

**Aus:**

TOBIAS EBBRECHT

## **Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis**

### Filmische Narrationen des Holocaust

Februar 2011, 356 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-1671-2

Aus den vielfältigen Film- und Fernsehproduktionen über die Zeit des Nationalsozialismus speist sich ein mediales Gedächtnis, das prägend auf unsere Vorstellungen von der Vergangenheit zurückwirkt.

Tobias Ebbrecht zeigt, dass neuere Filme über den Holocaust einem Verfahren der Nachbildung von früheren Filmen oder historischen Dokumenten folgen. Dabei bilden sich Erzählmuster heraus, die sich aus dem Kontext des Holocaust ablösen und in filmische Geschichtsfiktionen über den Nationalsozialismus einwandern.

Die Analysen des Buches eröffnen neue Perspektiven sowohl für die wissenschaftliche Auseinandersetzung als auch für den Einsatz solcher Filme im Unterricht und in der Bildungsarbeit.

**Tobias Ebbrecht** (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Bauhaus-Universität Weimar und Postdoktorand im Graduiertenkolleg »Mediale Historiographien«.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1671/ts1671.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1671/ts1671.php)

# Inhalt

---

## **Einleitung** | 7

### **Holocaust und Nationalsozialismus im medialen Gedächtnis** | 25

Zeugnis ablegen | 26

Perspektivwechsel | 32

Mediales Gedächtnis | 36

Nachbildungen und Ablösungen | 41

### **Geschichte und ihre Nachbildung** | 47

Geschichte zwischen verfremdender Distanz und narrativer Schließung | 47

Nostalgische Rekonstruktionen und postmoderne Ästhetik | 59

Transgenerationelle Erinnerung als Erzählmodell | 68

Postmemory als Analyseansatz | 75

### **Monumente der Erinnerung: Bilddokumente als Modelle** | 87

Täter- und Opferblicke | 89

Die fotografische Aufnahme als Zeuge | 93

Atrocity-Pictures als Ikonen | 104

Monumente der Erinnerung | 114

### **Filmische Geschichtsfiktionen** | 123

Masternarrative und geschlossene Erzählung | 124

Inszenierte Ambivalenz und Authentizitätsversprechen | 137

Digitale Authentizitätsfiktion und virtuelles Vorstellungsbild | 144

Geschichte und Ästhetik der filmischen Geschichtsfiktionen | 152

Fallanalyse: DAS WUNDER VON BERN (2003) | 160

## **Filmische Geschichtsbilder | 167**

Nachbildungen historischer Bilder in *THE PIANIST* | 168

Geschichtsbilder als Stereotype: *SCHINDLER'S LIST* und

*LA VITA É BELLA* | 183

Superzeichen: Zur Ikonografie des Konzentrationslagers | 202

Die Grauzone als Reflexion der visuellen Nachbildungen | 219

Fallanalyse: *DER UNTERGANG* (2004) | 235

## **Filmische Geschichtsfiguren | 247**

Täter im Bild | 251

Die Gezeichneten und der Zeuge | 263

Der gute Deutsche | 276

Kinder- und Frauenfiguren zwischen Unschuld und Opfer | 286

Fallanalyse: *DRESDEN* (2006) | 300

## **Schlussbetrachtungen | 313**

## **Literaturverzeichnis | 329**

## **Abbildungsnachweis | 349**

# Einleitung

---

Auch mehr als sechzig Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges und der Befreiung der wenigen Überlebenden aus den Konzentrations- und Vernichtungslagern bleibt die massenhafte und organisierte Ermordung der europäischen Juden als prägendes Ereignis des 20. auch im 21. Jahrhundert eine Herausforderung für die Gegenwart. Die Erinnerung an dieses Ereignis hat verschiedene Ausdrucksformen angenommen, Latenzzeiten überdauert und sich dabei vielfach gewandelt. Während in den Jahren, nachdem die Welt Kenntnis erlangte über die bis dahin unvorstellbaren Verbrechen, die in den Ghettos, Lagern und im Rahmen des deutschen Vernichtungskrieges begangen worden waren, ein „Gedächtnisschwund des gerade Gewesenen“ (Diner 2007: 7) konstatiert werden musste, begann eine öffentlich wahrnehmbare und andauernde Auseinandersetzung erst mit zeitlicher Distanz. Dennoch blieben, wie Dan Diner beschreibt, „die unerlösten Erinnerungen an Weltkrieg und Holocaust“ (ebd.: 11) auch in dieser langen Phase der Latenz bis in die ausgehenden 1970er Jahre mehr oder weniger sichtbar präsent, mitunter verdeckt von anderen Ereignissen, wie den nachkolonialen Kriegen, beispielsweise in Vietnam. Nicht zuletzt die visuellen Erinnerungen an den Holocaust, die Gräueltäter aus den befreiten Konzentrationslagern lieferten auch für die öffentliche Wahrnehmung des Vietnamkrieges entsprechende Vorstellungsmuster für filmische Darstellungen. Und so trug gerade die populäre Kultur durch die Konservierung und Tradierung der Bilder des Schreckens dazu bei, dass der Holocaust zur „negative[n] Ikone der Epoche“ (ebd.: 7) wurde und als solche in den 1980er Jahren und dann insbesondere nach 1990 immer stärker ins öffentliche Bewusstsein trat. Schließlich gilt bis heute eine Fernsehserie, die mit dem Titel *HOLocaust* (USA, 1978, Marvin J. Chomsky) die Wahrnehmung und die Namensgebung des Geschehenen nachhaltig prägte, als Markstein für die neu beginnende Auseinandersetzung mit den nationalsozialistischen Verbrechen und insbesondere dem Massenmord an den Juden (vgl. u.a. Levy/Sznaider 2007: 158; Frei 2005: 391).

In der vorliegenden Untersuchung möchte ich der Frage nachgehen, wie sich die Ereignisse zu visuell ausgedrückten in die populäre Kultur eingewanderten Ikonen verdichteten. Dies betrifft auch die zentrale Frage nach dem Umgang mit dem ‚Erfahrungskern‘ dieser Verbrechen und ihrer Wirkung auf unsere Gegenwart, über den Dan Diner urteilt: „[a]n die Stelle des verlo-

ren gegangenen historischen Urteilsvermögens tritt ein universell drapierter moralisierender Diskurs über unterschiedslose Opferschaft.“ (Diner 2007: 9) Dies kann auch an der audiovisuellen Repräsentation des Holocaust beobachtet werden, vor allem wenn man dabei die jüngsten Formen der filmischen Auseinandersetzung mit einem verwandten, aber doch in zentralen Punkten völlig verschiedenen Thema gerade in Deutschland mit einbezieht: die Darstellungen deutschen Leidens in Filmen über Nationalsozialismus und Krieg.

Diner sieht den Verlust des historischen Urteilsvermögens maßgeblich als „Ausdruck eines schwindenden Bewusstseins um die Bewegung der Zeit.“ (Ebd.: 9) An diesen Gedanken anschließend möchte ich die Bilder und Vorstellungen, die Filme über den Holocaust und den Nationalsozialismus kommunizieren, in ihren Entstehungszusammenhang und damit in die Bewegung der Zeit einordnen, um im Sinne von Georges Didi-Huberman „zu einer historischen Lesbarkeit zu gelangen.“ (Didi-Huberman 2007a: 17) Dabei geht es um Fragen der Vermittlung von Vergangenen durch die Filme und ihre Struktur hindurch. Diese Vermittlungsstruktur tritt in einigen Beispielen deutlich hervor. Andere filmische Darstellungen aber – und solche stehen im Folgenden im Zentrum der Aufmerksamkeit – leugnen diesen Vermittlungscharakter zugunsten des Eindrucks einer abgeschlossenen Vergangenheit.

