
ERINNERUNG, GEDÄCHTNIS, GESCHICHTSSCHREIBUNG

Neuere Arbeiten zu filmischen Aufarbeitungen des Holocaust

von MAJA FIGGE

Claudia Bruns, Asal Dardan, Anette Dietrich (Hg.), *Welchen der Steine du hebst. Filmische Erinnerung an den Holocaust*, Berlin (Bertz + Fischer) 2012.

Tobias Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, Bielefeld (transcript) 2011.

Sonja M. Schultz, *Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglorious Basterds*, Berlin (Bertz + Fischer) 2012.

Bettina Noack, *Gedächtnis in Bewegung. Die Erinnerung an Weltkrieg und Holocaust im Kino*, München (Wilhelm Fink) 2010.

Simon Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich (diaphanes) 2011.

«Welchen der Steine du hebst -/ du entblößt, / die des Schutzes der Steine bedürfen».¹

Paul Celans Gedicht *Welchen der Steine du hebst* thematisiert die Schwierigkeiten, die mit der Repräsentation der Erfahrung der Opfer verbunden sind und die immer wieder Anlass für Auseinandersetzungen um die (Un-)Darstellbarkeit der Shoah geben. Die geplante Spurlosigkeit der nationalsozialistischen Verbrechen hatte eine bis heute anhaltende Produktion von Bildern, Spiel- und

Dokumentarfilmen zur Folge, sodass der Holocaust längst ein medial vermitteltes Ereignis geworden ist.² Wie einige der AutorInnen der hier vorgestellten Arbeiten mit Bezug auf Siegfried Kracauers Metapher vom Haupt der Medusa betonen, liefern die Bilder trotz der unüberbrückbaren Differenz zum Ereignis den einzigen Zugang zum Grauen der Shoah.³ In einer Zeit, in der immer weniger Opfer der Verbrechen diese bezeugen können, stellt sich die Frage nach den Wirkungsweisen, der Funktion und der Aufgabe der filmischen Aufarbeitung umso dringlicher. An der historischen Schwelle vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis versuchen die hier vorgestellten Arbeiten mit unterschiedlichen geschichts- und gedächtnistheoretischen Zugängen das mediale Vermögen auszuloten, das Film zum Gedächtnismedium und/oder zum Medium der Geschichtsschreibung macht. In seiner Untersuchung des Verhältnisses von Kinematographie und Historiographie *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart* analysiert Simon Rothöhler zeitgenössische, im weitesten Sinne dokumentarische Filme, die «selbst historisches Wissen her- und bereitstellen, das außerhalb filmästhetischer Vermittlung (so) nicht zu haben wäre» (S. 9). Zentrale Referenz ist die von Siegfried Kracauer in *Geschichte – vor den letzten Dingen*⁴ formulierte Geschichtstheorie, die explizit mit fotografischen Medien argumentiert: «Im Zentrum steht eine mäandernde Analogiebildung, die den ›historischen Ansatz‹ der Historiographie, mit dem ›ästhetischen Grundprinzip‹ des Films, die ›historische Realität‹ mit der ›Kamera-Realität‹ und

den Historiker mit dem Fotografen parallelisiert.» (S. 17) Rothöhler zufolge liegt das Potential von Kracauers Überlegungen darin, dass Film zum privilegierten Medium der Verstehbarkeit von Geschichte wird. Dem Regisseur kommt dabei die Aufgabe des Film-Historikers zu, der «in einem Medium operiert, das gleichsam unwillkürlich ›historiographische‹ Arbeit leistet» (S. 21). In den hier vorgestellten Arbeiten steht genau das Ausloten dieses historiografischen Vermögens des Films im Zentrum – es fällt auf, dass auch ganz ohne Verweis auf Kracauer die AutorInnen sich für (Autoren-)Filme interessieren, in denen diese Engführung plausibel wird. Jedoch sind es oftmals auch fiktionale Filme, die auf ihre historiografischen Verfahren hin befragt werden – wobei die Unterscheidung in der Betrachtung der konkreten ästhetischen Vorgehensweisen zunehmend obsolet wird.

