

Alexander Jakob

Jenseits der Zeugenschaft. Zur Kritik kollektiver Bilder nach HOLOCAUST

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1668>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jackob, Alexander: Jenseits der Zeugenschaft. Zur Kritik kollektiver Bilder nach HOLOCAUST. In: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 36: Zur neuen Kinematographie des Holocaust (2004), S. 10–25. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1668>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Alexander Jakob

Jenseits der Zeugenschaft

Zur Kritik kollektiver Bilder nach *Holocaust*

Nach 40 Jahren treten die Zeitzeugen, die ein bedeutsames Ereignis als Erwachsene erlebt haben, aus dem eher zukunftsbezogenem Berufsleben heraus und in das Alter ein, in dem die Erinnerung wächst und mit ihr der Wunsch nach Fixierung und Weitergabe. In diese Situation kommt seit ungefähr 10 Jahren jene Generation, für die Hitlers Judenverfolgung- und -vernichtung Gegenstand persönlicher traumatischer Erfahrung ist. Was heute noch lebendige Erinnerung ist, wird morgen nur noch über Medien vermittelt sein.¹ Jan Assmann 1997

1. Holocaust und das kulturelle Bild-Gedächtnis: Das Beispiel USA

Nicht nur aus heutiger Perspektive stellt sich die Erstaustrahlung des Fernseherteilers *Holocaust* in den Vereinigten Staaten als eine entscheidende Zäsur im Umgang der Massenmedien Film und Fernsehen mit der Vernichtung von etwa sechs Millionen Juden im Zweiten Weltkrieg dar. Schon damals wurde, so stellt der Historiker Peter Novick in seiner bemerkenswerten Untersuchung „Nach dem Holocaust“² (Engl. Orig.: „The Holocaust in American Life“) fest,

1 Assmann 1997, S.51.

2 Novick widmet sich in weiten Teilen seiner Untersuchung den besonderen Entwicklungsschritten, die sich im Umgang der US-amerikanischen Gesellschaft mit dem Holocaust feststellen lassen. Jede der von ihm als signifikant eingestufte Phasen wird in ihren besonderen Charakteristika und ihren unterschiedlichen Positionen, also im besten Sinne einer historischen Darstellung behandelt. Die Gruppen, die er anhand verschiedenster Quellen untersucht, sind erstens die amerikanischen Juden und ihre Organisationen und Interessenverbände, zweitens die amerikanische Gesellschaft insgesamt und drittens die jeweiligen Positionen der amerikanischen Regierung in den unterschiedlichen Phasen. Die wesentliche Ausgangsthese ist, daß jede Phase in ihrem Umgang mit dem Holocaust von aktuellen Interessen, also vom jeweiligen Umgang (im Akt der Erinnerung) mit dem kulturellen Gedächtnis bestimmt sei. Habe bis in die sechziger Jahre hinein in allen Interessensgruppen der Holocaust kaum eine Rolle gespielt, so stehe er

diese erste Darstellung der Massenvernichtung der Juden für ein großes Publikum von Kritikern und Kommentatoren „begeistert“ aufgenommen.³ Neben der Tatsache, daß seither der Euphemismus „Holocaust“⁴ als Ausdruck für den verübten Völkermord der Deutschen an den Juden steht, sollen hier zwei wesentliche Auswirkungen der Serie auf den Umgang der Bild-Medien Film und Fernsehen mit der Erinnerung an dieses Verbrechen hervorgehoben werden:

Zum einen wurde *durch die Reaktionen in Deutschland auf Holocaust* in Theorie und Praxis ein für allemal die Diskussion über die Bedenken beendet, daß die Massenmedien nicht in der Lage seien, den Völkermord der Nationalsozialisten an sechs Millionen Juden wirksam darstellen zu können.⁵ Das Fernsehen fuhr im Anschluß an den Erfolg des Vierteilers damit fort, den Völkermord der Deutschen im Zweiten Weltkrieg zum Gegenstand von Produktionen zu machen, deren dramaturgische Strukturen v.a. auf den Sektor der quotenwirksamen Unterhaltung ausgerichtet war.⁶ Gleiches gilt für das Medium Film. Dort erlebte diese Entwicklung mit Steven Spielbergs *Schindlers List* 1993 ihren bisherigen Höhepunkt.⁷ Auch er trug dazu bei, daß inzwischen „der Holocaust in der amerikanischen Kultur der 1990er Jahre – Tausende von Kilometern vom Ort und 50 Jahre nach der Zeit des Geschehens – eine derartige Bedeutung erlangt hat“.⁸

Zum anderen hatte die Fernsehserie nach Novick einen wesentlichen Anteil am „Eindringen des Holocaust“ und der mit ihm verbundenen Erzählungen und Bilder in das allgemeine Bewußtsein der amerikanischen Gesellschaft. „Seit den 1970er Jahren wird der Holocaust nicht mehr nur als eine jüdische Erinne-

heute im Zentrum des kollektiven Gedächtnis der Juden und der amerikanischen Gesellschaft insgesamt.

3 Eine Ausnahme war z.B. Elie Wiesel, der die Sendung in der *New York Times* u.a. als eine „Beleidigung für die Überlebenden“, als „unwahr, anstößig und billig“ beschrieb. (Zitiert nach Novick 2001, S. 272).

4 Wie Giorgio Agamben dargelegt hat, schließt dieser in seiner etymologischen Dimension u.a. im Zusammenhang mit der christlichen Opferlehre verwendete Begriff „nicht nur einen unannehmbaren Vergleich von Krematorium und Altären ein, sondern auch eine von Anfang an antijüdisch gefärbte Bedeutungsgeschichte“. Agamben 2003, S. 28. Vgl. dazu weiterführend Agamben 2003, S. 25-28.

5 Novick 2001, S. 275.

6 Ebda.

7 Gleichzeitig führte die massenhafte Verbreitung des Begriffs Holocaust durch die Miniserie zu einer Inanspruchnahme von verschiedensten Personen und Opfergruppen; ein Umstand, der speziell in den USA eine heftige Debatte um die Frage der Einzigartigkeit und der Unvergleichbarkeit des an den Juden verübten Völkermordes anheizte. Zur Einführung in dieses Problemfeld vgl. Novick 2001, S. 22f., 249-263.