Wie sich dieses Verhältnis von geschichtlichem Ereignis, Bewegung der Zeit und bildlicher Repräsentation, die sich vorheriger Darstellungen bewusst ist, darstellt, lässt sich an Quentin Tarantinos *INGLOURIOUS BASTERDS* (USA 2009) verdeutlichen. In diesem Film operiert eine Gruppe jüdischer Soldaten während des Zweiten Weltkrieges im Dienste der US-Armee hinter der Front im besetzten Frankreich mit dem Ziel, möglichst viele Nazisoldaten zu töten und so Angst und Schrecken zu verbreiten. Der Film ist nicht nur die kinematografische Vergegenwärtigung des Zweiten Weltkriegs im Kino des 21. Jahrhunderts, sondern eine ganz wörtlich zu nehmende Kinofantasie, die die Grenzen des Faktischen und des heute so häufig beschworenen ‚Authentischen‘ ganz bewusst ignoriert, ja mehr noch: verkehrt. Das bekannte Ende des Geschichtsverlaufes wird von Tarantino nicht akzeptiert. Nicht erst die geballte Macht der alliierten Armeen zwingt Hitler und Nazideutschland in seinem Film zur Kapitulation. Bereits einige Monate vor dem 8. Mai 1945 stirbt neben Hitler nahezu die gesamte Führungsriege des Naziregimes im apokalyptischen Feuerreigen in einem französischen (Besatzungs-) Kino. Diese Kinofantasie wiederum löst sich von dem in anderen Filmen über die Nazivergangenheit behaupteten Hinweis auf historische Faktizität. Die Zurückweisung der ‚Macht der Fakten‘ im Kino ist damit auch ein Bruch mit jenem ungeglaubten Glauben an das ‚authentische Dokument‘, welcher doch letztlich an einer mythischen Erzählung weiterstrickt, die sich mit aller Macht davor zu schützen sucht, als Geschichtsfiktion durchschaut zu werden. *INGLOURIOUS BASTERDS* verleugnet diesen Konstruktionscharakter nicht und scheint sogar nichts anderes sein zu wollen als eine Kinofantasie. Tarantino erklärt sein Anliegen folgendermaßen: „Mich hat die Idee gereizt, einen *anderen* Film über den Zweiten Weltkrieg zu machen. Ich wollte die Nazis als Besiegte zeigen, und das ist für mich ein Weg, um die Kraft des Kinos wieder-

zugewinnen, als eine Metapher, als einen Ort, an dem alles möglich ist.“ (Zit. n. Seeßlen 2009: 9)

Vielleicht liegt genau darin die eindringliche Wirkung von *INGLOURIOUS BASTERDS* begründet: der Film behauptet nicht, mehr zu sein, als ein Film. Er erinnert uns an die banale Wahrheit, dass wir im Kino nicht den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges, nicht den Verbrechen der Nationalsozialisten und ihrer Helfer, nicht deren grausamen Mordtaten beiwohnen, sondern einen Film betrachten. Und gleichzeitig zeigt *INGLOURIOUS BASTERDS*, dass das Kino, das selbst Teil der verbrecherischen Macht der Nationalsozialisten gewesen ist und mit der Weiterbelebung der mythischen nationalsozialistischen Bilderwelten auch deren Gewalt konserviert hat, gleichzeitig ein Instrument zur Überwindung dieser Gewalt, oder zumindest zur Überwindung der mit deren Macht einhergehenden Ohnmacht sein kann. So behauptet der Film eine andere Form von Handlungsmacht, wo sinnvolles Handeln gleichsam für immer unmöglich erscheint, angesichts des Charakters und der Dimension der begangenen Verbrechen. Er weicht damit von einem „lange sinnmächtigen Modell“ ab, das „Retter- und Opferschaft als Zentralkategorien historischer Erfahrung beschwört“ (Robnik 2009: 14). Der „Ort, an dem alles möglich ist“, bekommt so die Macht, uns andere Möglichkeiten des Geschichtsverlaufs vorzuführen, obwohl auch *INGLOURIOUS BASTERDS* in seinen Bildern und Filmzitatens mitunter der mythischen Erzählung den Vorrang gegenüber der historisch-kritischen Reflexion einräumt.<sup>1</sup> Sein Potential liegt dennoch darin, uns die Möglichkeiten einer Vorstellungskraft vorzuführen, die nicht vor dem Schrecken kapituliert und sich einem falschen Authentizitätsversprechen unterwirft. Gleichzeitig verdeutlicht er die verstörende Kraft der Bilder und Töne im Kino, die uns oft viel näher gehen, als uns lieb ist, oder vor denen wir überwältigt von Furcht oder Mitleid in kalter Distanz verharren.

All das erinnert an einige Gedanken Siegfried Kracauers, die dieser im Schlusskapitel seiner *Theorie des Films* am Beispiel des Mythos von der Medusa entwickelt, „deren Gesicht mit seinen Riesenzähnen und seiner heraushängenden Zunge so schrecklich war, daß bei seinem Anblick Mensch und Tier zu Stein erstarrten.“ (Kracauer 1985: 395) Wie im Mythos symbolisiert die Medusa auch in Kracauers Gleichnis unermesslichen Schrecken, Grausamkeit und Bedrohung. Ihr gegenüber steht Perseus, der von Athene beauftragt worden war, die Medusa zu erschlagen. Da Perseus unmöglich das Schreckensbildnis der Medusa direkt anblicken kann, ohne selbst vor Angst zu erstarren, überlässt ihm Athene ihren „blanken Schild“ (ebd.), den Perseus wie einen Spiegel einsetzt. Er schaut das schreckliche Antlitz der Medusa nicht direkt an, sondern erblickt in seinem Schild ihr Spiegelbild, während er sie attackiert. Auf diese Weise gelingt es Perseus, das Ungeheuer zu enthaupten. Kracauer schlussfolgert daraus, „daß wir wirkliche Greuel nicht sehen und auch nicht sehen können, weil die Angst, die sie erregen, uns lähmt und blind macht;

---

1 | Vgl. zur kritischen Bewertung von *INGLOURIOUS BASTERDS* beispielsweise Mendelsohn 2009 und Ehrent 2009.

und daß wir nur dann erfahren werden, wie sie aussehen, wenn wir Bilder von ihnen betrachten, die ihre wahre Erscheinung reproduzieren.“ (Ebd.)

Diese Überlegung kann nun wiederum auf Tarantinos Fantasie von den rächenden ‚Basterds‘ angewendet werden, die gleichsam der Filmgeschichte entsteigen, um das Naziungeheuer zu köpfen. Am Ende des Films ist es schließlich die vom Feuer lodernde Kinowand selbst, die den Traum (und Horror) vom Dritten Reich verschlingt. Wenn Tarantino von der „Kraft des Kinos“ spricht, dann meint er auch das: dem Grauen durch seine Abbildung standzuhalten. Aber gleichzeitig verflüchtigt sich das Grauen ins Bild, wird Teil der Kineffekte und zitiert in gewollter Künstlichkeit jene Kinogewalt, die zum (Er-)Schrecken gar nicht mehr taugen mag. Im ungünstigsten Fall wird es also zum flüchtigen Eindruck, zum Effekt der Filmerzählung und so stellt sich nicht erst seit Tarantinos Film die Frage, wie wir heute jene verbrecherische (und gleichzeitig oft genug dämonisch verklärte) Vergangenheit des Nationalsozialismus im Kino ‚sehen‘? Haben die Bilder nicht zumeist dessen Faszination konserviert und den Schrecken (transformiert in Kinobilder) erträglich und aushaltbar gemacht, gar zum gruseligen Schauer minimiert?

In meiner Untersuchung von kinematografischen Nachbildungen des Holocaust geht es um genau solche Bilder des Schreckens, um filmische Darstellungen der Verfolgung und Ermordung der Juden. Kracauers Überlegungen zum Standhalten des Schreckens im Bilde, bieten wichtige Anhaltspunkte zur Annäherung an die Fragen, die sich mir im Laufe meiner Untersuchungen stellen. Die Unmöglichkeit der direkten Anschauung und deren Vermittlung in der bildlichen Darstellung weisen auf ein grundlegendes Problem der Repräsentation des nationalsozialistischen Schreckens im Bild hin. Was wir betrachten, sind Bilder aus der Vergangenheit oder über eine vergangene Zeit. Auch wenn uns diese Bilder immer wieder glauben machen, wir blickten die Geschichte an ‚wie sie tatsächlich war‘, betrachten wir vielfältig Vermitteltes. Das Abbild ist nicht unvermittelt auf ein originales Referenzobjekt beziehbar. Es zeichnet dessen Strukturen, seine „semantische Information“ auf, wie Gertrud Koch hervorhebt. Diese, so verdeutlicht Koch, ist „nicht unabhängig von den ‚Intentionen des Herstellers‘, die ganz offenbar ebenso beteiligt sind wie die technischen Faktoren der Belichtung und Entwicklung.“ (G. Koch 1992: 124) Für meine folgenden Analysen unserer visualisierten Vorstellungen vom Nationalsozialismus und seinen Verbrechen ist dieser Gedanke von zentraler Bedeutung.

