

Unbewältigte Bilder – Eine Einführung

Über fünfundsiebzehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs gibt es so viele Filme über die Zeit des Nationalsozialismus wie zu keinem anderen Abschnitt der Geschichte. Gleichzeitig werden die gewählten Darstellungsweisen bei keinem anderen Thema ähnlich kritisch diskutiert. In der relativ kurzen historischen Phase der NS-Diktatur war nicht nur das Kino zu Propagandazwecken eingesetzt worden, der Faschismus selbst trat als gewaltige Bilderfabrik auf, die ihre eigene Ikonografie, ihre eigenen Gesten und Mythen produzierte. Was Victor Klemperer in seinem *Notizbuch eines Philologen*¹ über die ideologisch durchdrungene Sprache des »Dritten Reichs« festhielt, die durch stetigen Gebrauch das Denken formte und langsam vergiftete, gilt umso mehr für die nationalsozialistische Bildproduktion. Bis heute prägen die Inszenierungen und Klischees, die das Regime von sich selbst geschaffen hat, unsere Vorstellung der NS-Zeit. Das Material der faschistischen Propaganda ist nach wie vor Grundlage zahlreicher Dokumentarfilme und Sendungen des täglichen Fernsehprogramms. Auch auf fiktionaler Ebene ziehen die vom Nationalsozialismus hervorgebrachten Bilder als Reinszenierungen ihre Spur durch die Filmgeschichte. Eine Dekonstruktion ihrer ideologischen Färbung und emotionalen Faszinationskraft oder eine bewusste Befragung der eigenen künstlerischen Mittel sind dabei für die Filmemacher nicht unbedingt selbstverständlich. »Das faschistische Bild erweist sich als dominant gegenüber dem Bild vom Faschismus«, urteilt der Filmhistoriker Georg Seeßlen.² Sowohl ästhetisch, als auch inhaltlich gerät jeder Film über Holocaust und NS-

Zeit in einen moralischen Kontext, der nach ethischer Verantwortung gegenüber dem Abgebildeten und der Art der Abbildung fragt. Zum einen verstricken Darstellungen extremer Gewalt den Zuschauer selbst in ein Beziehungsgeflecht aus Macht, Ohnmacht, aus möglicherweise voyeuristischer Perspektive oder einer Abstumpfung des Blicks. Zum anderen steht im Zentrum der nationalsozialistischen Verbrechen etwas, das ohne direkte Bilder und Zeugen geblieben ist. Der Tod in der Gaskammer ist als ein Endpunkt der Vernichtung nicht erinnerbar, da es keine Überlebenden aus dem Inneren dieser Mordeinrichtung gibt. Und auch die Grenzerfahrungen derjenigen, die Konzentrations- und Vernichtungslager lebend überstanden, sind in ihrer traumatischen Dimension schwer zu vermitteln. Die Versuche der Einfühlung in die Sphäre der absoluten Dehumanisierung kommentiert Jean Améry lapidar: »Nur zu, gute Leute, plagt euch ab, wie ihr wollt, ihr redet ja doch nur wie der Blinde von der Farbe.«³ Gleichzeitig gilt die Feststellung des Kunsthistorikers Georges Didi-Huberman: »Um zu wissen, muß man sich ein Bild machen.«⁴ Auch wenn alle Bilder und Schriften über die Shoah immer nur eine Annäherung bleiben können, ist die Auseinandersetzung mit ihnen eine Notwendigkeit. »Auschwitz« ist als Synonym für den industriell organisierten und technisch optimierten Massenmord ein Ereignis, welches universale Bedeutung hat, da es unser Grundverständnis des Menschseins an sich berührt. Die aufgeworfenen Fragen an Zivilisation und Individuum sind seitdem in der Welt – unbewältigt. Und so werden sie immer wieder Gegenstand der

Unbewältigte Bilder – Eine Einführung

gesellschaftlichen, der wissenschaftlichen und künstlerischen Bearbeitung.