Der Sammelband *Welchen der Steine du hebst. Filmische Erinnerung an den Holocaust* ist aus einer Filmreihe und einem Symposium hervorgegangen, das im Herbst 2009 mit Unterstützung der Stiftung *Erinnerung, Verantwortung und Zukunft* in Berlin stattfand. Die Herausgeberinnen, Claudia Bruns, Asal Dardan und Anette Dietrich, verstehen Film als Leitmedium der Erinnerung, was bedeutet, dass Filme die kollektiven Erinnerungsprozesse mitgestalten und die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Holocaust prägen (S. 19). In dem Band sollen entsprechend die «ästhetischen und gesellschaftspolitischen Dimensionen der Filmproduktion und -rezeption» (S. 18) zusammengebracht werden. Dies zeigt sich auch in der Transdisziplinarität des Bandes, der Beiträge von WissenschaftlerInnen aus Filmwissenschaft, Geschichte und Kulturwissenschaft mit solchen von FilmemacherInnen, MedienpädagogInnen und VermittlerInnen aus Gedenkstätten und jüdischen Museen zusammenbringt. Die Perspektive richtet sich von heute «auf die Vergangenheit, die sich jeder endgültigen Aneignung immer wieder entzieht» (S. 42). Zentrale Schwerpunkte sind dabei die zunehmende Transnationalisierung der Erinnerung und die «Leerstellen der Erinnerung», d. h. die fehlende Repräsentation marginalisierter Opfergruppen, Sinti und Roma, Lesben und Schwulen und Schwarzen Deutschen, an der sich die noch ausstehende (filmische) Aufarbeitung besonders deutlich ablesen lässt. In der Sektion «Filmische Narrationen im Generationengedächtnis» sind Aufsätze versammelt, die sich mit der filmischen Weitergabe der Erinnerung an den Holocaust, insbesondere aus

Perspektive der Opfer und ihrer Nachkommen, beschäftigen. Die AutorInnen greifen in ihren Analysen auf das von Marianne Hirsch vorgeschlagene Konzept der «Post-memory» zurück, das explizit ästhetische, medial vermittelte Annäherungen an das Trauma der Eltern meint. So lassen sich, so Martin Schellenberg, die Filme als «Prozess und Produkt einer Trauerarbeit» begreifen, «die die Zweite Generation stellvertretend für ihre Eltern... vollzieht.» (S. 106) Zudem befassen sich mehrere Beiträge explizit mit der Frage des historiografischen Vermögens des Mediums Film. Ähnlich Kracauers Parallelisierung von Historiker und Regisseur untersuchen sie jeweils Werke, in denen den Filmemachern die Notwendigkeit des Geschichtenerzählens zum Anlass historiografischer Praxis wird: Asal Dardan zeichnet an Thomas Braschs Film *Der Passagier – Welcome to Germany* (D 1988) nach, wie sich Braschs Regiearbeit mit den Möglichkeiten und vor allem den Grenzen der Darstellbarkeit des Holocaust auseinandersetzt und als Geschichte des Scheiterns zu einer «anti-erlöserischen Geschichtserzählung» im Sinne Saul Friedländers wird (S. 297). Auch Michael Wildt diskutiert die Überlegungen Friedländers einer «integrierten Geschichte». ⁵ Ihn interessieren die veränderten Schreibweisen, die sich in den Verschiebungen der Holocaustgeschichtsschreibung nachvollziehen lassen und führt diese ohne weitere Begründung auf filmische Techniken der Darstellung zurück. Allerdings zeigt er im Verlauf seines Aufsatzes, wie sehr sich narrative Strategien in Filmen und Texten annähern: in der Analyse des Films *Geheimsache Ghettofilm* (ISR 2009) von Yael Hersonski verdeutlicht er, wie dieser die von Friedländer vorgeschlagene historiografische Methode filmisch umsetzt. Die Rekonstruktion von jüdischen Zeugnissen und Erinnerungen führt die Inszenierung des Filmmaterials, das 1942 von Kamerateams der SS-Propagandakompanien im Warschauer Ghetto aufgenommen wurde, vor. Auf diese Weise werden, das ist für eine «integrierte Geschichte» wesentlich, «in diesen Bildern Menschen sichtbar ..., denen Würde und Individualität nicht geraubt werden konnte» (S. 308). Sven Krämer beschäftigt sich am Beispiel von Atom Egoyans *Ararat* (CDN/F 2002), der das Fortleben des Genozids an den Armeniern thematisiert, mit der Frage, welche Formen der Darstellung und Überlieferung möglich sind, wenn keine Zeitzeugen mehr am Leben sind. Nach Krämer wird in *Ararat* der Film (im Film) zum imaginären Ort des kulturellen Gedächtnisses, an dem die Verbrechen jederzeit vergegenwärtigt werden können. Insgesamt ist der Band

mit den gesetzten Schwerpunkten richtungsweisend für die zukünftige Auseinandersetzung mit filmischer Erinnerung an den Holocaust, denn er lässt sich als Plädoyer für die Ausweitung der Perspektiven verstehen, die den Rändern des Erinnerns, den marginalisierten Themen, Ästhetiken, Sichtweisen und vor allem den Opfern einen angemessenen Ort einzuräumen sucht.

