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

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter http://dnd.ddb.de abrufbar.

Holofiction is

A DARK TOURISM PROJECT
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

www.darktourism.org

Abbildungsnachweis
Sämtliche Filmstills in diesem Buch wurden dem Film Holofiction entnommen. Die vollständigen Quellennachweise der im Film verwendeten bzw. referenzierten Werke finden sich in der Filmografie, chronologisch nach Erscheinungsjahr geordnet. Davon ausgenommen sind folgende Bilder aus den Collagen:
Adam the Film, Ltd. / Adam Productions GmbH (S. 93 rechts) • Aichholzer Film / magnolia Filmproduktion (S. 91 links) • Aichholzer Film / Samsa Film (S. 94 rechts) • Archiv des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau; Public Domain (S. 90 oben) • Les Canards Sauvages / Provobis / SWR / 7ème Apache Films / ARTE France / BR / NDR / SWR (S. 95 rechts oben) • Central Cinema Company Film (CCC) / CCC Filmkunst GmbH (S. 97 links) • Constantin Film Produktion GmbH (S. 95 rechts unten) • DEFA-Stiftung (S. 90 links unten + S. 96 links) • epo-film / Mythberg Films / Films-Line (S. 94 links) • Facebook.com / Historical Life (S. 161 oben) • Facebook.com / Randy Orton Fans (S. 161 Mitte links + S. 161 Mitte rechts) • Facebook.com / Vintage Vibes (S. 161 unten links) • Facebook.com / Live healthy live better (S. 161 unten rechts) • Ifage Filmproduktion / Zespół Filmowy «Tor» (S. 92 rechts) • Intercontinental Film GmbH (S. 97 rechts) • Nova International Films, Inc. (S. 93 links) • Provobis Film Jürgen Haase / Videopress / BR – Bayerischer Rundfunk / ARTE (S. 95 links + 95 links oben) • TVP - Telewizja Polska (S. 90 rechts unten) • Vision Romantica, Inc. (S. 91 rechts + S. 92 links) • Zespół Realizatorów Filmowych «Kamera» (S. 96 rechts)

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
info@schueren-verlag.de
© Schüren Verlag 2026
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen
Druck: KOPA – The Art of Printing
Printed in Lithuania
ISBN 978-3-7410-0560-2

Inhalt

Grußwort von Dominique Lanzmann 7

Vorwort von Volker Schlöndorff
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
Der Holocaust im Fernsehen und auf der Leinwand 29
Vorstellungen von einem Schreckensort. Ein filmhistorischer Abriss 33
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

Marcus Stiglegger

Die Ikonografie des Holocaust im Film

Eine Einleitung

Bilder des ‹Undarstellbaren›

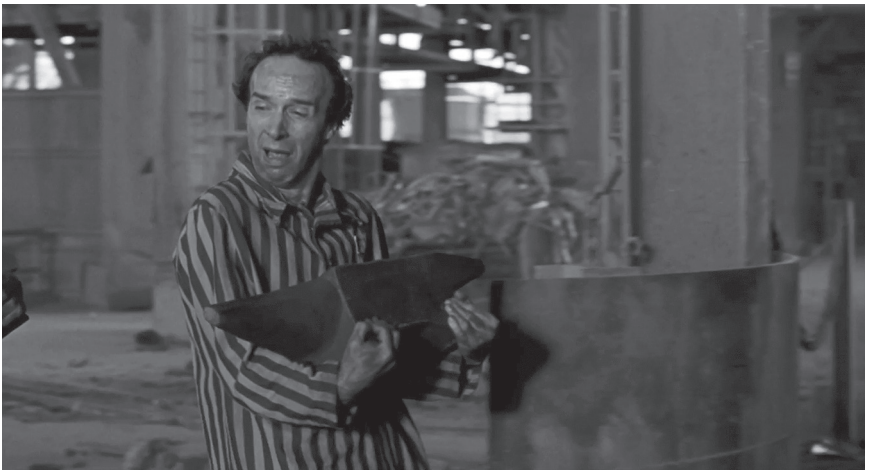
Der Holocaust kann als eines der prägendsten historischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts gelten. In der filmischen Darstellung hat er seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs eine Vielzahl von ästhetischen, moralischen und politischen Fragen aufgeworfen. Der gegenwärtige Diskurs über den Holocaust im Spielfilm ist geprägt von einer zunehmenden Auseinandersetzung mit Formen der Erinnerung, Authentizität, Opfer- und Täterperspektiven, sowie der Frage nach der Darstellbarkeit des laut Claude Lanzmann ‹Undarstellbaren›. Das vorliegende Buch beleuchtet und diskutiert zentrale Positionen des aktuellen Diskurses und analysiert ausgewählte Spielfilme als Fallbeispiele (Stiglegger 2015, 9–27).

