

Marcus Stiglegger (Hrsg.)

Holofiction

Die Ikonografie des Holocaust im Spielfilm

Mit einem Grußwort von Dominique Lanzmann,
einem Vorwort von Volker Schlöndorff
und einem Gespräch mit Michal Kosakowski

SCHÜREN

Inhalt

Grußwort von Dominique Lanzmann	7
Vorwort von Volker Schlöndorff	13
Wie ich die Bilder der Shoah entdeckte und was sie in mir bewirkten	13
Vorwort des Herausgebers	17
Die Ikonografie des Holocaust im Film	
Eine Einleitung	21
Bilder des ‹Undarstellbaren›	21
Holocaust, Film und Bildungsarbeit	60
Die Ikonografie des Holocaust	70
Typologie ikonografischer Motive	75
Collagen von Michal Kosakowski	81
Gespräch Teil 1	
Bildarchäologie	101
Gespräch Teil 2	
Das kollektive Bildarchiv	113
Gespräch Teil 3	
Sammeln und Vergleichen	121
Gespräch Teil 4	
Bilder und Tabus	129

Gespräch Teil 5	
Musik	135
Gespräch Teil 6	
Bilder der Gewalt	141
Gespräch Teil 7	
Kitsch und Camp	147
Gespräch Teil 8	
Holocaust und Film heute	155
Danksagungen	167
Verwendete Literatur	168
Filmografie	172
Zusammengestellt von Michal Kosakowski	172
I. Pionierphase	172
II. Konsolidierung	175
III. Kanonische Phase	181
IV. Postkanonische Phase	185



1 HOLOCAUST (1978)

Vorwort des Herausgebers

«Holocaust» - mit der Popularisierung dieses Begriffes im medialen Kontext seit den frühen 1980er-Jahren geht die Frage einher, ob ein von vielen als nahezu unbeschreibbar eingestuftes Ereignis überhaupt mit einem prägnanten Oberbegriff bezeichnet werden kann (Jakob/Stiglegger 2004, 5-9, 26-38). Es waren weniger die Historiker, die den Begriff «Holocaust» im öffentlichen Bewusstsein verankerten (Agamben 2003, 25-28), um die mit ihm verbundenen nationalsozialistischen Verbrechen zu markieren - es war eine vermeintlich triviale Fernsehserie, die den Begriff weltweit verankerte, und es blieb der Wissenschaft überlassen, die fiktionalen Inszenierungen an Dokumenten zu bestätigen (von Keitz / Weber 2013, 12).

Die 1978 in den USA ausgestrahlte Miniserie HOLOCAUST, die dort ein Publikum von rund 100 Millionen Menschen erreichte, fand ein Jahr später auch in der Bundesrepublik Deutschland mit etwa 16 Millionen Zuschauerinnen und Zuschauern große Resonanz. Die Serie verarbeitete die Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden, indem sie das Geschehen anhand fiktiver Opfer- und Täterfiguren erzählte, zugleich jedoch zahlreiche reale Schauplätze und Stationen nationalsozialistischer Verbrechen einbezog (Abb. 1).

Aus medienhistorischer Perspektive markierte dieses Fernsehereignis einen tiefgreifenden Einschnitt in der gesellschaftlichen Funktion audiovisueller Medien. Besonders in der Generation der Kinder von Täterinnen und Tätern hinterließ Holocaust einen nachhaltigen Eindruck - vielfach

sogar den ersten existenziellen Zugang zur Thematik. Von diesem Zeitpunkt an war die unter dem Nationalsozialismus verübte Massenvernichtung mit einem Begriff verbunden, der im kollektiven Bewusstsein breite Bekanntheit erlangte. Darüber hinaus erweiterte die Serie die bis dahin dominierende, nüchterne Dokumentation um die Dimension einer wirkungsvollen bildlichen Inszenierung, die durch publikumsorientierte dramaturgische Spannung verstärkt wurde: Aus HOLOCAUST entstand die «Holofiction», ein von Michal Kosakowski etablierter Neologismus mit seinem gleichnamigen Film im Jahr 2025.