In diesem Sinne ist der Band auch als Antwort auf die Entwicklung zu verstehen, die Tobias Ebbrecht in seiner Studie *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust* untersucht: Die «Perspektivverschiebung von der (filmischen) Beschäftigung mit den (jüdischen) Opfern zu der mit den deutschen (Mit-)Tätern» (S. 19): Bilder der Verbrechen sind in Mainstream-Filmen zu Ikonen geworden; zudem migrieren sie, so Ebbrecht, in filmische Darstellungen des Nationalsozialismus und nehmen dort als «Nachbildungen» eine qualitative Umdeutung vor, die eine Identifikation der nicht-verfolgten Deutschen als Opfer ermöglicht (S. 20). Ebbrecht interessiert sich in erster Linie für das Verhältnis von geschichtlichem Ereignis, Bewegung der Zeit und bildlicher Repräsentation und untersucht die kinematografischen Nachbildungen des Holocaust. Auch er bezieht sich auf Siegfried Kracauers Überlegungen zum «Standhalten des Schreckens im Bilde» (S. 10) und folgert für zeitgenössische Filme, dass diese nicht mehr die Konfrontation mit dem historischen Ereignis ermöglichen, sondern vielmehr «Erinnerungseffekte [produzieren], die auf die Geschichte der medialen Vermittlung selbst verweisen, die aber als unvermittelt erscheinen» (S. 13). Diese These veranschaulicht er in seiner Untersuchung nicht nur an *Schindler's List*,⁶ den er als Prototyp für «Geschichtsfiktionen» begreift, sondern an Filmen, wie *Das Wunder von Bern*,⁷ *Der Untergang*⁸ und *Dresden*.⁹ Sein Fokus liegt dabei auf der «Wechselrahmung»,¹⁰ der Vermischung von national und familiär bestimmten Leiderfahrungen mit Bildern der Shoah im Familiengespräch. Auch Ebbrecht bezieht sich zentral auf den Ansatz der «Postmemory», aber im Gegensatz zu den AutorInnen in *Welchen der Steine du hebst* bezieht Ebbrecht das Konzept auf die Erinnerungen der Zweiten Generation der TäterInnengesellschaft und versteht es «als jede Form der intergenerationellen, medial kommunizierten Nacherinnerung» (S. 79). «Postmemory» dient ihm als Methode, mit der «der kulturelle Kanon sich stetig wiederholender Bilder zu analysieren ist und durch die sich Rückschlüsse auf spezifische Formungen, Ablagerungen und Transformationsprozesse ziehen lassen»

(ebd.).¹¹ Auch wenn Ebbrecht betont, dass er sich auch für die Abweichungen der Stereotype, die «Fehlleistungen» (Thomas Elsaesser), das «Poröse» (Walter Benjamin) der Filme interessiert, misst er der narrativen Schließung weitaus größere Bedeutung zu, die er auch mit einem geschlossenen Geschichtsmodell in Verbindung bringt. Um seine These zu unterstreichen, vernachlässigt Ebbrecht jedoch weitgehend die «filmische Affinität zur Kontingenz» (Rothöhler, S. 83), die relative Offenheit und Unkontrollierbarkeit des Filmbilds, und verbleibt in dieser schematischen Anordnung. Dennoch kann er in seinen Analysen überzeugend darlegen, dass in den «Rekonstruktionen des Nationalsozialismus nach der Beschäftigung mit dem Holocaust» (S. 316) nicht nur die Perspektivverschiebung vorgenommen wird, sondern sich auch der Wunsch nach historischer Vereindeutigung und Universalisierung artikuliert. Diesen Filmen stellt Ebbrecht am Ende seines Buches das filmische Potential des reflektierenden Erkennens im Sinne Kracauers gegenüber: «Durch die Vermittlung der Bilder hindurch versuchen wir die Wahrheit der historischen Erfahrung von Auschwitz zu erfassen, ohne dass wir dabei den unüberbrückbaren Graben zu unseren eigenen Erfahrungen negieren.» (S. 328) Erst in der Anerkennung der Differenz, so Ebbrechts abschließendes Argument, entsteht die Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart, die nicht nach Schließung sucht, sondern uns der Erkenntnis näher bringt, «dass unsere Zukunft die Zukunft des Vergangenen – Geschichte – ist».¹²