Claude Lanzmanns Dokumentarfilm Shoah stellte paradigmatisch die These auf, dass der Holocaust im Spielfilm nicht adäquat darstellbar sei, da es nahezu keine fotografischen Dokumente davon gebe. Lanzmann

lehnte daher jede fiktionale Inszenierung ab, da sie seiner Ansicht nach die Singularität des Holocausts ästhetisiere und dadurch trivialisieren könne. Zudem müssten solche Bilder immer imaginativ bleiben, da sie keine Entsprechung in entsprechenden Dokumenten fänden. Diese Haltung hat den Diskurs über Jahrzehnte geprägt. Dennoch hat sich in den letzten Jahren eine differenzierte Sichtweise durchgesetzt, die anerkennt, dass fiktionale Formen nicht zwangsläufig zur Verharmlosung führen müssen, sondern neue Räume für Erinnerung und Empathie eröffnen können. Spielfilme wie Schindler's List von Steven Spielberg oder Saul fia / Son of Saul (2015) von László Nemes haben internationale Aufmerksamkeit erregt und unterschiedliche ästhetische Strategien entwickelt, um das Grauen des Holocausts zu vermitteln. Während Spielberg auf eine klassische narrative Struktur mit stark emotionalisierter Bildsprache setzt, verfolgt Nemes einen subjektivistischen Kamerastil, der das Geschehen fast ausschließlich aus der Perspektive seines Protagonisten zeigt. Diese unterschiedlichen Ansätze spiegeln den Wandel im Umgang mit dem Thema: weg von einem didaktischen Erinnerungsfilm hin zu einem filmischen Erfahrungsraum, der die Zuschauer emotional involviert.

In den letzten Jahren hat sich ein Trend zur differenzierteren Darstellung von Täterfiguren entwickelt. Filme wie Der Untergang (2004) oder The Zone of Interest (2023) werfen die Frage auf, inwieweit Täterdarstellungen zur Aufklärung beitragen oder zur problematischen Humanisierung derselben führen können. Jonathan Glazers The Zone of Interest, der lose auf dem gleichnamigen Roman von Martin Amis basiert, zeigt das Grauen des Konzentrationslagers Auschwitz aus der Perspektive eines SS-Offiziers – jedoch ohne die Schrecken direkt zu visualisieren. Dieser Perspektivwechsel soll die Alltäglichkeit des Bösen und die Mechanismen der Verdrängung offenlegen.

Ein zentraler Streitpunkt im aktuellen Diskurs betrifft die Vermarktung des Holocausts im kommerziellen Kino. Während Filme wie La vita è bella / Das Leben ist schön (1997) von Roberto Benigni für ihren vermeintlich zu versöhnlichen Tonfall kritisiert wurden (Abb. 3), argumentieren andere, dass humorvolle oder tragikomische Zugänge – sofern sensibel umgesetzt – ebenfalls zur Erinnerungskultur beitragen können. Dabei wird jedoch stets die ethische Verantwortung der Filmschaffenden betont, die Gefahr der Verharmlosung zu vermeiden.



3 La vita è bella (1997)

Der gegenwärtige Diskurs ist auch von einem Generationswechsel geprägt. Jüngere Regisseurinnen und Regisseure, deren Bezug zum Holocaust nicht durch eigene Erlebnisse, sondern durch Erzählungen, Archivmaterial und kulturelles Gedächtnis geprägt ist, entwickeln neue Formen der Darstellung. Filme wie Als Hitler das rosa Kaninchen stahl (2019) von Caroline Link oder Persischstunden (2020) von Vadim Perelman arbeiten mit subjektiven Erinnerungsperspektiven, symbolischer Verdichtung und interkulturellen Motiven. Diese neuen Erzählweisen tragen zur Pluralisierung der Holocaust-Repräsentation bei und sprechen vor allem jüngere Zielgruppen an.

Der Holocaust im Spielfilm bleibt ein kontroverses und zugleich unverzichtbares Feld der Erinnerungskultur. Der aktuelle Diskurs zeigt, dass zwischen ethischem Anspruch, ästhetischer Innovation und gesellschaftlicher Relevanz ein sensibles Gleichgewicht gefunden werden muss (Jackob/Stiglegger 2004, 5–9). Die Herausforderung besteht darin, das Unvorstellbare darstellbar zu machen, ohne es zu banalisieren (Abb. 4) – ein Balanceakt, der von jeder neuen Generation filmisch und diskursiv neu ausgelotet wird. Aus mediengeschichtlicher Perspektive kann das Fernsehereignis Holocaust unumstritten als ein tiefer Einschnitt innerhalb der gesellschaftlichen Rolle des Massenmediums Fernsehen beschrieben werden. So urteilt Knut Hickethier 1998 hinsichtlich der Auswirkungen der Serie auf die Programmgestaltung des öffentlich-rechtlichen Fern-



4 HOLOCAUST (1978)

sehens: «Das bestimmende Fernsehereignis Ende der siebziger Jahre war die Ausstrahlung des amerikanischen Mehrteilers HOLOCAUST, der die Ermordung der europäischen Juden durch die Deutschen zeigt. In der Akzentverschiebung der Programme von Aufklärung und gesellschaftlicher Kritik hin zu mehr Unterhaltung und Fiktionalität bildete dieser Film einen Wendepunkt. [...] Der Erfolg war beträchtlich, gleichwohl umstritten. Dem Mehrteiler wurde Trivialisierung, Emotionalisierung und Verfälschung der Geschichte vorgeworfen» (Hickethier 1998, 355).

