Leseprobe

Habbo Knoch

Die Tat als Bild

Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur

Hamburger Edition
Institut für Sozialforschung

Habbo Knoch

Die Tat als Bild

Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur

Leseprobe

Hamburger Edition

Einleitung

Als Theodor W. Adorno bei Kriegsende Fotografien der deutschen Kriegsverbrechen sah, forderte er, auf solch realistische Repräsentationen des Schreckens zu verzichten. Betrachter dieser Aufnahmen würden abstumpfen und sich distanzieren, ohne weiter nachzudenken. Indem die Fotografien zu einer »zivilisatorischen Integration des Todes« führten, trügen sie zu jener »bürgerliche Kälte« bei, die Auschwitz erst ermöglicht habe.[1] Zwei Jahrzehnte später erneuerte Adorno sein Bilderverbot: Um den »gesellschaftlichen Schematismus der Wahrnehmung« durchbrechen zu können, müsse die zivilisatorische Integration selbst widerrufen, mithin auf die Schreckensbilder verzichtet werden.[2] Nur so lasse sich auch der »objektiven Tendenz der Aufklärung« zuarbeiten, »die Macht aller Bilder über den Menschen zu tilgen« – einer Tendenz, der bislang »kein subjektiver Fortschritt des aufgeklärten Denkens« entsprochen habe.[3]

Trotz solcher Zweifel an der kathartischen und aufklärerischen Wirkung von Schreckensfotografien hat sich die Tat, deren Durchführung ein Geheimnis bleiben sollte, über Fotografien in die Bildhaushalte nationaler Geschichtskulturen eingegraben. Historische Fotografien und dokumentarische Aufnahmen der Tatorte werden als authentische, sichtbare Vergewisserungen eines Geschehens eingesetzt, das immer wieder zu entschwinden droht, wenn seine Unfaßbarkeit betont wird.[4] Sie dienen als Beweise, symbolische Verdichtungen und Erzählelemente, mit denen das

---

1 Adorno, Minima Moralia, S. 116.

2 Ders., Negative Dialektik, S. 359.

3 Ders., Minima Moralia, S. 157. – Zu Adornos Variante der »Mimesis« vgl. Jay, Mimesis. Für die achtziger und neunziger Jahre hat diese Kritik Detlev Claussen, Banalisierung des Bösen, fortgesetzt. Eine Adorno vergleichbare Position, die in nichtrealistischen, entdinglichten Repräsentationen die allein der Bedeutung von Auschwitz gerecht werdende Form sieht, findet sich bei Lyotard, Der Widerstreit. Vgl. Stone, Chaos and Continuity.

4 Zum dokumentarischen Modus in der Fotografie des 20. Jahrhunderts, dem das Beobachten, Festhalten und Aufdecken von Verdrängtem genuin innewohnt, vgl. u. a. Price, Surveyors and surveyed; Barnouw, Seeing and Believing; Warburton, Varieties of Photographic Representation.

Geschehen für jene erinnerungsfähig gemacht wird, die es nicht erlebt haben. An der Schnittstelle zwischen verdeckter Tat und öffentlichem Wissen sind sie dauerndes Unruhepotential und zugleich, da sie »das Unbegreifliche einfrieren«,[5] Bildträger von angelagerten, abgedichteten Deutungen und symbolischen Ordnungen der NS-Verbrechen.[6] Die Echtheit, Anschaulichkeit und emotionale Dichte von fotografischen Repräsentationen, auf der diese vielfältigen Funktionen der Fotografien beruhen, ist für das öffentliche Bild der NS-Verbrechen im Übergang vom kommunikativ mitgetragenen Gedächtnis der Überlebenden, Täter und Zuschauer zu einer allein medial produzierten Erinnerung zunehmend wichtiger geworden.[7]

Gegenstand und Fragestellungen

Angesichts von Repräsentationen der Tat befinden sich insbesondere die Überlebenden des Holocaust in einem Dilemma: Sie betrachten Darstellungen des Verbrechens, als wäre ihnen »ein einzigartiges, großes Geheimnis zugefallen«, das sie »vor dem Verfall und […] vor mutwilliger Beschädigung« bewahren müßten. Deshalb fragten sie andauernd, so der Schriftsteller und Auschwitz-Überlebende Imre Kertész, ob »die Darstellung glaubwürdig, die Geschichte exakt« sei. Doch damit »der Holocaust mit der Zeit tatsächlich Teil des europäischen – zumindest des westeuropäischen Bewußtseins wurde, war der Preis zu entrichten, den Öffentlichkeit zwangsläufig fordert«. Die Grenze des Zumutbaren hält Kertész jedoch inzwischen für überschritten: Die »Stilisierung des Holocaust [hat] fast unerträgliche Ausmaße« erreicht, das Geschehen zum Teil die Gestalt von »billige[n] Warenartikel[n]« angenommen. Die Opfer seien ihres Geheimnisses beraubt worden.[8]