Auch wenn es an einigen Stellen sinnvoll gewesen wäre, die Filme stärker an die Diskurse rückzubinden, in die sie eingebettet sind, erscheinen seine differenzierten Ausführungen im Vergleich zu Sonja M. Schultz in *Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglorious Basterds*, die sich ebenfalls für das Fortleben und Zirkulieren der Bilder durch die Jahrzehnte interessiert, weitaus überzeugender. In präzisen Beschreibungen einzelner Szenen entwickelt Ebbrecht seine Argumentation, wohingegen Schultz' Darstellung zwar von einer umfassenden Kenntnis der Forschungsliteratur zeugt, ihre Interpretationen aber leider teilweise über den Status von Behauptungen nicht hinausreichen. Allerdings lässt sich ihr Buch mit seinem Umfang, den zahlreichen Farbabbildungen, der hilfreichen Filmografie und dem Personen- und Filmregister durchaus als Nachschlagewerk auf dem Stand der aktuellen Forschung verstehen. Der weitaus größte Teil der chronologisch aufgebauten Studie konzentriert

sich auf Produktionen seit den 1990er Jahren. Ohne dies theoretisch zu vertiefen, gibt Schultz den Wandel des kollektiven Erinnerns als Begründung an: «Das Zeitalter des Gedenkens ist ohne Film nicht zu denken.» (S.13) Wie Ebbrecht macht sie die Perspektivverschiebung zum Ausgangspunkt, nimmt jedoch eine andere Position ein, wenn sie am Beispiel von *Habermann*,¹⁵ einem Spielfilm über die Vertreibung der Sudetendeutschen, die Beobachtung der «Wechselrahmung» selbst problematisiert: «Wird der wiederholte Vorwurf des Gebrauchs von Holocaust-Ikonen in Bezug auf deutsche Opfer nicht selbst irgendwann stereotyp und behindert so die Auseinandersetzung mit den nun mal ambivalenten Seiten der Geschichte?» (S.480) Im Unterschied zu Ebbrecht, der vor einer Universalisierung der Opfererfahrung warnt, versteht Schultz diese eher als positiv «in einer auch motivisch zusammenrückenden europäischen Gedenkkultur» (ebd.). Auch wenn sie am Ende die Notwendigkeit einer Haltung betont, die es angesichts der historischen Verantwortung der Shoah einzunehmen gilt, bleiben die Kriterien, wie diese genau aussehen könnte, jedoch unklar.

Bettina Noacks Untersuchung interessiert sich nicht für die Effekte der zunehmenden Perspektivverschiebung. Im Gegenteil, gerade weil sich seit den 1990er Jahren zunehmend ein «Riss [...] zwischen Ereigniserfahrung und Repräsentation» (S.263) auftut, untersucht sie in ihrer Studie *Gedächtnis in Bewegung. Die Erinnerung an Weltkrieg und Holocaust im Kino* in einer eher kursorisch anmutenden Auswahl «Erinnerungsfilme» (S.9), das heißt Filme, die einen Bezug zwischen ihrer Gegenwart und dem Holocaust herstellen. Aufbauend auf der These, dass sich in Filmen bis in die 1980er Jahre ein von Zeitzeugen getragenes Gedächtnis artikuliert (S.9), möchte sie «eine Gedächtnisgeschichte untersuchen, die gleichzeitig ein Stück Filmgeschichte ist» (S.10). Ihrer Untersuchung stellt sie die Unterscheidung zwischen Erinnerung und Gedächtnis voran: Erinnerung fasst sie als Repräsentation, die sich auf etwas Vergangenes bezieht und es auf diese Weise aktualisiert, während sie das Gedächtnis, weniger als Speicher, sondern vielmehr als zeitliches Kontinuum fasst. Paul Ricoeurs *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*¹⁴ ist hier der zentrale theoretische Bezugspunkt. Noack überträgt dies auf Kino und Film als Zeitmedium und analysiert die Zeitkonstruktionen in den Erinnerungsfilmen. Damit versucht sie der Komplexität der Geschichtsbilder Rechnung zu tragen, die Zeitgenossenschaft betonen – auch hier findet sich, wie schon in den Aufsätzen von Dardan,

