
Entstehung einer audiovisuellen Holocaust-Ikonografie

2

Eine kurze Geschichte der Darstellung des Holocaust in Kino- und Fernsehfilm

Indem das Kino uns die Welt erschließt, in der wir leben, fördert es Phänomene zutage, deren Erscheinen im Zeugenstand folgenswer ist. Es bringt uns Auge in Auge mit Dingen, die wir fürchten. Und es nötigt uns oft, die realen Ereignisse, die es zeigt, mit den Ideen zu konfrontieren, die wir uns von ihnen gemacht haben.

Siegfried Kracauer (1985, S. 395)

Die Aufarbeitung des nationalsozialistischen Völkermordes in Form von Spielfilmen ist bereits vielerorts diskutiert und dokumentiert worden. Es erscheint jedoch sinnvoll, im Rahmen dieser Untersuchung neuer Tendenzen die wesentlichen Strömungen innerhalb der Filmgeschichte noch einmal zu vergegenwärtigen, um die aktuellen Entwicklungen aus diesem Kontext heraus verständlich zu machen. Insofern hat dieser Abriss nicht den primären Anspruch, neue Erkenntnisse zu gewinnen, sondern die wesentlichen Beispiele noch einmal zu dokumentieren.

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 vor allem 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. Dieser kursorische Überblick berücksichtigt ausschließlich jene Filme, die sich nach 1945 explizit mit Ereignissen um den Holocaust auseinandersetzen, nicht jedoch jene

Abb. 2.1 *Ostatni etap* von Wanda Jakubowska © 1947
P.P. Film Polski



Filme, die sich lediglich mit dem Nazi-Regime beschäftigen (bzw. zeitlich früher entstanden sind).

Bereits der Filmtheoretiker Béla Balázs betonte in einer Filmkritik, die erst im Nachlass erschlossen wurde (von Hanno Loewy), der polnische Film *Ostatni etap/Die letzte Etappe* (1947) von Wanda Jakubowska habe 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 (Abb. 2.1). 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 Lehmbooden und wirbelnden Flocken von Asche oder Schnee... Bereits Alain Resnais zitierte diese Szene in *Nuit et bruillard/Nacht und Nebel* (1953), George Stevens integrierte sie direkt in einen Alptraum aus *The Diary of Anne Frank/Das Tagebuch der Anne Frank*, und nicht zuletzt Steven Spielberg stellte sie in seinem Film *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 et al. 2003, S. 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

Abb. 2.2 *Nuit et bruillard* von Alain Resnais
© 1955 Argos Films



erwarten. 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 siebente Kreuz* mit Spencer Tracy in der Hauptrolle inszeniert, der in Deutschland allerdings erst 1972 im Fernsehen zu sehen war. Kommerzieller Erfolg war *Morituri* damals nicht zugekommen, da sich das Publikum offenbar nicht reif für diese Thematik fühlte bzw. Ablenkung der Erinnerungsarbeit vorzog (Hickethier in: Kramer 2003, S. 117–118).

Eines der bedeutendsten filmischen Zeugnisse der fünfziger Jahre über das Lagersystem ist jedoch kein Spielfilm, sondern ein essayistischer Dokumentarfilm. In *Nuit et bruillard* 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) von Vergangenheit und Gegenwart, die auf reflektierende Weise den Zusammenhang zwischen Geschichte und Erinnerung, zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufzeigt (Abb. 2.2). Insofern ist der Einfluss dieses umfassend rezipierten nicht-fiktiven Films auf die spätere Spielfilmproduktion nicht zu unterschätzen. Hickethier betont, dass die Bundesregierung die Vorführung von *Nuit et bruillard* in Cannes seinerzeit zu verhindern suchte, da sie um das Ansehen Deutschlands in der Welt fürchtete (Hickethier in Kramer 2003, S. 118).