Das Bild als Abbild bietet keinen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit. Aber es enthält Spuren und Hinweise, mit deren Hilfe Rückschlüsse auf Intentionen der Hersteller, Kontexte der Entstehung, Formen der Anschauung und Affekte der Betrachter gezogen werden können. Wenn ich mich der Entstehung und Tradierung filmischer Geschichtsbilder von Nationalsozialismus und Holocaust zuwende, dann suche ich nicht nach den Ursprüngen, dem Original oder dem einen Vorbild, auf das sie verweisen, sondern ich untersuche die heutigen Bilder, die wir uns von der Vergangenheit machen, auf die Spuren ihrer Tradierung, auf das, was sie aufgenommen, was sie hinter sich gelassen und was sie verändert, überformt oder abgelöst haben. Neben

dem Inhalt eines Bildes oder einer Aufnahme treten daher auch noch andere Elemente hervor, beispielsweise der Entstehungskontext, der Kontext der gegenwärtigen Rezeption, aber auch die spezifische Form und Komposition des Bildes und die sich darin manifestierenden Perspektiven. Nur in diesem Zusammenspiel lässt sich Bedeutung generieren.

Auch wenn sich Kracauer auf den ersten Blick in seiner Interpretation des Mythos der Medusa ganz explizit auf Bilder des Schreckens beschränkt, steckt gerade in diesem spezifischen Verhältnis der grauenerregenden Bilder und des wahrnehmenden Subjekts auch der Kern einer viel umfassenderen Bestimmung von Wahrnehmung und Erfahrung. Denn die Konfrontation mit dem überwältigenden Schrecken bringt das Subjekt an eine Grenze der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit. Es droht zu ‚versteinern‘ und angesichts des Grauens, das die eigene Existenz in Frage stellt, selbst vom angeblickten Objekt ausgelöscht zu werden.

Kracauers Umgang mit dem Gleichnis bleibt nicht an der Beobachtung des das Subjekt überwältigenden Schreckens stehen. Seine Interpretation des Spiegels und des in ihm reflektierten Bildes der Medusa, das in dieser Bildwerdung nun für Perseus doch ‚aushaltbar‘ und damit auch bekämpfbar geworden ist, enthält auch die Feststellung der Unmöglichkeit, etwas ‚unmittelbar‘ zu erfahren. Dies gilt nicht nur für die Wahrnehmung des Grauens, sondern verdeutlicht, dass die Wahrheit eines Ereignisses und seiner Erfahrung gerade in ihrer Vermittlung liegt, sonst handelte es sich nicht um eine Erfahrung, sondern um eine bloße Reaktion, einen erfahrungslosen Effekt. Kracauer schlussfolgert daraus zwei einander bedingende Umgangsweisen, die Möglichkeit von Reflexion (der Erfahrung und des Grauens) und die Möglichkeit der Überwindung von Furcht, die das Subjekt zum Handeln veranlasst.

Reflexion gebraucht er im doppelten Sinn als Widerspiegelung und als Nachdenken über Ereignisse, „die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an.“ (Kracauer 1985: 395) Indem das Bild dem Subjekt eine Distanz zum Grauen ermöglicht, kann dieses erst Gegenstand des Denkens werden. Durch die Distanz hindurch wird das Grauen zum Objekt und kommt im Bild dem denkenden (und erfahrenden) Subjekt entgegen. Die Differenz zwischen Bild und Objekt ist dabei ebenso notwendig, wie sie in diesem Verfahren offensichtlich wird. Das Betrachten des Grauens im Bild kann ein ‚Standhalten im Bilde‘ ermöglichen, weil das Grauen gleichzeitig abwesend ist, während sein Bild wahrgenommen und so zum Gegenstand der Reflexion werden kann (vgl. Adorno/Kracauer 2008: 668).

In seinen Ausführungen zum Mythos der Medusa führt Kracauer zwei Funktionsweisen der Bilder an. Die erste – intentionale – Verwendung der Schreckensbilder verleiht diesen einen appellativen Charakter: „sie sollen den Zuschauer befähigen – mehr noch: dazu antreiben –, das Grauen zu köpfen, das sie spiegeln. Viele Kriegsfilme schwelgen in Grausamkeiten aus eben diesem Grund.“ (Kracauer 1985: 395) Der Schrecken wird auf diese Weise gebannt und bleibt doch bestehen. Kracauer verweist darauf, dass auch nach der Enthauptung der Medusa ihr Anblick weiterhin Angst verbreitete: „Athene, so wird uns berichtet, befestigte den entsetzlichen Kopf an ihrer Ägis, um ihren



Feinden Schrecken einzujagen.“ (Ebd.) Der Appell, das Grauen zu besiegen, und die gleichzeitige (machtpolitische) Indienstnahme des Monsters sind dabei kein Widerspruch. Beides verweist auf ein Muster, das auch für meine Untersuchung von zentraler Bedeutung ist: eine gegenwärtige Tendenz nämlich, Wahrnehmung und Darstellung der Verbrechen von ihrer historischen Wahrheit abzuspalten und sie in den Dienst der Gegenwart zu stellen. Denn nur dadurch, dass ihre Spezifik verwischt, die Bewegung der Zeit ignoriert wird, eignet sich das Bild des vergangenen Schreckens dazu, für einen neuen Schrecken (oder neue Abschreckung) einzustehen. Grund und Charakter des Schreckens aber bleiben dabei unverstanden.

Für Kracauer folgt, wie Gertrud Koch festgehalten hat, „aus dieser Unauflösbarkeit der Schreckensbilder, daß sie Selbstzweck seien“. Dieser „Selbstzweck“ bestehe, so Koch, in ihrer „Aufhebung ins Gedächtnis“ (G. Koch 1992: 131). Kracauer erklärt: „Und als Bilder, die um ihrer selbst willen erscheinen, locken sie den Zuschauer, sie in sich aufzunehmen, um seinem Gedächtnis das wahre Antlitz von Dingen einzuprägen, die zu fürchtbar sind, als daß sie in der Realität wirklich gesehen werden könnten.“ (Kracauer 1985: 396)

Diese Bilder, die hier „um ihrer selbst willen erscheinen“, sind keine ausschließlich auf sich selbst bezogenen Bilder, die keinen referentiellen Verweis mehr zum abgebildeten Schrecken beinhalten. Als Vermittlung, nicht als unmittelbare oder ‚authentische‘ Abbildung kommunizieren sie jene Wahrheit („das wahre Antlitz“), die nicht im Bild selbst aufbewahrt ist und am Gegenstand nicht erfahrbar ist, sondern erst im Austausch mit dem Betrachter, in der Einprägung ins Gedächtnis, also durch eine reflexive Denkbewegung, zur Entfaltung kommen kann.