Diese oftmals als »Amerikanisierung des Holocaust« kritisierte Ent-

---

5 Améry, Schuld und Sühne, S. 12.

6 Das kommt auch in Texten zur Fotografie zum Ausdruck. Vgl. Benjamin, Kleine Geschichte; Kracauer, Photographie; Sontag, Über Fotografie; Flusser, Philosophie der Fotografie; Barthes, Helle Kammer; Dubois, Fotografischer Akt.

7 Vgl. Frei, Farewell to the Contemporaries.

8 Kertész, Auschwitz, S. 145 f. Polemisch in diesem Sinne: Schneider, Fetisch Holocaust. – Gegen die Macht der Fotografien hat Claude Lanzmann in seinem Film *Shoah* gänzlich auf Dokumentarfotografien verzichtet und allein erinnernde oder kommentierende Vergegenwärtigungen von Überlebenden, ehemaligen Tätern

wicklung wird nicht nur von Überlebenden mit Skepsis betrachtet.[9] In Deutschland hat im Sog der Verdichtung von Erinnerungsdebatten in den neunziger Jahren Martin Walsers Einwand gegen die »Dauerrepräsentation unserer Schande« eine öffentliche Kontroverse über die mediale Vermittlung der Tat ausgelöst.[10] Sie machte deutlich, daß die Kritik an den Bildern der Tat nicht von den spezifischen Bedingungen der jeweiligen Erinnerungskulturen zu trennen ist: Auch über fünfzig Jahre nach Kriegsende galten die Ressentiments des Schriftstellers eigentlich den Konfrontationen der Deutschen mit den Befreiungsbildern durch die Alliierten. Diese Fremdbestimmung des Erinnerns ist nach Walsers Auffassung durch die Medien nur fortgesetzt worden. Auch die Kritik an der Ausstellung *Vernichtungskrieg* wies in diese Richtung: Fotografien würden quellenunkritisch eingesetzt, um mit der Macht des vermeintlich Authentischen die deutschen Soldaten insgesamt als Verbrecher zu verunglimpfen. In beiden Fällen wurde den Bildbeweisen in vielfältiger Weise die Unbeflecktheit der privaten Erinnerung entgegengehalten, was nicht minder problematisch hinsichtlich ihrer Repräsentativität und dem wirkungsheischenden Ziel war, an tief verankerte Erinnerungsbilder der »guten Seiten« der NS-Zeit und des Krieges zu appellieren.

Erst im Zuge dieser Kontroversen wurde damit begonnen, die Funktion von Fotografien für die Vergangenheitsverwandlung nach 1945 zu untersuchen.[11] Die seit einigen Jahren auf theoretischer Ebene geführte

---

und Zuschauern sowie Historikern zu einem kaleidoskopischen Erinnerungspalimpsest zusammengefügt. Vgl. Koch, Ästhetische Transformation. Dazu auch Avisar, Screening the Holocaust; ders., Holocaust Movies; Insdorf, Indelible Shadows; Köppen, Von Effekten des Authentischen; Kramer, Inszenierung und Erinnerung.

9 Vgl. Berenbaum, Americanization of the Holocaust; Rosenfeld, Americanization; Rabinbach, From Explosion to Erosion; Novick, Holocaust in American Life.

10 Zu Walser vgl. Klotz/Wiegel (Hg.), Geistige Brandstiftung. Zu den Debatten um das Holocaust-Mahnmal, Goldhagen und die Ausstellung *Vernichtungskrieg* vgl. exemplarisch Cullen (Hg.), Holocaust-Mahnmal; Heil/Erb (Hg.), Geschichtswissenschaft und Öffentlichkeit; Knoch, Bann der Bilder; Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.), Eine Ausstellung und ihre Folgen.