Egon Monk versuchte in seinem in kargem Schwarzweiß gedrehten Fernsehfilm *Ein Tag* (1966), den Alltag der Häftlinge eines Konzentrationslagers nachzuvollzie-

hen. Er bedient sich dabei einer nüchternen, kontrastreichen Fotografie und betont vor allem die alltägliche Banalität und Tristesse der ungewissen Existenz zwischen Leben und Tod. Vor allem die unpräntiöse 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). Monk kommentierte später: „Sie alle kennen jene Themen, von denen es in den ersten zehn Jahren nach dem Krieg hieß, es sei noch zu früh für ihre Darstellung, und von denen man in den darauf folgenden zehn Jahren bis zur Jetztzeit plötzlich und übergangslos sagte, nun sei es zu spät. Das Konzentrationslager ist eines dieser Themen“ (Monk 1966, S. 1).

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. 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 Stanley Kramer war 1953 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) und Robert Dornhelm (2001) zeugen von der bleibenden Brisanz des Stoffes.

Eine der drastischsten und konsequentesten Aufarbeitungen eines Häftlingschicksals 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 das Überleben in Extremsituationen nicht selten auf Kosten der Mitmenschen gehen kann und führt so die Entmenschlichung der Häftlinge peinvoll vor Augen (Abb. 2.3). Das Opfer als Mittäterin wurde intensiv diskutiert und führte offenbar dazu, dass dieser Film bis heute keine Heimmedienauswertung in Deutschland erfuhr.

Von Andrzej Munks *Pasazerka/Die Passagierin* (Polen 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 kom-

Abb. 2.3 *Kapo* von Gillo Pontecorvo © 1960 Cineriz/Vides/Zebra Films



mentierten 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.

Eine tschechische Produktion ist *Boxer a smrt/Der Boxer und der Tod* (1962), in dem ein KZ-Häftling nur überlebt, da er als Trainingspartner für einen SS-Mann erhalten kann. Thematisch nimmt dieser Film Robert M. Youngs amerikanische 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.

Wiederum 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 sogenannten „sozialistischen Realismus“. Statt eines ‚Martyriums‘ präsentiere er – so die DDR-Kritik – eine Geschichte des erfolgreichen Widerstandes gegen Tyrannei. Die westdeutsche Kritik dagegen war skeptischer, bemerkte durchaus die einseitige Stilisierung des Geschehens und die eindimensionale Tugendhaftigkeit der Widerständler. Von einer naturalistischen Darstellung lässt sich hier nicht sprechen.

Abb. 2.4 *The Pawnbroker* von Sidney Lumet
© 1965 Landau Company



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 *Pasazerka* der erste Holocaust-Film, der intensiv von der Gegenwart und Vergangenheit vermischenden „meaningful montage“ (Annette Insdorf) Gebrauch macht, ein dramaturgisches Mittel, das vor allem in späteren Produktionen genutzt wird, um zusätzliche Authentizität zu erlangen (Abb. 2.4). 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.

Die 1970er Jahre waren für zahlreiche nationale Kinematografien ein äußerst fruchtbares Jahrzehnt: Die Saat der revolutionären Jahre zuvor begann aufzubrechen und in den USA (New Hollywood), Deutschland (Neuer Deutscher Film) und Japan (Neue Welle) erstaunliche Filmproduktionen hervorzubringen. Mit diesen progressiven Tendenzen und der analogen Lockerung der Zensurbestimmungen kam es jedoch auch zu einer enormen Welle von reißerischen Exploitationfilmen, die die Grenzen des Darstellbaren zu Zwecken sensationsheischender Unterhaltung zu dehnen begannen. Selbst vor der Holocaust-Thematik machte diese exploitative Mode nicht halt: Die Sexfilmer Robert Lee Frost und Don Edmonds brachten mit den kanadischen Produktionen *Love Camp 7* (1968) und *Ilsa, She-Wolf of the SS* (1974) sogenannte *Sadiconazista*-Filme ins Kino, die nach trivialem

Abb. 2.5 *Il portiere di notte* von Liliana Cavani
© 1973 Joseph E. Levine



Muster einen voyeuristischen Blick in Konzentrationslagerbordelle und pseudo-medizinische Experimentierstationen warfen (Stiglegger 1999, S. 43–53). Obwohl diese Ausbeutung von Holocaust-Motiven durchaus einen Skandal erregte, sind diese Filme bis heute (in den Heimmedien) äußerst erfolgreich. Der *Ilsa*-Film mit Playboy-Model Dyanne Thorne zog sogar noch einige direkte und indirekte Fortsetzungen nach sich.