Die Bilder sind für Kracauer daher Medium, um etwas anderes wahrzunehmen, das unvermittelt – in der Realität – nicht gesehen werden kann, dessen „wahr[e]s Angesicht“ sich dem Betrachter aber auf diese Weise einprägt. Damit ist das Bild in erster Linie Vermittler. Kracauer aber, das wird insbesondere im Kontext seiner Überlegungen zu Geschichte deutlich, geht es nicht um die Bilder, sondern um die Dinge: „das Optische ist das Medium, nicht die Sache selbst.“ (Koch 1992: 132) Aus der Unmöglichkeit eines unmittelbaren Zugriffs auf die Sache hinter dem Bild folgt nicht deren Nichtvorhandensein. Die Bilder eröffnen nicht notwendig einen selbstreferenziellen Zirkel. Das macht Kracauer in der Einleitung zum Medusa-Mythos deutlich, in der er auf die Zeugenfunktion des Kinos Bezug nimmt:

Indem das Kino uns die Welt erschließt, in der wir leben, fördert es Phänomene zutage, deren Erscheinen im Zeugenstand folgenschwer ist. Es bringt uns Auge in Auge mit Dingen, die wir fürchten. Und es nötigt uns oft, die realen Ereignisse, die es zeigt, mit den Ideen zu konfrontieren, die wir uns von ihnen gemacht haben. (Kracauer 1985: 395)

In diesen Sätzen klingt eine konfrontative Beziehung zwischen Film und Zuschauer an. Der Film wird zum Zeugen und das Kino konfrontiert uns mit Dingen, die wir fürchten. Im Bezug auf den Nationalsozialismus hieße dies:

es konfrontiert uns mit den verdrängten, abgewehrten oder verleugneten Schuldgefühlen und Kontinuitäten, die die Vergangenheit bis in die Gegenwart verlängern. Diese Konfrontation macht eine interpretative Bezugnahme auf die medial vermittelten Dinge notwendig, fordert, diese – wie Kracauer schreibt – „mit den Ideen zu konfrontieren, die wir uns von ihnen gemacht haben.“ Kontrastiv und konfrontativ lassen sich durch das Bild hindurch die Vergangenheit und ihre spätere Wahrnehmung in Beziehung zueinander setzen. Solch einen interpretativen Zugang, der hinter den selbstreferenziellen Darstellungen deren Geschichte sichtbar macht, möchte ich im Verlauf meiner Arbeit eröffnen.

Ich gehe davon aus, dass zeitgenössische Filme, die sich mit dem Massenmord an den Juden beschäftigen, den Charakter jener Bilder, durch die sich, wie in Medusas Schild, der Schrecken der Vernichtung anblicken lässt, weitgehend eingebüßt haben. Diese Filme ermöglichen nicht mehr die Konfrontation und Auseinandersetzung mit dem historischen Ereignis, auf das sich die Nachbildungen ebenfalls immer nur vermittelt beziehen können, sondern produzieren Erinnerungseffekte, die auf die Geschichte der medialen Vermittlung selbst verweisen, die aber als unvermittelt erscheinen. Grundlage dafür ist eine Tendenz zu sich wiederholenden und sich dabei auf Bekanntes, bereits Gesehenes, beziehende Schemata in der Darstellung. Dies sind dann tatsächlich rein auf sich selbst bezogene Bilder. Solche Geschichtsbilder kennen kein ‚Außerhalb des Bildes‘ mehr. Sie behaupten sich als absolutes („authentisches“) Abbild und verleugnen ihren Entstehungskontext. Geschichtsbilder werden zu Ikonen. Bedeutung und Gegenstand fallen in ihnen zusammen. Das ikonische Bild basiert auf der Aktivierung von Erinnerungseffekten an frühere Bilder: so wie es gezeigt wird, war es auch, weil es so gezeigt wird, wie wir es schon immer gesehen haben, weil es immer so gezeigt wurde. Das Symbol als dem Ikon entgegen gesetzter Bildform hingegen kennt noch ein Außen, auf das es verweist, weil es eben nicht mit sich identisch ist. Es basiert auf der Differenz von Abbildung und äußerer Wirklichkeit. Bedeutung realisiert sich, indem es mit etwas in Beziehung gesetzt wird, was es selbst nicht ist. Gerade dadurch bewahrt es die Spur zu diesem Anderen.

Carsten Probst hat am Beispiel des Berliner Mahnmals für die ermordeten Juden diese Transformation vom Symbol zur Ikone beschrieben. Während die symbolische Repräsentation vom Betrachter eine Interpretationsleistung fordert, deren Bezüge zwischen dem Objekt oder Bild in der Gegenwart und seiner Bedeutung für die Wahrnehmung der Vergangenheit nicht eindeutig sind, basiert die ikonische Funktion auf Ähnlichkeit. Das Ziel ist die Illustration von Geschichte, im Fall des Mahnmals als Imitation oder Zitat eines Friedhofes durch das abstrakte Ikon des Stelenfeldes:

Entfernt von den konkreten Orten des Geschehens, wie etwa den ehemaligen Konzentrationslagern oder den Stätten der Verfolgung innerhalb Berlins, die heute teilweise selbst Gedenkstätten sind, erinnert das Berliner Mahnmal an diese Orte (und damit an ihre Opfer), indem es sie scheinbar in abstrakter Form aufruft, zitiert – imitiert. Letztlich ist damit die Suggestion des ‚authentischen

Ortes' verbunden, einer Erfahrung historischer Realität, die sich in mimetisch-physischer Desorientierung am Ort selbst erfüllt. (Probst: 2004, 221)

In diesem imitierenden Charakter suggeriert die Ikone ein unmittelbares Nacherleben der Vergangenheit: „Erzeugt wird die Erfahrung eines ‚So ist es gewesen‘-Effektes, der den Besucher hier Ort und Stelle als ‚historisch‘ fühlen lassen soll.“ (Ebd.) Nicht als zu interpretierendes Symbol, sondern als zu erlebender Ersatzort, macht das Mahnmal das Angebot, die Shoah als Orientierungsverlust zu erfahren, der sich im Erleben des Artefakts einstellen soll.

Paradoxerweise begünstigte gerade die Kritik an der Referenzialität, der Bildersturm der Postmoderne, diese Entwicklung zur Totalität des Bildes. Gerade durch die Auflösung der Beziehung zu seinem Außen, zu seinem Entstehungskontext, zum Zeitkern der Aufnahme, zum Subjekt, das das Bild herstellt, und zum Objekt, das es darstellt, gerade als ein aus der Zeit heraus gelöstes Bild wird das Geschichtsbild zum nur noch sich selbst bedeutenden, im wahrsten Sinne des Wortes ‚selbstreferenziellen‘ Bild. Und weil es auf diese Weise kein Außen mehr kennt und dabei gleichzeitig alles bedeuten soll, also die Geschichte in sich selbst fixiert und zum Stillstand bringt, ist das Geschichtsbild ein narzisstisches Bild, das nur sich selbst ‚liebt‘. Genauer gesagt: Unsere Liebe zum Geschichtsbild ist die Liebe zu den Bildern, die wir uns nach unseren eigenen Wünschen und Projektionen herstellen. Sie sind Ausdruck der Liebe zu jenen hergestellten und gemodelten Bildern, die wir uns von uns und unserer Geschichte wünschen. Sie sollen vereindeutigen und beglaubigen, was wir sehen wollen.

Den Begriff des Geschichtsbildes verwende ich in diesem Sinne. Ich verstehe darunter ein vielfältig geprägtes, filmische und gesellschaftliche Konventionen aufnehmendes, fixiertes und verfestigtes ‚Bild‘ von der Vergangenheit, das in verschiedene Kontexte überführbar ist, also gleichsam in der visuellen Kultur migriert. Der Begriff des Bildes bezieht sich ganz konkret auf die Gestaltung von Filmbildern, ihre Mise en Scène und Rahmung, als auch auf bestimmte Codes und Konventionen in der Darstellung. Solche Konventionen können sich auf der Ebene der Erzählstrukturen als auch verkörpert in Figuren finden. Diese Formen wiederholen frühere Darstellungsmuster. Kennzeichnend ist ein Verfahren der Imitation von Vorbildern, die sich bereits zu Ikonen verfestigt haben. Als Oberbegriff dieses Verfahrens verwende ich den Begriff ‚Nachbildung‘. Er knüpft an die Überlegungen von Gérard Genette zur Transtextualität an. Genette bezeichnet mit Nachbildung eine nicht parodistische, sondern sich ernsthaft auf das Vorbild beziehende Form der Nachahmung (vgl. Genette 1993: 44). Auf diese Weise berücksichtige ich auch in der Begriffswahl die intertextuelle Struktur der Filme über Holocaust und Nationalsozialismus. Gleichzeitig verstehe ich den Begriff der Nachbildung in einem sehr konkreten und pragmatischen Sinne. Er setzt sich so von dem wesentlich vielschichtigeren aber oft unscharf verwendeten Begriff der ‚Nachbilder‘ ab. Inge Stephan und Alexandra Tacke definieren diesen in ihrer Auseinandersetzung mit den „Nach-Bildern des Holocaust“:

Nachbilder sind kurze, momenthafte Erinnerungsbilder, die von Lichtstrahlen als Eindrücke auf der lichtempfindlichen Retina hinterlassen worden sind. Schließt man die Augen, bleibt das Nachbild für einen kurzen Augenblick haften, um dann langsam zu verblassen, unscharf zu werden und schließlich – sobald man die Augen wieder öffnet – von anderen Bildern überblendet und ersetzt zu werden. Im übertragenen Sinne haben sich auch die Bilder des Holocaust in das kulturelle Gedächtnis eingebrannt und dort ihre Spuren hinterlassen. (Stephan/Tacke 2007b: 7)

Auch wenn ich von einer ähnlichen Analyse solcher im medialen Gedächtnis verankerten ikonischen Geschichtsbilder ausgehe, die zwischen dem gesellschaftlich geprägten, weitgehend konventionalisierten kulturellen und dem intersubjektiven kommunikativen Gedächtnis migrieren, impliziert der Begriff des ‚Nachbildes‘ zumeist einen eher künstlerisch-reflexiven Umgang. Mir geht es jedoch gerade um die Prozesse der Wiederholung und Imitation, die auf gesellschaftliche Vorstellungen und Deutungen, sowie auf unbewusste Wünsche zurückverweisen, welche auf die Vergangenheit bezogen sind. Ich möchte die konventionalisierten Darstellungsformen als einen spezifischen Ausdruck bestimmter Vergangenheitsbezüge analysieren.

Exemplarisch betrachte ich daher im Folgenden die *Erzählstrukturen* von Filmen über Nationalsozialismus und Holocaust, ihre *visuelle Bildebene* und ihre handelnden *Figuren und Charaktere*. Diese konventionalisierten, gleichsam typisierten Formen werde ich aber immer wieder auch mit anderen Verfahrensweisen kontrastieren, welche geeignet sind, hinter die bekannten Formen und Bilder zu gelangen und andere Zugänge eröffnen, die verstören, konfrontieren oder distanzieren. Fallen erstere konventionelle Formen unter den Begriff des Geschichtsbildes, korrespondieren letztere, welche Irritation und Verstörung begründen, mit dem Begriff des Vorstellungsbildes. Solche Vorstellungsbilder verstehe ich als mentale Bilder, die als gedankliche Vorstellungen der Zuschauer in Reaktion auf die Darstellungen entstehen. Ihre Charakteristika sind Porosität und Unvollständigkeit, die auf den permanenten Austausch zwischen dem Innen und dem Außen verweisen. Sie sind ebenfalls Projektionen – im wahrsten Sinne des Wortes – aber solche, die diese Tatsache nicht verschleiern wollen. Sie fordern geradezu zur Deutung, Übersetzung und Interpretation auf, was insbesondere angesichts der Gegenstände meiner Untersuchung, der filmischen Auseinandersetzung mit dem Massenmord an den Juden und dem Nationalsozialismus, besonders hervorgehoben werden sollte.

Kracauers Bezug auf den Mythos der Medusa bekommt deshalb im Kontext der Auseinandersetzung mit der filmischen Darstellung der Shoah zentrale Bedeutung, weil sich in seiner Beschreibung einer seiner direkten Hinweise auf den nationalsozialistischen Massenmord findet, spricht er darin doch explizit von den „Haufen gemarterter menschlicher Körper in Filmen über Nazi-Konzentrationslager.“ (Kracauer 1985: 369) In einem Brief an Adorno erläutert er 1965 diesen Bezug unter Verweis auf die alliierten Filme aus den Konzentrationslagern:

Zu Auschwitz: Als der Krieg in Deutschland zu Ende war, veranlaßte Eisenhower die Herstellung von Dokumentarfilmen über Konzentrationslager. Darin lag etwas ungemein Berechtigtes. Es mag sein, daß Filme über dieses Thema – ich meine Tatsachenfilme – legitimer sind als Kunstwerke. (Adorno/Kracauer 2008: 691)

Die letzte Anmerkung verweist auf einen Disput zwischen Kracauer und Adorno über die Grenzen und Möglichkeiten der Kunst, Auschwitz darzustellen. Sie verdeutlicht aber auch Kracauers besondere Hinwendung zu jenen ‚Tatsachenbildern‘, die den „Charakter von Spiegelbildern“ bekommen (Kracauer 1985: 395). Vom heutigen Standpunkt aus, zurückblickend auf eine Fülle künstlerischer, filmischer und literarischer, dokumentarischer und fiktionaler Darstellungen des Holocausts, wird diese Trennung jedoch zunehmend unmöglich. Wie verändern sich jene Bilder, die Kracauer vor Augen gestanden haben mögen, durch dauernde Wiederholung und ihre Überführung in andere Kontexte? Wie sind solche Filme zu bewerten, die die Geschichte szenisch gestalten, aber ihren Konstruktionscharakter hinter Authentizitätseffekten verbergen? Welche Folgen haben die Nachbildung historischer Fotografien und die Nachstellung historischer Filmaufnahmen für die Wahrnehmung der Verbrechen und ihre Einpassung in nationale oder transnationale Erinnerungskulturen? Sind es nicht gerade künstlerische Verfahren der Verfremdung, der Distanzierung und der Fremdstellung, mit deren Hilfe solche konventionalisierten Formen bewusst gemacht werden können? Diesen Fragen gehe ich im Laufe der folgenden Untersuchung nach. Sie stellen sich insbesondere vor dem Hintergrund einer fortdauernden Debatte über die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellbarkeit von Shoah und Massenmord. In den letzten Jahren sind allein in Deutschland zahlreiche Sammelbände und Studien entstanden, die sich mit der filmischen Erinnerung an Holocaust und Nationalsozialismus auseinandersetzen.<sup>2</sup> Nicht auf alle diese, teilweise sehr

---

2 | Die meisten der in den letzten Jahren erschienenen Monografien und Sammelbände beziehen sich schwerpunktmäßig auf den Komplex Nationalsozialismus. Dies ist nicht zuletzt auf die große Zahl von Filmen zu diesem Thema, insbesondere nach dem Erscheinen von *DER UNTERGANG* (D 2004, Oliver Hirschbiegel) zurückzuführen. Ein frühes Beispiel dafür ist *Filmriss. Studien über den Film DER UNTERGANG* (Bischof 2005), der kritische Positionen zu Hirschbiegels und Eichingers Film versammelt. Dietrich Kuhlbrodt befragt in *Deutsches Filmwunder. Nazis immer besser* (2006) die deutsche Filmgeschichte unter dem Gesichtspunkt der filmischen Darstellung von Nazis. Peter Reichels *Erfundene Erinnerung* (2004) teilt sich in die Untersuchung der Darstellung des Zweiten Weltkrieges und des Holocaust in Film und Theater. *Das Böse im Blick* (Frölich/Schneider/Visarius 2007) konzentriert sich wieder auf die Darstellungsgeschichte des Nationalsozialismus, mit einem klaren Schwerpunkt auf den jüngsten deutschen Filmproduktionen. Der Sammelband *Hitler darstellen* wiederum nimmt die populäre Filmfigur Hitler in den Blick und untersucht diese nicht nur aus der Perspektive der Filmwissenschaft, sondern auch aus der Sicht der Geschichtswissenschaft

unterschiedlich inspirierten Arbeiten kann ich in meiner Untersuchung eingehen. Im Vorwort ihres bedeutsamen Sammelbandes *Bilder des Holocaust* markieren Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe jedoch die zentrale Perspektive, die nahezu alle diese Untersuchungen prägt. Sie halten fest, dass der Holocaust heute „längst zu einem Ereignis geworden ist, das massenmedial vermittelt ist.“ (Köppen/Scherpe 1997b: 1) Diese Tatsache lässt aber die Frage nach dem *Wie* der Darstellung und auch nach ihrem *Ob überhaupt* nicht hinfällig werden, wie sie im Anschluss an die von Adorno angestoßenen Diskussionen über die „Grenzen der Aufklärung“ (vgl. Diner 1988, Claussen 1994, G. Koch 1992) ebenso wie an die von postmodernen Theoretikern gestellte Frage nach dem „Sprechen ‚nach Auschwitz‘“ (vgl. Lyotard 1997) gestellt worden ist (vgl. Köppen/Scherpe 1997b: 2). Das damit eröffnete Spannungsfeld wird den Widerspruch nicht los, der von Adorno formuliert wurde: „Das Übermaß an realem Leiden duldet kein Vergessen [...]. Aber jenes Leiden [...] erheischt auch die Fortdauer von Kunst, die es verbietet; kaum wo anders findet das Leiden noch seine eigene Stimme, den Trost, der es nicht sogleich verriete.“ (Adorno 1997b: 423) Damit aber endet die konfrontative Beschäftigung mit dieser Geschichte nicht. Sie kann das Nicht-Darstellbare nicht tabuisieren, es nicht zum Sakrileg erheben, will sie nicht den Mördern entgegenkommen, die von ihren Taten lieber schwiegen. Doch dies ist, und darauf verweist Adorno ganz explizit, keine *kulturelle* Frage. Die Kultur ist nur Ausdruck, nur Medium, nicht die Sache selbst:

Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. (Adorno 1997a: 355)

Auf diese Weise definiert Adorno eine spezifische Subjektposition, von der für ihn philosophisches Denken, künstlerischer Ausdruck und kritische Reflexion bestimmt sind: „Reflektierte Menschen, und Künstler, haben nicht selten ein Gefühl des nicht ganz Dabeiseins, nicht Mitspielens aufgezeichnet; als ob sie gar nicht selber wären, sondern eine Art Zuschauer.“ (Ebd.: 356)

---

und der Psychologie (Rother/Herbst-Meßlinger 2008). *Deutschlandwunder. Wunsch und Wahn in der postnazistischen Kultur* (kittkritik 2007) bezieht neben Film auch populäre Musik, Hörspiele, Literatur und Fußball in eine kritische Analyse der gegenwärtigen Erinnerungskultur mit ein. Hier wie in dem bereits angeführten Sammelband *NachBilder des Holocaust*, der neben Filmen auch auf Literatur, Fotografie, Ausstellungen und zeitgenössische Kunst eingeht (Stephan/Tacke 2007a), stehen die Tradierung und das Weiterleben des Nationalsozialismus im Mittelpunkt. Zentral für die filmwissenschaftliche Beschäftigung mit der Darstellung der Shoah sind in den letzten Jahren hingegen die Sammelbände *Die Shoah im Bild* (Kramer 2003) und *Lachen über Hitler – Auschwitz Gelächter* (Frölich/Loewy/Steinert 2003) gewesen.

Markiert ist damit aber auch die Position dessen, der „zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen“, jenes der als Häftling in den Lagern den Schrecken überlebte oder als Flüchtling der Bedrohung entkam. Köppen und Scherpe verweisen auf die fundamentale Differenz „im Erleben zwischen der ersten und zweiten Generation der Überlebenden und der der Nachgeborenen, deren ‚Nacherleben‘ vermittelt ist über das gespeicherte Wissen, die Rhetorik der Erzählungen und die standardisierte Ikonografie des Holocaust.“ (Köppen/Scherpe 1997b: 2) Die Autoren weisen darauf hin, dass diese Differenz ernst zu nehmen ist, dass sie nicht durch den Verweis darauf nivelliert werden kann, alles sei Erzählung (vgl. ebd.: 3). Darum beziehen sich meine folgenden Überlegungen immer wieder auf solche Positionen von Überlebenden wie Jean Améry oder Primo Levi oder Emigranten wie Krauer, die sich einerseits um Ausdruck bemühen und andererseits um dessen Unmöglichkeit wissen. Jean Améry's Reflexionen über die Tortur beschreiben beispielsweise nüchtern das Erlebte und markieren gleichzeitig die Unmöglichkeit, das Erlittene erfahrbar zu machen:

Es wäre ohne alle Vernunft, hier die mir zugefügten Schmerzen beschreiben zu wollen. War es ‚wie ein glühendes Eisen in meinen Schultern‘, und war dieses ‚wie ein mir in den Hinterkopf gestoßener stumpfer Holzpfahl?‘ – ein Vergleichsbild würde nur für das andere stehen, und am Ende wären wir reihum genasführt im hoffnungslosen Karussell der Gleichnisrede. Der Schmerz war, der er war. Darüber hinaus ist nichts zu sagen. Gefühlsqualitäten sind so unvergleichbar wie unbeschreibbar. Sie markieren die Grenze sprachlichen Mitteilungsvermögens. (Améry 1997: 63)

In Amérys Polemik gegen solche „Gleichnisrede“ manifestiert sich eine Grenze der sprachlichen Kommunikation, die auf das Ereignis und seinen Charakter selbst verweist. Wie Köppen und Scherpe betonen „ist die durch die physische Gewalt erlittene Auslöschung von Geist und Zivilisation unteilbar: mittelbar, aber nicht vermittelbar an andere [...]“ (Köppen/Scherpe 1997b: 3) Wenn nun Filme diese „Vergleichsbilder“ produzieren, eine auf Erinnerungseffekten beruhende Erfahrbarkeit suggerieren und somit filmische Gleichnisreden konstituieren, dann wird eben damit jene Erkenntnis über die Grenzen der Vermittlung negiert. Überführt in das Netz von Geschichtsbildern erscheint die Vergangenheit erfahrbar. Die vermeintlich ‚authentische‘ Abbildung löscht die Differenz aus, die der Unmöglichkeit der bildlichen oder sprachlichen Vermittlung eingeschrieben ist. Die Abbildung und die eigentlich fremde, differente, nicht wiederholbare und darum auch nicht nacherlebte Erfahrung werden unmittelbar aufeinander bezogen und ein direkter Zugang zur Vergangenheit behauptet. Darin wird die Differenz zwischen den Nachgeborenen und denen, die den Schrecken durchlebten, getilgt. Mehr noch findet hierzulande die Aneignung durch ein „deutsches ‚Wir‘“ statt (ebd.).

Auf diese Weise vergleichbar und austauschbar geworden migrieren die Bilder vom Holocaust und die Geschichten von Verfolgung, Mord und Rettung in die filmischen Erzählungen über den Nationalsozialismus. Nicht

zuletzt durch eine „postmodern zu kennzeichnende Situation“ findet eine „Universalisierung von Trauma, Leiden und Opferstatus in allen möglichen Bezugnahmen auf den Holocaust“ statt (ebd.: 4). Ich möchte im Folgenden zeigen, dass sich aktuelle deutsche Filmproduktionen über den Nationalsozialismus merkbar aus dem Fundus der Bilder und Narrative des Holocausts bedienen, um Deutsche als Opfer der Nazis und des Krieges darzustellen. Die beschriebene Ablösung vom Entstehungskontext und die damit einhergehende Pluralisierung der Bedeutungen münden schließlich in einer neuerlichen Vereindeutigung der Vergangenheit in Geschichtsbildern, die die Ikonen des Holocaust in einen filmischen Diskurs über deutsches Leiden überführt. Dies folgt nicht nur einem Wunsch nach Entlastung, sondern auch einem Bestreben nach Harmonisierung der Vergangenheit. Diese wird retrospektiv aufgespalten in das idealisierte Leben der einfachen Menschen und die nationalsozialistische Herrschaft.<sup>3</sup> Darin ist ein nostalgischer Bezug auf die Vergangenheit erkennbar, in der das ‚einfache Leben‘ der früheren Generationen als ‚Ursprungsgeschichte‘ der Gegenwart imaginiert wird. Ich sehe dies im Zusammenhang mit einer deutlichen Perspektivverschiebung von der (filmischen) Beschäftigung mit den (jüdischen) Opfern zu der mit den deutschen (Mit-) Tätern. Auch letztere unterlagen einem Tabu der Darstellung. Dieses jedoch war keineswegs, wie die Repräsentation von Auschwitz, Folge des spezifischen Charakters des Verbrechens. Durch diesen hat der Schrecken vielmehr eine neue, nicht kommensurable und sich den bestehenden Darstellungsmustern entziehende Qualität bekommen. Daraus konnte fälschlicherweise der Gedanke abgeleitet werden, die Shoah stelle ein Ereignis dar, das außerhalb der Menschheitsgeschichte angesiedelt werden müsse. Dagegen aber steht die Erkenntnis, dass die Verbrechen von Menschen begangen wurden, die in der Mitte Europas aufgewachsen und erzogen worden waren.

