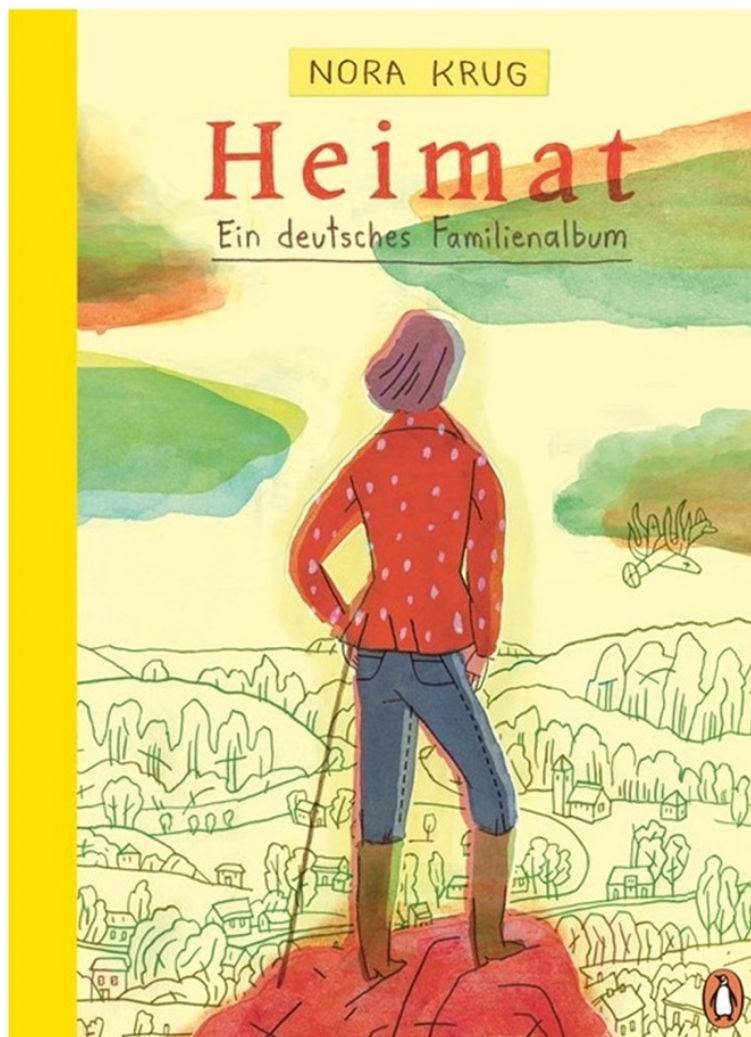


Abb. 2: Nora Krugs Bucheinband für *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* (2018)²²

In seiner gesamten Konzeption referiert das Bild über kulturelles Wissen auf das Ölgemälde „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ (um 1818) von Caspar David Friedrich. Wenn auch zur anderen Seite gewandt, steht die Frau in gleicher Position wie die Rückenfigur auf dem Gemälde, ihre Kleidung ähnelt sich im Schnitt und auch der lange dünne Stock ist übernommen. Im Unterschied zu Friedrichs Bild ist das, was bei ihm im Nebel liegt und ungewiss bleibt, bei Krug sichtbar; die Nebelschwaden verziehen sich und geben den Blick frei auf die unterhalb des Felsens liegende Struktur der Landschaft. Diese Differenz kann als Implikation für den Gesamttext fruchtbar gemacht werden, denn sie bildet eine Homologie auf das mit dem Buch verfolgte Ziel, die eigene Familiengeschichte insbesondere für die Zeit des Nationalsozialismus zu rekonstruieren, also zuvor unsichtbare Strukturen der familiären Vergangenheit durch Recherchen sichtbar zu machen und aufzudecken. Dass diese Annäherung nur bis zu einem gewissen Grad erfolgen kann, spiegelt sich bereits in der Art der landschaftlichen Darstellung des Einban-

²² Abb. von der Internetseite <https://nora-krug.com/german-version> (24.09.2022).

des, die als einfarbige Strichzeichnung keine detailreiche, visuelle Ausarbeitung darstellt und vieles im Vagen lässt. Durch die homologe Relation von Titelbild und erzählter Geschichte werden bei Krug Zeit (die rekonstruierte Familiengeschichte) und Raum (visuell dargestellte Landschaft) aufeinander bezogen, räumliche Kategorien und ihre Verfasstheit sind Ausdruck für zeitlich Vergangenes. Durch seine referenziellen Bezüge etabliert der Einband eine Argumentationslinie, bei der Geschichte im Raum lesbar wird und sich damit zugleich in den Raum eingeschrieben hat. Die Landschaft selbst ist in ihrer ikonografischen Gestaltung zwar als europäisch, aber nicht als typisch deutsch erkennbar und auch die zeitliche und situative Verortung des Dargestellten lässt sich allein aus dem brennenden Flugzeug ableiten. Dass es sich um einen Blick auf die deutsche Vergangenheit handelt, wird einerseits durch die Kooperation zwischen dem Adjektiv „deutsches“ des Untertitels und der darunterliegenden Landschaft verdeutlicht und andererseits durch den referenziellen Bezug auf Caspar David Friedrich, der im kulturellen Wissen als deutsche Künstlerfigur *par excellence* gespeichert ist.²³

