

Entsetzte Erinnerung

Anja Oster/Walter Uka
Der Holocaust als Filmkomödie. Komik als Mittel der
Darstellung des Undarstellbaren

249

Matthias N. Lorenz
Der Holocaust als Zitat. Tendenzen im Holocaust-Spielfilm
nach Schindler's List

267

Über die Autoren

297

In den Diskussionen um den Holocaust stehen von Anfang an zwei Grundannahmen im Mittelpunkt. Zum einen handelt es sich um die Singularität des Holocaust als eines historischen Ereignisses, das in seinen schrecklichen Ausmaßen einzigartig in der Geschichte der Menschheit ist und als solches erinnert werden muss. Zum anderen wird von der Undarstellbarkeit dieses Ereignisses ausgegangen, an der jeder Versuch, den Holocaust als »innere Erfahrung« und in seiner Bedeutung als »kulturellen Bruch« vorzustellen und zu verstehen, unangemessen ist und scheitern muss.

Die Singularität des Holocaust bedeutet zunächst, dass die beabsichtigte Vernichtung eines ganzen Volkes und deren industrielle Durchführung, die zur Ermordung von sechs Millionen Juden geführt hat, nicht vergleichbar ist mit anderen Genoziden und Morden an ethnischen, politischen oder religiösen Gruppen eines am monströsen Massenmorden und staatlich sanktionierten Verbrechen »reichen« 20. Jahrhunderts. Aber zwei Weltkriege mit ihren Materialschlachten, ungeheuren Grausamkeiten und Millionen von Toten haben in der »total« gewordenen Kriegsführung die Zivilbevölkerung selbst zum Angriffsziel des Krieges werden lassen. Was in Warschau, Rotterdam, Dresden und Hiroshima geschah, könnte nur noch durch die Vernichtung der Bevölkerungen ganzer Landstriche durch biologische Waffen in künftigen globalen Kriegen übertragen werden. Es fällt schwer, über den Holocaust zu sprechen, ohne ihn im Zusammenhang mit der beispiellosen Barbarei seit dem vergangenen Jahrhundert zu erinnern. Was auch geschehen ist und künftig geschieht, Auschwitz ist der Spiegel, in dem sich der kulturelle Bruch reflektiert, der sich im 20. Jahrhundert ereignet hat. Indem der Holocaust jedoch zum Paradigma auch für viele andere Ereignisse wird, in denen die massenhafte Ermordung von Menschen oder gar die beabsichtigte Vernichtung ganzer Völker wiederkehrt, wird auch seine Singularität zum Merkmal einer Moderne relativiert, die seit dem 20. Jahrhundert an sich selbst zugrunde zu gehen droht.

Das Bestehen auf der Undarstellbarkeit des Holocaust muss sich gegen eine schier endlose Flut von Bildern und Diskursen behaupten, die das Phänomen Holocaust umstellen und es oft entstellen, die den »Innenraum der Erfahrung« des Holocaust als »Ereignis des Überlebens« – der allein die

Erinnerung an den Tod bewahrt –, jedoch nie erreicht haben. Dieser Innenraum ist unzugänglich geblieben und wird es auch künftig bleiben. Umso mehr lagern sich die Bilder und Diskurse an das phänomenale Äußere des Ereignisses an, dessen Singularität es in seiner medialen Wiederholbarkeit zum Medieneignis hat werden lassen. Es gibt eine umfangreiche Filmgeschichte des Holocaust, die sowohl dokumentarische als auch fiktionale Filme für das Kino und das Fernsehen einschließt. Sie alle decken die Bandbreite gattungs- und genrespezifischer filmischer Darstellungen ab und machen den Holocaust zu einem privilegierten film- beziehungsweise mediengeschichtlichen Motiv. Ähnlich verhält es sich mit der Literatur. Aber je zahlreicher die wissenschaftlichen oder feuilletonistischen Darstellungs- und Erklärungsversuche des Holocaust sind und je mehr Bilder und Töne vom Holocaust erzählen und Erinnerungen das Erleben des Todes im Entsetzen des Überlebens vorstellbar und anschaulich machen sollen, desto verborgener bleibt der unsichtbare und nicht darstellbare Kern der „inneren Erfahrung“ des Holocaust, der mit den Überlebenden weitergelebt hat und mit ihrem Tod nicht verschwindet, sondern an die nächsten Generationen als traumatische Erfahrung weitergegeben wird.

Das Vergessen droht nicht so sehr der Erinnerung an das Darstellbare und Erzählbare des Holocaust, droht nicht dem Faktischen, das auch im Fiktionalen noch anwesend bleibt; eingeschlossen in das subjektive Erinnern dagegen bleibt die innere Wahrheit des erlebten Entsetzens, die als traumatisierte Erfahrung nur ent/sez¹, also an anderen Schauplätzen, wieder(ge)holt werden kann. Die Überlebenden verkörpern eine Zeugenschaft, in der das Trauma von der eigenen Wahrheit, die mit ihnen allmählich verschwindet und irgendwann verschwunden sein wird, abgetrennt ist. Die Bilder und Diskurse des Holocaust sind Orte ent/sezter Erinnerung, Orte, an denen sich das Erinnerte nur verschoben, vermittelt, medialisiert festmachen kann. Sie können das Entsetzen nicht repräsentieren, das sich der Erinnerung verschließt, stattdessen können sie ent/sezten, was als traumatische Erfahrung unzugänglich bleibt und sich jeder Vorstellung entzieht. Sie sind Teil einer »Kultur der Erinnerung«, die von den modernen Massenmedien geprägt ist und in der die Bilder und Diskurse dennoch für das Unsagbare und das Unvorstellbare einstehen müssen. Das Problem, das sich stellt und das zunehmend wahrgenommen wird, ist nicht, wie dennoch ein Zugang zur authentischen Erfahrung des traumatischen Ereignisses als Referenz möglich ist, sondern wie die Bilder und Diskurse der »ent/sezten Erinnerung« es vermeiden können, als Ersatz für die unzugängliche Erfahrung an deren Stelle zu treten und vereinnahmt zu werden.