Massive Kritik dieser Art kam auch aus dem Kreis der Überlebenden:

> Erdachte Situationen, sentimentale Episoden, unglaubwürdige Zufälle: Wenn sie Sie weinen machen, weinen Sie aus falschem Anlass.
>
> – Elie Wiesel über HOLOCAUST (in: Märthesheimer/Frenzel 1979, 26)

Die Nachhaltigkeit dieses Phänomens lässt sich rückblickend gerade an der Reihe der für ein großes Kinopublikum produzierten Spielfilme belegen, die in den 1980er-Jahren versuchten, an Erfolg und Wirkung von HOLOCAUST anzuschließen. Hier zeigte sich analog zum Fernsehen der grundlegende Wandel im Umgang mit dem heiklen Thema: Filme entstanden nun auf der Basis der kommerziellen und vor allem ästhetischen Mittel, Dramaturgien, Bildinszenierungen und Besetzungspolitik im Starsystem



5 Sophie's Choice (1982)

Hollywoods – mit den spezifischen Mitteln des Unterhaltungskinos. Dass dabei allerdings immer wieder auch Produktionen auffielen, die über komplexe Erzählführung und den offenkundig reflektierten Einsatz ihrer Ausdrucksmittel das Fernsehen weit hinter sich ließen, zeigt sich unter anderem an Filmen wie Alan J. Pakulas Sophie's Choice / Sophies Entscheidung (1982): Anfänglich spielt der Film absichtlich auf einen klassischen melodramatischen Hollywood-Plot der 1940er- und 1950er-Jahre an. Ein junger Mann kommt nach New York, um Schriftsteller zu werden, und trifft auf ein Paar, das ihn in das Leben neu einführt. Im Laufe des Films, der als Rückblick des erwachsenen Schriftstellers (als Stimme aus dem Off) erzählt wird, zerbröckelt die filmisch-dramaturgische Idylle. Es stellt sich über rückblickende Bilderzählungen schließlich heraus, dass die Frau an einem nicht auflösbaren traumatischen Erlebnis leidet. Auf der Rampe von Auschwitz wurde sie vor der Wahl gestellt, eines ihrer beiden noch kleinen Kinder ‹behalten› zu dürfen, während das andere sicher in die Gaskammer geschickt würde. Mit der Aussage «Nehmen sie das Mädchen!» ist Sophies Entscheidung gefallen und ihr Leben zerstört (Abb. 5).

Kritisierbar konventionell ist dabei die Kopplung des dramaturgischen Höhepunkts des Films mit dem ‹bewegenden› Augenblick von Sophies Entscheidung. Andererseits wird über die Erzählungen im Rückblick das Verhältnis von Film-Bild und traumatischem Bild in eine kritische und

bedenkenswerte Beziehung gesetzt. Ganz zuletzt schließt der Film wieder klassisch: Am Ende spricht das gereifte und stabilisierte Ich des Schriftstellers aus dem Off.

Letztlich mussten gerade diese in ihren Mitteln anspruchsvolleren Filme auch jene grundsätzliche Debatte zuspitzen, die bis heute als Frage nach der Legitimität ‹künstlerischer› Verarbeitungen des Völkermordes der Nationalsozialisten geführt wird. Nach 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 Weise gegen ästhetische Gestaltung sperre (Martínez 1997, 36). Hinsichtlich dieses komplexen Problems stellt der Film Schindler's List 1993 eine entscheidende Zäsur dar. Denn hier wurde die Symbiose von kommerzieller Produktion und ethischem Auftrag bei einem großen Publikum und weiten Teilen der Kritik offenbar als gelungen wahrgenommen. «Anders als Marvin Chomskys und Gerald Greens Holocaust schien der Hollywood-Film nach dem Urteil vieler Kritiker den Konflikt zwischen populärer Rezipierbarkeit, ästhetischem Anspruch und thematischer Angemessenheit gelöst zu haben (Martínez 1997, 37).

Doch nicht nur in dieser Hinsicht muss Schindler's List als ein besonderer Wendepunkt verstanden werden. Denn wenn man Spielbergs Film vor allem als ein gesellschaftliches Phänomen betrachtet, bieten sich zahlreiche Lesarten an, von denen hier lediglich zwei angedeutet werden können. Zum einen lässt sich angesichts Schindler's List vermuten, dass mit diesem Film in den 1990er-Jahren eine Entwicklung zu ihrem vorläufigen Ende gekommen ist, die in den 1970er-Jahren mit der Miniserie Holocaust ihren Anfang genommen hatte: Mehr und mehr hatte sich neben der unmittelbaren Zeugenschaft der Opfer und Täter des KZ-Terrors eine Erinnerungskultur etabliert, die den Zugang zu den Ereignissen im Umfeld des Naziterrors anhand von filmischen Inszenierungen und immer neu zu bestimmenden Inszenierungsintentionen suchte. Da jetzt aber die Zeugen zunehmend aus dem öffentlichen Leben zurücktreten, müssen auch unter diesem Gesichtspunkt Intentionen und Prinzipien neuerer und auch älterer Filme kritisch untersucht werden. Wenn wir dabei mit Jan Assmann die Zeugen als Träger des kommunikativen Gedächtnisses, die Repräsentationen (als Inszenierung) der nachfolgenden Generationen hingegen mehr und mehr als Teil des medial



6 Schindler's List (1993)

verfassten kulturellen Gedächtnisses verstehen, dann gilt es angesichts der vorliegenden Thematik, nicht nur den Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis zu untersuchen, sondern umgekehrt auch jene Prozesse in den Blick zu nehmen, in denen Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses auf das kommunikative Gedächtnis einwirken (vgl. Assmann 1997, 50 ff.). Zum anderen gab sich mit Schindler's List das Medium Film deutlich wahrnehmbar als ein Bildarchiv des Unvorstellbaren zu erkennen (Abb. 6), dessen Bedeutung für die Identitätsbestimmung unserer Gegenwartskultur weiterhin zunimmt.