11 Vgl. Barnouw, Germany 1945; Brink, Ikonen der Vernichtung; Classen, Bilder der Vergangenheit. Einige grundlegende Aufsätze haben die »Macht der Bilder« diskutiert: Hoffmann, Foto aus dem Ghetto Łódz; ders., Fotografierte Lager; ders., Auschwitz im visuellen Gedächtnis; Welzer, Macht der Bilder; Darmstädter,

Debatte um die »Limits of Representation«[12] ergänzen nun empirische Arbeiten zu Gebrauchsweisen und Deutungsmustern von Fotografien in kulturell definierten Erinnerungsräumen.[13] Trotz der seit langem offensichtlichen Bedeutung von Bildmedien für die Sinnbildungsprozesse moderner Gesellschaften und für die Erinnerung der NS-Verbrechen im besonderen, ist ihr Anteil an den symbolischen Ordnungen des Erinnerns bis in die neunziger Jahre kaum berücksichtigt worden.[14] Das liegt nicht nur daran, daß die Untersuchung der diskursiven Struktur der Geschichtsbilder nach 1945 ohnehin erst beginnt.[15] Es äußert sich darin auch eine doppelte Scheu vor den Fotografien selbst: Da sie lange Zeit nur illustrativ verwendet wurden, gab es keine historische Methode dafür, wie sie als Bildquellen und wie ihre Gebrauchsweisen zu untersuchen waren.[16] Mehr noch spiegelt sich in der fehlenden Berücksichtigung die

---

Verwandlung der Barbarei. Entlang der Presseberichterstattung zeigt Zelizer, Remembering to Forget, auf, wie in den Vereinigten Staaten die Leichenbilder zu herausragenden Symbolen für die NS-Verbrechen wurden.

12 Vgl. Friedländer, Limits of Representation. Für weitere Beiträge aus dem angloamerikanischen Raum vgl. LaCapra, Representing the Holocaust; Hartman (Hg.), Holocaust Remembrance; Bartov, Murder in our Midst. In Deutschland ist diese Diskussion vor allem von Dan Diners These ausgegangen, Auschwitz sei der »Zivilisationsbruch« des 20. Jahrhunderts. Vgl. Diner (Hg.), Zivilisationsbruch. Für die Repräsentationsdebatte in Deutschland vgl. Köppen/Scherpe, Streit um die Darstellbarkeit; Loewy (Hg.), Holocaust; Berg u. a. (Hg.), Shoah; Köppen/Scherpe (Hg.), Bilder des Holocaust.

13 Die Repräsentation der Verbrechen in »geschlossenen« Werken wie Filmen und Literatur ist hingegen aufgrund der einfacheren Zugangsweise des Untersuchungsgegenstands sehr umfangreich. Für deutsche Filme vgl. u. a. Kaes, Deutschlandbilder; Santner, Stranded Objects; ders., Trouble with Hitler; Reimer/Reimer, Nazi-Retro Film; Bartov, War, Memory, and Repression.

14 Erst in den achtziger Jahren erschienen für die Holocaust-Fotografien als Quellen erste wegweisende Überlegungen. Vgl. Milton, Camera as Weapon; dies., Images of the Holocaust; dies., Argument oder Illustration; dies., Bedeutung von Fotodokumenten. Neuerdings Levin/Uziel, Ordinary Men.

15 Für Deutschland vgl. u. a. Schwab-Trapp, Konflikt, Kultur und Interpretation; Schaal/Wöll (Hg.), Vergangenheitsbewältigung; Fröhlich/Kohlstruck (Hg.), Engagierte Demokraten; Dubiel, Niemand ist frei.

16 Als methodische Handreichung jetzt, wenn auch schwerpunktmäßig für das 19. Jahrhundert: Jäger, Photographie: Bilder der Neuzeit. Vgl. außerdem von Plato/Sensen, Vorsicht, Foto!; Kerbs, Methoden und Probleme der Bildquellenfor-

Macht der Bilder selbst wider. Ihre konstitutive Bedeutung für das Bild der Tat ist so essentiell, daß man die eigenen Geschichtsbilder revidieren müßte, wenn man sich mit ihnen als Sinnträgern auseinandersetzen würde. Das Gerüst der historischen Sinnstiftung, gleich ob individuell oder kollektiv, käme zum Einsturz.