Auch im italienischen Kino wurde mit der Verbindung von Sexualität, Politik und Geschichte experimentiert, wenn auch zunächst auf einem hohen Niveau. In ihrem Psychodrama *Il portiere di notte/Der Nachtportier* (1973) verarbeitete die ehemalige Dokumentarfilmerin Liliana Cavani Erkenntnisse aus ihren vorangehenden Serien über das Dritte Reich und erzählt von der fatalen Wiederbegegnung eines SS-Mannes (Dirk Bogarde) und seines früheren Wunschoffers (Charlotte Rampling). Während das Paar diese destruktive Beziehung unter umgekehrten Vorzeichen wieder aufnimmt, geraten sie auf die Exekutionsliste von SS-Veteranen, die unliebsame Zeugen beseitigen, um die Vergangenheit – und somit ihre Schuld – zu ‚tilgen‘. Cavanis Film ist zugleich die Aufarbeitung einer Kontinuität von Nazi-Mentalität nach dem Krieg wie auch der (streitbare) Versuch, das Konzentrationslagersystem psychosexuell zu adaptieren (Abb. 2.5). – Einen satirischeren Weg geht *Pasqualino Settebellezze/Sieben Schönheiten* (1975) von Lina Wertmüller, wo ein sizilianischer Macho u. a. in die Fänge einer SS-Schergin gerät, die ihn zu ihrem ‚Sexspielzeug‘ degradiert. Wertmüllers Film geht in seiner verschachtelten Erzählweise jedoch weit über die *Sadiconazista*-Motivik hinaus und entfaltet in seiner Schachtelmontage eine Art ‚barockes Welttheater‘ auf der Leinwand (Stiglegger 1999, S. 142–150).

Obwohl seine aktualisierte Marquis-de-Sade-Adaption *Salò/Die 120 Tage von Sodom* (1975) eher ein Film über das ‚faschistische Italien der Gegenwart‘ sei, hat Pier Paolo Pasolini mit diesem apokalyptischen Endspiel einen beklemmenden Mikrokosmos des Konzentrationslagersystems konstruiert, der erst in den letzten

Abb. 2.6 *Salò* von Pier Paolo Pasolini © 1975
PEA/United Artists



Jahren, als der Film erneut ins Kino kam, wirklich verstanden wurde. Hier haben sich die Mechanismen von Macht und Produktion verselbstständigt und laufen in der untergehenden faschistischen Republik von Salò Amok (Abb. 2.6). Der Skandalserfolg dieser drei Filme führte auch in Italien zur seriellen Produktion reißerischer KZ-Sex-Filme.

Der griechische Actionroutinier George Pan Cosmatos, der später ausgerechnet mit dem militaristischen *Rambo: First Blood Part 2/Rambo 2– Der Auftrag* (1984) von sich reden machte, widmete sich in *Rapresaglia/S.S. Repressailles/Das Massaker– Der Fall Kappler/Tödlicher Irrtum* (1973) einem der berühmtesten Kriegsverbrechen des Dritten Reiches: den Geiseler-schießungen in den Höhlen vor Rom nach einem Partisanenanschlag auf Waffen-SS-Leute 1944. Dieses Massaker wird dramaturgisch eingewoben in die ambivalente Freundschaft zwischen dem SS-Mann Kappler (Richard Burton) und dem humanistischen Pater Antonelli (Marcello Mastroianni). Dieser Film fällt zwar aus der eigentlichen Thematik etwas heraus, schafft jedoch eine Basis für spätere Darstellungen nationalsozialistischer Massaker, etwa in Belorussland oder Kiew. Die geradlinige Inszenierung von Cosmatos lässt den Darstellern einigen Raum, um ihre schematischen Figuren mit Persönlichkeit zu füllen, so dass das tragische Finale – Antonelli wird selbst zum Opfer von Kappler – die Tragweite des Verbrechens vermittelt. Bezüge zu Roberto Rossellinis Partisanendrama *Roma città aperta/Rom, offene Stadt* (1945) sind offenkundig.