8 Novick 2001, S. 11.

rung dargestellt – und eingeschätzt –, sondern als eine amerikanische“.⁹

In einer wachsenden Anzahl von Staaten ist der Holocaust obligatorischer Bestandteil des Lehrplans staatlicher Schulen. [...] In den vergangenen 20 Jahren hat jeder Präsident die Amerikaner aufgefordert, die Erinnerung an den Holocaust zu bewahren. Die Unterhaltskosten des Washingtoner Holocaust-Museums – für die ursprünglich private Spenden aufkommen sollten – werden größtenteils von der Bundesregierung finanziert. [...] Regierungsvertreter im ganzen Land haben den Amerikanern mitgeteilt, es sei ihre Pflicht als Bürger, *Schindlers Liste* anzuschauen.“¹⁰

Diese Bestandteile einer gegenwärtig auf den unterschiedlichsten Ebenen in den USA praktizierten *Erinnerungskultur* zählen nach Novick zu einem Phänomen, das weniger auf ein distanziertes, an der „Geschichtlichkeit“ von Ereignissen interessiertes *historisches Bewußtsein*, sondern vielmehr auf die gegenwärtige Verankerung des Holocaust innerhalb eines *kollektiven Gedächtnisses* der USA hindeutet. Doch worin liegt für den Historiker Novick der wesentliche Unterschied zwischen einem historischem Bewußtsein und dem sog. kollektiven Gedächtnis, ein Begriff, der auf den französischen Soziologen und Durkheimschüler Maurice Halbwachs zurückgeht? In der Interpretation Novicks ist, gegenüber der „geschichtlichen“ Sicht eines historischen Bewußtseins, Halbwachs' Entwurf eines kollektiven Gedächtnisses dadurch charakterisiert, daß es selbst im wesentlichen „ahistorisch wenn nicht gar antihistorisch“ ist.¹¹ Statt eine bestimmte Periode oder ein bestimmtes Ereignis *distanziert* und über mehrere Perspektiven historisch (oder als ‚geschichtlich‘) zu verstehen und darzustellen, *vereinfacht* das kollektive Gedächtnis, denn „[...] es sieht die Ereignisse aus einer einzigen, interessierten Perspektive; duldet keine Mehrdeutigkeit; reduziert die Ereignisse auf mythische Archetypen“.¹² Es muß allerdings hier deutlich betont werden, daß Novick selbst Halbwachs' Konzept des kollektiven Gedächtnisses stark vereinfacht darstellt und kaum die Mehrdeutigkeiten und die verschiedenen Ebenen beachtet, die in dieser Konstruktion enthalten und reflektiert sind. Daß er jedoch einen innerhalb der Kulturwissenschaften hoch im Kurs stehenden Forschungsgegenstand zur Ausgangsfrage seiner Untersuchung bestimmt, beweist allerdings um so nachdrücklicher, daß auch in der Geschichtswissenschaft die Auffassungen gegenüber den Begriffen *historisches Bewußtsein*, *individuelle und kollektive Erinnerung* und *Gedächtnis* im Wandel begriffen sind. Auf diese Tendenz, die sich in den verschieden-

9 Novick 2001, S. 267.

10 Ebda.

11 Ebda., S. 14.

12 Ebda.

sten wissenschaftlichen Einzeldisziplinen beobachten läßt, wies Jan Assman bereits 1997 in seiner vielbeachteten Schrift *Das kulturelle Gedächtnis* hin. Assman erklärt dort das seit ca. Mitte der achtziger Jahre allgemein anwachsende Interesse an den Themen Gedächtnis und Erinnerung als Teil einer Epochenchwelle, die er im Wesentlichen durch drei Faktoren charakterisiert sieht:

Zum einen erleben wir mit den neusten elektronischen Medien externer Speicherung (und damit: des künstlichen Gedächtnisses) eine kulturelle Revolution, die an Bedeutung der Erfindung des Buchdrucks und vorher der Schrift gleichkommt. Zum anderen, und damit zusammenhängend, verbreitet sich gegenüber unserer eigenen kulturellen Tradition eine Haltung der ‚Nach-Kultur‘ (George Steiner), in der etwas Zu-Ende-Gekommenes – ‚Alteuropa‘ nennt es Niklas Luhmann – allenfalls als Gegenstand der Erinnerung und kommentierenden Aufarbeitung weiterlebt. Drittens, und hier liegt vielleicht das entscheidende Motiv, kommt gegenwärtig etwas zu Ende, was uns viel persönlicher und existentieller betrifft. Eine Generation von Zeitzeugen der schwersten Verbrechen der Menschheit beginnt auszusterben.¹³

An den von Assmann genannten drei Faktoren läßt sich bereits ersehen, weshalb Novick aus seiner Perspektive als Historiker, dem es selbstverständlich vor allem um seine Auffassung von einem historischen Bewußtsein gehen muß, keine eingehendere Auseinandersetzung zum gegenwärtigen Diskurs über das kollektive Gedächtnis führt. Denn dies würde zwangsläufig nach sich ziehen, daß er die Auswirkungen der neuen Medien auf das kollektive Gedächtnis nicht nur erwähnen, sondern kritisch in seine Überlegungen mit einbeziehen müßte, ein Projekt, das den Rahmen seiner Untersuchung sicher gesprengt hätte. So gesehen hätte der Historiker weit mehr zu leisten, als nur ein zuverlässiger ‚Datenspeicher der Erfahrung‘ zu sein. Denn bei einer genaueren Betrachtung der unterschiedlichen Formen der medialen Vermittlung des Holocaust würde schließlich die Frage nach dem ‚Was‘ durch die ausschließliche Frage nach dem ‚Wie‘ ersetzt werden.