Dass man sich zunächst nicht mit dem schrecklichen Geschehen beschäftigen wollte, ermöglichte es den unmittelbar daran Beteiligten, den Mantel des Schweigens über ihre eigenen Taten auszubreiten. Dass die Täter im Film zunächst kaum dargestellt wurden, ist darum vor allem eine Folge von Verdrängung und Abwehr und erst in zweiter Linie eine Folge der Art der Verbrechen, die mit den verfügbaren Darstellungsformen nicht ins Bild gesetzt werden konnten. So ist die Tatsache, dass mit den Verbrechen auch die Beschäftigung mit den Tätern vermieden werden konnte, eher eine Folge der be-

---

3 | Dies hängt, wie ich im Folgenden noch genauer ausführen werde, auch damit zusammen, dass wir uns an einer Generationenschwelle befinden und die Zeitgenossen der NS-Zeit sterben. Dies macht die noch lebenden Erinnerungsträger besonders interessant. Dabei hat sich zunehmend eine unterschiedslose Begrifflichkeit durchgesetzt, die als sog. Zeitzeugen sowohl überlebende Opfer der NS-Verbrechen, als auch Zuschauer, Mitläufer und sogar ehemalige Täter fasst. Der Historiker Norbert Frei hebt dabei besonders die „massenmedialen Bemühungen um die verbliebenen Träger vermeintlich authentischer Erinnerung“ hervor. Die Medien geben dazu „den Erinnerungen einzelner – auch sogenannter ‚kleiner Leute‘ – [...] mehr Raum [...] denn je.“ (Frei 2005: 390)



reits angesprochenen Latenzzeit zwischen dem Geschehenen und einer wahrnehmbaren Auseinandersetzung mit dessen Folgen. Erst in den Jahrzehnten nach dem Krieg traten immer öfter auch Täterfiguren in tragenden Rollen auf. Von zunächst meist gesichtslosen Chargen veränderte sich das Bild der Nazitäter über verschiedene Zwischenschritte bis heute. Darauf werde ich in den folgenden Kapiteln näher eingehen. Dass sie schließlich selbst als Opfer von Krieg und Nationalsozialismus erscheinen können, ist Folge eines gesellschaftlichen und kulturellen Prozesses der Umdeutung. Diesen hat Gertrud Koch schon in seinen Anfängen präzise beschrieben. Angesichts eines „neuen Heimat-Gefühl[s]“ im deutschen Film fragte sie Mitte der 1980er Jahre: „Kann man naiv werden?“ und konstatierte am Beispiel von Edgar Reitz’ HEIMAT-Serie (BRD 1984) eine zentrale „Verschiebung der Perspektive“ (G. Koch 1985: 108). Um den „Mythos Heimat“ erzählen zu können, so Koch, müsse „das Trauma Auschwitz aus der Geschichte ausgeklammert werden“ (ebd.: 107). Dieses „Nostalgie-Bewußtsein“ (ebd.) hat sich in den aktuellen deutschen Filmen über den Nationalsozialismus fulminant durchgesetzt. In Filmen wie DER UNTERGANG, SOPHIE SCHOLL: DIE LETZTEN TAGE (D 2005, Marc Rothemund) oder NAPOLA – ELITE FÜR DEN FÜHRER (D 2004, Dennis Gansel) spielen Vernichtung und Holocaust keine Rolle mehr. Sie führen eine geisterhafte Existenz überlagert von Nachbildungen, die an die medialen Vorbilder aus Filmen wie SCHINDLER’S LIST (USA 1993, Steven Spielberg) oder THE PIANIST (F/D/UK/PL 2002, Roman Polanski) zwar erinnern, sich aber gleichzeitig von diesen lösen. Sie wiederholen und verfeinern dabei die Muster ihrer deutschen Vorgänger, die Koch in ihrem Text kritisiert: „Was in HEIMAT zu Grabe getragen wird, sind nicht die ‚einfachen Wahrheiten‘ der ‚kleinen Leute‘, daß erst das Fressen, dann die Moral kommt, sondern der schmale Konsens darüber, daß von deutscher Geschichte sich nicht reden läßt, ohne Auschwitz mitzudenken.“ (Ebd.: 108)

Dieser „schmale Konsens“ ist heute weitgehend aufgekündigt, deutsche Geschichte findet im Film längst ohne den (expliziten) Bezug auf Auschwitz statt. Zum Code geworden findet sich der Holocaust nur noch als ‚Echo‘ wieder, als Materialressource für eine filmische „Wechselrahmung“ (Welzer/Moller/Tschuggnall 2002: 82), mit der sich die Versatzstücke zu harmonischen Geschichten verkleben lassen. In meiner Untersuchung werde ich mich exemplarisch diesen Transformationsprozessen zuwenden. Ich definiere dazu die Gruppe neuerer deutscher Filme über die Geschichte des Nationalsozialismus und die Nachkriegszeit als filmische Geschichtsfiktionen. Darunter subsumiere ich Filme wie DER UNTERGANG, DAS WUNDER VON BERN (D 2003, Sönke Wortmann), NAPOLA und SOPHIE SCHOLL, sowie TV-Events wie DRESDEN (D 2006, Roland Suso Richter) oder DIE FLUCHT (D 2007, Kai Wessel). Kennzeichnend für diese filmischen Geschichtsfiktionen ist die Verbindung einer geschlossenen, Authentizität suggerierenden Handlung mit intertextuellen Verweisen auf Filme unterschiedlicher Kontexte (deutsche Kriegsfilme oder Opfermelodramen der 1950er Jahre, die ‚Hitler-Welle‘ der 1970er Jahre oder internationale Filme über den Holocaust) und einem nostalgischen Bezug auf die Vergangenheit.

Meine Analyse ist dabei von folgenden Annahmen geleitet: Ich gehe davon aus, dass die erinnerungskulturelle Verschiebung von Tätern zu Opfern eine Entsprechung in der transgenerationellen Tradierung von Familiengeschichte findet. Diese wiederum bietet ein Erzählmodell für die neueren filmischen Geschichtsfiktionen, denen die Tendenz zu geschlossenen Geschichten zugrunde liegt. Diese narrativen Schließungen vollziehen auch eine nachträgliche Sinnggebung. Damit wird ein lineares und kausales Erzählprinzip generiert, das Brüche im Bezug auf die Vergangenheit negiert oder lediglich in konventionalisierter und damit nicht verstörender Form integriert. Eine zunehmend konventionalisierte postmoderne Ästhetik, die auf trans- und intertextuellen Strukturen, stereotypen Formen und Nachbildungen beruht und sich in die geschlossenen Erzählungen einfügt, begünstigt die Verfestigung der filmischen Darstellungen in Geschichtsbildern, die sich ablösen und durch die mediale Kultur migrieren können. Daran anknüpfend adaptieren die filmischen Geschichtsfiktionen über den Nationalsozialismus Bilder und Narrative des Holocaust und transformieren diese in deutsche Opfergeschichten. Die Vergangenheit erscheint damit nicht mehr konfrontativ und unerlöst, sondern wird mit gegenwärtigen Selbstwahrnehmungen harmonisiert.

Um diese Entwicklung anhand der hier zu untersuchenden Filmbeispiele nachzuzeichnen und zu analysieren, werde ich zunächst im Kapitel *Holocaust und Nationalsozialismus im medialen Gedächtnis* die gesellschaftlichen, politischen und ästhetischen Rahmenbedingungen erläutern. In diesem Zusammenhang definiere ich auch meinen filmischen Untersuchungskorpus und gehe auf die Konstitution des medialen Gedächtnisses ein. Dem Kapitel *Geschichte und ihre Nachbildung* stelle ich einige grundlegende Überlegungen zu Geschichte und Geschichtsschreibung voran und erläutere das Prinzip der narrativen Schließung. Dies leitet über zur Diskussion der postmodernen Ästhetik. Davon ausgehend stelle ich die transgenerationelle Tradierung von Erinnerung als Erzählmodell und das Prinzip der Postmemory als Analyseinstrument vor.

