

»What Happened after End of Anne Frank's Diary?«

HILDEGARD FRÜBIS

Am 18. Oktober 1942 notierte ein damals 13-jähriges Mädchen in sein Tagebuch, neben die von ihm eingeklebte Fotografie: »Das ist ein Foto, wie ich mir wünschen würde immer zu sein. Dann hätte ich vielleicht noch eine Chance, nach Hollywood zu kommen« (Abb. 1).¹ Die Tagebuchschreiberin ist Anne Frank und sie kommt, 13 Jahre nach ihrem Tod im KZ Bergen-Belsen (1945), mit diesen jugendlichen Tagträumereien – und sicher aus ganz anderen Motiven als von ihr angenommen – nicht nur nach Hollywood, sondern auch auf das Titelblatt des »Life Magazine« vom 18. August 1958 (Abb. 2). Am oberen Bildrand, unmittelbar neben den rot unterlegten Buchstaben des Zeitschriftennamens, ist die Schlagzeile zu lesen, mit der die Aufmerksamkeit der Leser und Leserinnen geweckt werden soll. Gefragt wird: »What Happened after End of Anne Frank's Diary? Exclusive Story Tells of her Tragedy.« Anlass der Ausgabe war die bevorstehende Premiere des Films »The Diary of Anne Frank«, der nun, auf die Erfolge des Tagebuchs als Theaterstück am Broadway, folgen sollte.² Die Filmversion kann als ein Beispiel für die früh einsetzende Trivialisierung des Holocaust à la Hollywood gelten. Wie das Titelblatt des »Life Magazine« setzt der Film ganz auf Emotionen und Affekte – das allgemein

1 | »Dit is een foto, zoals ik me zou wensen, altijd zo te zijn. Dar had ik nog wel eyn kans om naar Holywood te komen [...]«. Zitiert nach: Ruud van der Rol/Rian Verhoeven: Anne Frank, Hamburg: Oetinger 1993, S. 37. Mein Dank geht an die Teilnehmer/-innen des im Sommersemester 2004 an der Universität Oldenburg gehaltenen Seminars zu den »Bildern der ›Schönen Jüdin‹ in Kunst und populären Medien«. Besonders möchte ich mich bei Aurelius Wilske bedanken, der das Thema »Anne Frank« bearbeitete und das Titelblatt des »Life Magazine« »entdeckte«.

2 | Die europäische Premiere des Films fand Mitte April 1959 in den Niederlanden statt. Vgl. David Barnouw: Anne Frank. Vom Mädchen zum Mythos, München: Econ & List 1999, S. 49.

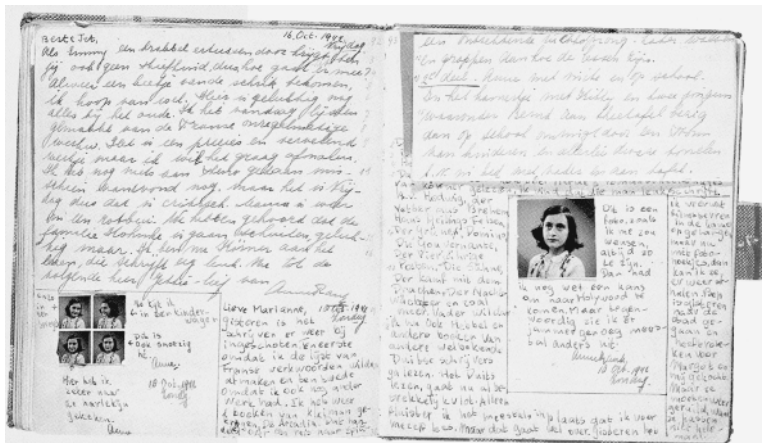


Abb. 1 (oben): Tagebuch der Anne Frank, Eintragungen zum 18. Oktober 1942.
Abb. 2 (unten): Titelblatt des »Life Magazine« vom 18. August 1958.



Abb. 3: Titelblatt, »Het Achterhuis«, 1947.

Menschliche –, ohne die historischen Ereignisse, das politische System, die Täter und ihre Opfer konkret zu benennen: also eine Art »Holocaust ohne Holocaust«.³

Im Folgenden soll es um den nicht mehr wegzudenkenden Anteil der Bilder an der Konstruktion der Figur Anne Frank gehen sowie um die mediale Repräsentation dieser Figur als stellvertretendes Opfer in der Rezeptionsgeschichte des Holocaust. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei auf der spezifischen Wirkung der Porträtfotografie sowie deren Popularisierung in Form von Titelblättern, Zeitschriften und Buchillustrationen. Mit der Analyse der Fotografien der Anne Frank und deren Verwendung in verschiedenen Printmedien geht es einmal mehr um die Differenz zwischen der Faktizität des Holocaust als historischen Ereignisses und seiner Darstellung. James E. Young hat diese Differenz zum Thema seines Buches »Beschreiben des Holocaust« gemacht und in dem einleitenden Satz zusammengefasst: »Was vom Holocaust erinnert wird, hängt davon ab, wie es erinnert wird, und wie die Ereignisse erinnert werden, hängt wiederum von den Texten ab, die diesen

3 | Alvin Rosenfeld charakterisiert die Filmversion von 1959 als die typisch amerikanische Antwort auf den Holocaust: »Sie besteht darin, daß der Holocaust ein schreckliches Ereignis war, ja, aber schlußendlich nicht tragisch oder deprimierend, eine Erfahrung, die von dem Gespenst eines grausamen Todes überschattet ist, aber gleichzeitig nicht ohne das Vermögen zu inspirieren, zu trösten, aufzuhellen.« Zitiert nach Isabelle Freda: »»Life« vom Soldatenfriedhof. Anne Frank und die Inszenierung des Bitburg-Besuchs von Ronald Reagan«, in: Insa Eschebach/Sigrid Jacobeit/Silke Wenk (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, Frankfurt/Main, New York: Campus 2002, S. 181–199, hier S. 190.

Ereignissen heute Gestalt geben.«⁴ Anknüpfend und in Erweiterung der Arbeit von James E. Young an literarischen Texten soll es hier um die Bilder gehen bzw. um die Wechselwirkung der beiden Medien Text und Bild im Hinblick auf ihren Anteil an der Deutung des Holocaust in der Nachkriegsgeschichte der BRD.

Das Selbstverständnis, mit dem die Porträtaufnahmen von Anne Frank genutzt werden, ohne dass dies bisher zum Thema gemacht und ohne dass nach deren Herkunft gefragt worden ist, zeigt schon eine ihrer Funktionen. Die Porträtfotografien liefern auf den ersten Blick scheinbare Sicherheiten und vermitteln etwas von der Macht der Bilder, die erst in einem zweiten – reflektierenden – Blick Fragen nach der Herkunft, der Bedeutung und Funktion der Bildnisse aufwerfen. Im Weiteren wird es darum gehen, die mediale Aufbereitung der Porträtfotografien Anne Franks im Kontext ihrer gesellschaftspolitischen Funktion zu betrachten. Dazu kehre ich zu der – wohl nur rhetorisch zu verstehenden – Frage des »Life Magazine« zurück: »What Happened after End of Anne Frank's Diary?« Als eine erste Antwort könnte man formulieren: Es folgten Anfang August 1944 die Verhaftung, die Deportation und – im März 1945 – die Ermordung der Jüdin Anne Frank im KZ Bergen-Belsen. Damit endete die persönliche Geschichte Anne Franks.