Der Standpunkt und die Blickrichtung der Frauenfigur, deren Statur und Frisur deutlich dem Aussehen der Autorin ähnelt, visualisiert die den Rezipierenden implizit zugewiesene Position im Kommunikationsgefüge des Gesamttextes: Zusammen mit der autodiegetischen Erzählinstanz nähern sie sich über Gespräche, Dokumente und Artefakte aus der Gegenwart der Vergangenheit ihrer Familie an und reflektieren den Versuch, zeitliche Distanz zu überbrücken und einen Überblick über die Familiengeschichte zu erhalten. In gleicher Weise lässt die Zeichnung auf dem Einband die Rezipierenden an dem teilhaben, was die Rückenfigur auf dem Felsen in der räumlichen Distanz erblickt. Es ist aber nicht nur das dargestellt, WAS gesehen wird, sondern zugleich auch der Prozess des Schauens selbst; gezeigt wird, WIE eine weibliche Figur auf die Landschaft blickt, genau wie der Gesamttext auch vorführt, wie sich die autodiegetische Erzählinstanz im Verlauf ihrer Annäherung an die familiäre Vergangenheit fühlt und sukzessive verändert.²⁴

Die Gestaltung der Schrift ist insofern bedeutungstragend, als dass sich das Wort „Heimat“ durch die rote Farbe und die Schrifttype vom anderen Text absetzt. Da sowohl die Schrift auf dem Cover als auch der Gesamttext handschriftlich sind, markiert die Serifenschrift eine auffällige Abweichung, die als charakteristische Drucktype aufwändig von Hand zu schreiben ist. Dadurch werden dem Wort „Heimat“ Semantiken des Konstruktiven und Anderen im Todorov'schen Sinne eingeschrieben, dem es sich (in einem durchaus mühevollen

²³ Eine Bearbeitung des Originals von Caspar David Friedrich ist in den Gesamttext integriert (H, S. 27) und auch das Titelbild wird noch einmal aufgegriffen (H, S. 36). Zur Funktionalisierung dieses Gemäldes als Topos für deutsche Kunst und Naturbetrachtung in der deutschen Werbekommunikation vgl. Hans Krahl, „Strategische Selbstreferenz. ‚Deutschland‘ in deutscher Werbekommunikation“. In: Jan-Oliver Decker (Hg.). *Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics*, Vol. 40 (2017), No. 1–2, S. 186–208, hier S. 191.

²⁴ Diese Konzeption einer Beobachtung des Beobachtens wird als serielle Darstellung von Rückenfiguren innerhalb des Gesamttextes auch expliziert „Und während ich schaue, fühle ich mich von hinten beobachtet.“ (H, S. 46f.).

Prozess) anzunähern gilt.²⁵ Im Gesamttext kehrt die Serifenschrift rekurrent in der Überschrift „Katalog deutscher Dinge“ wieder, mit der im Text acht Seiten gestaltet sind, die Produkte, Tätigkeiten und Landschaften beschreiben, die von der Erzählinstanz als typisch deutsch präsentiert werden, sodass reziprok die Schrifttype selbst mit dem Merkmal ‚deutsch‘ korreliert und diese Semantik dann auch für den Begriff „Heimat“ auf dem Einband wirksam wird.²⁶ Zugleich verbindet die rote Farbe das Wort „Heimat“ sowohl mit (dem roten Jackett) der weiblichen Figur als auch mit dem roten Felsen, auf dem sie steht, wodurch einerseits bestärkt wird, dass die Frau und der Begriff in Beziehung stehen, und andererseits impliziert wird, dass ‚Heimat‘ als Fundament und Basis einer Person fungiert und die Voraussetzung für einen festen, guten Stand im Leben ist.²⁷

Noch auf einer weiteren Ebene funktionalisiert das Cover die Farbgestaltung zur Bedeutungsgenerierung: Der vordere und hintere Einbandspiegel des Buches werden genutzt, um in der Art eines Stammbaumes die Familie der Mutter (vorne) und des Vaters (hinten) darzustellen.²⁸ Die Seite der mütterlichen Familie ist in verschiedenen Grüntönen gestaltet und die Seite der väterlichen Familie in Orangerottönen.²⁹ Indem das Titelbild diese beiden Farbspektren in den mit Aquarell gemalten Wolkenflächen aufgreift, korreliert die visuelle Darstellung die den Blick behindernden Nebelschwaden mit den beiden Familiensträngen, womit

²⁵ Zur Konzeption des Eigenen, Anderen und Fremden vgl. Tzvetan Todorov, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main 1985.

²⁶ Des Weiteren ist die aus der Brockhaus Enzyklopädie übernommene Definition des Begriffs ‚Heimat‘ mit der gleichen Schrifttype überschrieben (H, S. 26).