Analog zu Lina Wertmüllers satirischem Ansatz bezüglich der Lager-Thematik entstand in der DDR die Komödie *Jakob der Lügner* (1974) von Frank Beyer nach dem Roman von Jurek Becker, in dem ein jüdischer Mann (Vlastimil Brodsky) im Warschauer Ghetto erfundene Nachrichten über ein Vorrücken der Roten Armee verbreitet und damit die Hoffnung der Ghettabewohner stärkt. Die Kritik an diesem Film richtete sich auf die Ambivalenz der Auswirkungen von Jakobs Lü-

Abb. 2.7 *Aus einem deutschen Leben* von Theodor Kotulla © 1977 Iduna/WDR



gen, etwa, dass er die Ghattobewohner in Sicherheit wiege und damit ihren Widerstandswillen lähme (Insdorf 1983, S. 147, 150–152).

Eine andere Kuriosität jener Jahre nutzte das Faktum des lateinamerikanischen Exils ehemaliger Naziverbrecher als Basis von Thrillerszenarien. In John Schlessingers Neo-Noir-Thriller *Marathon Man/Der Marathon Mann* (1976) spielte Sir Laurence Olivier den KZ-Arzt Christian Szell, der nun seine Juwelenschätze in New York bergen möchte, dort aber von einem Geschichtsstudenten (Dustin Hoffman) und ehemaligen Häftlingen erkannt wird. Gregory Peck trat dann in Franklin J. Shaffners *Boys from Brazil* (1978) als Josef Mengele gegen den jüdischen Nazi-jäger Liebermann (wiederum Olivier) an und versuchte, Hitler-Klone zu züchten. Diese actionbetonten Filme können jedoch kaum als ernsthafte Auseinandersetzung mit historischem Grauen gewertet werden.

Eines der konsequentesten Täterporträts im Rahmen eines Spielfilms ist Götz Georges Darstellung des Auschwitz-Kommandanten Rudolf Höss (hier: Franz Lang¹) in Theodor Kotullas *Aus einem deutschen Leben* (1977). Der Film stellt Schlüsselerisoden aus Höss' Biografie dar, seinen Weg vom Freikorpsmann über SA und SS bis hin zum Kriegsverbrechertribunal, das ihn zum Tode verurteilt. In distanzierter, minimalistischer Kühle sehen wir die menschenverachtende Rationalität, mit der er Vergasungen in Auschwitz organisiert (Abb. 2.7). Dabei konzentriert sich die Darstellung auf die Täter, zeigt das Unfassbare aus der Distanz. Brüche finden sich in kurzen Momenten, etwa wenn Himmlers Blick dem eines Häftlings begegnet und nervös abgelenkt.

Die wichtigste Initialzündung für eine intensive mediale Auseinandersetzung mit der Holocaust-Thematik bildete schließlich die vierteilige amerikanische Fern-

¹ Franz Lang war ein Alias, unter dem Rudolf Höss der Strafverfolgung zu entgehen hoffte.