Das Private wird öffentlich: Anne Frank und die ersten Nachkriegsjahre

Im Jahr 1947, mit der ersten Ausgabe des Tagebuchs, kehrte Anne Frank, nun als Teil der Nachkriegsgeschichte, in die öffentliche Wahrnehmung zurück (Abb. 3).⁵ Das Tagebuch trägt den von Anne Frank selbst vorgeschlagenen Titel »Het Achterhuis. Dagboekbrieven van 14 Juni 1942 – Augustus 1944« und die Gestaltung des Titelblattes kommt noch ohne die Verwendung eines Bildnisses der Anne Frank aus. Das Buchcover ist in grau-schwarzen Tönen gehalten und der Hintergrund der Titelschrift erinnert an eine dunkle Wolke, in der sich die Kontur Europas abzeichnen scheint. Erst zu Anfang der 1950er Jahre wird der Titel »Het Achterhuis« abgelöst durch »Das Tagebuch der Anne Frank«. Damit setzt auch die mediale Popularisierung von privaten Zeugnissen und Bildern der Anne Frank ein, die aus der historischen Person ein öffentliches und universelles Ereignis machen.⁶

Die Rekonstruktion der Herkunft des kleinen Kinderfotos – wie es auf der Titel-

4 | James E. Young: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 13 f. (engl. Originalfassung 1988).

5 | Das Tagebuch wurde seitdem in ungefähr 60 Sprachen übersetzt und in 25 Millionen Exemplaren verkauft. Mittlerweile geht Anne Franks Gesicht nicht nur auf den Titelblättern der verschiedenen Editionen ihres Tagebuches um die Welt, sondern auch auf Briefmarken und den Bildcovers verschiedener CD-ROMs, so beispielsweise auf der CD-ROM des Anne Frank Hauses in Amsterdam (Anne Frank Huis. Een huis met een verhaal. Anne Frank Haus. Ein Haus mit einer Geschichte, Amsterdam 1999, CD-ROM).

6 | Einen kurzen Abriss zu den Editionen des Tagebuchs in den ersten Nachkriegsjahrzehnten sowie den Theater- und Filmfassungen gibt die Publikation von D. Barnouw: Anne Frank.

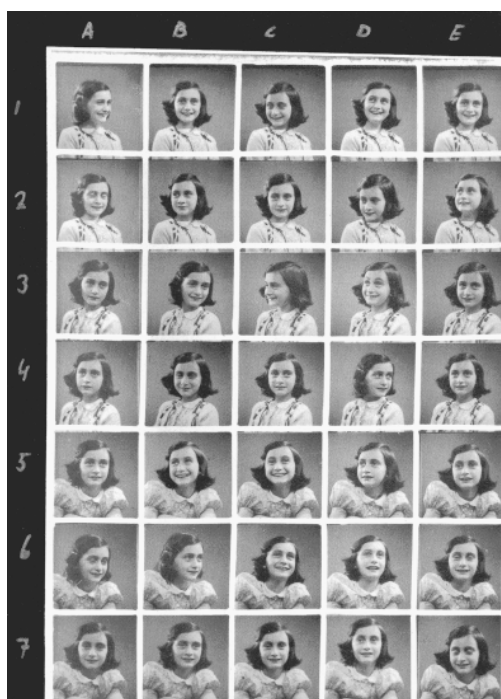


Abb. 4: Anonym, Passfotobogen von Anne Frank.

seite des »Life Magazine« verwendet wurde – ergibt, dass es aus Bögen von Passfotos stammt, welche die Familie Frank fast jedes Jahr beim Fotografen aufnehmen ließ (Abb. 4). Diese Serien wurden nicht nur von Anne, sondern auch von ihrer Schwester Margot sowie ihren Eltern gemacht. Die Porträtaufnahmen spiegeln also eine in der Familie Frank übliche Praxis. Zu ihrem 13. Geburtstag bekommt Anne am 12. Juni 1942 ein Tagebuch geschenkt. Hier finden diese Serien von Passfotos ihre Verwendung: Die Fotografien werden von nun an Teil ihrer »Tagebuch-Praxis«. Sie klebt sie, wie auch andere Erinnerungszeichen, in ihr Tagebuch und kommentiert ihr Leben in der Technik einer Collage. Ihre Werkzeuge sind die verbliebenen und gesammelten Fotografien sowie private Andenken – Fahrkarten, Eintrittsmarken, Briefkuverts. Zusammen mit ihren schriftlichen Aufzeichnungen bilden sie den Text, in dem sie ihr Leben erzählen wird. Nach knapp einem Monat – seit dem 6. Juli 1942 – findet dieses Leben nur noch versteckt, im Hinterhaus in der Prinsengracht 263 in Amsterdam, statt.

Das Titelblatt des »Life Magazine« vom August 1958 reproduziert also einen Ausschnitt aus diesem sehr persönlich gehaltenen Gedankenaustausch mit dem Tagebuch der Weltöffentlichkeit (vgl. Abb. 1 und 2).⁷ »Kitty«, wie Anne Frank das Tagebuch nannte, ersetzte zwangsweise den lebendigen Austausch mit den Freundinnen. Das Bild und den in Druckbuchstaben dazu gesetzten Text rahmt sie mit

7 | Es handelt sich um die Eintragungen vom 18. Oktober 1942.