²⁷ Das Cover der zeitgleich erschienen englisch-sprachigen Version des Buches (Nora Krug, *Belonging. A German Reckons with History and Home*. New York, NY 2018) unterscheidet sich in auffälligerweise: Zum einen ist die skizzierte Landschaft durch eine Fotografie einer nadelwaldigen Berglandschaft mit zwei alleinstehenden Häusern und einem Flusslauf in der Ferne ersetzt, die deutlich an die Ikonografie deutscher Heimatfilme der 1950er Jahre erinnert. Zum anderen wird keine Schrifttype mit Serifen verwendet, sondern alles in einer serifenfreien Schrift geschrieben. Dies zeigt deutlich, dass die Einbände zielgruppenspezifisch konzipiert sind und den unterschiedlichen Zielgruppen divergente Wissensmenge in Bezug auf das kulturelle Wissen zuschreiben.

²⁸ Das Konzept des Stammbaums kritisiert Bademsoy scharf, indem sie argumentiert, dass dieses selbst bereits Teil der nationalsozialistischen Rassenideologie sei: „Krug seeks to define her identity by investigating the history of her family members and ancestors – her „roots.“ The idea that human beings, just like plants, have „roots“ that are defined by genetics is closely linked to the concept of race.“ Bademsoy, „Homeland, nation, and gender“, S. 261. Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass Krug in der genealogischen Darstellung ihrer mütterlichen und väterlichen Linie nicht explizit auf das Bild eines von unten nach oben wachsenden Baumes zurückgreift, sondern die durch Pfeile verbundenen Personen locker und netzwerkartig anordnet, wobei die weit entferntesten Ahn:innen jeweils oben links und die jüngeren Nachfahr:innen sowohl unten als auch rechts angeordnet sind.

²⁹ In ähnlicher Weise nutzt auch Edgar Reitz' HEIMAT. EINE DEUTSCHE CHRONIK (D 1984) einen Stammbaum und historische Fotografien, um Authentizität zu simulieren. Vgl. dazu sowie zur Gesamtkonzeption von Reitz' dreiteiligem HEIMAT-Zyklus Hans Krahl, „Heimat“. Edgar Reitz' HEIMAT-Zyklus 1984–2004“. In: Martin Nies (Hg.). *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2012, S. 167–224, hier S. 173f.

dargestellt wird, dass die Größen ‚Heimat‘, ‚Deutschland‘ und ‚Familie‘ in einer engen Wechselbeziehung stehen und ein gemeinsames Paradigma bilden.³⁰

Auch wenn bei Krug weder in der Einbandgestaltung noch im Gesamttext die deutschen Nationalfarben Schwarz-Rot-Gold einen besondere Stellenwert haben,³¹ ist dennoch die Dominanz der Farbe Gelb innerhalb der Covergestaltung signifikant, insbesondere weil der Buchrücken und die Vorderkanten des Buchdeckels in der Konzeption als Halbband leuchtend gelb sind. Dies ist gewiss nicht als direkte intertextuelle Referenz auf den dunkelgelben Leineneinband von Tucholskys *Deutschland, Deutschland über alle* zu interpretieren, aber sie eröffnet zumindest den Assoziationsraum.³²

3.2 Geschichte(-tes): Materialität und Überlagerung

Um den Annäherungsprozess an die eigene Familiengeschichte nicht nur sprachlich nachzuzeichnen, sondern auch visuell darzustellen, nutzt Nora Krug in ihrem *Familienalbum* unterschiedliche Abbildungsverfahren, mit denen der Erinnerungsprozess greifbar zu machen versucht wird. Zwei grundlegende Strategien dieser Text-Bild-Bezüge, die ich als Materialisierung und Überlagerung bezeichnen möchte, sollen im Folgenden untersucht werden.

Materialisierung umfasst die visuell suggerierte Integration von Materialität. Auf vielen Seiten sind Artefakte abgebildet, die in das Buch eingelegt zu sein scheinen. Hierbei handelt es sich 1). um flache oder gepresste Gegenstände, die man als Erinnerungsobjekte typischerweise auch in Tagebüchern finden könnte, wie Blumen, Haarlocken, Fotografien und Stoffstücke, aber auch eine Luftschlange, ein Bierflaschenetikett und ein Stück alte Tapete. Die 2). Gruppe bilden unterschiedliche private und offizielle Schriftstücke in Originalgröße, die teilweise fragmentiert, lose eingelegt oder eingeklebt wirken, aber auch formatfüllend eine ganze Seite darstellen können. Zu dieser Gruppe gehören Arbeitsblätter aus der Schulzeit, handschriftliche Aufsätze, Zeichnungen, Postkarten, Formulare, Zeitungsausschnitte, Briefe und Briefumschläge. Schließlich sind 3). auch Objekte

³⁰ Die Farben des Covers sind überdeterminiert und eröffnen durchaus noch weitere Bezüge und Referenzpunkte: Beispielsweise bildet das Zusammenspiel der Kleidung mit den Farben Blau, Weiß und Rot eine Referenz auf die Farben der US-amerikanischen Flagge, die insofern für die autodiegetische Erzählinstanz relevant ist, weil sie zu Beginn des *Discours* bereits seit zwölf Jahren in den USA lebt und am Ende des *Discours* die US-amerikanische Staatsbürgerschaft annimmt. Des Weiteren lässt sich vom roten Jackett mit den weißen Punkten ein intradiegetischer Verweis auf den Fliegenpilz ziehen, der innerhalb des Textgefüges an mehreren Stellen visueller und sprachlicher Gegenstand ist und sowohl im Kontext der antijüdischen Propaganda während der NS-Zeit als auch in Bezug auf ein ungeliebtes Karnevalskostüm der Mutter auftaucht.