Abb. 2.8 *Sophie's Choice*
von Alan J. Pakula © 1983
ITC/Keith Barish



sehserie mit dem programmatischen Titel *Holocaust* (1978), die nicht zuletzt für eine weite Verbreitung dieses Begriffes als Umschreibung für den nationalsozialistischen Massenmord speziell an Juden, später auch tendenziell als grundsätzliches Synonym für diesen Genozid steht. Die epische Serie von Marvin Chomsky verfolgt das Schicksal zweier Familien im Dritten Reich: Die jüdische Familie Weiss und die deutsche Familie Dorf geraten auf unterschiedliche Seiten des Völkermordes. Während die einen fliehen müssen bzw. deportiert werden, tritt Erik Dorf (Michael Moriarty) der SS bei und wird mitschuldig an der Organisation des Holocaust. Was auf Kritik stieß, war die melodramatische und gelegentlich vereinfachende Struktur der Serie, die deutlich an das erfolgreiche Familienepos *Roots* (1977) des selben Regisseurs anknüpfte, das die Geschichte der Versklavung von Afrikanern in den Südstaaten verarbeitete. Ungeachtet dieser trivialen Aspekte hatte die Serie *Holocaust* eine ähnlich massive Breitenwirkung wie später nur noch Steven Spielbergs *Schindler's List*, und muss so als Meilenstein der Holocaust-Dramatisierung gelten Abb. 2.8.

An das Konzept der „meaningful montage“ knüpft der Blockbuster *Sophie's Choice/Sophies Entscheidung* (1982) von Alan J. Pakula an, ein Melodram um die katholische Polin Sophie (Meryl Streep), die einst das Todeslager überlebte, da sie die Aufmerksamkeit eines SS-Mannes auf sich zog, der sie vor eine Entscheidung stellte, die ihr Leben für immer zerstörte: Er stellte ihr frei zu wählen, welches ihrer Kinder vom Tod bewahrt werden solle (2.8). Der Film erzählt dieses erschütternde Geschehen eingebettet in eine melodramatische Struktur als langen Rückblick. Wie in *Il portiere di notte* ist auch hier das Opfer nicht jüdischer Herkunft, Sophie kann sich sogar einen Ausnahmestatus sichern, indem sie die christliche Herkunft betont. Mit den monochromen, ausgewaschenen Szenen etabliert Pakulas Film eine Bildwelt des Konzentrationslagersgeschehens, die in zahlreichen späteren Produktionen übernommen wurde und als eigene Ikonographie betrachtet

Abb. 2.9 *Idi I smotri*
von Elem Klimov © 1986
Mosfilm/Belarus Film



werden kann, die mitunter als weitgehend sinnentleertes Zitat auftaucht, z. B. in *X-Men* (2000) von Bryan Singer. Ebenfalls einer „meaningful montage“ bedient sich Jacques Rouffios Arthur-Brauner-Produktion *Die Spaziergängerin von Sans Souci* (1982), in dem Michel Piccoli in der Gegenwart den einstigen Peiniger seiner Eltern erschießt. Rouffios Inszenierung der Rückblicke entwickelt einen vergleichbar drastischen Naturalismus wie Pakulas Film.

Ein wenig beachtetes Kapitel nationalsozialistischer Ausschreitungen sind auch die Waffen-SS-Massaker in Weißrussland, wo die ‚Politik der verbrannten Erde‘ am verheerendsten deutlich wurde. *Idi I smotri/Komm und sieh* (1987) von Elem Klimow erzählt – ähnlich wie Tarkowskij's *Iwans Kindheit* (1967) – aus der Sicht eines pubertierenden Jungen: Mit seinem gefundenen Gewehr möchte er gerne Partisan werden, wird jedoch nicht ernst genommen. Ein Fallschirmjägerangriff trennt ihn von seiner Einheit. Auf der Flucht trifft er auf ein etwas älteres Mädchen, dem er sich zeitweilig anschließt. Seine Odyssee führt ihn zurück zu seiner Familie, die längst ermordet wurde, und in ein von der Waffen-SS besetztes Dorf, das mit Flammenwerfern ausgelöscht wird (Abb. 2.9). Klimows drastisch-sinnliche Inszenierung involviert den Zuschauer schonungslos in die blutigen Geschehnisse und lässt das Geschehen in Belorussland schmerzvoll erahnen. Zugleich funktioniert sein Film ganz grundsätzlich als Fabel auf die menschliche Destruktivität, die zwischen der Grausamkeit der Invasoren und der Partisanen kaum Unterschiede macht.