Adorno war diese Funktion der Fotografien für eine »zivilisatorische Integration« selbst des Zivilisationsbruchs »Auschwitz« bereits unmittelbar nach der Veröffentlichung der Tat bewußt. Er stellte den Gegensatz zwischen Schreckensbildern und Aufklärung Mitte der sechziger Jahre erneut fest, weil die Fotografien der NS-Verbrechen im Jahrzehnt zuvor in die westdeutsche Öffentlichkeit zurückgekehrt waren. Vor 1945 hatten die Nationalsozialisten in Zeitungs- und Illustriertenberichten über Konzentrationslager, antijüdische Maßnahmen und Ghettos ihrer Tat ein Bild gegeben, das Gerüchten über Willkür und Gewalt den visuellen Beweis einer geordneten und modernen Herrschaftspraxis entgegenstellen sollte. Diesem Bildprogramm der NS-Propaganda standen schon seit 1933 in Exil- und osteuropäischen Publikationen entlarvende und indiskrete Aufnahmen der Verbrechen gegenüber, die aber erst im Frühjahr 1945 die deutsche Bevölkerung erreichten, als die Alliierten Leichenbilder und Fotografien der Überlebenden am Rand des Todes aus den befreiten Konzentrationslagern veröffentlichten. Die Bilder rückten die Deutschen mental und geographisch in eine Nähe zu den Verbrechen, die von nun an ebenso vehement wie subtil bestritten wurde. Mit dem jähen Ende der alliierten Kampagne nach wenigen Wochen begann eine Phase der weitgehenden visuellen Leere hinsichtlich der NS-Verbrechen. Gegen die Zumutung der Nähe zur Tat etablierte sich in den Gründungsjahren der Bundesrepublik ein ikonographisches Erinnerungsprogramm, mit dem sich die Deutschen als doppelte Opfer von Nationalsozialismus und Krieg vergemeinschaften konnten. Unzählige Bilder von Kriegsepisoden, Verbrechen der Alliierten und totalitärer Gewaltherrschaft wurden gegen die visuell untermauerten Vorwürfe einer kollektiven Schuld ins öffentliche Feld geführt.

---

schung: Hanig, Fotografie. Als erste Arbeiten zu »Gebrauchsweisen« vgl. Gries/Ilgen/Schindelbeck (Hg.), Gestylte Geschichte; Lüdtke, Industriebilder; ders., Ikonen des Fortschritts; Tenfelde (Hg.), Bilder von Krupp. Breiter untersucht ist inzwischen allein der Bildhaushalt der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg. Vgl. Mosse, Gefallen für das Vaterland; Brandt, Memory Makers; Winter, Sites of Memory; Protte, Erbe des Krieges.

Gleichzeitig war das vermeintliche Beschweigen der NS-Vergangenheit in dieser Phase nicht zuletzt aufgrund der Auseinandersetzungen um Wiederbewaffnung, Vergangenheitspolitik und Wiedergutmachung sehr beredt, wozu auch die politisch aufgeladene Verwendung von Schreckensbildern in der antifaschistischen Erinnerungspresse zu zählen ist.[17] Den ersten öffentlich-offiziellen Erinnerungen 1953, die bei der »Reichskristallnacht« haltmachten, folgten seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre zunächst Bemühungen von einzelnen Personen und Gruppen, der Tat wieder ein Bild zu geben. Ein Bündel an Ursachen führte zwischen 1955 und 1965 dazu, daß die Fotografien der NS-Verbrechen in die westdeutsche Öffentlichkeit zurückkehrten. In zahlreichen Bildpublikationen, Illustrationen in Illustrierten, Tages- und Wochenzeitungen sowie in Schulbüchern und Ausstellungen gewannen sie langsam wieder mehr Raum, um schließlich zum Leitmedium der Aufklärung über die NS-Zeit und der Erinnerung an die NS-Verbrechen zu werden. In dieser Phase entstand der bis in die neunziger Jahre bestehende Bildhaushalt als visuelles kollektives Gedächtnis der Tat in Deutschland.