³¹ Sie tauchen nur im Artefakt einer schwarz-rot-goldenen Luftschlange auf (H, S. 43).

³² Einen solchen Assoziationsraum der Verbindung zwischen Tucholskys und Krugs Deutschlandbüchern bildet auch der letzte Eintrag im „Katalog deutscher Dinge“, der dem Alleskleber *Uhu* gewidmet ist (H, S. 274). Dies ist zugleich auch der Name einer im Berliner Ullstein Verlag erschienenen Monatszeitschrift, an deren Konzeption Tucholsky mitgewirkt und für die er geschrieben hat.

abgebildet, die aufgrund ihrer Materialität in der außertextuellen Wirklichkeit keinen Platz zwischen Buchseiten finden könnten, weil sie eine zu große eigene räumliche Tiefe aufweisen. Hierzu zählen u.a. Soldatenfiguren, Spendenabzeichen, eine Tabakdose und Laubsägearbeiten aus Sperrholz. Dieses Verfahren impliziert, dass Erinnerung nicht nur in den erzählten, sprachlichen Narrationen gespeichert ist, sondern auch in anderen materiellen Quellen. Will man Geschichte rekonstruieren, dann muss man auch auf diese Quellen zurückgreifen und sie in den Prozess integrieren. Dies kann sekundär durch ihre sprachliche Vermittlung geschehen, aber auch primär durch die Artefakte selbst, die innerhalb des Mediums Buch allerdings ebenfalls sekundär durch ihren Druck auf eine zweidimensionale Seite vermittelt sind, auch wenn dies zumindest im Vergleich mit einer sprachlichen Transformation stärker verschleiert wird. Zudem ist im Modus der Fotografie der dokumentarische Charakter dominanter als in der Sprache. Zusammen mit der handgeschriebenen Geschichte offenbart sich in dieser Materialisierung eine vordergründige Abwendung von der Reproduzierbarkeit, Vereinheitlichung und dem Digitalen und eine Hinwendung oder nostalgische Rückkehr zur Originalität, Individualität und dem Analogen. Damit verbunden markiert diese Strategie die erzählte Familiengeschichte als einen Einblick in das Private, wodurch zugleich ein hoher Grad an Authentizität vermittelt wird.

Bei der visuellen Strategie der Überlagerung lassen sich zwei Unterkategorien differenzieren. Zum einen werden Überlagerungen dadurch erzeugt, dass die Abbildung auf der Buchseite suggeriert, aus übereinander gelegten Blättern zu bestehen. Dabei bleiben die geschichteten Einzelseiten unverändert und werden durch das Stapeln nur in eine sukzessive Ordnung gebracht, bei der die vorderen Blätter die hinteren partiell überdecken. So liegen vier verschiedene Schwarzweißfotografien mit Büttensrand neben- und übereinander, auf denen der im Zweiten Weltkrieg an der Front verstorbene Bruder des Vaters als Kind und Jugendlicher zu sehen ist. Überdeckt werden die vier Bilder von einer schwarz umrahmten Trauerkarte, auf der oben ein passbildgroßes Portrait des Onkels und darunter ein in Fraktur gesetzter Trauerspruch abgebildet ist (H, S. 256). Semantisch ist diese Anordnung im Kontext der erzählten Familiengeschichte sowohl temporal als auch kausal funktionalisiert. Einerseits befindet sich das Objekt dem Rezipierenden am nächsten, welches zeitlich am wenigsten weit zurück liegt, so dass Raumtiefe hier mit Vergangenheit korreliert. Andererseits markiert das oben Aufliegen der Trauerkarte, dass diese hierarchisch als wichtigstes Objekt gesetzt ist, durch das alle anderen verdeckt und fragmentiert werden, wie auch der Tod des Onkels homolog die positiven Erinnerungen an ihn zu schmerzhaften macht.

Gesteigert wird diese Darstellungsform mit der Abbildung der Archivakten beider Großväter, in denen sich verschiedenste Kriegsdokumente und offizielle Schriftstücke abgeheftet stapeln (H, S. 129 und S. 183), die in besonders eindrücklicher Weise die Paradigmen ‚Sammeln‘ und ‚Ordnen‘ versinnbildlichen, welche zentrale Erzählgegenstände des Textes sind. Diese Bedeutung unterstreicht *Heimat* auch sprachlich, indem dem *Leitz-Aktenordner* im „Katalog deutscher Dinge“ ein eigener Eintrag gewidmet ist. Die Semantiken, die ihm explizit

zugeschrieben werden, sind „Stabilität“, „Beständigkeit“, „Zuverlässigkeit“ und „Sicherheit“ (H, S. 78). Selbstreflexiv greift der Text diesen Bedeutungszusammenhang dann auch subtil auf, wenn er relativ unauffällig den eigenen Gesamttext ebenfalls als in einen *Leitz-Hefter* eingehftet erscheinen lässt. Dadurch wird der Wert ‚Ordnung‘ im doppelten Sinne wirksam für den Text: zum einen auf der visuell-materiellen Ebene, indem die Ordnerdeckel kennzeichnen, dass das Projekt, die Familiengeschichte zu rekonstruieren und aufzuarbeiten, systematisiert und abgeschlossen ist und zum anderen auch auf einer narratologischen Ebene, bei der ein zuvor durch fehlendes Wissen konzipierter, inkonsistenter Zustand schlussendlich in einen konsistenten Zustand überführt wird, also eine Ordnung (wieder-)hergestellt wird.³³