Wenige Filme thematisieren auch die Verfolgung von Sinti und Roma im Dritten Reich. So gering die internationale Lobby dieser Opfergruppe ist, so minimal ist auch die historische und künstlerische Aufarbeitung. Einer der ersten expliziten Versuche war die amerikanische Produktion *The Violins Stopped Playing/Und die Geigen verstummten* (1988) von Alexander Ramati, ein sehr durchschnittlich in-

szeniertes Familiendrama, das sich strukturell an der *Holocaust*-Serie orientiert, dieses Modell aber auf eine ‚Zigeunerfamilie‘ anwendet. In Youngs *Triumph of the Spirit*, der noch Jahre vor Spielbergs Film direkt in Auschwitz gedreht werden durfte, spielt Edward James Olmos einen KAPO mit entsprechender Herkunft. Erst die deutsche Produktion *Sidonie* (1991) von Karin Brandauer, die stark dem sozialen Realismus des Neuen Deutschen Films verpflichtet war, gewann dem Thema der Sinti/Roma-Verfolgung größere Tiefe ab. Hier konzentriert sich der Film auf das Schicksal eines verfolgten Mädchens, das halbherzig aufgenommen und letztlich „verabschiedet“ wird (der Titel des Romans von Erich Hackl lautete bitterer: „Abschied von Sidonie“).

Ebenfalls an die Massenwirksamkeit der Serie *Holocaust* schloss der amerikanische TV-Film *Escape from Sobibor/Sobibor* (1987) von Jack Gold an, eine aktionsbetonte Dramatisierung des Häftlingsausbruchs. Diese aufwändige dreistündige TV-Adaption ist interessant als dramatisiertes Gegenstück zu Claude Lanzmanns nüchternem Interviewfilm über die Überlebenden des Aufstandes (2003).

Der spanische Film *Tras el cristal/In a Glass Cage* (1987) von Agustí Villaronga schließt wiederum in gewissem Sinne an Cavanis *Portiere di notte* an: Hier schleicht sich das ehemalige Opfer eines pädophilen Lagerarztes in den Haushalt des inzwischen ganzkörpergelähmten Mannes ein. Doch im Laufe seiner Rache erliegt der junge Angel dem Reiz des Bösen und beginnt selbst, Kinder zu ermorden und das Haus mittels Stacheldraht in ein Konzentrationslager zu verwandeln. Eine ähnliche Idee von der Verführungskraft des Bösen entfaltete später Bryan Singers *Apt Pupil/Der Musterschüler* (1998) nach einer Kurzgeschichte des Horrorauteurs Stephen King. Hier entlarvt ein Gymnasiast einen alten Nachbarn als ehemaligen Nazi-Kriegsverbrecher und erliegt dessen morbiden Charme. Beide Filme beanspruchen nicht wirklich, grundlegende Aussagen zum Holocaust zu vermitteln, sondern beschränken sich darauf, das seduktive Potenzial des Bösen modellhaft zu entfalten. In dieser Vermischung morbider Sexualität und historischer Barbarei bezieht sich *Tras el cristal* direkt auf den *Sadiconazista*-Komplex der 1970er Jahre.

Mit aufwändigem und stellenweise naivem Naturalismus näherte sich die Arthur-Brauner-Produktion *Europa, Europa/Hitlerjunge Salomon* (1989) von Agnieszka Holland der spektakulären Flucht eines jüdischen Jungen, der zunächst bei den Kommunisten, dann bei den Nazis untertauchen kann und an einer Napola („Nationalpolitischer Erziehungsanstalt“) ausgebildet wird, bis ihn das Kriegsende erlöst. Anders als Volker Schlöndorffs pathetisch-vereinfachte Michel-Tournier-Verfilmung *Der Unhold* (1998) kann sich Hollands Film noch allein durch seine Fabel vom finsternen Faszinosum der re-inszenierten Nazispektakel distanzieren.