In diesem Buch werden diese Bildverschiebungen beschrieben, interpretiert und erklärt. Wie wurden zwischen nationalsozialistischer Herrschaftsübernahme und bundesrepublikanischem Studentenprotest aus den vielfältigen nationalsozialistischen Verbrechen und ihren visuellen Überlieferungen schließlich Bildhaushalte, die Auschwitz und den Holocaust mit bestimmten Deutungen versahen und ins Zentrum der westdeutschen Erinnerungskultur rückten, andere Verbrechen aber visuell und historisch ausblendeten? Welche Bilder der Tat waren damit verbunden? Wie verhielt sich dies zu den Primärerfahrungen der deutschen Gesellschaft? Das vertraute Bildprogramm läßt sich weder allein unter Verweis auf die Einmaligkeit der Vernichtung der europäischen Juden noch mit technischen Gründen, etwa der Verfügbarkeit von Fotografien, erklären. In den unterschiedlichen Aneignungen der Fotografien der NS-Verbrechen von den dreißiger bis zu den sechziger Jahren, die Gegenstand dieses Buches sind, machte sich die deutsche Gesellschaft eigene Bilder

17 Für das Argument des »integrativen Beschweigens« der NS-Vergangenheit vgl. Lübbe, Nationalsozialismus; Graml, Verdrängte Auseinandersetzung. Materialreiche Übersichten zu den Formen der »Bewältigung« bei Vollnhals, Verdrängung; Berghoff, Verdrängung; Schildt, Umgang mit der NS-Vergangenheit; Classen, Bilder der Vergangenheit.

der Tat, die Aufschluß über die Tiefendimension ihrer Einstellungen zu den NS-Verbrechen geben. Die Gebrauchsweisen und Deutungen zeigen, daß neben den Verdrängungsmechanismen und der mühsamen Gewinnung von Bildern der Tat die »Tilgung der Erinnerung […] eher eine Leistung des allzu wachen Bewußtseins als dessen Schwäche gegenüber der Übermacht unbewußter Prozesse« war.[18]

Die Arbeit geht zunächst auf die Visualisierung der NS-Verbrechen vor 1945 ein, weil sich bereits hier Wahrnehmungs- und Repräsentationsmuster ausbildeten, die für die Nachkriegszeit prägend waren. Die Konfrontation mit den Bildern aus den befreiten Konzentrationslagern, die für die Deutschen eine Zumutung der Nähe zu den NS-Verbrechen bedeutete, wird hinsichtlich der Bildsprache und der Reaktionen untersucht. In der ersten Gründungsphase der Bundesrepublik bis Mitte der fünfziger Jahre lassen sich zahlreiche Formen der visuellen Sinnstiftung der jüngsten Vergangenheit ausmachen. Als partielle, auf die Selbstintegration der Deutschen als Opfergemeinschaft abzielende Aneignungen widersprechen sie sowohl der Annahme einer »Verdrängung« als auch der einer erfolgreichen Integration allein durch eine »gewisse Stille«. Die Entstehung des visuellen Inventars der Erinnerung seit 1955 vollzog sich dann in mehreren Medien (Buchpublizistik, Ausstellungen, Schulbücher, Tages- und Wochenpresse, Illustrierte und Filme). An ihnen lassen sich unterschiedliche Gebrauchsweisen und Verwendungsphasen sowie zeitliche und ikonographische Bezüge herausarbeiten. Der Bildhaushalt wird dabei durchgehend in die öffentlichen Diskurse über die NS-Vergangenheit eingerückt, um Bezüge zwischen visuellen und sprachlichen Bildern der Tat deutlich zu machen.

Anhand der sich verändernden Bilder der Tat wird im folgenden eine differenzierte Periodisierung der westdeutschen Erinnerungskultur entwickelt.[19] Die »Rückkehr der Bilder« erweist sich dabei als eine Erweiterung des Bildhaushaltes, die keineswegs einen Bruch darstellt, sondern eine Zäsur, die eng an die Sagbarkeitsvorgaben gebunden war, die sich

---

18 Adorno, Aufarbeitung der Vergangenheit, S. 558.

19 Als Bezugspunkte vgl. Frei, Auschwitz und Holocaust; Herf, Geteilte Erinnerung; Bergmann, Antisemitismus in öffentlichen Konflikten, mit der bislang differenziertesten Phaseneinteilung auf der Basis des antisemitischen Diskurses in Massenmedien. Zur Periodisierung der Nachkriegszeit allgemein vgl. Schildt/Sywottek (Hg.), Modernisierung; Schildt, Moderne Zeiten; Wildt, Vom kleinen Wohlstand.