An diesem Punkt stellt sich die oft gestellte Frage, ob der «Holocaustfilm» denn ein eigenes Genre darstellt (Stiglegger 2025, 110). Hier wird es nicht weniger komplex und herausfordernd, denn der Holocaust mag das gemeinsame Thema unterschiedlichster Filme sein, doch das sagt noch nichts über die ästhetische Form, die Dramaturgie oder den Erzählmodus aus. Im englischsprachigen Raum wird der Holocaust gelegentlich dem Kriegsfilmgenre zugeordnet; das Konzentrationslager erscheint so als eine Form des Kriegsgefangenenlagers, die Häftlinge als P.O.W.s (Kriegsgefangene). Doch ein perfides System wie die deutschen Todeslager wäre durch diese Interpretation zweifellos verharmlost. Gelten im Kriegsgefangenenlager noch die Regeln der Genfer Konvention, sind im Todeslager alle Gesetze ausgehebelt. Den «Holocaustfilm» als Subgenre des Kriegsfilms zu sehen, ist daher mehr als fragwürdig. Spielfilme über



7 Escape from Sobibor (1987)

den Holocaust gibt es seit dem Ende des Krieges (Ostatni etap etc.), sie sind durch die thematisierte Epoche verbunden, das Figurenensemble (Stiglegger 2015, 9 ff.) und bestimmte filmische Stilmittel und Dramaturgien (Insdorf 1983, Ebbrecht 2011). Und Spielfilme über den Holocaust können unterschiedliche Genres als Basis nutzen: den Kriegsfilm (Escape from Sobibor / Sobibor, 1987, Abb. 7), das Melodrama (Sophie's Choice), den Historienfilm (Schindler's List) und sogar die Komödie (La vita è bella). Daraus ergibt sich eine Hybridität, die eine generische Zuordnung erschwert (Kagan 1974). Noch komplizierter wird diese Frage der Zuordnung, wenn solche Filme sich an ein jugendliches Publikum richten (The Boy in the Striped Pajamas / Der Junge im gestreiften Pyjama, 2008) (Stiglegger 2025, 111–112).

Wenn wir davon ausgehen, dass das Archiv des Films als Schwelle zwischen dem kulturellen und kommunikativen Gedächtnis in seinem Bestand letztlich nur durch die kritische Reflexion der Zuschauer und deren Diskurs über alte und neue Filme existiert, dann muss dieser Band als kritischer Umgang mit dem kulturellen Archiv des Filmes verstanden werden (Stiglegger 2015, 256). Ob das Kino als weltweit rezipiertes ‹Archiv und Zeuge› der Geschichte einen entscheidenden Teil dazu beizutragen vermag, diese Frage stellt sich der vorliegende Band aus unterschiedlichen Perspektiven.

Der Holocaust im Fernsehen und auf der Leinwand

Die Ausstrahlung des Fernsehfilms Holocaust im US-amerikanischen Fernsehen 1978 war also ein Wendepunkt im medialen Umgang mit dem Völkermord an den europäischen Juden. Historiker wie Peter Novick betonen, dass diese erste massenmediale Darstellung der Shoah ein breites Echo auslöste – sowohl beim Publikum als auch bei Kritikern, die das Werk überwiegend positiv aufnahmen. Novick beschreibt diese Reaktionen in seiner Untersuchung «Nach dem Holocaust» als einen Moment, in dem die Erinnerung an die Vernichtung der Juden fest im kollektiven Bewusstsein Amerikas verankert wurde (Novick 2001, 270). Zwei zentrale Entwicklungen im Verhältnis von Holocaust-Darstellung und Massenmedien lassen sich aus der Rezeption dieser Serie ableiten:

1. **Anerkennung der Medienkompetenz:** Die breite Diskussion in Deutschland nach der Ausstrahlung von Holocaust machte deutlich, dass Film und Fernsehen sehr wohl in der Lage sind, ein solch komplexes und grausames Thema wie den Holocaust darzustellen. Die Bedenken, dass visuelle Medien diesem Thema nicht gerecht werden könnten, traten zurück. Dies öffnete den Weg für viele weitere Produktionen, die den Holocaust für ein breites Publikum in den Mittelpunkt rückten.

2. **Einbindung in die US-amerikanische Erinnerungskultur:** Nach Novick wurde der Holocaust durch diese mediale Darstellung zunehmend Teil eines «amerikanischen» Erinnerns – er wurde nicht mehr nur als spezifisch jüdisches Trauma betrachtet. Der Holocaust fand Einzug in Schulpläne, Museen wie das Holocaust Memorial Museum in Washington und in die politische Kultur. Präsidenten appellierten regelmäßig an die Bevölkerung, die Erinnerung an die Verbrechen nicht zu vergessen.