einer dünn gezeichneten Linie ein. Die so geschaffene Komposition hebt sich – ähnlich einer Anzeige in Tageszeitungen – vom Rest der Eintragungen ab. Auf der linken Seite des Tagebuches sind vier weitere Aufnahmen aus der gleichen Serie von Porträtfotografien zu erkennen, welche Anne ebenfalls mit kurzen Kommentaren versehen hat. Die rechte Seite steht in einem komplementären Zusammenhang zur linken: Im spielerisch sich selbst beobachtenden Umgang mit den Porträtfotografien kreiert Anne Frank einen Entwurf ihrer selbst, mit welchem sie sich eine Art ›Visitenkarte‹ ausstellt. Auf dem Titelblatt des »Life Magazine« ist von diesem Kontext kaum noch etwas zu erkennen. Die Aufmerksamkeit wird auf die roten Balken gelenkt, welche Angaben zu Titel und Ausgabe der Zeitschrift machen, auf das anonyme Foto eines Kindes, das unbefangen, mit leicht nach oben gerichtetem Blick in die Kamera blickt, und die das Bild rahmende Handschrift, die vom Format der Zeitschrift beschnitten wird. Eines der wenigen Wörter, das vollständig zu sehen ist, ist »Holywood«. Alles ist der Gegenwart von 1958 und den publizistischen Strategien einer illustrierten Zeitschrift unterstellt, die auf ihrem Cover eine Dramaturgie zur Inszenierung eines ›Kinderstars‹ entwickelt.⁸ Mit den Schriftzügen sowie dem Schwarz-Weiß der Fotografie wird an den Charakter des Dokumentarischen angeknüpft, allerdings ohne die Herkunft des Bildes offenzulegen. Die Knickfalte in der Ecke oben rechts markiert, dass die Aufnahme schon früher benutzt wurde. Das Publikationsorgan kombiniert somit in der Komposition des Titelblattes den dokumentarischen Anspruch des Pressemediums mit dem der Fotografie zugeschriebenen Charakter des Authentischen. Aus dieser Wechselwirkung der verschiedenen Medien in der Gestaltung eines neuen Bildes, das zum Titelblatt der Zeitschrift wird, konstituiert sich dann der dokumentarische Anspruch von Bild und Zeitschrift.

Bei der abgebildeten Person haben wir es nun nicht mehr mit dem Individuum Anne Frank zu tun, das sich im privaten Kontext seines Tagebuches ein Bild seiner selbst schafft. Vielmehr ist Anne Frank zu einer ›öffentlichen Figur‹ geworden, die auf dem Titelblatt der Zeitschrift eine neue Funktion erhält. In ihr wird der Holocaust in der Konstruktion einer kindgleichen Unschuld erzählt. Auf der Titelseite der international verbreiteten amerikanischen Illustrierten wird in dieser neuen Bildkomposition der ›Star‹ Anne Frank geboren. Dessen persönliche Geschichte verschwindet hinter dem Bild, wird seiner Besonderheiten enthoben und auf diese Weise zu einer überpersönlichen Geschichtserzählung.

In der Rezeption des Holocaust und der Erzeugung seiner ›Bilder‹ zeigen sich seit den 1960er Jahren neben dem Gesicht der Anne Frank verstärkt Kindergesichter (z. B. in Ausstellungen, Ausstellungskatalogen und Gedenkbüchern). Zu den bekanntesten zählen der kleine Junge aus dem Warschauer Ghetto-Aufstand⁹ und

8 | Zu der Rezeption Anne Franks in einer weiteren ›Star-Version vgl. I. Freda: »›Life‹ vom Soldatenfriedhof«, a. a. O., S. 181 ff.

9 | Das Bild zeigt die Niederschlagung des Aufstandes im Warschauer Ghetto. Es wurde als Aktenbeilage zum Bericht des SS-Einsatzleiters Jürgen Stroop überliefert und lag in den Nürnberger Prozessen vor. Zum Stroop-Bericht vgl. Cornelia Brink: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach*

das Mädchen mit dem Kopftuch.¹⁰ Wehrlos und noch wenig individualisiert wird in der Berufung auf die »unschuldigen Kindergesichter« der Horror des Holocaust visuell verstärkt und ganz auf Sentiment und Empathie gesetzt, um an das allgemeine Schuldbewusstsein zu appellieren. Auf dem Titelcover des »Life Magazine« (vgl. Abb. 2) sind in der Konzentration auf das Bildnis eines 13-jährigen Mädchens, das in seinem Versteck von Hollywood träumt und dort auch eine kleine Kurzgeschichte mit dem Titel »Träume eines Filmstars«¹¹ verfasst, die privaten Tagebucheintragen Teil eines medialen Ereignisses geworden, das nach dem Tod dieses Mädchens in einer amerikanischen Illustrierten stattfindet. Hier entsteht eine der Narrationen des Holocaust, welche paradoxerweise sowohl die Ermordete – indem dieser keine persönliche und individuelle Geschichte mehr anzuhaften scheint – als auch die Täter abwesend erscheinen lässt. Dies wird zum Kennzeichen der weiteren populären medialen Verwertung der Kinder- und Jugendfotos von Anne Frank. Hierbei wird mit den Möglichkeiten des Mediums der Porträtfotografie etwas überspielt, das in der Realität der historischen Ereignisse eingetreten ist: die Vernichtung der Anne Frank. Die Porträtaufnahme hält im Bild fest, was in ihrer medialen Präsenz nur noch Teil einer Fiktion ist, über die sich der scheinbaren Anwesenheit der Dargestellten versichert wird. Darin rekurriert das fotografische Bildnis auf eine der allgemeinsten und ältesten Funktionen der Gattung des Porträts – die der Erinnerung an abwesende oder nicht mehr lebende Personen. Die Verpflichtung des Bildnisses auf Ähnlichkeit und Übereinstimmung mit der äußeren Wirklichkeit – welche durch die dem Medium »Fotografie« zugeschriebene mimetische Funktion nochmals gesteigert wird – bedingt hierbei die Fiktion der

1945, Berlin: Akademie Verlag 1998, S. 107. Ähnlich wie die Fotos von Anne Frank ist dieses Kinderfoto in zahlreichen internationalen Reproduktionen wiederzufinden: Es erschien in Holocaust-Filmen, auf dem Cover populärer Veröffentlichungen wie »The Jewish Holocaust for Beginners« oder der CD-ROM »Gegen das Vergessen«. Vgl. hierzu Marianne Hirsch: »Täter-Fotografien in der Kunst nach dem Holocaust. Geschlecht als ein Idiom der Erinnerung«, in: Insa Eschebach/Sigrid Jacobeit/Silke Wenk (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Frankfurt/Main, New York: Campus 2002, S. 203–226, hier S. 203 f.; Monika Flacke (Hg.): *Mythen der Nationen. 1945. Arena der Erinnerungen*, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin: DHM 2004, S. 442.

10 | Vgl. ebd. Das Bild ist einer Szene des Films »Ankunft und Abfahrt« entnommen, der im Mai 1944 im Auftrag des Lagerkommandanten Alfred Gemmeker über das Lagerleben in Westerbork/Niederlande gedreht wurde. Im Jubiläumsjahr zum 50-jährigen Gedenken des Kriegsendes stellte sich durch Nachforschungen des Journalisten Aad Wagenaar heraus, dass ausgerechnet dieses Foto, das in der niederländischen Gedächtniskultur zum Symbol für die Deportation und Vernichtung der (niederländischen) Juden geworden war, kein jüdisches Kind, sondern ein Sinti-Mädchen, die neunjährige Anna Maria »Settala« Steinbach, zeigt. Vgl. M. Flacke, *Mythen der Nationen*, S. 442.

11 | Die Hauptfigur der Erzählung imaginiert sich als Gast eines berühmten Filmstars in Hollywood. Vgl. Anne Frank Stichting Amsterdam (Hg.): *Anne Frank House. A Museum with a Story*, Amsterdam: Sdu Uitgeverij Koninginnegracht 1999, S. 133.