Die filmische Beschäftigung mit dem Holocaust stand in den frühen neunziger Jahren ganz im Zeichen von Steven Spielbergs weltweit erfolgreichem *Schindler's List/Schilders Liste* (1994), in dem Liam Neeson den deutschen Industriellen Os-



Abb. 2.10 *Schindler's List* von Steven Spielberg © 1993 Universal/Amblin

kar Schindler spielt, der einigen hundert Häftlingen in Polen das Leben rettet, indem er sie in seinen Fabriken einsetzt. Spielberg inszeniert das Verhältnis zwischen dem Großbürger Schindler und dem Konzentrationslagerkommandanten Amon Göth (Ralph Fiennes) als ambivalentes, nahezu dialektisches Verhältnis. Göth sei der Schatten, den Schindler warf – so beschrieb es der Regisseur in Interviews. Der Film bedient sich einer aufwändigen historischen Rekonstruktion von Ghetto- und Lagerleben, verdichtet das Geschehen jedoch auf einige Schlüsselfiguren, wodurch melodramatische Strukturen in den Mittelpunkt treten. Die Hollywood-typischen Spannungsmechanismen (etwa bei der Selektion oder dem Gang in die Duschräume) wurde vielfach kritisiert, es ist jedoch andererseits kaum einem Film zuvor derart umfassend gelungen, das öffentliche Interesse auf diese historischen Ereignisse zu lenken (Abb. 2.10). Nicht weniger umstritten ist die aus dem Erlös des Films finanzierte „Shoa Foundation“, die Zeitzeugenaussagen weltweit sammelt.

Zwei deutsche Beiträge zum Thema ragen aus der Produktion der Zeit heraus: *Drei Tage im April* (1994) von Oliver Storz erzählt von einem kleinen Dorf, in dem kurz vor Kriegsende ein Waggon mit jüdischen Häftlingen abgestellt wird. Niemand fühlt sich zuständig, und eines Nachts schieben die Dorfbewohner den Anhänger einfach auf ein unbenutztes Gleis im Niemandsland. Erzählt wird das aus der Sicht eines zunächst regimetreuen BDM-Mädchens, das angesichts der unmenschlichen Situation an der Richtigkeit des Systems zu zweifeln beginnt. War Storz noch auf die Mittel des Fernsehspiels angewiesen, konnte Andreas Grubers Kinofilm *Hasenjagd* (1994) zusätzlich durch eine visuell präzise konzipierte Bildwelt überzeugen: In monochromen Bildern erzählt er von der Flucht einiger Häftlinge aus dem Konzentrationslager Mauthausen, die von der SS mit Hilfe der

Abb. 2.11 *Train de vie*
 von Radu Mihaileanu
 © 1998 Belfilms/Canal+/
 CNC/PolyGram



gesamten umliegenden Dorfbevölkerung in einer ‚Hasenjagd‘ gestellt werden sollen. Das historisch fundierte Geschehen gerät in diesem Film zur beklemmenden Metapher für die unweigerliche Mitschuld aller Beteiligten.

An die Paranoia-Thriller der 1970 Jahre knüpft Christopher Menauls Bestseller-Verfilmung *Fatherland/Vaterland* (1994) an, der in einem fiktiven Nachkriegsdeutschland spielt, in dem noch immer Hitler die Macht hat und über dem „germanischem Reich“ thront. Um den Friedensvertrag mit den USA zu besiegeln, müssen alle Indizien des Holocaust beseitigt werden, doch ein abtrünniger SS-Mann (Rutger Hauer) opfert sein Leben, um die grausame Wahrheit ans Licht zu bringen. Obwohl dieser für den Kabelsender HBO produzierte Film an einer etwas banalen Inszenierung krankt, kann er durchaus einige Mechanismen des nationalsozialistischen Systems vermitteln.