Das Medium Film hat sich als sehr wirkmächtig erwiesen, was die Vermittlung, die Deutung und letztlich Gestaltung von Geschichte betrifft. Durch die Repräsentationskraft des bewegten Bildes wird es häufig als »wahr« empfunden. Es erreicht ein weitaus größeres Publikum als die historische Geschichtsschreibung, es spricht Emotionen und Affekte an und kann durch seine sinnliche Präsenz sogar die eigene Erinnerung beeinflussen, wie der Sozialpsychologe Harald Welzer gezeigt hat.⁵ So werden mitunter Filmszenen in das autobiografische Gedächtnis integriert, als seien sie selbst erlebt. Gleichzeitig ist Film ein mythisches Medium, das immer wiederkehrende Erzählmodelle zur Welterklärung heranzieht, das nach narrativer Geschlossenheit und Sinngewandtheit strebt. Die formgebende Kraft des Kinos stellt zumeist eine dramaturgische Ordnung her, die es in der äußeren Wirklichkeit nicht gibt. *History* wird *story*. Damit stellt sich die Frage, ob das klassische Kino mit seinen Strategien der Vereinfachung nicht automatisch Geschichte verharmlost, wenn es ein Ereignis wie den Holocaust repräsentieren soll. Diese Meinung vertreten zum Beispiel der Schriftsteller Elie Wiesel und der Regisseur Claude Lanzmann, die sich entschieden gegen jede Fiktionalisierung der Vergangenheit aussprechen.

Obwohl der Film noch eine relativ junge Kunstform ist, hat sich schnell ein normativer Kanon des Erzählens herausgebildet, der bis heute Bestand hat. Vorherrschend sind bei diesem klassischen Filmstil eine objektivierende Kameraführung und eine geschlossene Bildkomposition, die leichte Orientierung im Raum gewähren, eine gleichmäßige Ausleuchtung und Bildschärfe, ein flüssiges Erzählen durch den unsichtbaren Schnitt des *continuity editing* und eine stimmungunterstützende Filmmusik.⁶ Kanonisiert sind auch bestimmte Genremerkmale, die etwa

Melodram, Thriller oder Satire auszeichnen, ebenso wie ein dramaturgischer Aufbau nach dem Drei-Akt-Modell mit den klassischen Stationen des linearen Erzählens: der Exposition, Konfrontation und schließlich Lösung des Konflikts. Trotz der Dominanz dieser konventionalisierten Filmsprache zeigt sich selbst das auf ein möglichst großes Publikum zielende Mainstream-Kino bis zu einem gewissen Grad durchlässig für abweichende Inszenierungsstrategien. Gerade in Hinblick auf Darstellungen von Nationalsozialismus und Holocaust haben Filmemacher immer wieder versucht, neue Erzählformen zu finden, mit Sehgewohnheiten zu brechen oder die eigene künstlerische Praxis offenzulegen. So wird die Problematik des Erinnerens zu einer Herausforderung für das Kino, an der es seine Möglichkeiten reflektieren und vielleicht erweitern kann.

Das Interesse am »Dritten Reich« nimmt nicht ab – im Gegenteil. Wohl Tausende Kinofilme und Fernsehbeiträge der unterschiedlichsten Genres und Formate beschäftigen sich mit der faschistischen Vergangenheit, Hunderte Publikationen rezipieren die medialen Darstellungen von Geschichte. Besonders in den vergangenen zwei Jahrzehnten haben die filmischen, die historiografischen und die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen mit der NS-Geschichte in ihrer Anzahl und Intensität zugenommen. Der Historiker Dan Diner spricht in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg und seinen Kern der Vernichtung von einem Phänomen »gestauter Zeit«: »Bei zunehmender Distanz zum Ereignis dehnt sie sich weiter aus. In die Zukunft wie in die Vergangenheit.«⁷ Das Kriegereignis mit seinen über 50 Millionen Toten ist für die betroffenen Gesellschaften in Europa identitätskonstituierend geworden: »Es gibt also Gedächtnisse von unterdrückten Völkern, von eroberten Völkern, von kollaborierenden und neutralen Völkern.«⁸ Jede Nation hat den Zweiten Weltkrieg anders erfahren.