Anwesenheit.¹² Im Falle von Anne Frank wird mit der medialen Popularisierung ihres Bildnisses und dessen beständiger Wiederholung dem Schrecken des Todes und vor allem der Besonderheit dieses Todes ausgewichen. Die unmittelbare Anschaulichkeit der Porträtaufnahme gibt sozusagen ein uneinlösbares Versprechen: Sie bietet die Fiktion der Präsenz der Abwesenden und lässt darüber die Details der Geschichte vergessen, welche zwischen der Anfertigung der Kinderfotos und dem Jahr 1958 stattgefunden haben: das Sterben der Anne Frank durch Hunger und Krankheit im KZ Bergen-Belsen. Die real Verschwundene und Ermordete feiert so im wiederholt aufgelegten und idealisierten Porträt ihre Auferstehung.

Die Universalisierung der Figur Anne Frank

Der Beginn der Popularisierung Anne Franks zu Ende der 1950er Jahre steht im Kontext einer neuen Wendung in der Rezeptionsgeschichte des Holocaust. Ausgelöst durch eine Welle von Synagogen- und Friedhofsschändungen 1959 wird das – wie es Adorno benannte – »kalte und leere Vergessen« der 1950er Jahre beendet und eine »neue Phase der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit Auschwitz und dem Nationalsozialismus«¹³ eingeleitet. In dieser Situation veröffentlichte Gerhard Schoenberger zu Ende des Jahres 1960 den ersten Fotoband über die Vernichtung der europäischen Juden, der bald hohen Bekanntheitsgrad erlangen sollte: »Der gelbe Stern«. In seiner dramaturgischen Anlage bietet der Band – statt einer genauen Benennung der verschiedenen Täterschaften der »normalen Deutschen« – jedoch vor allem die »Identifikation mit den unschuldigen Opfern«.¹⁴ Dies wurde besonders von Cornelia Brink in ihrem Buch »Ikonen der Vernichtung« herausgearbeitet.

Wie Brink zeigt, setzt damit die Universalisierung der Opfer des Holocaust ein, die das Gedenken an den Nationalsozialismus bis heute bestimmt. Mit dem Tagebuch der Anne Frank wurden Mitte der 1950er Jahre – und mit zunehmendem publizistischem Erfolg – einem dieser »unschuldigen Opfer« eine Stimme und ein Gesicht gegeben. Die Gedenkfeiern zum Geburtstag Anne Franks, Fahrten an ihren Sterbeort im KZ Bergen-Belsen machten sie zur stellvertretenden, symbolischen Figur für den Völkermord an den Juden. An den Schulen wurde ihr Tagebuch zur

12 | Damit soll nicht gesagt werden, dass die Porträtmalerei oder das Medium der Fotografie eine unmittelbare Form der Abbildung der Wirklichkeit bieten. Vielmehr spiele ich auf die Geschichte der Rezeption beider Medien an, die trotz aller Hinweise auf die Vermitteltheit von Porträtmalerei wie Fotografie doch immer wieder mit dem Anspruch auf Unmittelbarkeit und Authentizität konfrontiert sind.

13 | C. Brink: *Ikonen der Vernichtung*, S. 144; zu den antisemitischen Ausschreitungen vgl. auch Werner Bergmann: »Antisemitismus als politisches Ereignis. Die antisemitische Welle im Winter 1959/1960«, in: Werner Bergmann/Rainer Erb (Hg.), *Antisemitismus in der politischen Kultur nach 1945*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 253–275.

14 | C. Brink: *Ikonen der Vernichtung*, S. 175.

Pflichtlektüre.¹⁵ In der konkreten historischen Situation, dem Antisemitismus der 1950er Jahre und dem ›Verschweigen‹ des Nationalsozialismus in der jungen BRD, bedeutete die Präsenz der Figur Anne Frank einen gegenläufigen Effekt. Um den Preis ihrer Individualität sowie ihrer Setzung als universales Opfer wurde die Präsenz ihrer Person – in Gestalt der Erzählungen ihres Tagebuchs wie ihrer Porträts – zum Akt gegen das allgemeine Vergessen. Schon hier setzte der mit den Erzählungen des Tagebuchs verknüpfte ›pädagogische Imperativ‹ ein, der in den Bühnenauffassungen forciert und in der Gegenwart durch die Arbeit der Anne Frank Stiftung und die von ihr unterhaltenen »Anne-Frank-Häuser« aufrechterhalten wird.¹⁶ Gerade aber indem das Tagebuch den Teil der Geschichte erzählt, der noch vor der Vernichtung in den Konzentrationslagern liegt, und in einem Stil gehalten ist, der auf das Drama des begabten Kindes verweist,¹⁷ kommt es der Rezeptionshaltung der 1960er Jahre entgegen, die es bei der ›Identifikation mit den unschuldigen Opfern‹ belässt und lediglich zum sentimental Mitleiden aufruft. Dieser ›Unbestimmtheit‹ in den Stellungnahmen zur Geschichte des Nationalsozialismus wird in den von Anne Frank überlieferten Porträtfotografien eine weitere Möglichkeit geschaffen, sich den Verbrechen nicht in ihrem konkreten historischen Ausmaß zu stellen: Die Bilder zeigen ein Opfer, dessen Bildnis an eine körperlich unversehrt gebliebene Person erinnert. Mit der Autorität des fotografischen Zeugnisses wurde eine ›Ikone des Holocaust‹ geschaffen, die gerade nicht die Zerstörungen in den Konzentrationslagern zeigt: Das ›lebensecht‹ wirkende Porträt Anne Franks überdeckt die Fotografien der Leichenberge und die der fast verhungerten Menschen, wie sie bei der Befreiung der Konzentrationslager aufgenommen und seit 1944 in der internationalen Presse veröffentlicht wurden.¹⁸

Die im Falle Anne Franks und ihrer Bilder ›unausgesprochen‹ bleibende Konfrontation mit den Toten der Vernichtungslager ist in einer Aufnahme aus »Der gelbe Stern« im unmittelbaren Nebeneinander präsent (Abb. 5): Auf einer Doppelseite wird in der rechten Bildhälfte das massenhafte und anonyme Sterben in den Konzentrationslagern in Form der Aufnahme der Leichenberge aus Bergen-Belsen gezeigt. Auf der linken Seite sind diesen Toten sechs Passfotos einer Suchmeldung hinzumontiert, in welcher der überlebende Louis Lazar aus Nyons nach seiner Familie sucht: Er klebte die Passfotos seiner Frau und seiner Kinder auf einen Pa-

15 | Vgl. Burkhard Asmuss (Hg.): Holocaust. Der nationalsozialistische Völkermord und die Motive seiner Erinnerung, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin: Edition Minerva 2002, S. 260.

16 | Vgl. van der Rol/Verhoeven: Anne Frank, S. 58.