Wie wichtig aber eine kritische und medientheoretisch differenzierte Aufarbeitung auf diesem Gebiet ist, das zeigt sich in der Rolle des Fernsehens und dessen Auswirkungen auf das Verhältnis zu den im Dritten Reich verübten Völkermorden insgesamt. So attestiert Detlef Junker im Hinblick auf die in den fünfziger Jahren von Amerikanern und Deutschen kaum geführte Auseinandersetzung mit diesen Nazi-Verbrechen:

Seit Anfang der sechziger Jahre haben mehrere Ereignisse und Entwicklungen diese Lage grundsätzlich geändert. In dieser Zeit begann das, was jetzt als die ‚Amerikanisierung des Holocaust‘ bezeichnet werden kann. Am Anfang war das

13 Assmann, Jan 1997, S. 11.

Bild. Ohne das Fernsehen, so könnte man sagen, keine Amerikanisierung des Holocaust.¹⁴

Im qualitativen Vergleich zwischen Wort- und Bildebene, was die Darstellung des in den Lagern durchgeführten Genozids betrifft, wird Junker noch deutlicher. Wenn er z.B. als Beweis für die Allgegenwärtigkeit des Holocaust in den USA ausführt, daß die *Washington Post* 1996 allein über 300 Artikel zum „Holocaust“ und die *New York Times* von 1996 bis heute mehr als 3500 Artikel mit einem „Holocaust“-Bezug publiziert hat, dann wird im nächsten Satz klar, daß die Kritik eigentlich in eine ganz andere Richtung gedacht ist, denn:

Immerhin handelt es sich bei der ‚New York Times‘ noch um das gedruckte Wort. Seine Wirkung wird allerdings bei weitem übertroffen durch das Bild, durch Film, Fernsehen, Comics und das Internet. Das herausragende Beispiel der letzten Jahre ist natürlich Spielbergs Film ‚Schindler`s List‘, der 1993 auf den Markt kam, sieben Oscars gewann und 1997 von einer der großen Fernsehanstalten wieder übertragen wurde, diesmal mit der für die Vereinigten Staaten ungewöhnlichen Erklärung, daß dieser Film nicht von Werbung unterbrochen werde. [...] Auf dem amerikanischen Markt ist der Holocaust zur gewinnbringenden Ware geworden.¹⁵

In der Gleichsetzung von Bild und Ware spricht Junker seine eigentliche Kritik aus: Das Bild generell und das Fernseh- und Filmbild im Speziellen erweist sich ein ums andere Mal mehr als Ware und gleichzeitig als etwas, das für den Einzelnen nicht kontrollierbar scheint. Als angeblich sichtbarer Beweis einer manipulatorischen und allein auf Profitstreben angelegten, amerikanischen Ausbeutung des Holocaust gelten eben meist die Bilder, und nicht die Strukturen, die sie zum Erscheinen bringen. Denn: „Die größte Wirkung aber wird nicht durch das Wort und die ernsthafte Forschung, sondern durch das Bild, durch die Vermarktung des Holocaust in den Massenmedien erzielt“.¹⁶ Hier wird Junker am deutlichsten: Das Wort gehört seiner Meinung nach in den Bereich der Forschung, das Bild wird, als ein Teil der Massenmedien, mit Manipulation identifiziert. Dazu sei hier angemerkt, daß es vor allem die Anwendung des Wortes ist, die jene Möglichkeiten von Manipulationen in den Massenmedien bietet, indem sie Bilder ‚benennt‘ und dadurch scheinbar erklärt und ‚durchschaubar‘ macht.

Die vorliegende Untersuchung möchte einen anderen Weg gehen, als das Bild per se mit dem Verdacht der Täuschung zu betrachten. Statt dessen soll in

14 Junker 2000, S. 155.

15 Ebda. S. 152.

16 Ebda. S. 149.

einem ersten Schritt auf den Einsatz von bestimmten Motiven oder besser von kollektiven, also vielen Zuschauern bekannten Bildern innerhalb der dramaturgischen Strukturen hingewiesen werden, auf denen Film und inzwischen weite Teile des Fernsehens aufgebaut sind.¹⁷

Im Folgenden sollen u.a. einige vom Historiker Novick und anderen Geschichtswissenschaftlern hinterlassene Lücken im Diskurs über den Holocaust und die Massenmedien in den Blick genommen und gegebenenfalls mit Vorschlägen zu einer Differenzierung markiert werden. Ziel ist es, die Frage nach der Rolle des kollektiven Gedächtnisses (das jeder einzelne auch individuell durch Erinnerungsarbeit erlebt) mit der Frage nach den massenwirksamen und bekannten Bildern des Nazi-Terrors zu koppeln. Diese werden als kollektive Bilder näher bestimmt und untersucht. Es wird sich zeigen, daß die Bilder-Medien Fernsehen und Film heute integrale Bestandteile eines permanent im Wandel begriffenen kollektiven Gedächtnisses sind, innerhalb dessen sich bestimmte kollektive Bilder (so wie wir sie inzwischen von jenen Ereignissen kennen, die mit dem Begriff Holocaust verbunden sind) bewahren und fortentwickeln können. Als für viele Menschen *wiedererkennbare kollektive Bilder*, die uns in den unterschiedlichsten Medien erscheinen, bieten sie zugleich eine Möglichkeit, unser Verhältnis zum tatsächlichen Ereignis des von den Nationalsozialisten verübten Völkermordes zu überprüfen und kritisch zu befragen. Denn Bilder, so vermutet auch Manuel Köppen, gehören zum wirkungsvollsten Bestand des kollektiven oder auch kulturellen Gedächtnisses, welches wir von der Massenvernichtung im Dritten Reich besitzen.

3. Wege zum kollektiven Gedächtnis

Jan Assman formuliert in seiner Schrift *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* die wichtigsten Thesen aus dem Werk von Maurice Halbwachs zum Begriff *Kollektives Gedächtnis*.¹⁸ Halbwachs definiert das Gedächtnis – und darin besteht seine besondere

¹⁷ Früchtl/Zimmermann 2001. S. 27.

¹⁸ „Halbwachs war auf dem Lycée Henri IV Schüler von Bergson, in dessen Philosophie das Thema Gedächtnis einen zentralen Platz einnimmt [...], und studierte bei Durckheim, dessen Begriff des Kollektivbewußtseins ihm die Grundlagen für sein Bemühen lieferte, den Bergson-schen Subjektivismus zu überwinden und das Gedächtnis als ein soziales Phänomen zu interpretieren. Halbwachs lehrte Soziologie zunächst in Straßburg, dann an der Sorbonne. 1944, gleichzeitig mit seiner Berufung an das Collège de France, wurde er von den Deutschen deportiert und am 16.3.1945 im Konzentrationslager Buchenwald umgebracht.“ Assman, Jan 1997, S. 35.