Dem Trauma, als umfassendem Konzept der (Psycho-)Analyse spezifischer Erfahrungen in der Moderne und ihrer kulturellen Verarbeitung, kommt in letzter Zeit eine besondere Bedeutung zu.² Ende der Achtzigerjahre ist der Begriff Trauma, der bis dahin in der Nähe der Psychoanalyse Freuds³ und Lacans⁴ diskutiert und auf Konzepte der Erklärung »kultureller Phänomene aus der nicht gelingenden Verarbeitung überwältigend schrecklicher Erlebnisse angewendet wurde, für ganz unterschiedliche kulturelle Bereiche verwendet worden. Freud hat zuerst 1914 im Zusammenhang mit den Kriegsneurosen vom Trauma gesprochen. Es handelt sich zunächst um einen Effekt, dessen Ursache mit den großen Katastrophen der Moderne ebenso verbunden ist wie mit den Erfahrungen einer Risikogesellschaft, die weder das Traumatische bannen noch offenbar seine Ursachen vermeiden kann. Mit der traumatischen Kultur hat sie sich darin eingerichtet, das Entsetzen nicht mehr zu leugnen oder zu vermeiden, sondern als »ent/seztes Ereignis« zu wiederholen und (in den Massenmedien) zu ihrem Bestandteil zu machen. Dazu gehört auch, dass bevor Unfall, Mord, Päderastie, Flugzeugabstürze und andere zivile Katastrophen, Kriege und Vernichtung uns erschrecken können, wir sie bereits auf der Leinwand und am Monitor als »ent/sezte Ereignisse« gefährlos durchlebt haben. Filmtheorie und Filmanalyse haben ihre psychoanalytischen Konzepte um »trauma studies«⁵ erweitert, um diese Funktion von Filmen oder medialen Ereignissen behandeln zu können. Ebenso wie mit solchen Analysen nach Leerstellen, Lücken, dem Understellbaren als Symptom traumatischer Erfahrungen in den Medien gefragt wird, sind diese Verfahren selbst symptomatisch für die Kultur, in der sie operieren.

Micha Brumlik, der Leiter des Fritz Bauer Instituts zur Erforschung des Holocaust, hat kürzlich gesagt, dass die »Kultur der Erinnerung eine traumatische Kultur« sei, in der das, was wir als Holocaust bezeichnen, zur zentralen Chiffre geworden ist, aber keineswegs singulär mit Ereignissen in Verbindung steht, über die Freud am Beispiel der Kriegsneurosen von traumatischer Erfahrung gesprochen hat. Es handelt sich um ein »vitaless Diskrepanzerlebnis zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten, das mit Gefühlen von Hilflosigkeit und schutzloser Preisgabe einhergeht und so eine dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis bewirkt.«⁶ Traumatische Zustände sind Reaktionen auf schreckliche Ereignisse, die den Einzelnen überwältigen und hilflos machen. Freud hatte festgestellt, dass traumatisierte Menschen dazu neigen, ihre leidvollen und traumatischen Erfahrungen bis zur selbsterstörerischen Re-Inszenierung traumatischer Erinnerungen zu wiederholen, ohne dass das Ereignis selbst in der Erinnerung repräsentiert werden kann.

Das Ereignis ist im Selbst unstrukturiert geblieben und hat dort eine Lerei hinterlassen, die es dem Subjekt unmöglich macht, sich und anderen die eigene Geschichte zu erzählen und sich über das Ereignis darzustellen. Die Überlebenden verstummen und zweifeln am Ende an der Realität ihrer Erfahrungen; oder sie identifizieren sich mit der Leere, die an deren Stelle getreten ist, und dem Gefühl der eigenen Auslösung. Der amerikanische Psychiater Dori Laub hat von »Wunden ohne Gedächtnis«⁸ gesprochen, die auch für künftige Generationen noch nachhaltig wirksam sind, weil sie unzugänglich und unverstanden bleiben. Traumatisierungen schließen das Wissen vom Trauma aus und inszenieren zugleich den Kampf gegen die Erinnerung als »inneren Feind«, dessen Bestandteil die Wiederholung der traumatisierenden Ereignisse ist, ohne dass es zu einer Aufarbeitung oder Bewältigung kommen kann. Auf diese Weise erinnerte Ereignisse können daher auch als Deckerrinnerungen phantasiert sein, um den Zugang zum entsetzlichen Erlebnis zu »ent setzen« und das Erinnern auf einer anderen Ebene zu wiederholen, wo es nicht mehr als das eigene erlebt werden muss.

Eine traumatische Kultur ist um jene »Wunden ohne Gedächtnis« herum entstanden, die als Leerstellen des Erinnerns unzugänglich und unbearbeitet bleiben, aber zugleich Kommunikationsverhältnisse schaffen, die, wie Brumlik sagt, »ihrer Form nach durch einen hohen Erregungspegel und thematisch durch je und je entstehende Ausdrucksformen von Hilflosigkeit, Verlassenheit, Abkapselung und Aggressivität gekennzeichnet sind.«⁹ Unsere Kultur der Medienpräsenz liefert den Schauplatz für die sichtbare Verdrängung ihrer Leerstellen, die das nicht-darstellbare Entsetzen traumatischer Ereignisse markieren und mit einer Hypertrephie von Bildern und Tönen kompensieren. Medienereignisse nehmen unmittelbar die Stelle ein, die von der traumatischen Erfahrung nicht mit Erinnerungen besetzt werden kann; durch ihre immer währende »Präsenz« lösen sie die Gegenwart von der Vergangenheit, ohne sie jemals von ihrem traumatischen Kern erlösen zu können.

Die erste Reaktion auf die Katastrophen des vergangenen Jahrhunderts war das Schweigen der Überlebenden – nicht nur des Holocaust, sondern auch eines Krieges, der von Anfang an keine Grenzen kannte und die Zivilbevölkerung auf allen Seiten zum Opfer gezielter Angriffe hat werden lassen. Brumlik geht, wie gesagt, nicht nur auf die Bedeutung des Holocaust für die traumatische Erinnerungskultur ein, sondern erwähnt auch die »Traumatisierung der Deutschen und Österreicher durch Krieg, Bombenkrieg und Vertreibung«¹⁰ während des Zweiten Weltkriegs und bezieht sich dabei auf das Buch von W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*¹¹, das 1999 nach einer Zürcher Vorlesungsreihe veröffentlicht wurde. Sebald hatte da-

rin die Verdrängung der traumatischen Erfahrung des Krieges aus der kollektiven Erinnerung am Beispiel der Literatur zur Diskussion gestellt. Eine beispiellose Vernichtungsaktion durch die alliierten Bombenangriffe gegen deutsche Städte, die über 600.000 Tote unter der Zivilbevölkerung gekostet hat und mit deren Folgen die Nachkriegsbevölkerung noch lange Zeit konfrontiert geblieben ist, scheine, so Sebald, »kaum eine Schmerzensspur (im kollektiven Bewusstsein) hinterlassen zu haben.«¹² Während ein von außen kommender Beobachter, der französische Philosoph Edgar Morin, Berlin 1945 nur noch als Kadaver einer Metropole¹³ vorgefunden und die zerstörte Stadt wie eine Mondlandschaft beschrieben hat, schienen die Deutschen selbst die Veränderungen kaum wahrgenommen zu haben. Oder sie unternahmen sofort alles, um diese Zerstörungen in einer heroischen Wiederaufbauleistung rückgängig und vergessen zu machen. »Die Liquidierung der eigenen Vorgeschichte (...) durch die Schaffung einer neuen, gesichtslosen Wirklichkeit (unterband) von vornherein jegliche Rückierung, (sie) richtete die Bevölkerung ausnahmslos auf die Zukunft aus und verpflichtete zum Schweigen über das, was ihr widerfahren war.«¹⁴