Daran anschließend werde ich in *Monumente der Erinnerung – Bilddokumente als Modelle* Fotografien und Filmaufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus und von der Befreiung der Lager als ‚Vorbilder‘ der medialen Nachbildungen vorstellen. Daran knüpfen die Analysen der Filme an. In dem Kapitel *Filmische Geschichtsfiktionen* stehen die Erzählstrukturen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Ausgehend von klassischen Erzählformen über Dokudrama und Authentizitätsfiktionen nähere ich mich der Definition der filmischen Geschichtsfiktionen an und untersuche diese exemplarisch am Beispiel von *DAS WUNDER VON BERN*. Im nächsten Kapitel *Filmische Geschichtsbilder* analysiere ich die visuellen Strukturen. Insbesondere die visuellen Nachbildungen stehen dabei im Zentrum und werden an den Beispielen *THE PIANIST*, *SCHINDLER'S LIST* und *LA VITA È BELLA* (I 1997, Roberto Benigni) diskutiert. In einem weiteren Abschnitt gehe ich exemplarisch auf die visuelle Repräsentation der Konzentrationslager ein und kontrastiere dies mit Beispielen, die sich der Eindeutigkeit der Bilder zu entziehen versuchen. Exemplarisch zeige ich die Migration der Bilder am Beispiel von *DER UNTERGANG*.

Im letzten Analysekapitel zu *Filmischen Geschichtsfiguren* wende ich mich den Charakteren und Figuren zu. Ich untersuche dazu die Darstellung der Täter und der Opfer und diskutiere das Stereotyp des ‚guten Deutschen‘, sowie die Darstellung von Frauen und Kindern in Filmen über Holocaust und Nationalsozialismus. Die Figurendarstellung untersuche ich im Anschluss daran exemplarisch an dem Fernsehfilm DRESDEN.

Obwohl ich Filme aus unterschiedlichen nationalen Produktionskontexten untersuche und diskutiere, lege ich dabei den Schwerpunkt auf die deutsche Gesellschaft nach der Einigung von 1990 als kulturellen, politischen und familiären Resonanzraum. Was ich in den folgenden Kapiteln als ästhetische Phänomene der Verschiebung, Ablösung und Umkehrung diskutiere, findet seine Entsprechung im gesellschaftlichen und politischen Selbstverständnis der vereinten Bundesrepublik und seiner Bevölkerung. Dass die in meiner Untersuchung am Beispiel der kulturellen Produktion, ihrer Wahrnehmung und Tradierung beschriebene Migration, Wandlung und Vereindeutigung von Geschichtsbildern heute kaum noch national begrenzt gefasst werden kann und sich auch und gerade die Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen in einem transnationalen und damit universalisierbaren und zunehmend kontextlosen Raum verschiebt, muss daher in den folgenden Analysen mitgedacht werden. Die Spezifik dieser Universalisierung kann leider nicht eingehender analysiert und diskutiert werden, wenngleich sich ihre Mechanismen auf dieselben Strukturen beziehen lassen, die in meinen Analysen Gegenstand der kritischen Auseinandersetzung werden (vgl. Ebbrecht 2010a).

Der Beginn meiner Auseinandersetzung mit der Darstellung und Wirkung der Shoah datiert bereits mehr als ein Jahrzehnt zurück. Dabei spielten gesellschaftliche und politische Aspekte, wie die fortdauernde Konfrontation mit Antisemitismus und einer noch immer erschreckend häufigen Leugnung des Holocaust eine wichtige Rolle.

Bei dieser langjährigen Beschäftigung haben mich viele Menschen begleitet, unterstützt, gefördert oder gefordert, die ich hier nicht namentlich aufzählen kann, bei denen ich mich aber für den anregenden Gedankenaustausch bedanken möchte. Für die Möglichkeit, diese Untersuchung in den vergangenen Jahren zu realisieren, gebührt insbesondere der *Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf* in Potsdam, namentlich ihrem Präsidenten Dieter Wiedemann, großer Dank. Auch bei den MitarbeiterInnen der Bibliothek und Mediathek der Hochschule, die mir jederzeit bei der Beschaffung von Büchern, Filmen und anderen Materialien behilflich waren, möchte ich mich bedanken, sowie bei meinen KollegInnen Arne Brücks, Susanne Eichner, Mariann Gibbon, Dagmar Hoffmann, Jesko Jockenhövel, Lothar Mikos, Elizabeth Prommer, Martina Schuegraf, Claudia Töpfer, Christoph Wahl, Michael Wedel, Claudia Wegener, Natália Wiedmann, Peter Wuss, Yulia Yurtaeva und den Studierenden meiner Seminare, die mich tatkräftig mit Anregungen und Kritik unterstützt haben.

In den Jahren 2006 und 2008 habe ich freundlicherweise Kongress- und Forschungsstipendien der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* bewilligt be-

kommen, die mir Rechercheaufenthalte in den USA ermöglicht haben. In diesem Zusammenhang möchte ich den MitarbeiterInnen der Filmabteilung des *US Holocaust Memorial Museum* in Washington, DC sowie der *US National Archives* in College Park für ihre Unterstützung danken. Ein Stipendium der *Minerva-Stiftung* hat mir im Sommer 2008 einen Forschungsaufenthalt in Israel ermöglicht. Hier konnte ich u.a. in der Gedenkstätte *Yad Vashem* Material für meine Arbeit sichten. Für seine Unterstützung dabei danke ich insbesondere Daniel Uziel vom *Yad Vashem* Fotoarchiv. Mein Dank gebührt außerdem Doron Avraham, Noa McKayton und Daniel Rozenga von der *International School for Holocaust Studies*, die mir die Möglichkeit gegeben haben, meine Forschungsergebnisse im Rahmen von Fortbildungsseminaren in Jerusalem vorzustellen. Außerdem möchte mich bei meine KollegInnen Ilan Avisar, Lawrence Baron, Erin Bell, Jeanpaul Goergen, Ann Grey, Judith Keilbach, Yvonne Kozlowsky-Golan, Uta Larkey, Steve Lipkin, Derek Paget und Matthias Steinle, bedanken, die mich durch Korrekturen, Anregungen und Möglichkeiten zur Veröffentlichung, Vorträgen oder Teilnahme an Konferenzen gefördert und unterstützt haben. Ferner gebührt mein Dank auch allen anderen FreundInnen, KollegInnen und Institutionen, die mich zu Konferenzen oder Vorträgen eingeladen haben und mich dadurch dazu angeregt haben, weitere Nebenpfade meines Forschungsgebietes zu betreten.

Ganz besonderer Dank gilt meinem Kollegen Thomas Schick, der mir nicht nur immer den Rücken frei gehalten hat, damit ich Zeit hatte, an meiner Arbeit zu schreiben, sondern diese auch aufmerksam und gründlich gelesen und mit vielen Anregungen verbessert hat. Auch Till Harning, Johanna Müller, Herbert Niehoff, Dorothee Wein und Sonja Witte haben die Arbeit ganz oder in Teilen gelesen und durch ihre freundschaftliche Kritik und ihre stete Motivationsarbeit zu ihrem Gelingen beigetragen. Ganz besonders möchte ich mich bei Renate Hefter dafür bedanken, dass sie in kürzester Zeit meine Arbeit gelesen und mir mit Korrekturen und Anregungen bei der Realisierung geholfen hat. Und ohne die fortwährende Ermunterung und geduldige Unterstützung durch Gertrud Koch, die TeilnehmerInnen ihres Kolloquiums an der *Freien Universität Berlin* und das engagierte Interesse Régine-Mihal Friedmans hätte ich diese Arbeit sicher nicht beenden können.

Der Druck der Arbeit wurde freundlicherweise von der *Ursula Lachnit-Fixson Stiftung* und der *Buber-Rosenzweig-Stiftung* unterstützt. Für die Gestaltung der Grafik auf dem Buchumschlag danke ich Liz Elsby, für die Betreuung der Veröffentlichung den MitarbeiterInnen des *transcript-Verlags*.

Abschließend möchte ich mich bei meiner Familie, Günter, Helene und Sebastian Ebbrecht, dafür bedanken, dass sie mir den nötigen Halt und Zuspruch zur Realisierung dieser Arbeit gegeben haben, sowie bei Cäcilie, Peter, Simone, Nicole und Niclas Hartmann, die mich mit offenen Armen bei sich aufgenommen und unterstützt haben. Schließlich hätte ich dieses Unternehmen vielleicht auf halber Strecke abgebrochen, wenn mir Deborah Hartmann nicht durch Ansporn, Neugier und Kritik gezeigt hätte, wie relevant meine Überlegungen sind.