17 | Vgl. Hanno Loewy: »Das gerettete Kind. Die ›Universalisierung‹ der Anne Frank«, in: Stephan Braese et al. (Hg.), Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust, Frankfurt/Main, New York: Campus 1998, S. 19–42, hier S. 23.

18 | Vgl. hierzu Ute Wrocklage: »Majdanek und Auschwitz in der internationalen Bildpresse 1945«, in: Yasmin Doosry (Hg.), Representations of Auschwitz, Auschwitz: Auschwitz Birkenau State Museum 1995, S. 35–45, hier S. 43; Katharina Menzel: »Konzentrationslager in der Illustrierten. Kurzer Hinweis auf die Fotografien von Lee Miller für Vogue«, in: Fotogeschichte, Marburg, 55 (1995), S. 27–34; C. Brink: Ikonen der Vernichtung, Kapitel 1.



Abb. 5: Suchmeldung Lazar und Leichenberge in Bergen-Belsen, aus: Gerhard Schoenberger: *Der Gelbe Stern*, 1960.

pierfetzen und setzte darunter ihre Namen und Geburtsdaten. Darüber stellte er die Angaben zu ihrer Deportation.¹⁹ Wie in diesen Passfotos die Erinnerung an die Familie Lazar und die Hoffnung auf ihr Überleben aufrechterhalten werden, so besitzen die Porträtaufnahmen von Anne Frank etwas Versöhnliches und in die Zukunft Weisendes bzw. sie werden innerhalb der Rezeptionsgeschichte des Nationalsozialismus in diesen Zusammenhang gestellt. Einerseits wird in den Porträtbildern dem Nachkriegspublikum die Vernichtung dieses jungen Lebens höchst lebendig vor Augen gestellt und darin die Erinnerung an die »Barbarei« präsent gehalten. Andererseits aber verspricht das Bildnis der Anne Frank – in Kombination mit dem ihr immer wieder zugeschriebenen Vertrauen auf das »Gute im Menschen«²⁰ – den Optimismus auf eine bessere Gesellschaft, wie er in den Nachkriegsjahren in der Bundesrepublik aufgebaut wurde. Das Bild der Anne Frank gehört damit zu einer der dominanten Formen der Erzählung der NS-Geschichte, die nach 1945 auf Versöhnung setzte und den Neubeginn ermöglichte. Die Universalisierung der Opfer der nationalsozialistischen Verbrechen im Bild der Anne Frank übergeht also das Spezifische der Taten sowie deren Ausmaß und bestätigt damit einmal mehr, dass

19 | Ebd., S. 157.

20 | So beispielsweise auf dem Titelblatt der Tagebuch-Ausgabe von 1958 im S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main. Dort erscheint am obersten Rand des Buchcovers der Satz »Ich glaube an das Gute im Menschen«. Das vorgebliche Zitat geht zurück auf die Eintragung Anne Franks in ihrem Tagebuch vom 15. Juli 1944. Dort heißt es: »Doch ich halte daran fest, trotz allem, weil ich noch stets an das Gute im Menschen glaube.«

die Nachkriegszeit trotz ihres »erschütterten Grundvertrauens« – wie es Dan Diner formuliert – das »Leben nach Auschwitz so fortführt[e], als habe sich das Ereignis nicht zugetragen«.²¹

Anne Frank und »The Family of Man«: Universalisierung als weltweites Modell

Die Konzentration auf das allgemein Menschliche lässt sich auch für eines der prominentesten Ausstellungsprojekte der 1950er Jahre, die von Edward Steichen konzipierte Ausstellung »The Family of Man«, konstatieren.²² Die Fotoausstellung war im Kontext des Kalten Krieges entstanden, wurde 1955 im »Museum of Modern Art« eröffnet und dann bis 1961 durch die »United States Information Agency« (USIA) in den Hauptstädten Europas und des Mittleren Ostens gezeigt.²³ Viktoria Schmidt-Linsenhoff stellt in ihrer Analyse der Ausstellung fest, dass die Themen-einheit Nr. 28 (»man's inhumanity to man«) zwar die Shoa zitiert, sie jedoch in einen Triumph des Widerstandes und der Menschlichkeit wendet.²⁴ Dies geschieht, indem gerade nicht die Bilder aus den Konzentrationslagern gezeigt werden, sondern auf drei Fotografien zurückgegriffen wird, die sich auf die Erzählungen vom jüdischen Widerstand und der Heldenhaftigkeit des Neubeginns in Israel stützen.²⁵ Ihre Wirkung beziehen die Bilder aber vor allem aus ihrer Rahmung durch das Gesamtkonzept der Ausstellung. So wird auf der Oberfläche der Bilderschau, in einer Kaskade von Fotografien aus allen Regionen der Welt, die Vielfalt des menschlichen Daseins entfaltet, aber nur, um diese auf den alten Mythos der *conditio humana*, einer identischen Natur aller Menschen, zurückzuführen. Dies geschieht schon im Begriff

21 | Dan Diner (Hg.): Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz, Frankfurt/Main: S. Fischer 1988, Vorwort des Herausgebers, S. 8.

22 | Zu den frühesten Kritikern des Konzeptes gehört Roland Barthes: »La Grande Famille des Hommes«, in: Ders., *Mythologies*, Paris: French and European Pubs. 1957; weiteres Material liefert folgender Ausstellungskatalog: *Family, Nation, Tribe, Community, SHIFT*. Zeitgenössische künstlerische Konzepte im Haus der Kulturen der Welt, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1996; außerdem: Jean Back/Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man. 1955–2001. Humanismus und Postmoderne: eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburg: Jonas Verlag 2004.

23 | Der Katalog wurde bis 1961 über drei Millionen Mal in insgesamt zehn Ausgaben verkauft. Bis heute wird er – mittlerweile in der 34. Auflage – veröffentlicht.

24 | Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Verleugnete Bilder. »The Family of Man« und die Shoa«, in: Jean Back/Dies. (Hg.), *The Family of Man* (2004), S. 80–99.

25 | Bei den Aufnahmen handelt es sich um zwei Fotografien der Niederschlagung des Aufstandes im Warschauer Ghetto, die als Aktenbeilage zu dem Bericht des SS-Einsatzleiters Jürgen Stroop überliefert wurden. Das dritte Foto wurde von der schwedischen Fotografin Anna Riwwin-Brick während einer Israelreise 1951 aufgenommen und zeigt eine klagende Frau. Die drei Fotografien sind um ein Zitat der Schriftstellerin George Sand angeordnet, das die Fähigkeit zum »identifikatorischen Mitleiden und zur Empörung als eine »der leidenschaftlichsten Formen der Liebe« rühmt«. Vgl. V. Schmidt-Linsenhoff: »Verleugnete Bilder«, a. a. O., S. 86.

der »Family of Man«, der als Titel der Ausstellung zugleich auch das Programm der Schau ist: Im Rückgriff auf das scheinbar der Natur entwachsene Konzept der Familie werden alle kulturellen Unterschiede in der Vorstellung von einer globalen Menschheitsfamilie zusammengefasst und damit nivelliert.