Hinzu kommt die spezifische Bedeutung der Geschichte für die außereuropäischen Staaten Israel, die USA und Japan. All diese Erinnerungen sind Wandlungen ausgesetzt, je nachdem, wie die Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle fortschreitet, welche Tabus und Mythen der eigenen Geschichte eventuell gebrochen oder neu errichtet werden. So hat sich der deutsche Erinnerungsdiskurs nach der Wiedervereinigung auffallend intensiviert und in Hinblick auf eine starke Selbstwahrnehmung als Kriegsoffer verschoben, und die ehemals unter sowjetischem Einfluss stehenden Staaten konnten erst nach dem endgültigen Zerfall des Ostblocks autonome Gedenkkulturen entwickeln, welche die Fragen nach Kollaboration und Widerstand je unterschiedlich zulassen und beantworten. Zusätzlich vollzieht sich ein allgemeiner Wandel des kollektiven Erinnerns in den betroffenen Gesellschaften, den die Kulturwissenschaftler Jan und Aleida Assmann als Ablösung des von den Zeugen der NS-Zeit getragenen kommunikativen Gedächtnisses durch das kulturelle Gedächtnis der medialen Repräsentationen definiert haben.⁹ Mündlich tradierte Geschichte wird vollends durch das Gedächtnismedium der Bilder ersetzt. Kino und Fernsehen werden zum hegemonialen Erinnerungsspeicher und Zeugen. Sie schreiben die Geschichte beständig fort – und um. Das Zeitalter des Gedenkens ist ohne Film nicht zu denken.

Welche Bilder hat sich also dieses einflussreiche Medium von Nationalsozialismus, Krieg und Menschenvernichtung gemacht? Welche Darstellungstabus wurden errichtet und beseitigt, welche Chiffren und Stereotype prägen die Sicht auf die Vergangenheit? Welche faschistischen Perspektiven leben bis heute fort, und mit welchen narrativen Konstruktionen versuchen die Regisseure, den Erfahrungen von Opfer- und Täterschaft zu begegnen? Diese Arbeit möchte einen möglichst weit gefassten Überblick der filmischen

Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus über sechs Jahrzehnte bieten. Ziel soll sein, wichtige Einzeldarstellungen der bisherigen Forschung zu speziellen Spiel- und Dokumentarfilmen, Themenkomplexen oder Zeitabschnitten in ihrer Fülle zusammenzufassen und entscheidende Diskurse mithilfe eigener filmanalytischer und -kritischer Interpretationen zu vertiefen und zu erweitern. Im Mittelpunkt wird dabei die Nahbetrachtung einzelner Werke stehen, die in Hinblick auf ihre gewählten Stil- und Erzählmittel besonders aussagekräftig, zeittypisch oder eigenständig erscheinen. Der vielfältige Blick aufs filmische Detail soll auf die Wahrnehmung der Gesamtperspektive zurückwirken. Ein zentrales Anliegen der Arbeit ist es, insgesamt die Wirksamkeit und den Einfluss bestimmter Schlüsselbilder und -narrative auf die kinematografische Gedächtnisarbeit darzulegen. Wiederkehrende Motive lassen sich auf Leinwand und Fernsehschirm durch die Jahrzehnte verfolgen. Filme reagieren auf andere Filme, ikonische Bilder werden adaptiert oder attackiert, politische Aussagen sind einer ständigen Revision unterzogen.

Dieses Vorhaben ist angreifbar. Eine Vollständigkeit der Darstellung kann es nicht erreichen. Bestimmten Werken und Entwicklungen wird mehr Gewicht verliehen als anderen, bestimmte Filme bleiben unberücksichtigt. Durch die Menge des in Frage kommenden Materials wird jedes Unterfangen einer Gesamtsicht seine eigenen blinden Flecken und perspektivischen Verzerrungen hervorbringen. Dennoch soll hier der Versuch unternommen werden, ausgehend von Deutschland eine Geschichte der Filme über den Nazismus zu entwerfen. Neben den Kinofilmen werden ebenso prägende Fernsehproduktionen behandelt, da sie qua Medium einen hohen Verbreitungsgrad und damit Einfluss auf unser sogenanntes kollektives Bildgedächtnis haben – also auf den in einer Gesellschaft mehrheitlich bekannten Bilderfundus.