Diese Entwicklung weist auf eine Verschiebung hin: von einem historischen Bewusstsein – das sich kritisch und multiperspektivisch mit Vergangenheit auseinandersetzt – hin zu einem «kollektiven Gedächtnis», das emotional und stark vereinfachend wirkt. Dieser Begriff, geprägt vom französischen Soziologen Maurice Halbwachs, beschreibt Erinnerung als

soziale Konstruktion innerhalb von Gruppen (Halbwachs 1985). Novick betont, dass dieses kollektive Gedächtnis nicht primär auf historischer Genauigkeit beruht, sondern auf identitätsstiftenden Bildern und vereinfachenden Narrativen. Jan Assmann (1997) erklärt das wachsende Interesse an Erinnerung und Gedächtnis seit den 1980er-Jahren mit drei Faktoren: 1. Der technischen Entwicklung digitaler Medien, die Erinnerungen dauerhaft speichern können, 2. einer kulturellen Haltung der «Nach-Kultur», in der Vergangenes nur noch als Erinnerung weiterlebt, und 3. dem Umstand, dass Zeitzeugen des Holocaust zunehmend sterben. Damit stellt sich auch für Historiker eine neue Aufgabe: Es geht nicht mehr nur um die Rekonstruktion von Fakten, sondern auch um die Analyse der medialen Vermittlung – also *wie* der Holocaust dargestellt wird, nicht nur *was* dargestellt wird. Dies macht die im Folgenden diskutierte Ikonografie des Holocaust im Spielfilm notwendig.

Medien wie Film und Fernsehen spielen eine zentrale Rolle in der amerikanischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Detlef Junker beschreibt diesen Prozess als eine «Amerikanisierung des Holocausts» (Junker 2000, 155), die durch die visuelle Macht der Bilder ausgelöst wurde. In diesem Kontext weist Junker darauf hin, dass die Wirkung visueller Medien wie Filmen, Fernsehbildern oder Comics oft intensiver ist als die der traditionellen schriftlichen Auseinandersetzung in Zeitungen oder Büchern. Gleichzeitig sieht er darin eine potenzielle Gefahr: Das Bild wird zur Ware, zu einer emotional aufgeladenen Inszenierung, deren Wirkung schwer kontrollierbar bleibt. Trotz dieser Problematik bleibt die prägende Kraft der Bilder unbestritten: Sie haben einen nachhaltigen Einfluss auf die Erinnerung und sind nicht nur Ausdruck medialer Inszenierung, sondern auch wesentliche Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses. Doch welche kollektiven Bilder des Holocausts existieren und in welcher Weise wirken sie in der heutigen Erinnerungsgesellschaft? Dieser Fragestellung liegt die Erkenntnis zugrunde, dass Erinnerung stets im Kontext sozialer Gruppen entsteht.

Der Soziologe Maurice Halbwachs argumentiert, dass es ohne den sozialen Rahmen keine individuelle Erinnerung gebe (Halbwachs 1985, 31). Erinnerungen entstehen demnach nicht isoliert, sondern sind stets in konkrete soziale, räumliche und zeitliche Zusammenhänge eingebettet. Dieser Gedanke von Halbwachs wird von Jan Assmann weitergeführt, der den Fokus auf Symbole und Erinnerungsfiguren legt, die innerhalb

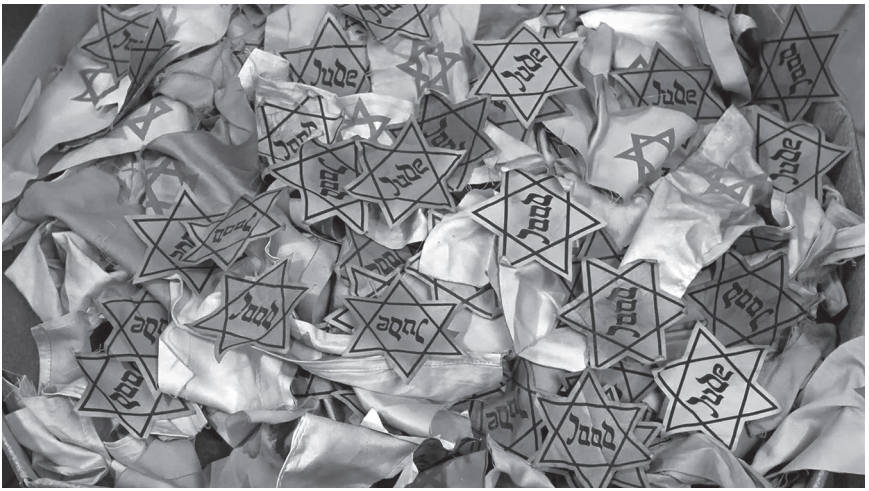


8 Schindler's List (1993)

eines kulturellen Gedächtnisses weitergegeben werden. Aleida Assmann ergänzt dies, indem sie die Bedeutung von Bildern hervorhebt, insbesondere in den Fällen, in denen die Sprache an ihre Grenzen stößt (Assmann 1999, 228). Bilder sind für sie häufig Ausdruck von Traumatischem, das sich dem sprachlichen Zugriff entzieht. In diesem Kontext sieht sie das Sprechen über Bilder als eine Möglichkeit, mit solchen Erfahrungen umzugehen. Gerade Steven Spielberg ist sich in Schindler's List dieser Qualität bewusst und inszeniert ikonische Bilder, die gerade die Banalität der Vernichtung betonen, etwa in Form der omnipräsenten Bürokratie (Abb. 8).