nach 1945 in der Reaktion auf die alliierten Leichenbilder und in der Besinnung auf die deutsche Opfergemeinschaft des Krieges etabliert hatten. Die »psychische Wunde« der Konfrontation mit den Verbrechen war insofern nicht einfach ein »nachhaltiger Schutzschild gegen Formen öffentlicher und kollektiver Erinnerung«.[20] Sie hat Verwandlungen der Vergangenheit mit hervorgebracht, indem die folgenden, sich davon distanzierenden Deutungsmuster der Tat den Index des doppelten Traumas aus Kriegsniederlage und Schuldkonfrontation immer mit sich trugen. Gegen die Offenlegung der Verbrechen 1945 wurde das Verhältnis von Geheimnis und Öffentlichkeit, von Schuld und Ehre sowie von Ferne und Nähe der Tat bis in die Gegenwart hinein über das Maß der zulässigen Konkretisierung der NS-Verbrechen immer wieder neu ausgehandelt. Wieviel Anschauung der Tat war mit einer Erinnerung vereinbar, die sich der kollektiven Täterverflechtung nicht stellen wollte? Wie konnte diese von außen geforderte Erinnerung mit einer historischen Sinnstiftung verbunden werden, die den Vorwurf der Kollektivschuld abwies und aus der »Zusammenbruchsgesellschaft« wieder eine Nation formen sollte? Welchen Raum nahmen dabei visuelle Repräsentationen des Krieges und der NS-Zeit insgesamt als Verarbeitungsventile der kollektiven Primärerfahrungen ein, und wie wurden darin die NS-Verbrechen implizit oder explizit kommentiert?

Die Auseinandersetzung mit der konstitutiven Bedeutung von Bildern der Tat für die Erinnerung und den durch sie getragenen Deutungsmustern weist einen therapeutischen Weg aus der »zwanghafte[n] Bindung an das traumatische Ereignis«, die »etwas anderes [ist] als das, was wir normalerweise Erinnerung nennen«.[21] Um die in Bildern konservierten Modi von »Macht« der NS-Herrschaft und »Ohnmacht« der NS-Verbrechen über die Erinnerung offenzulegen, muß man sich der »Analyse der Bedeutungen zuwenden, die die Bilder für unsere Erkenntnis eben dieser Vergangenheit haben und für die Verstrickungen, die uns an sie binden«.[22] So läßt sich zugleich das jede Erinnerung begleitende Vergessen einho-

---

20 So Aleida Assmann in: Assmann/Frevert, Geschichtsvergessenheit, S. 126 und S. 139.

21 Reemtsma, Signatur des Jahrhunderts, S. 9 f.

22 Welzer, Bilder der Macht, S. 193. Ähnlich hat Friedländer, Kitsch und Tod, S. 12 ff., auf die obsessiv-gefühlsgeladenen Bindungen an Bilder aus der NS-Zeit verwiesen, die eines »Exorzismus« bedürften.

len[23] und in ein »anamnetisches Erinnern« überführen.[24] Die Bildhaushalte des Erinnerns sowie ihre Sagbarkeitsregeln und Schweigezonen würden darin selbst zum Gegenstand historischer Reflexion: »[L]aßt euch doch mindestens reizen, verschanzt euch nicht, sagt nicht von vornherein, das gehe euch nichts an oder es gehe euch nur innerhalb eines von euch im voraus mit Zirkel und Lineal säuberlich abgegrenzten Rahmens an, ihr hättet ja schon die Photographien mit den Leichenhaufen ausgestanden.«[25]

[…]

23 Zum Vergessen als Mitbewohner der Erinnerung vgl. Hölscher, Geschichte und Vergessen; Schneider, Liturgien der Erinnerung; Weinrich, Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens; Ricœur, Gedächtnis – Vergessen – Geschichte.

24 Vgl. Metz, Anamnetische Kultur.

25 Klüger, weiter leben, S. 142.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 11
Gegenstand und Fragestellungen 12
Ansatz und Methode 19
Aufbau und Quellen 39

Konfrontationen 49
Gewalt als Bild 50
Die Körper des Krieges 50
Die Propaganda der zerstörten Körper im Zweiten Weltkrieg 65
Das »KZ« im Bild nach 1933 75
Bilderalben als Leistungsnachweis 92
Visuelle Verstellungen der Verbrechen vor 1945 102
NS-Verbrechen und ausländische Bilderpolitik bis 1945 115
Das Entsetzen des Westens 123
Frühjahr 1945: Bilder des Grauens 123
Veröffentlichung des Schreckens 132
Befreiung von den Bildern 156
Visuelle Amnesie der frühen Jahre 163
Reaktionen im Nachkrieg 166
Katharsiserwartung und Gefühlsstarre: Außenansichten deutscher Reaktionen 167
Bilder der Abwesenden: Die Kriegsgefangenen 171
Aufklärung aus Entsetzen 177
Offenheiten: Kinder und Jugendliche im Angesicht der Bilder 183
Abwehr der Schuldahnungen 190
Nachwirkungen der verstellten Tat 196
Doppelbilder von Verbrechen und Niederlage 201
Codes der zivilisatorischen Rehabilitation 204
Sprachliche Verallgemeinerungen der Tat 208
Politisierung der Bilder 214
Die Konstruktion der Opfergemeinschaft 225
»Anständigkeit« als moralische Grenze zwischen »Tätern« und »Volk« 229