Die Parallelen dieses Ausstellungskonzeptes zur Rezeption der Figur der Anne Frank ergeben sich vor allem aus der ähnlichen Funktion beider Projekte. Mit der Fotoschau wie mittels der Popularisierung Anne Franks wird in der Kultur der Nachkriegszeit und deren Rhetorik der »Menschlichkeit« auf die Wiederherstellung eines »erschütterten Grundkonsenses« abgezielt, der in seiner Verharmlosung der NS-Verbrechen die moralische Rehabilitierung der Deutschen betreibt.²⁶ Das Erschreckende liegt in der »Überspielung« der Verbrechen »anhand des eingetretenen Dementis von auf Selbsterhaltung und Überleben gerichteten Denk- und Handlungsformen«;²⁷ welche im Anspruch auf eine neue, zukunftsfähige BRD die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und den Täterschaften der Deutschen vergessen lässt.

Von der Ikone des Holocaust zur Ikone von Rassismus und Antisemitismus

In den späten 1990er Jahren findet sich das solchermaßen »universalisierte Porträt« Anne Franks in einer Vielzahl von Publikationen wieder. Eine davon ist die Taschenbuchausgabe von David Barnouws »Anne Frank. Vom Mädchen zum Mythos« aus dem Jahr 1999 (Abb. 6). In groben Zügen werden hier verschiedene Rezeptionsweisen Anne Franks seit den 1950er Jahren zusammengestellt. Die Vorlage des Porträts auf dem Titelblatt ist eine der meistgenutzten Fotografien von Anne Frank (Abb. 7). Die Reproduktion ist ein Ausschnitt aus einer Aufnahme, die 1942 von Anne Frank in einem Klassenzimmer des Jüdischen Lyceums in Amsterdam gemacht wurde und welche sie ebenfalls in ihrem Tagebuch verwendete. Die Fotografie zeigt Anne im Brustporträt aus einer leicht nach rechts fallenden Perspektive. Mit übereinandergeschlagenen Armen sitzt sie an ihrem Schreibpult; vor ihr liegt ein aufgeschlagenes Buch. Sie lächelt fröhlich in die Kamera. Im Hintergrund ist deutlich der Sockel einer Wand zu erkennen, der zusammen mit dem Schreibpult auf ein Klassenzimmer schließen lässt. Genau sind das Muster der Kleidung, die Uhr am Handgelenk, der Ring an der linken Hand, die Gesichtszüge Annes und der Ausschnitt des Raumes zu erkennen, in dem die Aufnahme angefertigt wurde. Damit sind die zentralen Gestaltungselemente – wie Attribute und Umraum – des Porträts genutzt, welche über die individuelle Physiognomie hinaus Aufschlüsse über die dargestellte Person geben können.

All diese informativen Details sind in der Reproduktion des Titelblatts kaum noch kenntlich. Es entsteht vielmehr ein neues Bild, das jenseits einer zeitlichen

26 | Ebd., S. 84.

27 | D. Diner: Zivilisationsbruch, S. 8.

oder räumlichen Bestimmung bleibt.²⁸ Der Hintergrund ist kaum mehr wahrnehmbar und vermischt sich mit dem Dunkel der Haare. Das Bild ist nah an den Betrachter herangezoomt, der Kopf wird vom oberen Bildrand beschnitten. Die Farbgebung ist nun bestimmt durch gelb-braune bis braun-schwarze Töne, die an vergilbte Fotografien erinnern, aber auch an das Gelb des Judensterns und das Braun der Nazi-Uniformen. Das Motiv der Handschrift wird eingesetzt, um Anne Frank als Schriftstellerin vorzustellen.²⁹ Matt scheinen die Schriftzüge durch die Oberfläche hindurch und überschreiben das Bild unter Auslassung des Gesichts. Im Vergleich von Vorlage und Titelblatt zeigen sich markante Veränderungen. Diese sind das Resultat der medialen Bearbeitung der ursprünglichen Porträtaufnahme. In der Verwendung des Porträts auf dem Buchcover wird die Fotografie aus dem Klassenzimmer an allen Seiten beschnitten, was zu einer extremen Verkürzung des Bildformates führt und was wiederum die Fokussierung auf die Gesichtspartie zur Folge hat. Das in der medialen Opfermetaphorik konstruierte Porträt Anne Franks kann noch weiter bestimmt werden: Beide Reproduktionen lassen das Bild leicht unscharf erscheinen, wodurch das Gesicht Anne Franks einen schemenhaften Charakter annimmt. Zugleich werden die Merkmale ihrer Physiognomie – die gepflegten dunklen Haare, die schwarzen Augenbrauen über den tief liegenden Augen – in der Verstärkung der Hell-Dunkel-Kontraste weiter hervorgehoben. Besonders die Augenpartie erscheint tief dunkel und verschattet. Ihre Gesichtszüge entsprechen nun ganz dem Stereotyp der ›Schönen Jüdin‹ – einem Porträttyp, wie er u. a. in Darstellungsweisen jüdischer Frauen auf den Titelseiten von Publikationen zu verfolgen ist, die sich mit der Thematik des Jüdischen befassen.³⁰

Mit den tief liegenden und fast übergroß wirkenden dunklen Augen rufen die Gesichtszüge Anne Franks aber auch die Bilder in Erinnerung, wie sie von der Befreiung der Konzentrationslager überliefert sind.³¹ So beispielsweise in einer Aufnahme, die ebenfalls von Schoenberger in »Der Gelbe Stern« reproduziert wurde.³² Im Kontext dieses bis heute immer wieder aufgelegten Fotobandes wurden die Bilder der Vernichtung einer breiten Öffentlichkeit zugeführt. Sie ließen die »Ikonen

28 | Zu der Entkontextualisierung des Bildes und damit auch seiner Enthistorisierung gehört auch, dass beide Publikationen keine Angaben zu der verwendeten Vorlage machen.

29 | Auf die Narration der Anne Frank als der einer begabten Schriftstellerin gehe ich in meinem Beitrag in der Zeitschrift Fotogeschichte, 27 (2007), genauer ein.

30 | Vgl. hierzu Hildegard Frübis: »Die ›Schöne Jüdin‹ – Bilder vom Eigenen und vom Fremden«, in: Annegret Friedrich et al. (Hg.), Projektionen: Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 112–125.

31 | Für dieses in Fotografie und Film zur Anwendung kommende Aufnahmeverfahren gibt es den Begriff der ›Cadrierung‹. Häufig findet es dort seine Anwendung, wo es um die Darstellung von Minderheiten oder Personen geht, denen der Status eines Opfers zugewiesen wird. Den Dargestellten werden im Bild weder Bewegungsspielraum noch andere – beispielsweise gestische – Möglichkeiten des Ausdrucks belassen.