Eine weitere Perspektive auf das Verhältnis von Bildern und Erinnerung bietet Hans Belting. Er betont die Rolle des Körpers als natürlichen Speicher für Bilder. Im Gegensatz zu den technisch erzeugten Bildspeichern der Medien sieht Belting das «körpereigene Gedächtnis» als den Ort, an dem Bilder wahrgenommen, gespeichert und erinnert werden (Belting 2001, 66). Er stellt damit das Verhältnis von inneren und äußeren Bildern in den Mittelpunkt seiner Überlegungen und betont, dass insbesondere der Kinosaal ein Ort ist, an dem kollektive und individuelle Bildwelten miteinander verschmelzen.

Hier beginnt die nachweisbare Ikonografie des Holocaust im Film. An Steven Spielbergs Schindler's List zeigt Manuel Köppen, wie bekannte visuelle Motive – etwa der Schnee, der zugleich als Asche gedeutet werden



9 Escape from Sobibor (1987)

kann – gezielt eingesetzt werden, um emotionale Wirkung zu erzielen (Köppen 1997, 164). Durch die Verbindung solcher Bilder mit allgemein bekannten Medienmotiven entsteht ein «kollektives Bild», das von vielen Zuschauern wiedererkannt wird. Diese Wiedererkennbarkeit verstärkt die emotionale Wirkung der Bilder und eröffnet zugleich eine kritische Reflexion. Das «kollektive Bild» wird hier nicht als das traumatische Bild des Überlebenden verstanden, sondern als ein wiederkehrendes Bildmuster, das sich durch verschiedene Medien verbreitet und tief im kulturellen Gedächtnis verankert ist. Diese Bilder basieren nicht notwendigerweise auf persönlichen Erfahrungen, sondern auf einer gemeinsamen Vorstellung und einer geteilten kulturellen Prägung. Es sind inszenierte, fiktionale Bilder, also eine Form dessen, was Michal Kosakowski in seinem gleichnamigen Film als «Holofiction» bezeichnet. In experimentellen Montagen wird die ewige Wiederkehr verwandter Motive über Jahrzehnte hinweg deutlich. Zudem werden bestimmte Symbole, wie der Davidstern aus Stoff, fest im Bildarchiv verankert (Abb. 9).

Peter Novick hebt hervor, dass die Erinnerung an den Holocaust in den USA nicht als verdrängtes Trauma betrachtet werden kann, sondern als ein bewusst gestaltetes kulturelles Narrativ (Novick 2001, 14). Der Holocaust wurde nicht verdrängt, sondern durch Medien wie Filme, Museen und politische Symbolhandlungen bewusst ins kollektive Bewusstsein



10 Hunters (2020)

integriert. In diesem Sinne ist das kollektive Bild ein zentrales Medium der kulturellen Erinnerung. Es ist immer vermittelt, etwa durch Fernsehen, Film, Literatur oder Museen, und bleibt zugleich offen für individuelle Wahrnehmung. Ikonische Bilder wie das Tor von Auschwitz (Abb. 10) oder die Bahnrampe im Winter sind mittlerweile so tief in unser kulturelles Gedächtnis eingebrannt, dass sie fast archetypischen Charakter erlangt haben. Sie sind fester Teil der Ikonografie des Holocausts.

Vorstellungen von einem Schreckensort. Ein filmhistorischer Abriss

Wie sich leicht vorstellen lässt, entwickelte sich die filmische Aufarbeitung der Ereignisse unter der nationalsozialistischen Okkupation zunächst schleppend, durchlief dann mehrere eher tastende Phasen, bis sich mit dem Ende der 1970er-Jahre schließlich eine der ‹Auschwitz-Literatur› vergleichbare filmische Vermittlungsform etabliert hatte, in deren Rahmen sich eine eigene Ikonografie des Völkermordes und der Konzentrationslager herausbildete. Auslöser hierfür war wiederum die amerikanische Fernsehserie Holocaust, es bleibt also auch hier nicht aus, den Blick vom

Kinofilm auch Richtung Fernsehen zu richten, um die entsprechende intermediale Wechselwirkung mit berücksichtigen zu können.

Bereits der Filmtheoretiker Béla Balázs betonte in einer Filmkritik, die erst im Nachlass erschlossen wurde (von Hanno Loewy), der polnische Film Ostatni etap von Wanda Jakubowska habe kurz nach dem Krieg eine eigene Gattung begründet, womit er nahezu prophetisch dem ‹Holocaustfilm› einen ähnlich emblematischen Charakter verlieh, wie es auch für die ‹Auschwitz-Literatur› zutrifft. Hier wurde das Schicksal einer Gruppe weiblicher Häftlinge inszeniert, und zwar mit zum Teil Laiendarstellerinnen, Überlebenden von Auschwitz, die hier in die Baracken des Lagers zwei Jahre nach Kriegsende zurückkehrten. Zahlreiche Darstellungskategorien der filmischen Holocaust-Aufarbeitung tauchten hier bereits auf: die Appell-Situation, die Denunziation, die Tortur, und vor allem: die nächtliche Ankunft der Häftlingswaggons, mit matschigem Lehmboden und wirbelnden Flocken von Asche oder Schnee. Bereits Alain Resnais integriert diese Szene in Nuit et brouillard / Nacht und Nebel (1956, Abb. 2), George Stevens zitiert sie direkt in einen Albtraum aus The Diary of Anne Frank / Das Tagebuch der Anne Frank (1959), und nicht zuletzt Steven Spielberg stellte sie in Schindler's List originalgetreu nach. Loewy betont in seinem Aufsatz «Fiktion und Mimesis», dass diesem Film, der unmittelbar nach dem historischen Grauen als Rekonstruktion entstanden war, selbst bereits der Status eines verlässlichen Dokuments zugemessen werde (Fröhlich u. a. 2003, 37).