Auch die Literatur hat, mit wenigen Ausnahmen, geschwiegen. Zu diesen Ausnahmen gehört Hans Erich Nossacks Beobachtung und Beschreibung des Untergangs von Hamburg im Juli 1943. Das Verstörendste an dieser Schilderung sind jene Menschen, die mitten in der Katastrophe offenbar unberührt ihr Alltagsleben fortfüßen versuchen, wie eine Frau, die unmittelbar nach der völligen Zerstörung ihres Stadtteils Fenster putzt oder jene Leute, die auf den Resten ihrer Balkons sitzen und Kaffee trinken. »Es war wie ein Film, es war eigentlich unmöglich.«¹⁵ Alexander Kluges Erzählung von der Kinobesitzerin, die nach der Bombardierung von Halberstadt in den Trümmern ihres Kinos zwanghaft »den Betrieb aufrechtzuerhalten« versucht, funktioniert wie eine Metapher für die Unfähigkeit, die Katastrophe adäquat wahrnehmen zu können.¹⁶ Die wenigen Versuche, das Erlebte literarisch zu verarbeiten, wurden nicht zur Kenntnis genommen oder zum Schweigen gebracht. So wurde Gert Ledigs Roman *Vergeltung*, der zuerst 1956 erschien und in seiner fiktionalen Erzählung über einen Bombenangriff auf eine namenlose Stadt einen dermaßen authentischen, grausamen Realismus benutzte, wie Bölls *Der Engel schwieg* mit den Trümmern entsorgt und erst Jahrzehnte später wieder gedruckt.

Das Schweigen der Deutschen nach dem Krieg über ihre Schuld an der Katastrophe und das Ignorieren der Zerstörungen, die ihnen widerfahren waren und die sie im Wiederaufbau zu kompensieren trachteten, haben Alexander und Margarete Mitscherlich als Reaktion auf Gefühle der Schuld, Scham und Angst und auf die Unfähigkeit, über erlittene Verluste

zu trauern, dargestellt und als »Abwehr einer Melancholie der Massen«¹⁷ und drohender Depression, kurz, als Derealisierung der traumatisch erlebten Ereignisse des Krieges beschrieben. Im Wiederaufbau Deutschlands ist der traumatische Kern der nicht bewältigten Vergangenheit der Schuld und des Erlebens des Zusammenbruchs virulent geblieben. Die Bundesrepublik ist gleichsam um die Leerstelle des Traumas herum entstanden, ihre Kultur ist in diesem Sinne eine »traumatische Kultur«, von der Peter Weiss in seinen Tagebuchnotizen 1964 gesagt hat: »In einem Land, in dem solch ungeheuerliche, grauenhafte Dinge geschehen sind, muß ein kollektives Trauma bestehen. Es ist bisher kaum angerührt worden. Würde man es wirklich ans Licht befördern, müßte dies zu einer nationalen Krise, einem Zusammenbruch führen. Das könnte man kaum verkraften. Deshalb die Verdrängung«.¹⁸ Diese Verdrängung hat in den beiden deutschen Staaten auf unterschiedliche Weise funktioniert.

Auch die Überlebenden der Lager haben geschwiegen, und wenn sie geredet haben, wollte sie niemand hören oder man hat ihre Berichte als unglaublichwürdig zurückgewiesen. »Niemand, die Juden eingeschlossen, wollte hören, was sie in den Lagern durchgemacht hatten, geschweige denn, daß jemand von sich aus danach gefragt hätte.«¹⁹ Die Autorin des Buches *Der Krieg danach*, Anne Karpf, erzählt, dass ihre Mutter, eine Überlebende auf Schindlers Liste, erst durch Steven Spielbergs Film ihre eigene Geschichte wiedergefunden hat. Der Versuch, das »innere Erlebte« für einen Bericht oder eine Erzählung in Worte zu fassen, stößt nicht nur an die Grenze des Darstellbaren, der strukturbedingten Abwesenheit des Erinnerten, sondern auch an die Paradoxie, dass das Schreiben die Existenz des Schreibenden bestätigen muss, damit »er sich selbst als Zeuge oder Spur der Ereignisse begreifen [kann], von denen er Zeugnis ablegt. Auf diese Weise versucht der Zeuge verzweifelt, das »Ich schreibe, also bin ich« zu erweitern zum »Ich schreibe, also war der Holocaust.«²⁰ Der so Schreibende hat das Gefühl, sich am anderen Ort der Schrift zu erinnern und dort auch erst seine Identität zu gewinnen. Und weil die Erinnerung das traumatisierte Erleben nur umkreisen, nie selbst erreichen kann, verschmelzen Faktisches und Fiktionales zur »ent setzen« Erinnerung, die – oft durchsetzt mit phantasmatischen Zügen – noch einmal das eigene psychische Überleben sichert. In diesem Sinne ist die »Fiktion«, ist das Erzählen selbst Fakt des Holocaust und Teil unserer traumatischen Kultur, was durch den Wilkomirski-Effekt²¹ eher bestätigt als in Frage gestellt wird: Wenn der Ort der »ent setzen« Erinnerung« das Phantasma ist, wo das, was nicht vorstellbar und nicht darstellbar und von der Erinnerung nicht erreichbar ist, dennoch zu einer Geschichte werden kann, dann können sich dort auch illegitime Erzäh-

lungen anlagern oder einschmuggeln. Die faktische Seite des Holocaust mag wissenschaftlich erforscht werden können – »zumindest muß der Ver such immer wieder gemacht werden«; »auf einer anderen«, wie Katharina Rutschky sagt, »unbeachteten Ebene, nämlich der der Emotionen, der Affekte und Anschluß suchenden Fantasien«²², stellen sich dagegen Verbindungen zum kulturellen Umfeld her, über die der Holocaust erst in »ent/setzter« Erinnerung als authentische Erfahrung aufgehoben, das heißt bewahrt werden kann.