Leistung – als soziales Phänomen bzw. soziale Konstruktion einer bestimmten Vergangenheit, indem er den *sozialen Bezugsrahmen* herausstellt, innerhalb dessen sich jede, also auch die individuelle Erinnerung, konstituiert und manifestiert.¹⁹ Dabei sieht Halbwachs grundsätzlich von der Vorstellung einer hirneingeschalteten oder neuronalen Basis für das Gedächtnis des Menschen ab. Da er davon ausgeht, daß ein Mensch, der vollständig isoliert aufwächst und ohne sozialen Bezugsrahmen lebt, kein Gedächtnis hat, bestimmt er ihn letztlich als ein vollständig soziales Wesen. Anders gesagt: Ohne eine Gruppe, in der ein Mensch arbeitet, lebt und handelt (von dieser hat er ursprünglich auch seinen Namen erhalten), spielt es keine Rolle, ob er ein Gedächtnis hat, denn die Gruppe ist Teil der menschlichen Bedingtheit, wie Hannah Arendt analog zum freien Handeln im tätigen Leben des einzelnen Menschen anschaulich darstellt. „Für Menschen“, so Arendt, „heißt Leben – wie das Lateinische, also die Sprache des zutiefst politischen unter den uns bekannten Völkern – so viel wie ‚unter Menschen weilen‘ (inter homines esse) und Sterben so viel wie aufhören unter Menschen zu weilen‘ (desinere inter homines esse).“²⁰ Auf das Gedächtnis übertragen bedeutet ihre Feststellung, daß es für den einzelnen Menschen und seine Erinnerungsarbeit ein Gedächtnis nur mit und durch die Bezugsgröße einer bestimmten Gruppe von Menschen geben kann. „Wenn überdies das kollektive Gedächtnis seine Kraft und seine Beständigkeit daraus herleitet, daß es auf einer Gesamtheit von Menschen beruht, so sind es indessen die Individuen, die sich als Mitglieder der Gruppe erinnern.“²¹ Einen zentralen Aspekt dieses Bezugsrahmens, der überdies das Gedächtnis in ein Verhältnis zur Erinnerungsarbeit setzt, leitet Halbwachs aus der Dimension des Raumes ab. Denn der Raum ist es – und zwar der soziale Raum, den eine Gruppe durch ihr Zusammensein in gemeinsamer räumlicher und zeitlicher Bestimmung bildet –, der den Rahmen für besondere Elemente (Begriffe, Symbole usw.) innerhalb dessen abgibt. Diesen Rahmen, mit den in ihm enthaltenen Elementen, nennt Halbwachs das *Ideensystem* der Gesellschaft.²² Wenn bestimmte Menschen am selben Ort versammelt sind, und das, was dieser Ort für sie ausmacht, im Gedächtnis als Bild *behalten* können, so *erhalten* sie sich dadurch in der Erinnerung das Bild ihrer sozialen und auch räumlichen Zugehörigkeit und erkennen sich als Teil der Gruppe. Orte und die immer wieder bestätigte Erinnerung (in Bildern) an diese Orte bilden so den Kontinuitätsrahmen, den sich eine Gruppe in der Welt gibt. Halbwachs zufolge gibt es deshalb kein kollektives Gedäch-

19 Assmann, Jan 1997, S. 35.

20 Arendt 1960, S. 15.

21 Halbwachs 1985, 31.

22 Assmann, Jan 1997, S. 39.

nis, das sich nicht innerhalb eines bestimmten räumlichen und auch gemeinsamen zeitlichen Rahmens einer Gruppe bewegt. Was nun bei Halbwachs das Zusammenspiel von Begriffen oder Symbolen, kurz, die von ihm so genannten *Elemente* sind, die das Gedächtnis als potentielle Erinnerungen enthält, das nennt der Ägyptologe Jan Assmann *Erinnerungsfiguren*, die er im wesentlichen anhand von Schriften lokalisiert und interpretiert. In Assmanns Darstellung von Halbwachs tauchen Bilder nur in unmittelbarer Verbindung zu dem auf, was er „Begriff“ nennt, zu einer Kategorie also, die auf Schrift und damit auf kulturelle Regeln und Normen weist.

Aleida Assmann, die ebenfalls umfangreiche Forschungsergebnisse zum Thema des Gedächtnisses und der Erinnerungskultur vorgelegt hat, geht genauer auf das ein, was uns jenseits einer bloßen Bestimmung durch Begriff, Text und Zeichen als Teil der Erinnerungs- und Gedächtniskultur tagtäglich umgibt und das wir tagtäglich erinnern. In ihrer Bestimmung stehen Bilder im Gegensatz zu einer klaren und bewußten Strukturierung von Erinnerung innerhalb eines „kulturellen Gedächtnisses“.

Bilder passen sich anders als Texte der Landschaft des Unbewußten an; es gibt eine flüssige Grenze zwischen Bild und Traum, wobei das Bild zur Vision gesteigert und mit einem Eigenleben ausgestattet wird. Mit Überschreitung dieser Grenze verändert sich der Status des Bildes; vom Objekt der Betrachtung verwandelt es sich in ein Subjekt der Heimsuchung.²³

Aus dieser Perspektive werden Bilder mit Gefahr und der Möglichkeit der Bedrohung eines subjektstiftenden Logos assoziiert, der sich im Medium des Textes gegenüber der irrationalen Unüberschaubarkeit von Bildern des Unbewußten behaupten muß. Entsprechend erscheinen so Bilder im kulturellen Gedächtnis: „Bilder tauchen im Gedächtnis vor allem dort auf, wohin keine sprachliche Verarbeitung reicht. Dies gilt insbesondere für traumatische und vorbewußte Erfahrungen.“ Denkt man Aleida Assmanns Überlegungen weiter, dann besteht die Arbeit mit Bildern im Gedächtnis einer Gruppe u.a. darin, diese „Träger des Unbewußten“²⁴ innerhalb eines therapeutischen Prozesses in Sprache zu überführen und betroffene Menschen immer wieder von Bildern (die hier eben Bilder eines Traum(a)s sind) zu befreien. Hier scheint letztlich die Vorstellung eines unmittelbaren Zugangs zur uns umgebenden Welt vorzuherrschen, die, durch traumatische Erlebnisse und deren Bilder verstellt, uns nur durch Schrift und Logos zurückgegeben und versinnbildlicht werden kann.