Auch sprachlich dominiert greift *Heimat* den Prozess der Überlagerung auf und widmet ihm thematisch ein eigenes Kapitel mit dem Titel „13. Unendliche Schichten“ (H, S. 214), in welchem die autodiegetische Erzählerin ihren ersten Besuch im Elternhaus ihres Vaters dokumentiert und beschreibt, bei dem sie aus dessen ehemaligem Kinderzimmer ein altes Stück Tapete mitnimmt. Dazu schreibt sie: „Während ich hier stehe, fühle ich mich, als sei ich selbst ein halb leeres Zimmer mit sich lösender Tapete: unendliche Schichten, die Stück für Stück offenbaren, was vorher einmal war.“ (ebd.). Die Schichten werden also einerseits zeichenhaft als sichtbargewordene Zeitebenen lesbar. Andererseits konzipiert der Text durch die vergleichende Verräumlichung der Person Geschichte als etwas, dass selbst in die Person eingeschrieben ist.

In der Tiefenstruktur entwickelt der Text damit eine ideologische Konzeption, in der sich das Individuum mit seiner Familiengeschichte beschäftigen und diese rekonstruieren muss, um zu sich selbst und zu einer inneren Stabilität zu finden. Dieser Zusammenhang verdeutlicht sich insbesondere auch auf narratologischer Ebene: Nachdem die autodiegetische Erzählinstanz ihre familiäre Vergangenheit bestmöglich entnebelt und aufgearbeitet hat, wird sie schwanger, womit sich zeichenhaft ein Weg in die Zukunft eröffnet. In dieser Konzeption scheinen Frauen eine zentrale Rolle einzunehmen, weil sie als Person das materielle Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft (im wörtlichen Sinne) verkörpern und ihnen deshalb eine besondere Verantwortung im Aufarbeitungsprozess zugewiesen wird.

Die zweite Unterkategorie der visuellen Überlagerungsstrategie ist die Überblendung von zwei Bildern. Dieses Verfahren zeichnet sich dadurch aus, dass Gleichzeitigkeit bildlich zu fassen versucht wird, wobei durch die Simultanität aus den beiden ursprünglichen Bildern etwas Neues entsteht, dessen Status in Bezug auf die außertextuelle Wirklichkeit dann auch weniger dem Faktualen als vielmehr dem Imaginären zuzurechnen ist.³⁴ Im Annäherungsprozess an die natio-

³³ Zur Konzeption der Ordnung als narratologisches Prinzip vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993 und insbesondere die Erweiterung zum Konsistenzprinzip durch Karl N. Renner, *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore*. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen. München 1983.

³⁴ Zum Spannungsfeld von Fiktionalität und Faktualität in *Heimat* vgl. Emmersberger, „Nora Krugs Graphic Memoir *Heimat*“.

nalsozialistische Vergangenheit ihres Großvaters mütterlicherseits geht die autodiegetische Erzählerin der Frage nach, ob er Mitglied in der NSDAP war, obwohl in der Familie wiederholt erzählt wurde, dass er die Sozialdemokraten gewählt habe. In seiner Akte findet sie dann auch das bestätigende „Ja“. Ihren Versuch, die tradierte Familiengeschichte und den dokumentierten Beweis zur Deckung zu bringen, gestaltet sie zeichnerisch mit einem Bild, auf dem sie zwei Skizzen des Gesichts ihres Opas so übereinander malt, dass sich eine rechte und eine linke Gesichtshälfte im Punkt des Auges überlagern (H, S. 190). Während beide auf der äußeren Gesichtshälfte liegenden Augen ausgespart werden, starrt das mittlere Auge die Rezipierenden zyklopenhafte an. Das Bild ist auf ein grünes Blatt gezeichnet, der Farbe, die auch der mütterlichen Familienlinie zugeordnet ist. Die Schnittmenge der beiden Gesichtshälften ist als einzige rötlichbraun koloriert und visualisiert so die „braune Gesinnung“ des Großvaters. Die Darstellung reflektiert die Begrenztheit einer disjunkten Zuordnung von Merkmalen und Zuständen, was auch sprachlich in den Textzeilen über der Zeichnung ausgeführt wird: „Sozialdemokrat und NSDAP-Mitglied. Weder Widerstandskämpfer noch Hauptschuldiger.“ (ebd.). Kondensiert stellt dieses Text-Bild-Gefüge damit einen prädikatenlogischen Widerspruch dar, der kongruent durch beide Zeichensysteme präsentiert wird. Der in der Schnittmenge der beiden Gesichtshälften platzierte Satz „Ein Mann dazwischen.“ (ebd.) ist vor diesem Hintergrund dann auch nicht als eine einfache Aussage zu verstehen, sondern konstatiert einen problematischen, inkonsistenten Zustand, der nach einer Auflösung strebt.³⁵