Anders als die Schrift der Literatur gelten Fotografie und Film als Medien, die in einer unmittelbaren Beziehung zum Abgebildeten stehen und daher »als Medien der Dokumentation des Wirklichen« die Wahrheit des Dargestellten aufdecken und verbürgen können. Jede Fotografie, auch im Film, behauptet, dass das, was sie abgebildet hat, vor der Kamera da gewesen sein muss, dessen Spur sich bis in die fotografische Abbildungsschicht hinein fortgesetzt hat. Während die Schrift als Signatur an den Schreiber den und dessen lebendige Zeugenschaft gebunden bleibt, scheint die Fotografie als »Spur des vor-fotografisch Realen« aus eigener medienontologisch begründeter Kraft für sich selbst zu sprechen. Das ontologische Vertrauen in die Fotografie, dass »etwas da gewesen sein muss«, was seine Spur in der Abbildung hinterlassen hat, nämlich »eine notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv plaziert war und ohne die es keine Photographie gäbe«²³, bestätigt die gewesene Realität des in der Fotografie Dargestellten als »eine Emanation des vergangenen Wirklichen«²⁴. Dieses Vertrauen geht verloren sobald der Fotografie (oder dem Film) zugemutet wird, jenseits des Vorgestellten, des Vor-die-Kamera-Gestellten, das unsichtbar Gewordene und Nicht-Darstellbare, das Verschwindende oder Verdrängte zu zeigen. Zudem kann die »affirmative Struktur apparativer Bildlichkeit« nur indexikalisch bestätigen, was vor der Kamera da gewesen und in der Fotografie sichtbar geblieben ist. Eine Fotografie kann nicht »nein« sagen zu dem von ihr sichtbar Gemachten zugunsten eines Unsichtbaren, Nicht-Dargestellten oder Nicht-Darstellbaren, das gerade durch die Sichtbarkeit der fotografischen Abbildung verdeckt ist. Die fotografische Erinnerung an den Holocaust ist immer wieder an die Grenzen ihrer Abbildungen gestoßen, an das Bild als Ausschnitt und Affirmation, Grenzen, die sowohl hinsichtlich des Monströsen des Ereignisses als auch hinsichtlich des »inneren Erlebens« als unzängliche Innenseite des Faktischen des Holocaust transzendiert werden müssten. Über das hinaus, was sie zeigen, ist erst das wirklich, an das sie erinnern. Von einem »Vabanque-Spiel der Geschichte«²⁵ hat Siegfried Kraußer am Beispiel der Fotografie gesprochen, wenn es ihr gelingt, gegen die Evidenz fotografierte Realität in der ontologischen Tatsache des Fotogra-

fischen, ihrer Erinnerung des abwesenden Realen ansichtig zu werden. Je mehr sich aber die Erinnerung an ihr fotografisches Gedächtnis hält, umso mehr besetzt sie auch den Ort der Fotografie mit ihrer Erinnerung, das heißt, die Fotografie wird selbst zur »ent/gesetzten Erinnerung« – ein Umstand, der in der Theorie der Fotografie mit der Fetisch-Funktion in Verbindung gebracht wird.²⁶

Weil alle filmischen Dokumentationen von vornherein dazu tendieren, die Erinnerung mit ihren »lebenden Bildern« zu besetzen, um sie zu re/präsentieren, sie präsent zu machen, waren alle Dokumentarfilme, die ernsthaft den Versuch gemacht haben, den Holocaust über das Fotografisch-Faktische hinaus als ein Ereignis darzustellen, das sich sowohl in den Verbrechen der Täter als auch im grauenhaften Erleben der Ermordeten wie der Überlebenden manifestiert, bemüht, die Bilder für das Unvorstellbare und Nicht-Darstellbare auf ihre Zwischenräume hin zu öffnen, denn die Abwesenheit in diesen Bildern musste vor allem anderen anwesend bleiben. In *Nuit et Brouillard* (Nacht und Nebel; 1955) von Alain Resnais ist es der Zeitraum, der sich zwischen dem dokumentierten historischen Fakt, dass zehn Jahre nach Kriegsende Gras über Auschwitz gewachsen ist, und der Erinnerung an das Todeslager an derselben Stelle öffnet und im Film durch den Text von Jean Cayrol angefüllt wird. *Shoah* (1985) von Claude Lanzmann dokumentiert von vornherein das Verschwinden, die Auslöschung als das Wesentliche des Holocaust, an dessen Stelle kein Bild, sondern die Stimmen der überlebenden Zeugen nicht sich selbst, sondern den Tod der Ermordeten am Ort ihrer Auslöschung bezeugen. Jenseits von Tod und verkörperlichem Überleben ist die Erinnerung an den Raum zwischen Tod und Weiterleben verwiesen, der schließlich mit dem Tod auch der Überlebenden immer schmäler und irgendwann geschlossen sein wird. Die oft leeren, bildlosen Bilder in Lanzmanns Film verweisen auf die andere Leere der wirklichen Auslöschung, die durch keine Bilder, seien es auch dokumentarische, verstellt werden darf. Die Verweigerung der Repräsentation ist radikal.

Unmittelbar nach dem Krieg wurden die Verbrechen, die von Deutschen und in ihrem Namen begangen wurden, ihnen in fotografischen und filmischen Dokumentationen vor Augen gehalten. Der Besuch des Films *Die Todesmühlen* (Hans H. Burger, 1945) wurde von den Alliierten zur Pflicht gemacht. Was dort und in den vielen Dokumentationen bis heute zu sehen ist, sind »Bilder des Grauens«, die dennoch das Entsetzliche, das sie zeigen, zu einem Moment ihrer Ästhetik der Repräsentation gemacht haben – und ihre Betrachter womöglich zu schockierten Beobachtern, selten jedoch zu Beteiligten. Roland Barthes hat am Beispiel von »Shockphotos« davon

gesprochen, dass sie wie ein Schauspiel ihrer dargestellten Szene wirken: Die »Tatsache, daß es (das Shockphoto) in Form gebracht ist, dispensiert uns davon, das Bild in seiner Ungewöhnlichkeit aufzunehmen. (Es) desorganisiert uns nicht.«²⁷ Nicht die vollständige Konkretheit der Bilder, sondern ein Rest an Ungreifbarem, das Erstaunen hervorruft, ein Unerklärlches, das nach Erklärung verlangt, die im Bild nicht bereits enthalten ist, können Bilder »ent/setzter Erinnerung« zurück zur Wirklichkeit des Entsatzens führen, für das es keine Abbildung gibt.

Die ersten Nachkriegs-Spielfilme haben die Tatsachen der Trümmerlandschaften zu Kulissen ihrer Fiktionen von Schuld, die durch Liebe überwunden werden kann²⁸, gemacht, Filme, die bald niemand mehr sehen wollte – nicht wegen der Liebe, sondern wegen der Trümmer. Die Verschmelzung von Fakt und Fiktion, die auch für den Neorealismus in der Hinwendung des Kinos zur Wirklichkeit eine besondere Rolle spielte, war einer der Versuche, die traumatischen Ereignisse des Krieges zu ent setzen und miterzählbaren Geschichten erträglich zu machen. In einem Off-Kommentar am Beginn seines Films *Germania anno zero* (Deutschland im Jahre Null; 1947), der nur in der amerikanischen Fassung enthalten war, betont Roberto Rossellini die faktische Seite in der Mischung aus Fakt und Fiktion, die offenbar wegen ihrer Monstrosität phantastisch genug war: »Dieser Film wurde in Berlin im Sommer 1947 gedreht. Er soll ein objektiver, lebensgetreuer Film über diese riesige, halb zerstörte Stadt sein, in der dreieinhalb Millionen Menschen ihr Leben voller Angst und Verzweiflung fristen, ohne sich dieser Tatsache wirklich bewusst zu sein. Sie leben in dieser Tragödie, als ob es ihr natürlichstes Element wäre, ohne Erregung, geistige Anstrengung und Hoffnung. Dieser Film ist keine Anklage gegen die deutsche Bevölkerung noch ihre Verteidigung. Er ist ganz einfach eine Darstellung der Fakten.«