32 | Gerhard Schoenberger: Der Gelbe Stern, Hamburg: Rütten & Loening 1960, S. 212.

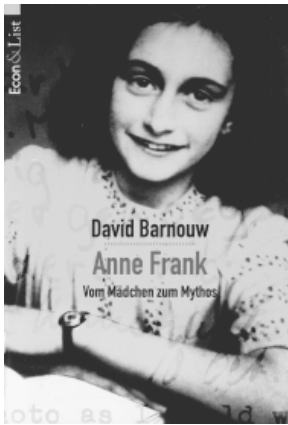


Abb. 6 (links): Titelblatt, David Barnouw: *Anne Frank. Vom Mädchen zum Mythos*, 1999.

Abb. 7 (rechts): aus: *Anne Frank Stiftung Amsterdam (Hg.): Anne Frank*, 1993.

der Vernichtung«³³ entstehen, die mittlerweile zum Bildgedächtnis des Holocaust gehören. In der Bezugnahme auf die schon bekannten Bilder der Opfer der nationalsozialistischen Verbrechen wird auch das ›bearbeitete‹ Porträt Anne Franks in diesen Bildkanon der Darstellungen des Holocaust eingeordnet. In dieser wechselseitigen Bezugnahme der verschiedenen Visualisierungen der Verbrechen des Nationalsozialismus wird eine Ikonografie des Holocaust ausgebildet, die sich aus der Praxis beständiger Wiederholung und der darauf fußenden Wiedererkennung zusammensetzt. In Publikationen wie der von Barnouw setzt in der Rezeption des Holocaust eine Phase ein, die man auch als seine ›Nach-Geschichte‹ bezeichnen kann. Es wird gesammelt und geforscht, um möglichst viele Zeugnisse zusammenzustellen, die – bevor die letzten Zeitzeugen sterben – für die Nachwelt die Verbrechen dokumentieren sollen. Von Seiten der wissenschaftlichen Bearbeitung setzt die Historisierung des Holocaust ein, d. h., der Schwerpunkt liegt nicht mehr allein auf der Suche nach den Fakten, dem zeitlichen Ablauf und der Struktur der Ereignisse, sondern man beobachtet nun »vor allem die Art und Weise, wie die Ereignisse von der Literatur dargestellt werden«.³⁴ Auf der Metaebene des Vergleichs, die sich gerade aus der Distanz der Nachgeborenen ergibt, werden die verschiedenen Erzählweisen, deren unterschiedliche Intentionen und ihre Verflechtungen mit den divergierenden historischen und politischen Perspektiven der Nachkriegszeit wahrgenommen.

Mit dieser Phase der Historisierung setzt im Gebrauch der Porträts der Anne Frank aber auch eine Epoche ein, die ihre Bedeutung als ›universalisiertes Opfer‹ weiter ausweitet und damit neu ausrichtet. Wurde sie in den ersten Jahren nach

³³ | So der Titel der von C. Brink (Anm. 9) erarbeiteten Analyse des öffentlichen Gebrauchs der Fotografien aus den nationalsozialistischen Vernichtungslagern.

³⁴ | J. E. Young: *Beschreiben des Holocaust*, S. 7.

Kriegsende als das stellvertretende Opfer des Holocaust platziert, an deren Gedenken sich die neue, demokratische und humanitäre BRD messen lassen wollte, so wird sie seit den 1990er Jahren in den Kontext eines allgemeinen Engagements gegen »Rassismus, Diskriminierung und Antisemitismus« gestellt. Besonders die Publikationen der Anne Frank Stiftung und die Ausstellungen der Anne-Frank-Häuser erweiterten im humanitären »Image« der Anne Frank ihre pädagogische Aufklärungsarbeit um den Wertekanon des Multikulturalismus.³⁵

Inzwischen ist das Porträt Anne Franks, wie es den Bögen von Passfotos entnommen wurde und sich auf dem Titelblatt des »Life Magazine« wiederfand, zum Aushängeschild eines Wettbewerbs des Anne Frank Zentrums in Berlin geworden (Abb. 8). Kinder von heute sollen im Blick auf Anne Frank beschreiben, wie sie mit »Ungerechtigkeit und Anderssein umgehen«.³⁶ Das Porträt ist gegenüber dem »Original« am oberen Bildrand beschnitten und in der Reproduktion um mehrere Stufen unschärfer geworden, so dass die dunklen Augenpartien – und mit ihnen die Erinnerung an die Insassen der Konzentrationslager – umso stärker hervortreten. Das Porträt scheint nun wie hinter einer Milchglasscheibe zu verschwimmen. In dieser Unschärfe ist es dann auch weit entfernt von der individuellen Geschichte Anne Franks und dem industriell organisierten Massenmord des Nationalsozialismus. Als Sinnbild des universalisierten Opfers steht ihr »Image« nun für die ganz allgemein gewordene Aufforderung zu Menschlichkeit und Toleranz, wie sie im Kontext der 1990er Jahre zum kulturpolitischen Programm des Multikulturalismus wurde.

Die Darstellungsweise wird zum Teil der Aussage des Bildes: Das wie hinter einer Milchglasscheibe verschwimmende Porträt lässt auch die konkrete Person und damit die konkrete Geschichte zurücktreten und führt zu Verallgemeinerungen, in denen Antisemitismus, Fremdenfeindlichkeit und Rassismus gleichgesetzt werden. Der Vergleich mit dem Bild auf dem Titelcover des »Life Magazine« (vgl. Abb. 2) lässt das Spektrum der »Bildbearbeitung« und die damit einhergehenden Deutungsmöglichkeiten der Porträts der Anne Frank in seiner ganzen Breite deutlich werden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in den Bildern »kindgleicher Unschuld« und »stellvertretender Opferschaft« eine Figur der Anne Frank geschaffen wird, die eine Universalisierung der Opfer der nationalsozialistischen Verbrechen mit sich führt. In der Perspektive auf die Vergangenheit wird ihr »reduziertes Porträt« zu einem stellvertretenden Unterpand für alle ermordeten Juden und Jüdinnen. In die Zukunft gewendet, wird sie zu einem stellvertretenden Opfer, sozusagen einem symbolischen Frauenopfer, das in Kompensation der Schuld für die neue europä-

35 | Vgl. Anne Frank Stichting Amsterdam (Hg.): Anne Frank. Eine Geschichte für Heute, Amsterdam: Anne Frank Haus 1996, S. 5; van der Rol/Verhoeven: Anne Frank, S. 58. In den Ausstellungen werden Anne Frank nun immer Beispiele aktueller Rassismen zur Seite gestellt – beispielsweise Nelson Mandela als Opfer des südafrikanischen Apartheidregimes. Vgl. Anne Frank Stichting Amsterdam, Eine Geschichte für Heute, S. 7

36 | So in der Ankündigung des Wettbewerbs durch die »taz Berlin« vom 26.3.2004, S. 24.