Noch ausführlicher funktionalisiert *Heimat* die Überlagerungsstrategie in Bezug auf zwei Fotografien aus der väterlichen Familienlinie. Eingeführt werden die Kommunionbilder des Onkels Franz-Karl von 1936 und des Vaters Franz-Karl von 1956 als Opposition (H, S. 56f.).³⁶ Sie befinden sich auf gegenüberliegenden Buchseiten und der darunter stehende Text weist dem älteren Franz-Karl die Semantiken ‚lieb‘ und ‚wohlerzogen‘ und dem jüngeren Franz-Karl die Semantiken ‚störrisch‘ und ‚ungestüm‘ zu. Wenige Seiten weiter sind dann formatfüllend beide Schwarzweißfotografien so übereinander geblendet, dass sie das Bild einer einzigen Person zu zeigen scheinen, die nur leicht an den Rändern verschwimmt. Um das montierte Bild herum steht: „Zwei Fotografien, die perfekt zusammenpassen, wenn man sie übereinanderlegt. Zwei Arme, die jeweils eine Kommunionkerze halten. Zwei Hände, in jeder ein Gesangbuch. Das neu entstandene Gesicht schaut mir direkt in die Augen.“ (H, S. 72). Dieser Text-Bild-Bezug transportiert multimodal den Versuch der autodiegetischen Erzählerin den ihr und auch dem Vater fremden Bruder in das Familienbild zu integrieren und die zuvor etablierte Opposition aufzulösen. Dass dieser Versuch, der als ein zentraler Motor der gesamten Auseinandersetzung mit der väterlichen Familiengeschichte fungiert, nicht gelingt, wird am Ende des Gesamttextes erneut mittels der beiden Kommunionbilder dargestellt. Nachdem die autodiegetische Erzählerin erstmals

³⁵ Vgl. in dem Kontext auch Renners mengentheoretische und prädikatenlogische Erweiterung der Lotman'schen Grenzüberschreitungstheorie in Renner, *Der Findling*.

³⁶ Der Vater ist zwei Jahre nach dem Tod des älteren Bruders, der im 2. Weltkrieg gefallen ist, geboren. Daher können beide den gleichen Namen tragen.

ihrer Tante Annemarie begegnet, die seit langer Zeit keinen Kontakt zu ihrem jüngeren Bruder, dem Vater der Erzählerin hat, was im für sie traumatischen Verlust ihres älteren Bruders begründet zu sein scheint, spekuliert sie darüber, „[w]as wäre, wenn der große Franz-Karl [...], der Franz-Karl, der mich und meine Tante trennt und uns doch untrennbar miteinander verknüpft – was wäre, wenn er in diesem Augenblick im Wohnzimmer bei uns säße?“ (H, S. 265f.) Neben dieser sich über zwei aufeinanderfolgende Seiten erstreckenden Reflexion befindet sich auf der ersten Seite das Kommunionfoto des Onkels. Dieses ist in der Art ganz rechts auf der Seite positioniert, dass es in der Mitte durchschnitten ist. Blättert man zur nächsten Seite um, befindet sich an der gleichen Stelle nun ganz links auf der Seite das Kommunionfoto des Vaters, ebenfalls in der Mitte halbiert. Text, Bild und die Medialität der Buchseiten interagieren multimodal und generieren kooperativ verschiedene Bedeutungsebenen: Zum einen korreliert die abgeschnittene Fotografie des Onkels mit seinem abrupten und frühen Tod an der Front. In Bezug auf das Bild des Vaters transportiert das gleiche Verfahren des Durchschnittenseins zum anderen abweichende Implikationen, die inhaltlich als ein abgeschnitten sein oder ein metaphorischer Tod gedeutet werden können. Indem die beiden Bilder auf den beiden Seiten übereinander liegen, werden sie drittens in eine kausale Beziehung gebracht, die impliziert, dass der Tod des älteren Bruders ursächlich für einen defizitären Zustand des jüngeren Bruders ist. Die Medialität des Buches führt dazu, dass die beiden Seiten nicht gleichzeitig angeschaut werden können, was versinnbildlicht, dass die beiden Brüder sich viertens nie begegnet sind und sich auch nicht begegnen können. Und schließlich fünftens, dass der Verlust des einen die Voraussetzung für die Existenz des anderen ist, was gleichzeitig durch den identischen Namen „Franz-Karl“ bestärkt wird.

Krugs *Heimat* funktionalisiert folglich Text-Bild-Interaktionen in vielschichtiger Weise, um unterschiedliche Aspekte und Stadien eines Erinnerungsprozesses zu transportieren. Dabei geht es sowohl darum, die eigene, individuelle Familiengeschichte durch Sammeln und Ordnen in ein kollektives Geschichtsbild einzuweben, als auch darum, kontradiktorische Sachverhalte und sukzessive Verarbeitungsprozesse sichtbar zu machen sowie diese über visuelle Materialisierungsstrategien als authentisch auszuweisen.