Zonen des Erinnerns 237
Bilder als Monumente: Frühe jüdische Repräsentationen der Tat 237
Bilder als Beweis: Fotografien in Erinnerungsberichten ehemaliger KZ-Häftlinge 242
Bilderpolitik der politisch Verfolgten 247
»Das andere Deutschland«: Geschichtspolitik in der SBZ 252
Erosion der Erinnerungsorte 256
Verbrechensbilder in der VVN-Zeitung *Die Tat* um 1950 264
Mahnende Zurückhaltung. Jüdische Erinnerung und Öffentlichkeit in der Nachkriegszeit 269
Zusammenfassung 278

Bewältigungen 283
Überschreibungen der Schreckensbilder 284
Das publizistische Bild des Nationalsozialismus um 1950 285
Selbstintegration der Entlastungsgesellschaft 291
Die Kriminalisierung von NS-Verbrechern 297
Bilder von Kriegsverbrechen als Gegenanklage 301
Das »Lager« als antikommunistische Chiffre 305
Von gebrochenen Männern zu zivilen Vätern: Kriegsgefangene und Heimkehrer 314
Gemeinschaft durch gute Sitten 323
Die Nationalisierung der Trauer 327
Erinnerung als Integration 328
Die Hierarchie der Opfer: Der Volkstrauertag 333
Erinnerungsorte des Krieges 341
Antitotalitärer Widerstand als Quelle der Demokratie: 17. Juni und 20. Juli im öffentlichen Gedenken 347
Die Reinigung des Krieges 356
Entlastungen der entehrten Armee 356
Das illustrierte Bild der Kriegsverbrecher 365
Der Roman des einfachen Landsers 372
Publizistische Ehrenerklärungen 378
Eine Tat ohne Bilder 386
Verengte Tat: Öffentliche Reden und der Mord an den Juden 387
Verzögerte Zeitgeschichte in Wissenschaft und Unterricht 391

Abwehr der Tat: Revisionistische Bilder der NS-Verbrechen 399
Konkrete Indiskretionen: NS-Verbrechen in Illustrierten 403
Literatur und Holocaust Anfang der fünfziger Jahre 407
Ersatzsprachen für die Gewalt 411
Elliptisches Erinnern: »Reichskristallnacht« und bürgerliches Gedenken 415
Zusammenfassung 423

Aufbrüche 427
Viele Kriege 429
Wiederbewaffnung, Kriegsapathie und Zukunftsangst 429
Der Krieg als Niederlage 435
Die Kommerzialisierung des Krieges 437
Die visuelle Zerteilung des Krieges 445
Der Krieg des Landsers 448
Der umkämpfte Krieg 458
Die Wiederkehr des Vergangenen 468
Die öffentliche Rückkehr der »Bilder des Grauens« 469
Spuren der Verbrechen im Krieg 478
Die Rückkehr der Orte und ihr Bild in den Medien 485
Wunschbild der Unschuld: Anne Frank 499
Erste Bildprogramme in historischen Publikationen 506
Die Tat als Ort der Erinnerung: Alain Resnais' Film *Nacht und Nebel* 518
Die »Experimentierfreiheit« des Krieges und die Verbrechen: Schulbücher und pädagogische Ansätze 528
Das Ende der stillen Integration der Täter 533
Fotografien als Anklage: Kommunistische Bildprogramme gegen die westdeutsche Wiederbewaffnung 533
»Gespenstische Figuren«: Tätervermehrung statt Schlußstrich 1955–1958 550
Sensation des Schreckens: Täterbilder in den Illustrierten vor 1960 567
Zusammenfassung 585