Christian Ziewers Relektüre des Films von 1990 beschreibt den tatsächlichen Effekt der Vermischung von Fakt und Fiktion: »Gegen die Faktizität der Dokumentaraufnahmen steht das Fiktive der folgenden Filmhandlung, und der Bruch zwischen beidem versetzt den Betrachter in Unruhe: Was ist wahr, was Erfindung ...?«²⁹ Die Verschmelzung von Fakt und Fiktion lässt im Unklaren darüber, was Wahrheit und was die Wiederholung der traumatischen Erfahrung des Krieges als Erfindung ist. Natürlich lässt sich die Geschichte, die der Film erzählt, von den Trümmern, in denen er sie 1947 inszeniert, unterscheiden; aber die Wirklichkeit der Trümmer ist nur die sichtbare Tatsache der Zerstörung der Menschen, die in ihnen leben und sterben. Das eine, die Fakten, ist vom anderen, den Fiktionen, nicht mehr zu trennen und kann auch nur so wiederholt und erzählt werden. Die

Konsequenz ist, dass nicht nur die Fiktion des Erzählten von der Möglichkeit ihrer Realität nicht mehr zu unterscheiden ist, sondern dass auch »alle Ereignisse, sofern sie nur dargestellt werden, gleichermaßen als imaginär angesehen werden.«³⁰ Medieneignisse, ob Fakt oder Fiktion, oszillieren in der Ambivalenz, (Medien-)Fakt ihrer Fiktion und zugleich Fiktion ihres medial dargestellten, erzählten Fakts zu sein. Diese Ununterscheidbarkeit nimmt zu, wenn die Ereignisse der Realität Dimensionen annehmen, in denen die Faktizität die Wahrnehmung in einem Maße übersteigt, das sie »unfassbar« werden lässt, sodass sie sich ihrer Wiedergabe grundsätzlich entziehen, beziehungsweise ihre Darstellung von vornherein nur als fiktive möglich erscheint. Derartige Medieneignisse, die an die Stelle der realen Ereignisse getreten sind, die sie an ihrem Ort in den Medien wiederholen, wo sie erst erzählbar und darstellbar werden, hat Hayden White »modernist events« genannt. White geht von der Beobachtung aus, dass das »Ereignis« als zeitliche und konstitutive Basis der Geschichte dabei ist, sich aufzulösen, wodurch die Opposition zwischen »fact and fiction« untergraben wird, weil die Realität des Ereignisses selbst als Bedingung für jede realistische Darstellung von Geschichte keine Geltung mehr hat. Diese Unterscheidung, die für Romanleser des 19. Jahrhunderts noch als selbstverständlich vorausgesetzt werden konnte, ist für die moderne Medienkultur irrelevant. Die Folge sind Hybride wie Docudrama, Infotainment, Faction, in denen Fakt und Fiktion zur Unkenntlichkeit vermischt sind. Die von White angeführten Beispiele dafür umfassen unter anderem den Fernsehvierteiler *Holocaust* (1978) von Marvin Chomsky und die Fernsehserie *Roots* (1977), ebenfalls von Chomsky. Typische Filme sind *JFK* (1991) von Oliver Stone und schließlich *Schindler's List* (Schindlers Liste; 1993) von Steven Spielberg: »Sie alle handeln von historischen Phänomenen, die ihre zugrundeliegenden historischen Ereignisse und Figuren mehr oder weniger zu fiktionalisieren scheinen. Alles Dargestellte gehört zur selben ontologischen Ordnung, zugleich real und imaginär (...) mit dem Ergebnis, daß die referentielle Funktion der Bilder der Ereignisse gekappt wird.«³¹

Ereignisse werden gleichermaßen als imaginär rezipiert, sofern sie nur noch als dargestellte Ereignisse wahrgenommen werden. Jene Erfahrungen des Katastrophen, die erst mit der Moderne möglich wurden und deren Ausmaße zuvor unvorstellbar waren, zu denen die beiden Weltkriege, die ökologische Zerstörung der Erde und als Paradigma der Holocaust gehören, hätten denselben Stellenwert, den kindliche Traumata für die Psyche neurotischer Individuen haben, das heißt, sie können nicht einfach vergessen oder bewältigt, sondern müssen umgedeutet und als imaginäre wiederholt

werden. Genau das leisten die Medien, indem sie Ereignisse als deren schier endlose Wiederholung generieren. In der traumatischen (Erinnerungs-)Kultur haben sie die Aufgabe übernommen, den Schrecken, das Entsetzen, den Fakt als »ent/setzes Ereignis« zu fiktionalisieren. Das bedeutet nicht, dass es Kriege, Katastrophen, den Holocaust nie gegeben hat. Ihre Realität ist vielmehr die Voraussetzung für ihre wirkliche Fiktion, die sie unendlich wiederholbar macht als Kriegs- oder Katastrophenfilm, als Documentation in Fernsehserien und sogar als »Live«-Übertragung von Katastrophen, die im Moment ihrer ständig wiederholten Übertragung bereits als Fiktionen ihrer Darstellung rezipiert werden.

Hayden White führt die Explosion der Challenger-Rakete 1986 an, die auf den Monitoren der US-Nation und der ganzen Welt hunderte und aber hunderte Mal explodiert ist, bis sich das Ereignis selbst in seine Bestandteile aufgelöst hat. Und natürlich ist es die Live-Übertragung der Zerstörung der Twin Towers des World Trade Center in New York am 11. September 2001, die hier einen beispielhaften »modernist event« konstituiert. Die Zerstörung der Twin Towers des World Trade Center ist als ein »so ungeheuerliches und jenseits jeder Vorstellungskraft und jedes Verstehens« befindliches Ereignis erlebt worden, dass es offenbar nur in Analogien zu anderen vergleichbaren Ereignissen überhaupt erfasst werden konnte. Die Optio-nen waren Pearl Harbour und der Holocaust.³² Beide haben das Ereignis beibeie nicht verständlicher machen können, aber sie haben die Bilder in die Ordnung bereits bekannter Katastrophenbilder und ihrer Diskurse eingesortiert, was sie zu Wiederholungen, zum Beispiel des Holocaust, hat werden lassen: Menschen seien »wie schwarze Kommatra« aus den Fenstern an den Gebäuden herabgestürzt, »displaced persons«³³ seien durch die Straßen von Manhattan geirrt. Immer und immer wieder, bis zur völligen De-realisation des Ereignisses als »Ereigniss«, wurde der Einschlag des zweiten Flugzeugs aus allen Perspektiven gezeigt, wie dies sonst nur im Spielfilm möglich ist. Die für derartige kinematografische Phänomene zuständigen *Cahiers du Cinema* haben davon gesprochen, dass die Ikonen dieser beiden Türme »entkernt, verlangsamt, fragmentiert und unter einer Vielzahl von verschiedenen Perspektiven wiederholt worden seien. Und kraft der Wiederholungen wurden die Bilder immer abstrakter und irrealer, weil sie außerdem ohne Ton zu sehen waren. Eine Vielzahl privater Videokameras, die nach dem ersten Sturz eines Flugzeugs auf die Türme gerichtet wurden, haben die Montagetechnik Hollywoods »live« durchexzerziert. Die Form dringt fiktionalisierend in den Fakt ein und löst ihn von innen her auf.«³⁴ Die traumatische Kultur positioniert das Ereignis und das Entsetzen, das es auslöst, bereits als »ent/setzes Ereignis« im Rahmen seines Imaginären.