Wildt und Krämer, die Engführung von Regisseur und Historiker. Ihr theoretisches Vokabular entwickelt sie eher *en passant* in den konkreten Filmanalysen, was für das Verständnis ihrer Ausführungen vor allem in der ersten Hälfte des Buches nachteilig ist. Die untersuchten Erinnerungsfilme machen sich laut Noack die Zeithaltigkeit der filmischen Bilder zunutze, da diese, so ihre These, mit ihrer ausgeprägten Rückblendenstruktur zum einen die Vorstellung von Geschichte als linear und fortschrittlich problematisieren und zum anderen der Auffassung widersprechen, filmische Geschichtsbilder verdeckten die Vergangenheit und damit die Erfahrung der Opfer (S.256). Es geht also wie bei Ebbrecht um die filmische Form, das Wie der Darstellung des Holocaust. Allerdings handelt es sich hier nicht um Geschichtsfiktionen, sondern um Beispiele, die Ebbrecht mit dem von Benjamin entlehnten Begriff des «Porösen» beschreibt. Besonders hervorzuheben sind gerade Noacks überzeugende und tiefreichende Analysen von *The Pawnbroker*¹⁵ und *Sophie's Choice*¹⁶ sowie ihre Lesart von *Il portiere di Notte*,¹⁷ den sie als «am weitesten gehende filmische Auseinandersetzung mit dem Trauma der Überlebenden» begreift, da «sie dem Publikum keine souveräne, unbeteiligte Position zugesteht» und diese der Perspektive der Opfer annähert (S.211). Sie beendet ihre Arbeit mit einem erneuten Bezug auf Ricoeur, der die Glaubwürdigkeit des historischen Zeugen verteidigt.¹⁸ Im Anschluss daran formuliert Noack gegen Schindler's List und ähnliche Filme, dass darin zwar den auftretenden Überlebenden eine wahrhaftige Dimension zugebilligt werde, «[d]ie technischen Effekte [...] haben jedoch wenig bis gar nichts mit den Mitteln zu tun, mit denen der Zeuge normalerweise die Glaubwürdigkeit seines Zeugnisses versichert.» (S.262) Dieses Argument genauer zu begründen bleibt Noack jedoch leider schuldig.

Auch Simon Rothöhler beschäftigt sich in einem Kapitel seiner Studie mit der filmischen Fähigkeit, Zeugnisse aufzuzeichnen und zieht Ricoeurs *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen* als zentrale Referenz heran. Während Noack das Auftreten von Zeugen im fiktionalen Film thematisiert, interessiert sich Rothöhler für Formen einer *Visual Oral History*, die auf Erlebnisberichten Einzelner basiert, und fragt danach, wie «Filme das Verhältnis zwischen der aufgezeichneten ›Sphäre des Aussageaktes‹ (Agamben) und einer Vergangenheit, die im erinnernden Sprechen evoziert wird, sich aber nicht als filmisches Bild materialisiert», inszenieren (S.24). Fotografische Bilder als Zeugen «müssen», wie Rothöhler eingangs festhält, «durch