4. Fazit

Die Texte von Tucholsky und Krug verbindet, dass sie versuchen, sich über die Interaktion von Bild und Text ihrem als problematisch gesetzten Heimatland Deutschland anzunähern, wobei Tucholsky die zum Publikationszeitpunkt gegenwärtigen politischen Entwicklungen fokussiert und seine Betrachtungen auf öffentliche Bereiche und Diskurse lenkt, während Krug sich aus einer sehr privaten Perspektive an der familiären, nationalsozialistischen Vergangenheit abarbeitet und andere zwischen der NS-Zeit und dem Zeitpunkt der Publikation liegende historische Ereignisse, wie die deutsch-deutsche Teilung, die Wiedervereinigung

oder aktuelle Tendenzen ausblendet. Pointiert werden diese divergierenden Ausrichtungen bereits in der Gestaltung der Bucheinbände deutlich: Die aus Fragmenten der damaligen Gegenwartskultur montierte Figur auf dem Cover von *Deutschland, Deutschland über alles* blickt die Rezipierenden direkt an, wohingegen die auf eine weit zurückliegende Vergangenheit referierende Figur auf dem Cover von *Heimat* von hinten zu sehen ist und selbst in die Ferne blickt.

Dass nicht nur *Heimat* an aktuelle Debatten der deutschen Vergangenheitsbewältigung anknüpft, sondern auch *Deutschland, Deutschland über alles* für die gegenwärtigen Diskurse von Bedeutung ist, zeigt sich im 2006 publizierten und 2017 neu aufgelegten „radikalen Relaunch“³⁷ von Timo Rieg, der unter dem gleichen Titel Tucholskys Konzeption des Buch imitiert, eine Auswahl an Texte und Fotografien aus dem Original übernimmt und mit späteren Beiträgen Tucholskys, aber auch zeitgenössischen Texten (u.a. über Jan Böhmermanns Skandal-Satire oder von den Toten Hosen) sowie weiteren Bildern ergänzt.³⁸

Die exemplarischen Analysen der multimodalen Konzeptionen bei Tucholsky und Krug zeigen, dass beide das multimodale Zusammenspiel der Zeichensysteme ‚Bild‘ und ‚Text‘ nutzen, um Bedeutungen zu generieren, die über die Einzelbedeutungen der visuellen und sprachlichen Zeichen hinausgehen. Gerade die Projektion und Suggestion von räumlicher Tiefe, Staffelung und Überlagerung werden hierbei als ein produktives Verfahren funktionalisiert, um aus den Bildern bzw. ihrer Anordnung stammende räumliche Bezüge mit sprachlich konzipierter Zeitlichkeit zu verbinden. Beide greifen auf die Darstellung von Nebel zurück, um problematische Zeiträume und ideologische Konzeptionen zu markieren, wobei Tucholskys Anliegen darin besteht, dessen Existenz als Zeichen der Verschleierung abzubilden, während Krug bestrebt ist, diesen zu lichten. Hinzu kommt, dass durch die Materialität der Fotografien und dargestellten Artefakte die eigenen ideologischen Entwürfe als der außertextuellen Wirklichkeit entstammend und damit als authentisch markiert und inszeniert werden.

Die mediale Oberflächengestaltung der beiden Deutschlandbücher unterscheidet sich deutlich. Im Vergleich mit Krugs opulentem *Familienalbum* ist Tucholskys *Bilderbuch* (unter Ausnahme des Einbandes) auf mehreren Ebenen reduzierter und begrenzter konzipiert: 1). relativ statisches Layout von Texten und Fotografien vs. aufwändiges Layout, bei dem sich unterschiedlichste Elemente dynamisch und vielschichtig überlagern, 2). Fotografien und Texte ausschließlich in schwarz-weiß vs. vielfarbige Texte und Bilder, 3). Beschränkung der Bildelemente auf Fotografien und Fotomontagen vs. Ausweitung auf Comics, Zeichnungen und plastisch erscheinende Artefakte. Trotz dieser ausgeprägten Unterschiede korrelieren aber die in der Tiefenstruktur verfolgten Ziele, die sich bei beiden als ein Versuch darstellen, mit unauflösbarer Uneindeutigkeit umzugehen. Bei Tucholsky vollzieht sich dies v.a. durch multimodale Bezüge zwischen

³⁷ Malte Horrer, „Perlen der Deutschlandkritik. Timo Rieg hat Tucholskys „Deutschland, Deutschland über alles“ einem angenehm radikalen Relaunch unterzogen“, <https://literaturkritik.de/id/11400> (24.09.2022).

³⁸ Vgl. Kurt Tucholsky, *Deutschland, Deutschland über alles. Die beste Kritik zur Lage der Nation – neu herausgegeben von Timo Rieg*. Bochum 2017.

den Text- und Bildinhalten und bei Krug mit multimodalen Konzeptionen, die durch Überlagerungs-, Verfremdungs- und Materialisierungsprozesse kreiert werden. Darin deutet sich auch an, dass eine Ausweitung der durch die technisch-apparativen Verfahren gegebenen Möglichkeiten auf der Ebene des *Discours* nicht notwendigerweise zu einer komplexeren Tiefenstruktur führt.