Aleida Assmanns Bild-Begriff leitet sich aus der Tradition psychoanalyti-

²³ Assmann, Aleida 1999, S. 228.

²⁴ Ebda. S. 220.

scher Deutung von Bildern ab. In der von ihr eröffneten Perspektive erscheinen Bilder vor allem als Gegenstände oder Boten aus einem kollektiven Unbewußten. Der Umgang mit Bildern ist so auch immer mit der Vorstellung einer heilenden und therapeutischen Wirkung des Sprechens über Bilder verbunden. Sie erscheinen in dieser Betrachtungsweise als etwas, das über einen bloßen und vollständigen Sinn, also über ein klares Bewußtsein, hinausgeht.

4. Bildgedächtnis: Wege vom kollektiven Gedächtnis zu kollektiven Bildern

Eine andere Möglichkeit die Realität des Traumes und seiner Bilder zu deuten, bietet der Kunst- und Bildwissenschaftler Hans Belting. Dieser sieht in der Realität des Traumes und seinen ihn auszeichnenden „visuellen Bildern“ den entscheidenden Hinweis auf den menschlichen Körper als Ort der Bilder und auf ein natürliches *Gedächtnis der Bilder*,²⁵ welches der Mensch seit jeher besitzt. Den möglichen Umgang des *Menschen als geborener Ort der Bilder* mit diesem Gedächtnis verdeutlicht Belting am Beispiel der erlernbaren Mnemotechnik, einer Technik, die als uralte Gedächtniskunst selbst zum Bestand des kulturellen Gedächtnisses gehört.²⁶ Belting beschreibt diese Form der Erinnerung als eine Verknüpfung von Erinnerungsbildern (*imagines*) und Erinnerungsorten (*loci*), die als eine vorgestellte Topologie ihre eigene imaginierte räumliche Ordnung ausbildet. Zwar bedient sich nach Belting diese Erinnerung der Sprache als Hilfsmittel. Doch im Gegensatz zum Bildgedächtnis ist dieses Sprachgedächtnis ein künstlich geschaffenes Medium. Dieses steht allerdings mit dem Medium unseres körpereigenen Gedächtnisses und dessen Bildern in wechselseitigem Austausch; ein Vorgang übrigens, der sich im Umgang des Menschen mit allen technischen Medien und Apparaten (also auch Fernsehen und Film) wiederholt. „Solche Technologien übertragen Bilder an andere Orte, während unser körpereigenes Gedächtnis ein geborener Ort der Bilder ist, an dem Bilder sowohl produziert als auch empfangen werden.“²⁷ Das Verhältnis von Körper und kollektivem Gedächtnis sieht Belting nachdrücklich von Bildern bestimmt, einer Kategorie der Erinnerung also, die vor der technischen Beschaffenheit von Sprache und Sprachzeichen plaziert ist.

Das kollektive Gedächtnis einer Kultur, aus deren Tradition wir unsere Bilder

25 Belting 2001, S. 71.

26 ebda, S. 66.

27 ebda, S. 66.

abrufen, besitzt im institutionellen Gedächtnis der Archive und Apparate seinen technischen Körper. Aber dieser technische Fundus ist tot, wenn er nicht von der kollektiven Imagination am Leben gehalten wird.²⁸

Hier liegt der Kern einer Auffassung von Gedächtnis, die auf einen anthropologischen Bildbegriff hinweist. Dieser verdankt sich nicht künstlich geschaffenen Zeichensystemen, sondern wird als eigenständiger und unabhängiger Teil des kollektiven Gedächtnisses verstanden.

Denkt man diesen Ansatz weiter, dann liegt ein wesentlicher Aspekt des kollektiven Bild-Gedächtnisses in der Vernetzung und Kombination von bekannten Bildern, die der Zuschauer aus verschiedenen Bildspeichern kennt. Manuel Köppen bestätigt diese Vermutung im Hinblick auf die dichten und analogen Inszenierungstechniken des Holocaust-Museums in Washington und dem gegenwärtig wohl populärsten Film zum Thema Holocaust, *Schindlers List*:

Das Holocaust-Memorial in Washington präsentiert eine multimediale Inszenierung auf dem heute avanciertesten Stand der Museumsdidaktik und definiert – zeichentheoretisch gesehen – mit einer Fülle seiner Film-, Foto- und Tondokumente und den Realitätszitaten von der Museumsarchitektur bis zu den ‚Reliquien‘ der Vernichtung eine derzeit aktuelle Fläche öffentlicher Erinnerung, in der die vorangegangenen Einschreibungen aufzugehen scheinen. Die Analogie zu Spielbergs Film liegt in der Komplexität des aufgetragenen Repertoires an Verweisen und ihrer Rekombination zu einem geschlossenen Gesamteindruck.²⁹

Was Köppen zeichentheoretisch beschreibt, gilt gleichermaßen für eine bildtheoretische Perspektive. Denn ganz gleich, ob man Elemente einer Fotografie oder eines Films in eine Sprache der Zeichen auflöst (der in einem Bild gezeigte Stacheldraht in seinen verschiedenen Dimensionen als Zeichen), oder ob man Bilder als Gesamteindruck zu beschreiben sucht, beide Verfahren gründen auf die gleiche Voraussetzung: Bild *und* Zeichen verweisen auf etwas, das selbst nicht anwesend ist, dessen Stelle sie also einnehmen. Beide teilen dem Betrachter etwas mit oder *übermitteln* ihm etwas, sofern er sich zu dem Bild oder dem Zeichen in ein Verhältnis setzt. Dennoch ist es in Bezug auf die von Köppen angesprochene Komplexität des aufgetragenen Repertoires im Washingtoner Museum von entscheidender Bedeutung, daß dem Betrachter keine Zeichen, sondern Bilder gezeigt werden. Denn anders als Zeichen evozieren Bilder nicht nur einen bestimmten Inhalt (also das „Was“), sondern darüber hinaus beinhalten Bilder immer auch das sichtbare „Wie“, also gleichsam die Inszenierung dessen, was sie sagen wollen. Damit gehen sie, zumal wenn es

28 Belting 2001, S. 66.

29 Köppen 1997, S. 164.

sich um Bilder aus dem Feld des Holocausts handelt, über die einfache Zuordnung einer bestimmten Aussage hinaus.