nachträgliche diskursive Operationen zum Sprechen gebracht werden» (S. 142). Diese Voraussetzung bindet er zurück an die Auseinandersetzung mit der Rolle, die Fotografie und Film für die Erforschung, Darstellung und Erinnerung des Holocaust haben und expliziert am Beispiel von Claude Lanzmanns *Shoah*,¹⁹ welche Form der Zeugenschaft gemeint ist: Der Fokus liegt sowohl auf den spezifisch filmischen Inszenierungen von Zeitzeugen als auch auf der «damit zusammenhängenden historiografischen Operationalisierung, Verknüpfung und Problematisierung aufgezeichneter Zeugnisakte.» (S. 146) Und hier kommt das «Bild als Zeuge» doch wieder zum Tragen, insofern das «Bild des Zeugen» nicht von ihm zu trennen ist, da diese als «Zeugnisbilder des Zeugnisaktes» (ebd.) zu verstehen sind. Ausgehend davon fasst er das Verhältnis zwischen Medium und dem Akt des Bezeugens als Ermöglichungsstruktur. Die Kamera fungiert in diesem Setting als notwendiges Gegenüber, durch das der Zeugnisakt zu einem epistemischen Verfahren wird. Der Zeugenfilm vergegenwärtigt also zwei Vergangenheiten, die Aufzeichnungszeit des Zeugnisaktes und die Rede des Zeugen, die einen vergangenen Ereigniszusammenhang rekonstruiert. Diesen Zusammenhang vertieft Rothöhler an einem weiteren Film von Lanzmann, *Sobibor, 14 Octobre 1943, 16 Heures*,²⁰ der sich auf den Aufstand im Konzentrationslager Sobibor bezieht und diesen mit der Lanzmann eigenen Montage des Zeugnisses des Überlebenden Yehuda Lerner vergegenwärtigt: «Lanzmanns bildlos-bildmächtige Evokation des Aufstands von Sobibor bietet fiktionalisierende Verfahren auf, ohne bei fiktiven Darstellungen zu landen» (S. 157). Und so wird deutlich, dass Lanzmann doch «an eine bestimmte Form der ›Augenzeugenschaft‹ der Kamera [glaubt], nämlich an das Bild als Medium eines Zeugnisaktes – nur nicht an historisches Bildmaterial» (S. 158). Und vielleicht ist auch dies das verbindende Element aller hier vorgestellten Publikationen, nämlich die Auseinandersetzung mit den ästhetischen Bearbeitungen, die fiktionalisierenden Verfahren, die durch den Versuch, Zugänge zur Vergangenheit zu legen oder offen zu halten, motiviert sind. Rothöhler resümiert am Ende seines Buches, dass das historiographische Vermögen des Films «auch von den historischen Bedingungen abhängt, die außerhalb des Mediums liegen (und dennoch zu seiner Geschichte gehören)» (S. 197). Gemeint sind die spezifischen Bedingungen der Sichtbarkeit und Sagbarkeit, unter denen Filme zu einem bestimmten Zeitpunkt entstehen. Angesichts der Tendenzen der Universalisierung des Holocaust und der

zunehmenden Abwesenheit der Zeugen erscheint es umso wichtiger eine Haltung einzunehmen, mit der wir nicht nur die Bilder betrachten, wie von einigen AutorInnen gefordert, sondern vor allem Filme machen, die nicht nur die historiografischen Möglichkeiten des Mediums nutzen, sondern sich auch ihrer eigenen (Film-) Geschichte bewusst sind.

1 Paul Celan, Welchen der Steine du hebst, in: Beda Allemann (Hg.), *Paul Celan. Gesammelte Werke* Band 1, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1983, 129.

2 Vgl. Manuel Köppen, Klaus Scherpe, Zur Einführung: Der Streit um die Darstellung des Holocaust, in: dies. (Hg.), *Bilder des Holocaust: Literatur – Film – Bildende Kunst*, Köln (Böhlau) 1997, 1.

3 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1985, 395.

4 Siegfried Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Schriften 4, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1971.

5 Saul Friedländer, *Den Holocaust beschreiben: Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte*, Göttingen (Wallstein) 2007.

6 *Schindler's List*, Regie: Stephen Spielberg, USA 1993.

7 *Das Wunder von Bern*, Regie: Sönke Wortmann, D 2004.

8 *Der Untergang*, Regie: Oliver Hirschbiegel, D 2004.

9 *Dresden*, Regie: Roland Suso Richter, D 2006.

10 Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall (Hg.), *«Opa war kein Nazi» Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt/M. (Fischer) 2002, 82.

11 Ebbrecht bezieht sich hier auf: Marianne Hirsch, *Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in: Barbie Zelizer (Hg.), *Visual Culture and the Holocaust*, New Jersey (Rutgers) 2001, 238.

12 Siegfried Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, 18.

13 Habermann, Regie: Juraj Herz, D/CZ/A 2010

14 Paul Ricoeur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, München (Wilhelm Fink) 2004.

15 *The Pawnbroker*, Regie: Sidney Lumet, USA 1964.

16 *Sophie's Choice*, Regie: Alan J. Pakula USA 1982.

17 *Il portiere di Notte*, Regie: Liliana Cavani, I 1974.

18 Ricoeur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, 225.

19 *Shoah*, Regie: Claude Lanzmann, F 1985.

20 *Sobibor, 14 Octobre 1943, 16 Heures*, Regie: Claude Lanzmann, F 2001.