Unbewältigte Bilder – Eine Einführung

Parallel zu den deutschen Inszenierungen sollen auch wichtige internationale Werke, Akteure und ihre künstlerischen Strategien betrachtet werden, da für das Verständnis hiesiger Geschichtsdarstellungen und ihrer Besonderheiten der transnationale Bezugsrahmen von großer Bedeutung ist. »Kein Volk ist so schwer mit den Verbrechen seiner jüngeren Vergangenheit belastet wie das deutsche. Und kein Volk hat zugleich so wenig präzise, treffende, eindrucksvolle Bilder dieser Vergangenheit.«¹⁰ Es bleibt zu prüfen, ob dieses Urteil des Filmjournalisten Wolf Donner berechtigt ist. Viele bedeutsame Werke über die Zeit und die Folgen des Zweiten Weltkriegs stammen tatsächlich nicht aus Deutschland: etwa die maßgeblichen Dokumentarfilme *NACHT UND NEBEL* (*NUIT ET BROUILLARD*; 1955; R: Alain Resnais) und *SHOAH* (1985; R: Claude Lanzmann), die in Frankreich entstanden sind, die US-amerikanische Serie *HOLOCAUST* (1978; R: Marvin Chomsky), die der systematischen Judenvernichtung ihren seitdem gebräuchlichen Namen gab, oder das einflussreiche Drama *SCHINDLERS LISTE* (*SCHINDLER'S LIST*; 1993; R: Steven Spielberg), dessen Bilder und Erzählstruktur spätere Holocaust-Repräsentationen stark geprägt haben. Gegenstand der Untersuchung sind Beispiele wie diese, die zum Kanon der Filmgeschichte gehören, Produktionen, die stilbildend waren, ganze Untergenres begründeten, sowie Filmdarstellungen, die jeweils eigene Wege des Zugangs zur Geschichte suchten. Dabei soll der Blick verstärkt auf die dokumentarischen und fiktionalen Gegenbilder zur konventionellen Form gerichtet werden. Besonders an ihnen zeigt sich, wie die Arbeit an und mit einem vielfältigen Trauma auch den Blick auf das Medium Film verändert.

Entlang des Verlaufs der Werke über das »Dritte Reich« lässt sich verfolgen, welche Wandlungen Inhalt, Ästhetik und Ideologie der Filme mit zunehmendem zeitlichen Ab-

stand zum historischen Geschehen erfahren haben, aber auch, welche durch das Medium bedingte Beständigkeit der Erzählweisen bis heute auftritt. Schnell entstand vor allem im Bereich der populären Fiktionalisierung eine eigene Bildsprache der Geschichte, die neue Mythologien mit Abbildungsverboten, Kontinuitäten faschistischer Bilder und Stereotypen vermengte. Gleichzeitig zeugen die Filme immer auch vom nationalen Verständnis der eigenen Geschichte, vom Stand der gesellschaftlichen Aufarbeitung, der kollektiven Ängste und Wünsche. Damit werden sie ein aufschlussreicher Spiegel der Zeit. Eine nach wie vor enge Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart zeigt sich ebenfalls in den regelmäßigen Debatten über Abbildungsformen, Tabus und aufklärerische Verantwortung der Darstellungen, die an wichtigen Beispielen nachvollzogen werden. Aus dieser Gesamtperspektive ergibt sich schließlich die Frage, was das Kino bei der Annäherung an die Erfahrungen von Nationalsozialismus, Krieg und Holocaust geleistet hat, verborgen hielt, und was es überhaupt leisten *kann*.