Die somit vorliegende Interrelation zwischen dem Diskurs über den Holocaust, der Funktion der Massenmedien als Bildspeicher und Archiv *innerhalb* des kollektiven Gedächtnis und *der Inszenierung kollektiver Erinnerung* (also die Arbeit mit den Massenmedien) bietet die Möglichkeit, die Bilder umfassender zu beobachten und zu bewerten.

5. Das Bild in den Medien und im Medium des Körpers

Hier stellt sich nun die Frage, inwieweit Beltings Bild-Begriff und vor allem der Körper als Ort der Bilder mit dem Ansatz von Halbwachs zusammen zu denken ist. Denn ein Schlüsselgedanke in Beltings Theoriebildung ist der Begriff des mentalen oder inneren Bildes. Man könnte nun selbstverständlich vermuten, daß diese inneren Bilder hauptsächlich auf eine privilegierte Innen-dimension eines individuellen Gedächtnisses des Menschen anspielen. Tatsächlich aber beschreibt Belting mit diesem Begriff vor allem den Prozess der *allgemeinen* Bildwahrnehmung durch den Körper des Menschen in seiner sozialen Bedingtheit. Er fokussiert damit auf einen Augenblick, in dem der Körper selbst zu einem Medium, also zu einem Teil von kulturellen Speichern und Archiven wird. Belting beschreibt das Wahrnehmen von Bildern in seiner Wechselwirkung von Körper, Medien und Bild als aktive Arbeit des einzelnen Menschen in seinem sozialen Raum oder Rahmen. Damit wird neben dem allgemeinen Akt der Wahrnehmung die Dimension der individuellen Wahrnehmung und des individuellen Bildgedächtnisses thematisiert. Belting entwirft hier eine wegweisende Perspektive, die zwischen kollektivem Bild und individueller Wahrnehmung vermittelt und deren Beziehung zueinander aufzeigt: Auch wenn der Akt der Wahrnehmung, der Speicherung und der Weitergabe von Bildern durch die soziale Bedingtheit des Menschen begründet ist, so kann sich doch der individuelle Mensch selbst im Akt der eigenen Animation oder der Bilderzeugung (also der Aufnahme oder Weitergabe) als kritische Instanz der Bildwahrnehmung erkennen, sofern dies bereits eingeübt oder vom einzelnen gewünscht wird. So gesehen ist es immer der *sichtbare* und *beschreibbare* Teil dieses Gedächtnisses – also die Außendimension des kollektiven Gedächtnisses –, der auf den Zusammenhang zwischen persönlichen und kollektiven Bilder, wie es z.B. die Bilder vom Holocaust sind, verweist. Erst wenn sie in *Erscheinung treten*, werden mögliche innere Bilder zu wahrnehmbaren äußeren Bildern und damit zu einem aktiven Bestandteil der kollektiven Erinnerung.

Halbwachs' Ansatz weist in eine ähnliche Richtung. Wesentlich im Prozeß der Bilderzeugung, Bildspeicherung und Übertragung ist bei ihm, daß der kollektive Erinnerungsprozeß an die Materialität des sozialen Raumes gebunden ist, die sich in der Erinnerung in die Sichtbarkeit der Bilder transformiert. Man kann mit Halbwachs also sagen, daß der Raum, in dem man wahrnimmt, selbst ein Teil des Bildgedächtnisses wird und damit die Rahmenbedingungen mitbestimmt, innerhalb derer wir individuell Bilder wahrnehmen. Diese räumlichen Bilder nun verweisen deutlich auf das, was man Bilder der Welt nennen könnte. Sie können als kollektive Bilder der besonderen Art betrachtet werden. Und sind deshalb von Bedeutung, weil sie unsere Auffassung von der Welt oder den sozialen Rahmen bestimmen, durch den wir uns alle einer bestimmten Gruppe zugehörig fühlen. Die kollektiven Bilder vom Holocaust formen so also auch einen wesentlichen Bestandteil dieser Vorstellung unserer Welt.

6. Jenseits des traumatischen Bildes

Wenn hier von kollektiven Bildern die Rede ist, dann sollen diese ganz deutlich von den traumatischen Bildern von Betroffenen und Zeitzeugen unterschieden werden. Zwar sind kollektive Bilder, ähnlich wie die Bilder eines nicht verarbeiteten Traumas, dadurch gekennzeichnet, daß sie immer wiederkehren. Doch anders als traumatische Bilder werden sie so als Teil oder als Bestand, nicht jedoch als Bedrohung des kulturellen Gedächtnisses verstanden. Insofern liegt der Reflex beim Betrachter eher im Nexus der Wiedererkennung als in der Abwehr dieser besonderen Bilder. Anders als bei Aleida Assmann sollen hier Bilder und insbesondere kollektive Bilder eben nicht als traumatische Bilder gefaßt werden, die einen besonderen Status einnehmen und aus persönlicher Erfahrung stammen. Im Zusammenhang mit der gegenwärtigen Erinnerungskultur in den USA vertritt Peter Novick eine ähnliche Ansicht, auch wenn er aus der Perspektive des Historikers die Frage nach kollektiven Bildern und deren Funktionen innerhalb des kollektiven Gedächtnis übergeht.

Auch Novick distanziert sich von der weit verbreiteten Deutung, die die verstärkte Konzentration der US-Gesellschaft auf den Holocaust allein mit der Wiederkehr eines verdrängten Traumas erklärt. Denn was für direkt und indirekt Betroffene innerhalb der Gruppe der europäischen Juden gilt, das muß keinesfalls für die amerikanische Gesellschaft gelten, die fünfzig Jahre nach den Ereignissen in Europa den Holocaust zu einem Gegenstand ihrer Erinnerungskultur gemacht hat.