»Wirklich ist alles, was der Fall ist«, hat Wittgenstein gesagt. »Wirklich ist alles, was der Unfall ist«, hat Virilio entgegnet und darauf verwiesen, dass Unfälle nur der Fall sein können, sofern sie beobachtet werden, das heißt, wenn eine Kamera dabei ist. Die Wirklichkeit als Unfall ist eine bereits gefilmte Wirklichkeit, deshalb haben wir auch hier wiederum zur Kenntnis nehmen müssen, dass die Katastrophe im Kino und im Fernsehen längst der Fall war, bevor sie auf den Monitoren als Unfall wirklich wurde. Es ist nur konsequent, dass man glaubt, den Unfall dadurch beseitigen zu können, dass er in den Kinos und im Fernsehen nicht mehr der Fall sein soll: Filmverleiher und Fernsehprogrammdirektoren waren sofort bemüht, auf ihren Schreibtischen unter den Katastrophenfilmen genauso aufzuräumen³⁵ wie die Feuerwehr in Downtown Manhattan.

Bilder des Holocaust, Bilder andauernder Kriege und Gewalt, Bilder von Katastrophen, die wir täglich vor Augen haben, werden uns mit dem Erkennett »Bilder des Grauens« angeboten – eine Redewendung, die die Übertragungen des Einsturzes der Twin Towers in stereotypen Regelmäßigkeit ebenso begleitete wie Dokumentationen über den Holocaust und den Krieg. Eine Möglichkeit, hinter den stereotypen »Bildern des Grauens« überhaupt noch die Vorstellung der Individualität des Schreckens erreichen zu können, scheint ausgerechnet für das Komische zu bestehen, weil es vielleicht noch in der Lage ist, hinter den undurchdringlichen Ernst der Oberfläche jener »Bilder des Grauens« gelangen zu können, um sich in der Komödie auf seine Weise der Wirklichkeit wieder anzunähern. Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Holocaust in den letzten Jahren vor allem im Filmgenre der Komödie wieder erzählt wurde, das in der Mischung von »fact and fiction« von Anfang an auf der Seite der »fiction« steht, und darüber hinaus reflexiv auf den »fact« der Tatsache des fiktionalen Films selbst verweist. Daraus gewinnt es den Charakter einer Aufrichtigkeit, die den stereotypen »Bildern des Grauens« längst nicht mehr zugestanden wird.

Es sind in erster Linie filmische Komödien, die vom Holocaust erzählen, die in irgendeiner Weise das Problem der Fiktionalität ihres Erzählens thematisieren, um auf das Fiktische als dessen Horizont zu verweisen. Das Thema des Films *Jakob der Lügner* (Frank Beyer, 1974; Remake Peter Kasowski, 1999) ist die Wahrheit des Überlebens im Lager, die in der Lüge, den unwahren Geschichten Jakobs von der nahen Rettung, liegt. Diese »wahren Lügen« funktionieren wie die »ent/sezten Erinnerungen« für das traumatisierte Bewusstsein, das sich in phantasmatische Verschiebungen des Erlebten rettet. Paul Mazurskys Film *Enemies: A Love Story* (Feinde – Geschichte einer Liebe; 1989) erzählt von dem beständigen Versuch des Helden, eine traumatische Erfahrung der Verfolgung und Rettung, die als

Allraum gegenwärtig bleibt, nach dem Krieg in seinen amerikanischen Alltag aufzulösen. Die feindliche Erinnerung soll durch die Liebe zu den Frauen, die aus der Erinnerung wieder in seinem Alltag als geehelichte Retterin, als gerettete Ehefrau und überlebende Geliebte aufgetaucht sind, besänftigt und kompensiert werden. Alle drei bevölkern als Phantome seiner traumatischen Erinnerung sein Leben, das sich gerade deshalb vom Trauma der Vergangenheit nicht lösen, aber durch die Liebe vielleicht, wie im Märchen, »erlöst« werden kann. Die Komik, die in der Häufung der Selbsterlösungsversuche und ihrem zum Teil tragischen Scheitern liegt, verhindert das Melodram, das die Fiktion statt an das Faktische an das Sensitive verweisen würde.

Ähnlich ist die Funktion des Komischen in Roberto Benignis *La vita è bella* (Das Leben ist schön; 1997) ausgerichtet. Der Film basiert auf der Struktur der Wiederholung, er ist ein phantasievolles Spiel der Wiederholungen und ein Märchen, das die Ordnung der Phantasie über das Chaos der Gewalt siegen lässt. An diesem Film ist nichts wirklich, außer dem Wunsch, dass es wirklich so sein möge. Guidos Fähigkeit, im Alltag Ereignisse durch ihre Wiederholung für seine liebenswerten Zwecke kalkulierbar zu machen, wird von ihm auf das Konzentrationslager übertragen und, mit der Ausnahme seines eigenen Todes, zur Rettung seiner Familie eingesetzt. Das Komische der Handlung hält die Distanz zum Spiel, das in seinen absurdem Regeln immer als Spiel erkennbar bleibt, und zu einer Wirklichkeit, die wir als kulturelles Wissen zu diesem Spiel in Beziehung setzen sollen. Das Komische, bis hin zum Absurden, entlastet keineswegs die Zuschauer von der Verantwortung für die »facts«, die dahinter ihre Bedeutung behalten; wohl aber wird der Film selbst davon entlastet, aufgrund seines fotografischen Wirklichkeitseffekts für diese andere Wirklichkeit einzustehen zu müssen als deren »ent/sezte Erinnerung«.

Wenn man so weit geht zu sagen, dass moderne Ereignisse in ihren katastrophalen Ausmaßen mit der Form ihrer Darstellung in einer Weise verschmelzen, dass sie von vornherein nur noch als Medieneignisse in einer Mischung von »fact and fiction« zugänglich sind, während die Erfahrung ihrer Wirklichkeit traumatisiert und undarstellbar bleibt, dann ist es nur konsequent, von vornherein auch in der Literatur- beziehungsweise der Film- und Fernsehgeschichte, als Orten unserer Erinnerungskultur, nach der Geschichte der Ereignisse und ihres Imaginären zu fragen. Der Film als das kulturelle Leitmedium der Moderne des vergangenen Jahrhunderts ist zweifellos geprägt von den Katastrophen seiner Epoche, sei es, dass er ihre Erinnerung beschwichtigt und von ihnen abgelenkt oder als Ort »ent/sezter Erinnerung« den »modernist events« filmisch Ausdruck gegeben hat.