Schon kurz nach dem Krieg produzierte der deutsche Produzent jüdischer Herkunft Arthur Brauner mit seiner CCC-Produktion einen Film über den Holocaust: Morituri (1948) von Eugen York behandelt mit dokumentarisch-nüchterner Geste die Flucht einer Gruppe von KZ-Häftlingen sowie jüdischer und polnischer Familien, die in einem Versteck im Wald die rettende Ankunft sowjetischer Truppen erwarten. In diesem Kontext sehen wir auch immer wieder Szenen aus dem Lageralltag (Abb. 11). Teile dieses Films orientieren sich an dem Roman *Das siebte Kreuz* der Mainzer Schriftstellerin Anna Seghers, in dem diese ebenfalls die Flucht von sieben Häftlingen beschreibt, die von dem Kommandanten gnadenlos gejagt werden. Sieben Kreuze hat er errichten lassen, von denen nur das letzte leer bleibt, da einem Flüchtigen durch die Hilfsbereitschaft einiger Dorfbewohner endgültig die Flucht gelingt. Bereits 1944 hatte Fred Zinnemann danach den unpathetischen Spielfilm The Seventh Cross / Das siebte



11 Morituri (1948)

Kreuz mit Spencer Tracy in der Hauptrolle inszeniert, der in Deutschland allerdings erst 1972 im Fernsehen zu sehen war.

Eines der bedeutendsten filmischen Zeugnisse der 1950er-Jahre über das Lagersystem ist jedoch kein Spielfilm, sondern ein essayistischer Dokumentarfilm. In Nuit et brouillard verarbeitete Alain Resnais neben selbst gedrehtem Material erstmalig auch jene von den Alliierten gedrehten Szenen der Lagerbefreiung, bei der sie Massen von Toten vorfanden. Resnais etablierte in seinem sehr subjektiven und poetischen Film auch die später für den Holocaust-Film so prägnante «meaningful montage» (Insdorf 1983), die auf reflektierende Weise den Zusammenhang zwischen Geschichte und Erinnerung, zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufzeigt. Insofern ist der Einfluss dieses umfassend rezipierten nicht fiktiven Films auf die spätere Spielfilmproduktion nicht zu unterschätzen. Zudem wurde hier erstmals ein inszeniertes – und somit fiktionales – Bild zur Veranschaulichung der historischen Realität genutzt.

Egon Monk versuchte in seinem betont nüchtern in Schwarz-Weiß gedrehten Fernsehfilm Ein Tag – Bericht aus einem deutschen



12 Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939 (1965)

Konzentrationslager 1939, den Alltag der Häftlinge eines Konzentrationslagers nachzuvollziehen (Abb. 12). Er bedient sich dabei einer nüchternen, kontrastreichen Schwarz-Weiß-Fotografie und betont vor allem die alltägliche Banalität und Kargheit der ungewissen Existenz zwischen Leben und Tod. Vor allem die unprätentiöse Darstellung, die Betonung des bürokratischen Terrors brachte diesem Film viel Zuspruch ein. So steht er für den Exilforscher Thomas Koebner noch immer im Zentrum der filmischen «Vorstellungen von einem Schreckensort» (Koebner 2000, 73).

Eine der langlebigsten literarischen Quellen des Holocaustkinos ist *Das Tagebuch der Anne Frank*, die autobiografischen Aufzeichnungen eines dreizehnjährigen jüdischen Mädchens, das vom Juli 1942 bis zum August 1944 auf dem Dachboden eines Amsterdamer Hauses versteckt lebte (Abb. 13). Die weitgehend sachlichen Notizen des Mädchens dokumentieren Angst vor dem Entdecktwerden, Hoffnung auf Rettung und ein Ende des Krieges, aber auch Momente des Alltäglichen in der Extremsituation. Die streng personale Perspektive macht dieses Dokument zu einer erschütternden Auseinandersetzung mit der Situation der Verfolgten des Dritten Reiches. The Diary of Anne Frank von George Stevens war die erste Hollywoodverfilmung des Stoffes und basierte primär auf dem gleichnamigen Theaterstück, das nach dem Tagebuch verfasst war. Es gelingt Kramer, diesen Stoff in all seiner Ernsthaftigkeit mit den Mechanismen des Hollywoodkinos zu vermitteln, was nicht zuletzt der Besetzung mit Millie Perkins zu verdanken ist. Spätere Verfilmungen von Boris Segal (1980), Gareth Davies (1987), Robert Dornhelm (2001) und



13 The Diary of Anne Frank (1959)

Hans Steinbichler (2016) und fast ein Dutzend weitere zeugen von der bleibenden Brisanz des Stoffes.