Die Fülle an Literatur zum Nachwirken der Geschichte in den Medien ist in den letzten zwei Jahrzehnten sprunghaft angestiegen und wächst weiterhin. Zunächst beschäftigten sich literaturwissenschaftliche Studien mit Texten über die Shoah in ihrem Spannungsfeld zwischen der Unmöglichkeit und der Notwendigkeit der sprachlichen Annäherung an die Extremerfahrungen der gezielten Dehumanisierung und Vernichtung.¹¹ Ende der 1980er Jahre entstanden im angloamerikanischen Raum die ersten grundlegenden Untersuchungen zur filmischen Holocaust-Repräsentation von Judith E. Donelson, Ilan Avisar und Annette Insdorf.¹² Zuvor hatten Susan Sontags Aufsatz »Faszinierender Faschismus« und Saul Friedländers Schrift *Kitsch und Tod* nachdrücklich auf die Faszinationskraft faschistischer Inszenierungen für die Gegenwart hingewiesen und der Film-

kritik wesentliche Impulse geliefert.¹³ Eine mutwillige Verzauberung durch ihr Sujet wurde Darstellungen der NS-Geschichte seitdem immer wieder vorgeworfen. Ebenfalls ab Ende der 1980er Jahre untersuchten mehrere maßgebliche Studien von James E. Young Formen der Erinnerungsarbeit in Bildender Kunst, Architektur und Gedenkstättenkultur.¹⁴ Dabei plädierte Young, wie auch Friedländer, für eine reflexive Ästhetik beim Umgang mit Darstellungen der Vernichtung, »für eine anti-erlöserische Geschichte des Holocaust, die systematischen Zweifel zum Ausdruck bringt, die den Verlust jeglicher Gewißheit bewahrt und uns erlaubt, mit dem Ausbleiben eines vollen Verstehens zu leben.«¹⁵

1992 prägten die US-amerikanischen Literaturwissenschaftler Robert C. und Carol J. Reimer den Begriff des »Naziretrofilms«, der alle fiktionalen und dokumentarischen Produktionen bezeichnet, die sich nach 1945 mit der NS-Vergangenheit beschäftigen.¹⁶ Diese Definition, die teilweise auch im deutschsprachigen Raum Einzug erhalten hat, ist weit gefasst, denn sie betrifft alle Genres und künstlerischen Erscheinungsformen. Auch die vorliegende Arbeit wendet die Bezeichnung allgemein auf Filme an, die sich mit der NS-Geschichte auseinandersetzen oder sie als erzählerischen Hintergrund verwenden. Präzisere Termini werden anhand der entsprechenden Werke eingeführt.

In Westdeutschland erschienen vereinzelte eigenständige Darstellungen zur filmischen Geschichtsbearbeitung außerhalb von Filmjahrbüchern ab Mitte der 1960er Jahre.¹⁷ Eine verstärkte Analyse der Produktionen ist jedoch vor allem seit den 1990er Jahren im wiedervereinigten Deutschland zu verzeichnen. Dies betrifft neben Publikationen zu spezifischen Filmen und Zeitabschnitten speziell Bände mit übergreifender Fragestellung und interdisziplinäre Aufsatzsammlungen.¹⁸

Insgesamt beschäftigt sich die Literatur mit prominenten Filmen in Sammelbänden und Monografien sehr intensiv. Die meisten Titel entfallen dabei auf Steven Spielbergs SCHINDLERS LISTE, der den jüngeren Gedenkdiskurs stark beeinflusst hat. Auch andere Themenbereiche wurden eingehend betrachtet: Die deutschen »Trümmerfilme«, welche direkt nach Kriegsende entstanden sind, haben diverse Untersuchungen nach sich gezogen, der Publikumswirksamkeit der Serie HOLOCAUST wurde in Studien nachgegangen, und die TV-Sendungen der ZDF-Geschichtswerkstatt unter der Leitung von Guido Knopp sind Gegenstand zahlreicher Aufsätze – um nur drei Beispiele zu nennen. Gleichzeitig sind die Filmlandschaften etwa des Balkans, der ehemaligen Sowjetrepubliken des Baltikums oder der Ukraine noch weitgehend unerforscht. Das Kino der meisten postkommunistischen Gesellschaften hat, zumal aus westlicher Sicht, viele Leerstellen. Gleiches gilt aus deutscher Perspektive für das Kino Israels, das die Erinnerung an die Shoah – aus anderen Gründen – erst seit den 1980er Jahren breiter bearbeitet hat.