Ungeachtet der gesteigerten multimodalen Darstellungsmittel beschließt Krug dann auch ihren Text vor dem Epilog mit einer kleinformatigen, schwarzweißen Landschaftsfotografie, die sich einsam auf der ansonsten leeren Seite zu verlieren scheint und mit dem Satz überschrieben ist: „Näher werde ich nicht kommen können.“ (H, S. 269)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Krug, Nora. *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*. München 2018.
- Krug, Nora. *Belonging. A German Reckons with History and Home*. New York, NY 2018.
- Tucholsky, Kurt. *Gesamtausgabe. Band 12. Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield*. Hrsg. v. Antje Bonitz und Sarah Hans. Reinbek bei Hamburg 2004.
- Tucholsky, Kurt. *Deutschland, Deutschland über alles. Die beste Kritik zur Lage der Nation – neu herausgegeben von Timo Rieg*. Bochum 2017.

Sekundärliteratur

- Agazzi, Elena. „Nora Krugs ‚Heimat. Ein deutsches Familienalbum‘ (2018). Fotoalbum, Collage, Objektsammlung und Zeichnung zwischen Erinnerungsdiskurs und rekonstruierter Geschichte“. In: Paul Ferstl et al. (Hgg.). *Vom Sammeln und Ordnen*. Berlin 2022, 181–196.
- Bademsoy, Aylin. „Homeland, nation, and gender in the life writing of German and Jewish émigrés“. In: Katja Herges/Elisabeth Krimmer (Hgg.). *Contested selves*. Rochester, New York 2021, 248–269.
- Barthes, Roland. *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*. Hrsg. von Éric Marty. Frankfurt am Main 2008.
- Becker, Hans J. *Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys „Deutschland, Deutschland über alles“*. Bonn 1978.
- Becker, Sabina. „Vorweggenommene Bücherverbrennung. Kurt Tucholskys ‚Deutschland, Deutschland über alles‘“. In: Reiner Wild (Hg.). *Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik*. München 2003, 395–406.
- Berg, Rainer Michael. *Kurt Tucholskys „Deutschland, Deutschland über alles“ im Spiegel der Presse der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte eines kontroversen ‚Bilderbuches‘*. Frankfurt am Main 2008.
- Emmersberger, Stefan. „Nora Krugs Graphic Memoir *Heimat*. Eine Unterrichtsangeregtung zu literarischem Lernen mit einem Grenzgängertext zwischen Faktualität und Fiktionalität“. In: *Medien im Deutschunterricht*, 2021, Vol. 3 (2), 1–15.
- Frank, Hilmar. „Visuelle Rhetorik. Zur Theorie der Fotomontage (1973)“. In: Roland März (Hg.). *John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen. Eine Dokumentation*. Dresden 1981, 525–532.
- Horrer, Malte. „Perlen der Deutschlandkritik. Timo Rieg hat Tucholskys ‚Deutschland, Deutschland über alles‘ einem angenehm radikalen Relaunch unterzogen“, <https://literaturkritik.de/id/11400> (24.09.2022).

- Krah, Hans. „Heimat‘. Edgar Reitz‘ HEIMAT-Zyklus 1984–2004“. In: Martin Nies (Hg.). *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2012, 167–224.
- Krah, Hans. „Mediale Grundlagen“. In: Ders./Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 57–80.
- Krah, Hans. „Strategische Selbstreferenz. ‚Deutschland‘ in deutscher Werbekommunikation“. In: Jan-Oliver Decker (Hg.). *Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics*, Vol. 40 (2017), No. 1–2, 186–208.
- Kramer, Anke/Pelz, Annegret. „Einleitung“. In: Dies. (Hgg.). *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Göttingen 2013, 7–22.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993.
- Lammert, Angela et al. (Hgg.). *John Heartfield. Fotografie plus Dynamit*. München 2020.
- Mayer, Dieter. „Aktiver Pessimismus‘ Kurt Tucholskys ‚Deutschland Deutschland über alles‘ (1929)“. In: Sabina Becker (Hg.). *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk*. Darmstadt 2002, 67–113.
- Nies, Martin. „Fotografie“. In: Hans Krah/Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 267–291.
- Pelz, Annegret. „Album“. In: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hgg.). *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*. Berlin/Boston, 372–374.
- Renner, Karl N. *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983.
- Sosna, Anette. „Sag doch einfach, Du kommst aus Holland!‘ Kinder- und Jugendliteratur über Holocaust und Nationalsozialismus als Herausforderung für Identitätsbildung im Deutschunterricht“. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*, Jg. 68, H. 3. Göttingen 2021, 267–275.
- Titzmann, Michael. „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 94 (1989), 47–61.
- Titzmann, Michael. „Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation“. In: Wolfgang Harms (Hg.). *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart 1990, 368–384.
- Todorov, Tzvetan. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main 1985.
- Zweng, Christian. *Der Orden Pour le Mérite und sein Vorgänger Orden de la Générosité. Geschichte, Träger, Hersteller der Originale, Fälschungen*. Osnabrück 2014.