Eine der drastischsten und konsequentesten Aufarbeitungen eines Häftlingsschicksals ist der italienische Film Kapo (1960) von Gillo Pontecorvo: Susan Strasberg spielt hier eine junge Jüdin, die im Lagersystem zur Wärterin, zum KAPO, ‹aufsteigt› und in dieser Position ihre Mithäftlinge drangsaliert. Das moralische Dilemma dieser Frau lotet der Film in schonungslosen Bildern aus. Kapo führt vor Augen, dass Überleben in



14 Kapo (1960)



15 Pasażerka (1963)

Extremsituationen nicht zuletzt auf Kosten der Mitmenschen geht und führt so die Entmenschlichung der Häftlinge peinvoll vor Augen, und das in einer fast intim nahen Inszenierung, wie sie auch von späteren Filmen wieder aufgegriffen wurde (Abb. 14).

Von Andrzej Munks Pasażerka / Die Passagierin (1961/1963) sind leider nur Fragmente vorhanden, da der Regisseur während der Dreharbeiten tödlich verunglückte: Auf einer Schiffsreise erkennt eine ehemalige KAPO-Frau in einer Mitreisenden eine frühere Gefangene. Der Film wurde in einer Mischung aus kommentierten Standfotos und inszenierten Filmsequenzen ins Kino gebracht – ein tragisches Monument, lässt es doch erahnen, dass hier eine der bis dahin ambitioniertesten Aufarbeitungen der Thematik unternommen worden war. Bereits dieser Film hätte in einer komplexen Montage Gegenwart und Vergangenheit verflochten, wie es vor allem in den folgenden zwei Jahrzehnten immer wieder umgesetzt wurde. In den erhaltenen Szenen finden sich zahlreiche ikonische Darstellungen des Lagerlebens, die wiederum die verstörend alltägliche Banalität der Massenvernichtung, etwa wenn die auf Haufen gesammelten Habseligkeiten der Häftlinge zu sehen sind (Abb. 15).

Eine tschechische Produktion ist Boxer a smrt / Der Boxer und der Tod (1963), in dem ein KZ-Häftling nur überlebt, da er als Trainingspartner für einen SS-Mann herhalten kann. Die kontrastreiche Schwarz-Weiß-Inszenierung erwies sich als prototypisch für eine frühe Tradition der Lagerdarstellung, wie sie auch Steven Spielberg rekonstruierte (Abb. 16). Thematisch nimmt dieser Film Robert M. Youngs amerikanische



16 Boxer a smrt (1963)

Produktion Triumph of the Spirit / Triumph des Geistes (1989) vorweg, in dem Willem Dafoe einen jüdischen Boxer mit Olympiaerfahrung spielt, der buchstäblich um sein Leben kämpft. Stanley Kramer widmete sich in Judgement at Nuremberg / Das Urteil von Nürnberg (1963) der Thematik, wählte hier jedoch einen indirekten Zugang. In dialogreichen Passagen wird die Problematik aufgedeckt, einen ‹objektiven› Zugang zu den Ereignissen der Vergangenheit zu finden.

Nach einem Roman von Bruno Apitz drehte Frank Beyer in den DEFA-Studios 1963 Nackt unter Wölfen, eine Episode um den Aufstand im Konzentrationslager Buchenwald. Politische Häftlinge halten hier ein Kind erfolgreich versteckt. Beyers Film stellt die Rolle dieser politischen Häftlinge sehr stark in den Vordergrund, vor allem ihre Schlüsselposition bei dem Aufstand und kultiviert einen sog. «sozialistischen Realismus» in der nüchternen Darstellung von Alltag, Arbeit und Solidarität der Häftlinge (Abb. 17). Statt eines ‹Martyriums› präsentiert er letztlich eine Geschichte des vermeintlich erfolgreichen Widerstandes gegen Tyrannei. Die westdeutsche Kritik dagegen war skeptisch, bemerkte durch-



17 Nackt unter Wölfen (1963)

aus die einseitige Stilisierung des Geschehens und die eindimensionale Tugendhaftigkeit der Widerständler. Von einer naturalistischen Darstellung lässt sich hier letztlich nicht sprechen, eher von einer ideologisch-programmatischen Lesart der historischen Ereignisse, die durchaus einseitig dargestellt werden. Die Identifikation wird vor allem mit den sozialistischen Häftlingen ermöglicht, die sich im Film als menschlich und widerständig erweisen.

Sydney Lumets düsteres New-York-Drama The Pawnbroker / Der Pfandleiher (1965) führt uns das Schicksal des jüdischen Pfandleihers Sol Nazerman (Rod Steiger) vor Augen, der von Erinnerungen an seine Vergangenheit im Konzentrationslager heimgesucht wird, die sich zusehends mit der Gegenwart (einem Bandenkonflikt) vermischt. Lumets Film ist nach Die Passagierin der erste Holocaust-Film, der intensiv von der Gegenwart und Vergangenheit vermischenden «meaningful montage» (Insdorf) Gebrauch macht, ein dramaturgisches Mittel, das vor allem in späteren Produktionen genutzt wird, um zusätzliche Authentizität zu erringen. Im deutschen Fernsehen findet man eine ähnliche Rückblendenstruktur in Karl Fruchtmanns Fernsehfilm Kaddisch nach einem Lebenden (1969), in dem die Handlung ausschließlich um das erlittene Trauma des Protagonisten durch die Folterung eines Mithäftlings kreist. Der später in Israel lebende Mann wird also analog zum Zuschauer zum betroffenen Zeugen, den die Erinnerung an das miterlebte Unrecht plagt. Der Regisseur hat sich auch in späteren Produktionen dem Thema der destruktiven Auswirkungen einer Ideologie auf die betroffenen Individuen gewidmet.