Die Rolle des Films für das politische Gedächtnis einer Nation ist auch zunehmend Thema geschichtswissenschaftlicher Beiträge und vielfältiger Publikationen zur Erinnerungskultur aus allen Fachbereichen.¹⁹ 2004 erschien mit *The Holocaust Film Sourcebook* die erste Enzyklopädie, welche internationale dokumentarische, fiktionale und propagandistische Produktionen mit Bezug auf den Holocaust versammelt.²⁰ Das zweibändige Nachschlagewerk bietet produktionstechnische Daten, Inhaltszusammenfassungen und weiterführende Literaturhinweise zu Hunderten internationalen Werken.

Die Geschichte des Naziretrofilms, die sich aus den unterschiedlichsten nationalen Erzählungen, Genres und Untergenres, aus cineastischen Meilensteinen und schnell produzierten B-Filmen zusammensetzt, ist trotz

Unbewältigte Bilder – Eine Einführung

ihrer Multiperspektivität von bestimmten Bildern geprägt, die immer wieder zitiert, beschworen oder dekonstruiert werden. Dieses Buch versammelt einige der eindrücklichen Motive, die, für sich betrachtet, in einem ständigen Dialog der Artefakte, der Klischees und geschichtlichen Deutungsversuche stehen. Auch der Text verweist immer wieder auf Einzelbilder, die zwar im Fluss der Filmwahrnehmung anders rezipiert werden, die jeweilige filmische Methode und Aussage jedoch pointiert veranschaulichen können. Nicht wenige der Motive haben als stillgestellte Bilder ikonische Präsenz erreicht. Alle Abbildungen sind, sofern nicht anders ausgewiesen, Screenshots der entsprechenden Filme oder des in Kompilationen verwendeten Originalmaterials. Gewisse historische Szenen, die in ihrer Brutalität und Entwürdigung der Opfer ikonisch geworden sind, spart diese Arbeit aus. Dies betrifft die nach der Befreiung der Konzentrationslager entstandenen Aufnahmen der Ermordeten.

Aus Gründen der Vereinheitlichung werden die im Text besprochenen Filme mit den deutschen Verleihtiteln bezeichnet, sofern eine deutsche Veröffentlichung stattfand, ansonsten werden die englischen oder die Originaltitel angeführt. Die genauen Werkangaben finden sich in einer separaten Filmografie, die alle hier behandelten Beispiele versammelt – und dennoch nur einen Teil aller Produktionen mit thematischem Bezug zu Nationalsozialismus, Zweitem Weltkrieg und Shoah wiedergibt. Diese Übersicht umfasst über 400 Titel, die nach Erscheinungsjahren geordnet sind.

Die gesamte Arbeit ist chronologisch aufgebaut. Sie beginnt mit den Selbstinszenierungen des NS-Regimes in den 1930er Jahren und führt bis in die Gegenwart. Aufgrund der Komplexität des Materials sind die Jahrzehnte nicht immer klar voneinander geschieden. Auf gewisse Filme wird vorgegriffen, andere treten in der Rückschau in den

Blick. Manche Werke werden einzeln analysiert, bei anderen schien eine thematische oder topografische Gruppierung sinnvoll, um Verbindungslinien zu verfolgen. Die Gewichtung der Beispiele ist unterschiedlich. Der gegenwärtigen Perspektive und der gesteigerten Erinnerungsproduktion der vergangenen zwei Jahrzehnte mit ihren Kontroversen und prominenten Narrativen ist das besondere Interesse an den Filmerzählungen der jüngeren Zeit geschuldet.