Abb. 1

Eine Geschichte der Filme des Kinos dieses Jahrhunderts müsste Schrecken und Schönheit, Verzweiflung und Glück, das Katastrophe und das Tröstende zugleich erzählen, wenn die *Histoire(s) du Cinéma*, die zum Beispiel Jean-Luc Godard filmisch erzählt, ein Spiegel dieser Epoche sein sollen). Wie Godard die Bilder der Filmgeschichte mit Bildern der traumatischen Kultur des Erinnerns verbindet – etwa des Holocaust, des Gulag und der Kriege –, soll abschließend an einer kurzen Sequenz vom Ende des ersten Teils der *Histoire(s) du Cinéma*: 1a *Toutes les histoires*, vorgestellt werden.

Zunächst parallelisiert Godard den Totentanz einer bürgerlichen Gesellschaft mit dem Bild eines »Muselmanen«, eines zum Skelett abgemagerten Sterbenden im Todeslager (vgl. Abb. 1, 2). Die Bilder wechseln sich ab, Spielfilm und Dokumentarfilm sind miteinander verwoben. Alle diese Bilder, denen Szenen von Erdrosselungen, Erschießungen und Vergewaltigungen folgen, sind (auch) Teil der Geschichten des Kinos. Der dokumentarische Film stellt den Tod dar, aber er sagt nichts aus über das Sterben, »er urteilt nichts«, es muss erst in die Bilder hineingeschrieben werden, dass der »Name«, das individuelle Schicksal, nicht vergessen werden wird. Die Kunst, wird Godard später sagen, ist eine Möglichkeit, den Namen zu erinnern. Dann heißt es im Anklang an Georges Bataille, dass nur die Hand, die auslöscht, schreiben kann. Der Text überschreibt das Bild einer Hand, in die das »M« geschrieben wird, durch das wenig später der »Mörder« in Fritz Langs Film *M* gekennzeichnet werden wird (vgl. Abb. 3). Aber das zeigt Godard nicht mehr; die beschriebene schreibende Hand meint die Geschichte, die sich schreibt und zugleich die Geschichte löscht. Erinnerung setzt Vergessen voraus; wie also erinnern?

Gibt es einen Unterschied des Gedächtnisses der dokumentarischen Bilder von Massengräbern und der fiktionalen Bildern vom Todeslager in Andrzej Munks Film *Pasazerka* (Die Passagierin; 1963)? Oder vom Entsetzen in den Bildern van Goghs und Goyas? Wie der Film erinnert, deu-



Abb. 2

tet die nächste Folge von Bildern an:
Aufnahmen aus Auschwitz oder Ravensbrück werden von Godard mit Ausschnitten aus einem Hollywood-film – *A Place in the Sun* (Ein Platz an der Sonne; 1951) von George Stevens (nach dem Roman *An American Tragedy* von Theodore Dreiser) – konfrontiert (vgl. Abb. 4–7). Sie haben eine Verbindung durch die Geschichte ihrer Entstehung, denn George Stevens hatte als Kameramann an einer der ersten Amerikaner in den befreiten Lagern mit Farbfilm gedreht und später dann den Spielfilm mit Elizabeth Taylor³⁶ inszeniert. Wie kann man den Bildern von Glück und Schönheit ansehen, dass ihnen Aufnahmen aus den Todeslagern vorangegangen sind? Godard nimmt einen Engel aus Giottos Bildern in der Capella degli Scrovegni, dreht ihn um neunzig Grad und lässt ihn in einer Überblendung



Abb. 3



Abb. 4

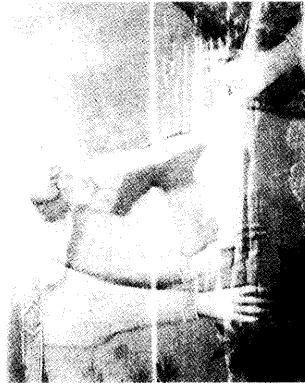


Abb. 5



Abb. 6

77

über der badenden Liz Taylor schwaben: Bringt er die Botschaft von jenen Bildern von Sterben, die diesen des Glücks vorangegangen sind? Ist dieser Engel die Verbindung zwischen der Hölle von Auschwitz und dem Himmel der »fatalen Schönheit« Hollywoods?

Eine Überblendung ist auch der gemeinsame Ort in einem Bild, an dem der fiktive Tod des Jungen Edmund Meschke in Rossellinis *Deutschland im Jahre Null* (1947) mit dem Blick Gelsominas aus Federico Fellinis *La Strada* (1954) verbunden wird (vgl. Abb. 8). Sieht sie, was geschieht? Edmund wird sich zu Tode stürzen, weil er die Schuld am Tod seines Vaters nicht ertragen kann, und es gibt keine Hände, die den Tod Edmunds aufhalten können. Die Bilder kommentieren sich selbst, gemeinsam mit der Schrift, die in sie eingeschrieben ist und der Stimme (Godards), die über sie (hinaus) spricht, mit der Musik und den Geräuschen wird der Film, werden Leinwand und Monitor zur »peau de chagrin« für das Schicksal dieses Jahrhunderts des Films. Es ist eine Art Paranoia, die den Bildern die »entsetzte Erinnerung« oder Wiederkehr der Katastrophen (auch des Glücks und der Schönheit) überantwortet. Godard antwortet darauf mit Melancholie, weiler von seinem Kino nicht lassen kann, dessen Toder in seinen *Histoire(s) du Cinéma* betrauert. Und zugleich zerstört er es, zerlegt es in seine Einzelteile, um sie immer und immer wieder neu zusammenzusetzen in der Hoffnung, an einen Punkt zu kommen, wo das Kino vor sich selbst und seinen Träumen erschrickt und erwacht.

Godard legt gewissermaßen Feuer an den Traum des Kinos. Fast ganz am Anfang seiner *Histoire(s) du Cinéma* spricht er den Satz aus Freuds *Traumdeutung*: »Vater, siehst du nicht, dass ich brenne?« Der Text ist über ein Bild des vom Tode gezeichneten Nicholas Ray gelegt (vgl. Abb. 9). Bei Freud erscheint mit diesen Worten dem Vater das tote Kind im Traum. Der Vater erwacht und sieht, wie sich das Totenbett des Kindes an einer Kerze entzündet hat. Lacan hat dazu gesagt, dass das Erwachen selbst der Ort des



Abb. 8
Abb. 9

Träums der Notwendigkeit und Unmöglichkeit ist, auf den Tod eines andern zu antworten.⁵ Wenn wir die Katastrophen (und das Glück) zu unseren Kino- und Medienträumen machen, weil wir deren traumatische Erfahrung anders nicht aushalten würden, dann nützt uns auch kein Erwachen, weil es die Katastrophen nicht verhindern kann und entsprechend das Glück nicht erreicht. Wir sehen Edmund in den Tod stürzen, ohne ihn aufhalten zu können, weil wir nur Augen und keine Hände haben, die ihn halten könnten. Schlimmer noch, wir haben die Katastrophen längst in unseren Medienträumen gesehen, bevor sie geschehen sind, ohne sie verhindern zu können. Wir sehen im Fernsehen die Kinder brennen und unser Erwachen ist nichts als das Trauma, sehen zu müssen, dass der Tod längst geschehen ist. Wir sehen wieder und wieder die Bilder des Holocaust, der Weltkriege und der vielen anderen Massenmorde, wir hören und lesen Analysen und Diskussionen des Geschehenen, um festzustellen, dass wir Teil eines Traum(a)s sind, der / das unsrettungslos die Katastrophen der Vergangenheit in der »entsetzten Erinnerung« der Bilder des Films (oder der Medien) wiedererleben lässt.