Abb. 8: »taz Berlin« vom 26. März 2004.

ische Nachkriegsordnung und deren Einschwörung auf die Werte von Versöhnung und Humanität eintreten soll. Gerade in dieser Form der Verallgemeinerung und Universalisierung, die dem Konkreten – den Taten wie den Tätern – ausweicht, liegt die besondere Funktion der Anne Frank als einer Figur des Weiblichen. Dem »Weiblichen« oder genauer dem Bild der Konstruktion des Weiblichen wird in der Moderne ein besonderer Platz zugewiesen. Im Kontext der Narrationen und Entwürfe von Gemeinschaften – wie beispielsweise der Nation – ist zu beobachten, dass den Frauenfiguren eine »metaphorische« oder »symbolische« Rolle zugewiesen wird.³⁷ Sie handeln kaum aktiv, haben kaum direkte Beziehung zu den Akteuren, vielmehr repräsentieren sie die – so könnte man im Anschluss an Benedict Anderson sagen – »imagined community«. Im Falle von Anne Frank ist es nun nicht die Gemeinschaft der Nation, sondern die Gemeinschaft der – im Porträt der Anne Frank zusammengeschlossenen – jüdischen Opfer. Die Verallgemeinerung, wie sie schon im Begriff des »Opfers« angelegt ist, wird in der Figur der Anne Frank noch einmal gesteigert. Mittels der Charakterisierungen des weiblichen Geschlechtscharakters als Repräsentant des Allgemeinen, dem Individualität und Aktivität entzogen sind, fällt die Figur des Weiblichen mit der des Opfers »kongenial« zusammen und steigert darin das Bedeutungspotenzial der im Begriff des »Opfers« schon enthaltenen Verallgemeinerung, die universell eingesetzt werden kann.

Das Bildnis der Anne Frank steht nun für die Versinnbildlichung gesellschaftlicher Werte wie Humanität und Toleranz sowie deren universale Präsenz. Mit diesen soll Anne Frank zum Bürgen der neuen politischen Ordnung werden. Die Berufung auf die Humanität, das allgemein Menschliche, ist allerdings auch die Form, in der die Auseinandersetzung mit den Verbrechen umgangen wird. Es bleibt

37 | Vgl. hierzu Anne McClintock: »No Longer in a Future Heaven«: Nationalism, Gender and Race«, in: Geoff Eley/Ronald Grigor (Hg.), *Becoming National. A Reader*, New York: Oxford University Press 1996, S. 260–284.

beim lediglich moralischen Appell, der nicht mehr als Mitleid und Sentimentalität verlangt. Die grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem viel beschworenen »Zivilisationsbruch Auschwitz« und seinen Vorbedingungen, die in einer Vielzahl von Brüchen in der Moderne liegen, unterbleibt damit. Insoweit verstellt die mediale Rezeption Anne Franks als universalisiertes Opfer die Verbrechen des Nationalsozialismus, sie nivelliert die Spezifik der Verbrechen und ihre Geschichte.

Literatur

- Anne Frank Huis. Een huis met een verhaal. Anne-Frank-Haus. Ein Haus mit einer Geschichte, Amsterdam 1999, CD-ROM.
- Anne Frank Stichting Amsterdam (Hg.): Anne Frank. Eine Geschichte für Heute, Amsterdam: Anne Frank Haus 1996.
- Dies. (Hg.): Anne Frank House. A Museum with a Story, Amsterdam: Sdu Uitgeverij Koninginnegracht 1999.
- Asmuss, Burkhard (Hg.): Holocaust. Der nationalsozialistische Völkermord und die Motive seiner Erinnerung, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin: Edition Minerva 2002.
- Back, Jean/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.): The Family of Man. 1955–2001. Humanismus und Postmoderne: eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg: Jonas Verlag 2004.
- Barnouw, David: Anne Frank. Vom Mädchen zum Mythos, München: Econ & List 1999.
- Barthes, Roland: »La Grande Famille des Hommes«, in: Ders., Mythologies, Paris: French and European Pbn. 1957.
- Bergmann, Werner: »Antisemitismus als politisches Ereignis. Die antisemitische Welle im Winter 1959/1960«, in: Werner Bergmann/Rainer Erb (Hg.), Antisemitismus in der politischen Kultur nach 1945, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 253–275.
- Brink, Cornelia: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin: Akademie Verlag 1998.
- Diner, Dan (Hg.): Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz, Frankfurt/Main: S. Fischer 1988.
- Family, Nation, Tribe, Community, SHIFT. Zeitgenössische künstlerische Konzepte im Haus der Kulturen der Welt, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1996.
- Flacke, Monika (Hg.): Mythen der Nationen. 1945. Arena der Erinnerungen, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin: DHM 2004.
- Freda, Isabelle: »Life« vom Soldatenfriedhof. Anne Frank und die Inszenierung des Bitburg-Besuchs von Ronald Reagan«, in: Insa Eschebach/Sigrid Jacobeit/Silke Wenk (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, Frankfurt/Main, New York: Campus 2002, S. 181–199.

- Frübis, Hildegard: »Die ›Schöne Jüdin‹ – Bilder vom Eigenen und vom Fremden«, in: Annegret Friedrich et al. (Hg.), *Projektionen: Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*, Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 112–125.
- Hirsch, Marianne: »Täter-Fotografien in der Kunst nach dem Holocaust. Geschlecht als ein Idiom der Erinnerung«, in: Insa Eschebach/Sigrid Jacobeit/Silke Wenk (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Frankfurt/Main, New York: Campus 2002, S. 203–226.
- Loewy, Hanno: »Das gerettete Kind. Die ›Universalisierung‹ der Anne Frank«, in: Stephan Braese et al. (Hg.), *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Frankfurt/Main, New York: Campus 1998, S. 19–42.
- McClintock, Anne: »No Longer in a Future Heaven: Nationalism, Gender and Race«, in: Geoff Eley/Ronald Grigor (Hg.), *Becoming National. A Reader*, New York: Oxford University Press 1996, S. 260–284.
- Menzel, Katharina: »Konzentrationslager in der Illustrierten. Kurzer Hinweis auf die Fotografien von Lee Miller für Vogue«, in: *Fotogeschichte*, Marburg, 55 (1995), S. 27–34.
- Rol, Ruud van der/Verhoeven, Rian: *Anne Frank*, Hamburg: Oetinger 1993.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: »Verleugnete Bilder. ›The Family of Man‹ und die Shoa«, in: Jean Back/Dies. (Hg.), *The Family of Man* (2004), S. 80–99.
- Schoenberger, Gerhard: *Der Gelbe Stern*, Hamburg: Rütten & Loening 1960.
- Wrocklage, Ute: »Majdanek und Auschwitz in der internationalen Bildpresse 1945«, in: Yasmin Doosry (Hg.), *Representations of Auschwitz*, Auschwitz: Auschwitz Birkenau State Museum 1995, S. 35–45.
- Young, James E.: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.