Die zugänglichen Quellen deuten jedoch nicht darauf hin, daß die amerikani-

schen Juden (geschweige denn die amerikanischen Nichtjuden) in nennenswertem Umfang durch den Holocaust traumatisiert wurden. Sie waren oft schockiert, entsetzt oder betrübt, aber das ist etwas anderes, jedenfalls nicht hinreichend, um die zwingende Abfolge von Verdrängung und Wiederkehr des Verdrängten in Gang zu setzen. Bezeichnenderweise wird schlicht und einfach angenommen, daß der Holocaust traumatisch gewesen sein *muss*. Und wenn man nicht über ihn gesprochen hat, so *muss* Verdrängung die Ursache gewesen sein.³⁰

Hier finden wir eine klare Distanz zu einer häufig in Anspruch genommenen psychoanalytischen Sicht, die versucht, als die gegenwärtige Erinnerungskultur in den USA und deren Umgang mit dem Schrecken des Holocaust als Trauma der US-Gesellschaft zu stilisieren. So gesehen wären Bilder des Holocaust immer Bilder eines Traumas der US-Gesellschaft. Dies ist eine kaum haltbare Sicht und zugleich eine bedenkliche Adaption der Erfahrungen der Überlebenden für ein gesellschaftliches Unbewußtes der USA.

Der Umgang mit dem Holocaust und der Umgang mit den kollektiven Bildern, die mit ihm in Verbindung stehen, stellen keinen Reflex eines kollektiven Unbewußten dar. Das *Bilderverbot*, das z.B. Elie Wiesel aussprach, um die Erinnerungsbilder der Überlebenden und die Überlebenden selbst vor Mißbrauch zu schützen, ist längst von der Realität der Bilder in den Massenmedien und von deren Massenwirksamkeit nicht zuletzt im Medium Film eingeholt worden. Medial inszenierte Bilder des Genozids der Nationalsozialisten gehören heute zu einem festen Bestand an kollektiven Bildern der westlichen Kultur. Als solche werden sie – verbunden mit den ethischen und moralischen Fragen an Vergangenheit und Zukunft – in diesem Kulturkreis als eine allgemeine und eine weithin geteilte Sicht auf unsere Welt ‚gesehen‘ und verstanden.

7. Kollektive Bilder als wiedererkennbare Bilder

Gehen wir noch einmal einen Schritt zu Beltings Überlegungen zum Phänomen des Bildes und dessen Beziehung zu Gedächtnis und Erinnerung zurück, welche sich im Rahmen von bestimmten kulturellen, sozialen und medialen Bedingungen manifestiert. Wenn man davon ausgeht, daß die traumatischen Bilder der Nazi-Opfer auch weiterhin von medial inszenierten Bildern des Völkermordes ergänzt (im schlimmsten Fall verdrängt oder überlagert) werden, dann weist die von ihm aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis von inneren und äußeren Bildern auf ein für die Zukunft immer bedeutender werdendes Unter-

30 Novick 2001, S. 13f.

suchungsfeld hin. Denn die Frage nach dem körpereigenen Bildgedächtnis und dem kollektiven Erinnern in Bildern ist so zugleich auch die Frage nach individueller und kollektiver *Bilderfahrung*, die sich im engeren Sinn zwar nicht als traumatisch, dennoch aber als ‚intensiv‘ und ‚nachhaltig beeindruckend‘ erweisen kann. Diese Dimension zeigt sich insbesondere in Beltings Überlegungen zu einem anthropologischen Bildbegriff, der auf kollektive Bilder innerhalb eines Kulturkreises hinweist.³¹ Diese Bilder sind auch dadurch gekennzeichnet, daß sie vielen Zuschauern oder Beobachtern als erinnerbare innere Bilder bekannt sind. Sie besitzen also einen hohen *Wiedererkennungswert*. Man kann auch sagen, daß ihnen trotz ihrer individuellen Erscheinungs- und Darstellungsarten als äußere oder physikalische Bilder eine gewisse Unverwechselbarkeit zu eigen ist, auch wenn sie sich aufgrund unserer zeitgebunden Wahrnehmung in unseren Augen verändern können. Angesichts dieser Wechselbeziehungen liegt es nicht fern, daß der Kinosaal für Belting einen besonderen Stellenwert einnimmt.

Der Kinosaal lässt sich mit einem gewissen Recht als ein öffentlicher Ort der Bilder ansehen. Man sucht ihn nur der Bilder wegen auf, die auf der Leinwand in der Zeiteinheit des Films vorgeführt werden (im Theater wird das Stück auf der Bühne aufgeführt). Und doch gibt es wiederum keinen Platz in der Welt, an dem sich der Betrachter so sehr als der echte Ort der Bilder erfährt. Seine Bilder fließen in die Bilder des Films über oder bleiben als die eigenen in der Erinnerung zurück.³²

Diese Aussage eröffnet eine differenzierte medientheoretische Perspektive auf die neueren Filme, die den Völkermord der Deutschen im zweiten Weltkrieg zeigen, indem so eine mögliche private oder kollektive Vorstellungswelt und die Fiktion des Zuschauers als Faktor mitberücksichtigt werden kann.

Anders als bei Belting, der sich in den zentralen Aspekten seiner Abhandlung zum Kino vor allem auf den Augenblick der Wahrnehmung des Filmbildes, also auf das medienspezifische Moment der Bildwahrnehmung konzentriert, soll hier die Frage nach dem kollektiven Bild als gemeinsames und erinnerbares Bild hinsichtlich seiner Funktion gestellt werden. Ein wichtiger Hinweis hierzu findet sich in Beltings Lektüre von Marc Augés Schrift *Le stade de l'écran* (Paris 1997, S. 132 ff.). Film wird hier als ein über reine Fiktion hinausgehendes Phänomen beschrieben, welches „[...] einen gemeinsamen Raum, eine gemeinsame Geschichte und eine Weltanschauung“ suggeriert. Neben der Tatsache, daß diese drei Aspekte in amerikanischen Filmen ganz anders ausgeprägt seien als in europäischen Produktionen, hebt Belting *die wichtige Rolle*

31 Belting 2001, S. 11f. u. 21.

32 Ebda, S. 75.

kollektiver Vorstellungswelten als ein verbindendes Element für das *Kinopublikum* hervor. Wichtig an dieser Aussage ist, daß sie für alle massenmedial verbreiteten, kollektiven Bilder gelten kann. Mehr noch läßt sich meiner Auffassung nach davon ausgehen, daß kollektive Bilder inzwischen *gleichzeitig* in einer Vielzahl von Trägermedien präsent sind oder gespeichert werden. Noch wichtiger ist allerdings, daß jeder einzelne diese Bilder erkennen und damit auch kritisch überprüfen kann.