Die Aufarbeitung des nationalsozialistischen Völkermordes in Form von Spielfilmen ist bereits vielerorts diskutiert und dokumentiert worden und geht letztlich bis 1938 zurück, als Adolf Minkin und Herbert Rappaport in dem sowjetischen Film PROFESSOR MAMLOK schon früh Bilder schufen, die später in eine Ikonografie des Holocaust Eingang fanden. Berühmte Regisseure wie Fritz Lang (in HANGMAN ALSO DIE! / AUCH HENKER STERBEN, 1943), George Stevens, John Ford, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock, Sam Fuller und andere lieferten eigene Beiträge, teils dokumentarisch, teils fiktional. Die Nachhaltigkeit dieses Phänomens und die Entstehung einer spezifischen Ikonografie des Holocaust lässt sich aus heutiger Perspektive einleuchtend an der Reihe von Kinospielefilmen absehen, die nach dem Zweiten Weltkrieg punktuell und in den 1980er-Jahren nachdrücklich versuchten, ein historisch nachvollziehbares Bild der Geschichte zu inszenieren. Einer der wichtigsten dieser Filme ist bis heute OSTATNI ETAP / DIE LETZTE ETAPPE (1947) von Wanda Jakubowska, an dessen ikonischen Bildern (Abb. 2) – gedreht an Originalschauplätzen – sich Alain Resnais, Gillo Pontecorvo und Steven Spielberg orientierten.

Letztlich mussten gerade die in ihren Mitteln anspruchsvolleren Filme jene grundsätzliche Debatte zuspitzen, die bis heute über alle Medien hinweg als Frage nach der Legitimität «künstlerischer» Verarbeitungen des Völkermordes der Nationalsozialisten geführt wird. Zum einen, so der Literaturwissenschaftler Matías Martínez, könne die Kunst unmöglich das größte Verbrechen des zwanzigsten Jahrhunderts ignorieren, zum anderen jedoch sei eine solche Kunst im Grunde unmöglich, «[...] weil sich der Holocaust nach Meinung vieler in besonderer, vielleicht sogar einzigartiger Weise gegen ästhetische Gestaltung sperrt» (Martínez 1997, 36). Einer der vehementesten Vertreter dieses Ansatzes ist der Dokumentarist Claude Lanzmann, der geleitet von der These, man dürfe den Holocaust



2 OSTATNI ETAP (1947)

nicht in fiktionalen Bildern vermitteln – und letztlich neu imaginieren –, seinen Interviewfilm SHOAH (1985) präsentierte. Hinsichtlich dieses komplexen Darstellungsproblems stellt Steven Spielbergs SCHINDLER'S LIST / SCHINDLERS LISTE (1993) eine entscheidende Zäsur dar. Denn hier wurde die immer wieder unter Legitimationsdruck geratene Symbiose von kommerzieller Produktion und ethischem Auftrag bei einem großen Publikum und weiten Teilen der Kritik als gelungen wahrgenommen.

Der vorliegende Band erkundet – analog zu Michal Kosakowskis essayistischem Montagekunstwerk HOLOFICTION, an dem ich von Beginn an als wissenschaftlicher Berater beteiligt war – die spezifische Bildwelt der filmischen Rekonstruktion des Holocaust mit Blick auf Hunderte internationale Filmbeispiele. Kosakowskis akribische und jahrelange Rechercharbeit im Pool von über 3000 Spielfilmen und Serien führt zur Sortierung und Archivierung ausgewählter Filmausschnitte, die filmgeschichtlich für das Herauskristallisieren, für die Entwicklung und für die Reproduktion der Holocaust-Ikonografie relevant waren. Das durch diese Arbeit entstandene Ordnungssystem liefert das dramaturgische

Grundgerüst für den Film HOLOFICTION, den dieses Buch ergänzt. Die Montagearbeit ist hier ein Versuch, die unmittelbar sichtbare und spürbare Analyse der Filmsequenzen zu ermöglichen, die die Zielsetzung hat, die tatsächliche Herkunft dieser Ikonografien und ihre stereotypen Wiederholungen zu bestimmen. Und deren Herkunft ist eben nicht nur in filmischen Verarbeitungen angesiedelt, deren Geschichten klar im Kriegsgenre und im Zeitraum des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust stattfinden, sondern deren Herkunft ist genre- und zeitraumübergreifend. Dieser Ansatz knüpft an frühere analytische Ansätze an (Insdorf 1983, Stiglegger 2000, Corell 2009, Ebbrecht 2011, u. a.), konkretisiert diese jedoch in audiovisueller Form.

Den Einstieg des Buches bildet ein filmhistorischer Einführungstext, der auf meinen thematischen Beiträgen seit 1999 (darunter drei Bücher) aufbaut. Den Hauptteil des Buches macht ein umfangreiches Gespräch zwischen Filmwissenschaft und Filmpraxis aus, stets entlang des Films HOLOFICTION von Michal Kosakowski, in dem auch alle diskutierten Szenen vorkommen.

Dieses Buch ist meinem Vater Rudolf Stiglegger (9.12.1932–11.7.2017) gewidmet, der seine Kindheit in der Nähe des Konzentrationslagers Mauthausen bei Linz verbrachte und mir aus erster Hand von dieser Zeit berichten konnte.

Marcus Stiglegger im April 2026