1 Die Schreibweise »ent/setzen« deutet die Verwendung zweier unterschiedlicher Bedeutungen des Wortes »entsetzen« an: Erstens heißt es »entsetzen« in Scheuchen, Grauen versetzen aus der Fassung bringen«, zweitens »aus einer Belagerung befreien« (*Der Duden. Rechtschreibung*. Herausgegeben vom Deutschen Bibliographischen Institut, Mannheim 2001, S. 471). Diese zweite (ursprünglich militärische, dislozierende) Bedeutung der Befreiung durch das Aufheben einer (hier traumatischen) Belagerung wird durch den Schrägstrich markiert: Als »ent/setzen« versucht sich die Erinnerung aus der traumatischen Blockierung durch die Wiederholung an einem anderen Ort, zum Beispiel in den Bildern und Diskursen der Medien, zu lösen. — **2** Vgl. u.a. Cathy Caruth: *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore 1995, und Cathy Caruth: *Undclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore 1996 (bes. Kap. 5: »Traumatic Awakenings. Freud, Lacan, and the Ethics of Memory«, S. 81–112). — **3** Vgl. u.a. die »Einleitung« in: Sigmund Freud: »Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen« In: *Gesammelte Werke*, Bd. 12. London 1952, S. 321–324. — **4** Vgl. Jacques Lacan: »Tyche und Automaton« In: ders.: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar XI*. Weinheim, Berlin 1987, S. 59–70. — **5** Vgl. »Special debate: Trauma and Screen Studies«, In: *Scren*, Vol. 4/2, No 2, Summer 2001 (u.a. Susan Radstone: »Trauma and Screen Studies. Opening the debate«, S. 188–193). — **6** Michael Brumlik: »Der innere Feind. Ist die Kultur der Erinnerung eine traumatische Kultur?« In: *Frankfurter Rundschau*, 10. April 2001. — **7** Ebd. — **8** Dorit Laub: »Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas«, In: *Psyche*, Heft 9/10, 2000, S. 868. — **9** Michael Brumlik: »Der innere Feind« (s. Ann. 6). — **10** Ebd. — **11** W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur*. München, Wien 1999. — **12** Ebd., S. 12. — **13** Edgar Morin: »Kadaver

- ver einer Metropole (Berlin im Jahre Null)«. In: *Mythos Berlin*. (Katalog) 1987, S. 93–95. — **14** W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur* (s. Anm. 11), S. 15. — **15** Hans Erich Nossack: »Der Untergang«. In: ders.: *Interview mit dem Tode*. Hamburg 1948, S. 218. — **16** Alexander Kluge: *Neue Geschichten. Heft 1–18. Unheimlichkeit der Zeit*. Frankfurt/M. 1977. — **17** Alexander und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, 16. Aufl., München 2001, S. 36. — **18** Peter Weiss zit. nach Stephan Bräese/Holger Gehlert/Doron Kiesel/Hanno Loewy (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt/M., New York 1998, S. 114. — **19** Anne Karpf: *Der Krieg danach. Leben mit dem Holocaust*. München 2000, S. 326. — **20** James Edward Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt/M. 1992, S. 770. — **21** Es handelt sich um den Fall des Schweizers Bruno Dötschetter, der sich eine Holocaust-Kindheit unter dem Namen Biniamin Wilkomirski phantasiiert hat. — **22** Katharina Rutschky: »Spiegelungen des Holocaust. Das Phantasma und sein Echoraum: Wilkomirski und Irving«. In: *Frankfurter Rundschau*, 2. Dezember 2000. — **23** Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. 1985, S. 86. — **24** Ebd., S. 99. — **25** Siegfried Kracauer: »Die Photographie«. In: ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt/M. 1977, S. 37. — **26** Vgl. zum Beispiel Christian Metz: »Foto, Fetisch« (1985, 1990). In: Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie IV. 1980–1995*. München 2000, S. 345–355. — **27** Roland Barthès: »Schockphotos«. In: ders.: *Mithen des Alltags*. Frankfurt/M. 1964, S. 56 (Hervorh. R. Barthès). — **28** Z.B. Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* (DEFA 1946). — **29** Christian Ziewer: »Unter der Oberfläche (Germany, anno zero. Deutschland im Jahre Null)«. In: H. H. Prinzler (Leitung): *Das Jahr 1945. Filme aus fünfzehn Ländern*. Berlin (Katalog, Stiftung Deutsche Kinemathek) 1990, S. 315. — **30** Hayden White: »The Modernist Event« (1992). In: ders.: *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore, London, S. 66–86, hier: S. 69. — **31** Ebd., S. 67–68. — **32** Natan Sznaider äußerte sogar Bedenken, dass „diese Holocaustinnerung nun durch das neue Desaster verdrängt, vielleicht sogar ersetzt werden wird?“ (ders.: »Das doppelte Trauma. Holocaustinnerung an die Twin Towers: Wo ist die Unterscheidung zwischen gut und böse?«. In: *Frankfurter Rundschau*, 25.9.2002). — **33** Vgl. Rolf Paasch: »New York, New York. Über die Folgen intellektueller Betroffenheit«. In: *Frankfurter Rundschau*, 2./3.10.2001. — **34** Vgl. u.a. Thierry Jousse: »New York, 11. September, l'envir du spectacle«. In: *Cahiers du Cinéma*, Octobre 2001, S. 10–11. — **35** Vgl. Harry Nitt: »Kulturbrech. Eingerissene Grenzen«. In: *Frankfurter Rundschau*, 1.3.9.2001 oder Reinhard Lüdke: »Bestimmte Spielfilm-Dramaturgien haben sich seit dem 11. September womöglich für lange Zeit erledigt« (ders.: »Das Fernsehen und seine Katastrophen«. In: *Frankfurter Rundschau*, 25.10.2001). — **36** Vgl. dazu Alan Wright: »Elizabeth Taylor at Auschwitz: ILG and the real object of montage«. In: Michael Temple/James S. Williams (Hg.): *The Cinema alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard. 1985–2000*. Amsterdam 2000, S. 51–60. — **37** Vgl. Cathy Caruth: »Traumatic Awakenings. Freud, Lacan, and the Ethics of Memory«. In: dies.: *Undamed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore 1996, S. 81–12.