Alle behandelten Filme, ob sie auf ethische Positionen zielen, auf moralische Anklage, Entlastung oder schlicht Unterhaltung, tragen die Spuren der Geschichte in sich. In ihrer Menge und Vielfalt erzeugen sie gewiss keine abgeschlossene Erzählung, sondern weitere Spuren: auf der Leinwand und im Zuschauer, einen nicht abreißenden Strom der unbewältigten Bilder. □

Anmerkungen

- 1 Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Stuttgart 2010 [1947].
- 2 Georg Seeßlen, *Natural Born Nazi. Faschismus in der populären Kultur*. Bd. 2. Berlin 1996, S. 117.
- 3 Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart 1977 [1966], S. 145.
- 4 Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*. München 2007, S. 15.
- 5 Vgl. Harald Welzer, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München 2002.
- 6 Vgl. David Bordwell / Janet Staiger / Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York 1985.
- 7 Dan Diner, »Anthropologisierung des Leidens«. Interview mit dem Historiker Dan Diner. In: *German Gedächtnis – Die Europäisierung der deutschen Geschichte. Phase 2*, Nr. 9/2003. Leipzig 2003. Unter: <http://phase2.nadir.org/rechts.php?artikel=152&print=ja>. [Alle Internet-Adressen, auf die in dieser Arbeit verwiesen wird, wurden zuletzt am 15.1.2012 überprüft.]

- 8 Ebd.
- 9 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 2. Aufl., München 1999.
- 10 Wolf Donner, *Propaganda und Film im »Dritten Reich«*. Berlin 1995, S. 132.
- 11 Z.B. Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven 1975; Alvin H. Rosenfeld, *A double dying: reflections on Holocaust literature*. Bloomington/Indiana 1980.
- 12 Ilan Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Bloomington/Indianapolis 1988; Judith E. Doneson, *The Holocaust in American Film*. Philadelphia/New York 1987; Annette Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. Cambridge 1989.
- 13 Saul Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. Erw. Neuausg., Frankfurt/M. 1999 [1982]; Susan Sontag, »Faszinierender Faschismus«. In: Dies., *Im Zeichen des Saturn. Essays*. München/Wien 1981 [1974], S. 95-124.
- 14 James E. Young, *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt/M. 1992 [1988]; *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*. Wien 1998; *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*. Hamburg 2002.
- 15 Young, *Nach-Bilder des Holocaust*, S. 13.
- 16 Robert Reimer / Carol J Reimer, *Nazi-retro Film. How German Narrative Cinema remembers the Past*. New York 1992.
- 17 Den Anfang machte: Peter Pleyer, *Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948*. Münster 1965. Spätere Publikationen sind: Heiko R. Blum, *30 Jahre danach. Dokumentation zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Film 1945 bis 1975*. Köln 1975; Anton Kaes, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987.
- 18 Wichtige Beispiele sind: Nicolas Berg/Jess Jochimsen/Bernd Stiegler (Hg.), *SHOAH. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. München 1996; Deutsches Filminstitut DIF (Hg.), *Cinematographie des Holocaust. Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*. Frankfurt/M. 2001; Manuel Köppen/Klaus R. Scherpe, *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln u.a. 1997; Sven Kramer, *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden 1999; Ders. (Hg.), *Die Shoah im Bild*. München 2003; Stefan Krankenhagen, *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*. Köln u.a. 2001; Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. München/Wien 2004; Inge Stephan/Alexandra Tacke (Hg.), *Nachbilder des Holocaust*. Köln/Weimar/Wien 2007; Martina Thiele, *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*. München 2001; Waltraud Wende (Hg.), *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart 2002. Tobias Ebbrecht untersuchte stereotype Erzählweisen und ikonische Bilder in Produktionen der jüngeren Zeit: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld 2011. 2012 erschien der Sammelband: Claudia Bruns/Asal Dardan/Anette Dietrich (Hg.), »Welchen der Steine du hebst«. *Filmische Erinnerung an den Holocaust*. Berlin 2012.
- 19 Zu nennen sind zum Beispiel: Norbert Frei, *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen*. München 2005 sowie: Norbert Frei/Volkhard Knigge (Hg.), *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. Bonn 2005. Eine herausragende Aufsatz- und Bildsammlung zur Prägung nationaler Gedächtnisse durch den Zweiten Weltkrieg bietet: Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin*. Mainz 2004. Zuletzt gaben Torben Fischer und Matthias Lorenz ein unschätzbar hilfreiches, interdisziplinäres Nachschlagewerk zur Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit in Deutschland heraus: *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld 2007.
- 20 Caroline Joan Picart (Hg.), *The Holocaust Film Sourcebook*. Westport/Connecticut/London 2004.