Im Wechselspiel der Kategorien von inneren (persönlich erinnerbaren) und äußeren (für nahezu alle Mitglieder einer Gruppe wiedererkennbaren) Bildern findet sich also die Möglichkeit der Kritik mittels der Wieder-Erkennung von kollektiv vertrauten Bildern in verschiedenen Medien. Texte können ebenso wie das Theater Bilder zur Erscheinung bringen. Somit sind Bilder stets durch Medien vermittelt und zwischen Medien vermittelnd. Erst in diesem intermedialen Wechselspiel wächst kollektiven Bildern die Rolle zu, die Vorstellung eines gemeinsamen sozialen Raumes zu unterstützen. Zugleich scheint in dieser Dimension die Möglichkeit auf, die *in den verschiedenen Medien und durch die verschiedenen Medien* stattfindende Inszenierungspraxis bestimmter kollektiver Bilder (wie z.B. das Tor von Auschwitz in verschiedenen Darstellungen), in Wirkungsweise und Funktion (mit dem klar formulierten Ziel, einen verantwortungsvollen Umgang mit diesen Bildern zu ermöglichen) über vergleichende Untersuchungen kritisch zu bestimmen und zu bewerten.

Es versteht sich von selbst, daß die bis hier hin formulierten Überlegungen nicht mehr sein können und wollen, als eine erste Annäherung an einen noch genauer zu bestimmenden Forschungsgegenstand. Auch deshalb soll statt einer abschließenden Bemerkung lediglich eine kleine Auswahl noch offener Fragen in den Raum gestellt werden, die eine mögliche Orientierung hinsichtlich der noch anstehenden Forschungsaufgaben nur dahingehend anbieten können, sofern sie selbst zum Gegenstand einer kritischen Prüfung und weiterführender Ergänzungen werden.

Wenn man mit Kant den Begriff der *Würde* im Gegensatz zum *Preis* als jenen *inneren Wert* bestimmt, der sich eben nicht über das Vergleichen und das gleichwertig Setzen von Dingen und Gegenständen bestimmt,³³ dann gilt es im Hinblick auf die Bilder, die im Zusammenhang mit dem Völkermord der Nationalsozialisten inszeniert oder in Szene gesetzt werden, immer auch nach der *Würde der Bilder*, das heißt nach *ihrem inneren Wert* zu fragen. Dies gilt insbesondere in der Relation von traumatischen Bildern von Betroffenen und den Bildinszenierung der Nachfolgenerationen.

33 Vgl. Kant 1982, S. 68f.

Sofern die *Würde* einen *unvergleichlichen Wert* hat, den man nur durch Achtung schätzen kann, dann ist auch immer die Frage nach dem Umgang mit diesen Inszenierten Bildern innerhalb einer Kultur zu stellen. Dabei muß auch und insbesondere berücksichtigt werden, wie sich die praktische und sich tatsächlich vollziehende Wertbestimmung innerhalb einer Gesellschaft jenseits aller moralischer Imperative vollzieht. Ein wesentlicher Aspekt ist hierbei die problematische Verbindung von innerem Wert als Würde und dem Warenwert, der Bildern innerhalb des westlichen Kulturkreises zugewiesen wird.

Sofern kollektiven Bildern auch immer die Funktion von Identitätsstiftung im Rahmen von Gemeinschaften zukommt, muß man immer auch danach fragen, aus welchen Gründen und innerhalb welcher Kontexte solche Bilder inszeniert und gesellschaftlich rezipiert werden.

Verwendete Literatur

- Agamben, Giorgio (2004): *Ausnahmestand*. Frankfurt a/M.
- Agamben, Giorgio (2003): *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt a/M.
- Arendt, Hannah (1960): *Vita Activa oder vom tätigen Leben*. Stuttgart
- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.
- Assmann, Jan (1997): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München.
- Belting, Hans (1998): *Der Ort der Bilder*. In: Hans Belting u. Lydia Hausteil (Hg.): *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*. München .34-53.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Über das Fernsehen*. Frankfurt a/M.
- Früchtl, Josef u. Jörg Zimmermann (2001): *Ästhetik der Inszenierung. Dimension eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*. Frankfurt a/M. 9-47.
- Halbwachs, Maurice (1985): *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt/M.
- Hobsbawm, Eric (1996): *Wieviel Geschichte braucht die Zukunft*. München.
- Hickethier, Knut (1998): *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart, Weimar.
- Jackob, Alexander u. Kati Röttger (2003): *An der Schwelle zum Sichtbaren. Zu einer neuen Theorie des Bildes im Medium Theater*. In: Christoph Ernst, Petra Gropp u. Karl Anton Sprenghard (Hg.): *Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie*. Bielefeld, S. 234-257
- Junker Detlef (2000): *Die Amerikanisierung des Holocaust. Über die Möglichkeit, das Böse zu externalisieren und die eigene Mission fortwährend zu erneuern*. In: Ernst Piper (Hg.): *Gibt es wirklich eine Holocaust-Industrie? Zur Auseinandersetzung um Norman Finkelstein*. Zürich, München. 148-160.
- Kant, Immanuel (1982): *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Werkausgabe in zwölf Bänden, Bd. VII. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a/M.
- Köppen, Manuel (1997): *Bilder des Holocaust: Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln, Weimar, Wien. 145-170.
- Novick, Peter (2001): *Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord*. München.
- Hübner, Heinz Werner (1988): *Holocaust*. In Guido Knopp u. Siegfried Quant (Hg.): *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt. 135-138.