Aufklärungen 589
Die visuelle Neuordnung des Nationalsozialismus 592
Öffnungskonflikte der politischen Kultur um 1960 592
Historische Aufklärung gegen Unwissen und Antisemitismus 595
Kriegsfilme als pädagogische Gefahr 603
Wandlungen des NS-Bildes in Geschichtswissenschaft und Literatur um 1960 608
Ausstellungen als Aufklärungsimpuls 618
Erste Filme über Nationalsozialismus und NS-Verbrechen 623
Erwin Leisers Film *Mein Kampf* 627
Das NS-Bild in Bilddokumentationen um 1960 632
NS-Verbrecherprozesse und Täterbilder 1958–1961 641
Der Blick des distanzierten Vollstreckers: Die Höß-Autobiographie 1958 641
Die Oberländer-Kontroverse und die Öffnung des Täterbildes 647
Der biedere Bürokrat als Sensation: Eichmann in den Illustrierten 651
Später Aufbruch: Eichmann im *Spiegel* 664
Täter im Blick: Eichmann als banaler Biedermann und Prototyp des Bösen 674
Der Holocaust als visuelles Narrativ 686
Repräsentationen des Holocaust und die Sagbarkeitsregeln der Geschichtswissenschaft um 1960 686
Die Lehre der Blicke: Gerhard Schoenberners *Der gelbe Stern* 699
Holocaust-Erinnerung und christlich-jüdisches Engagement 722
Monumente, Kontraste und Erzählungen: Verwendungsformen der Fotografien in Tagespresse und politischer Publizistik 730
Typische Bilder und emotionaler Stil: Fotografien in der Schule 744
Die Politik der Bilder. Sagbarkeitsregeln im Erinnerungskampf 769
Auschwitz: Der dramatische Schrecken des Ortes 770
Buchenwald: Kampf und Opfer 777

Ausstellungen in der Bundesrepublik:
Gefahren »aus dem Osten« 792
Politische Sagbarkeitsregeln in der westdeutschen Öffentlichkeit 805
Dachau: Der Terror der SS 818
Auschwitz: Das Bild einer Fabrik 828
Yad Vashem: Das nationale Erinnerungswerk 840
Gedenkorte und die Politik der Bilder 848
Bilder als Konfrontation: Reaktionen Anfang der sechziger Jahre 853
Leugnung der Bilder und antirevisionistischer Konsens 853
Das Umgehen der Tat. Redemuster um 1960 856
Veränderungen des Kriegsbildes 865
Die Katharsis der Konfrontation:
Erwartungen und Kritik der Bildwirkungen 876
Erschrecken, Schuldabwehr, Symbolisierung:
Reaktionen auf Prozesse und Bilder 880
Die diskursive Verankerung von Auschwitz als Symbol der NS-Verbrechen 890
Tradierungskrisen und die Politisierung der Bilder in den sechziger Jahren 894
Zusammenfassung 914

Das mediale Gedächtnis der NS-Verbrechen und die lange Dauer des Unsagbaren in der Bundesrepublik 917

Anhang 949
Bildtafeln 950
Übersichten 966
Quellen- und Literaturverzeichnis 973
Abkürzungen 1104
Danksagung 1106
Personenregister 1109
Materialregister 1117

Zum Autor

Habbo Knoch ist Professor für Neuere und Neueste Geschichte am Historischen Institut der Universität zu Köln. Er studierte Geschichte, Philosophie, Politikwissenschaft und Soziologie in Göttingen, Bielefeld, Jerusalem und Oxford. Von 2008 bis 2014 war er Geschäftsführer der »Stiftung niedersächsische Gedenkstätten« (Celle) und Leiter der Gedenkstätte Bergen-Belsen. Er forscht zur Deutschen und uropäischen Sozial- und Politikgeschichte des 20. Jahrhunderts, zur Kultur- und Erfahrungsgeschichte der Moderne seit 1880, zur Transnationalen Geschichte politischer Ordnungen und sozialer Systeme im 20. Jahrhundert.

Hamburger Edition HIS Verlagsges. mbH
Mittelweg 36
20148 Hamburg

© 2001 by Hamburger Edition
Alle Rechte vorbehalten
Redaktion: Angelika Vogt
Umschlaggestaltung: Wilfried Gandras
Herstellung: Jan Enns
Satz: Utesch GmbH, Hamburg
Druck und Bindung: Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
ISBN 3-930908-73-5
1. Auflage Oktober 2001

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titelsatz für diese Publikation ist bei
der Deutschen Bibliothek erhältlich