Vier Werke der 1990er Jahre näherten sich der Holocaust-Thematik komödiantisch: *La vita è bella/Das Leben ist schön* (1998) von Roberto Benigni kann teilweise als Remake von *Jakob der Lügner* einstufung werden, der mit Robin Williams in der Titelrolle eine amerikanische Neuverfilmung *Jakob the Liar* (1999) durch Peter Kassovitz erfuhr. In *Mutter's Courage* (1995) von Michael Verhoeven erleben wir mittels Brechtscher Metareflexionen die tragikomische Geschichte der Mutter des Dichters Georg Tabori, der selbst als Erzähler auftritt. Die Frau hatte den Abtransport als Jüdin überlebt, da sie die Sympathien eines SS-Mannes für sich gewinnen konnte. In *Train de vie/Zug des Lebens* (1998) von Radu Mihaileanu deportieren sich die Häftlinge scheinbar selbst, um der Verfolgung zu entkommen, doch am Ende entpuppt sich das Unternehmen als Wunschtraum eines Häftlings. Dieser Film kann aufgrund seiner bitteren Auflösung als die schwärzeste unter den ‚Holocaust-Komödien‘ gelten (Abb. 2.11). Die für das deutsche Fernsehen gedrehte Doppelgängerkomödie *Goebbels und Geduldig* (2002) von Kai Wessel schloss an diese Tendenz an.

In Deutschland entstanden Ende der neunziger Jahre auch einige Filme, die sich fiktiv mit der Vergangenheitsbewältigung auseinander setzten, am subtilsten wohl *Meschugge* (1999) von Dani Levy, am spektakulärsten Roland Suso Richters *Nichts als die Wahrheit* (1999), in dem sich Götz George als greiser Mengele einem deutschen Gericht stellt. Andere deutsche Produktionen inszenierten Melodramen und Komödien vor dem tragischen Hintergrund des Holocaust: Joseph Vilsmeiers *Comedian Harmonists* (1997) und *Marlene* (2000), Rolf Schüßels *Gloomy Sunday – Ein Lied von Liebe und Tod* (1999), Xavier Kollers *Gripsholm* (2000) u. a.

Die ausgeprägte homosexuelle Subkultur Berlins in der Weimarer Republik wird bereits im Kino der 1970er Jahre thematisiert: in Bob Fosses *Cabaret* (1972), Tinto Brass' *Salon Kitty/Doppelspiel* (1976), Ingmar Bergmans *The Serpent's Egg/Das Schlangenei* (1977) u. a. Doch der Situation homosexueller KZ-Häftlinge mit dem „Rosa Winkel“ widmet sich explizit erst Sean Mathias' Verfilmung von Martin Shermans erfolgreichem Theaterstück *Bent* (1997). Dieser Film entwirft als Hommage an das ästhetisierte Kino Derek Jarmans eine hermetische homosexuelle Welt, in der alle Ereignisse vom ‚Röhm-Putsch‘ bis hin zum Tod im Lager von männlicher Leidenschaft durchsetzt sind. Selbst unter extremsten Bedingungen von Zwangsarbeit und Tortur steht noch das sexuelle Begehren im Mittelpunkt der Dialoge. Das Dominanzverhältnis zwischen Wärter und Häftling erinnert demnach nicht von Ungefähr an die Mechanismen des ‚Sadiconazista‘-Films.

Ein erstaunliches Alterswerk bot der italienische Regieveteran Francesco Rosi mit *La tregua/Die Atempause* (1996). Der Meister des semidokumentarischen, sozialkritischen Gangsterfilms adaptierte hier die Memoiren des jüdischen Chemikers und späteren Schriftstellers Primo Levi, der nach seiner Befreiung aus dem Konzentrationslager in seine Heimat Italien zurückkehrte. Statt auf melodramatische Effekte zu bauen, konzentriert sich Rosis Blick ganz auf die von John Turturro eindringlich dargestellte allmähliche Öffnung des ehemaligen Häftlings. In dieser konzentrierten Ruhe und Subtilität erzählt der Film eher indirekt vom vorangehenden Schicksal im Lager und kann als ernsthafteste filmische Aufarbeitung des Themas gegen Ende der 1990er Jahre gelten.

Unabhängig von der Entwicklung im Kino hat sich gerade das amerikanische Fernsehen wiederholt mit der Holocaust-Thematik auseinandergesetzt. So versuchte *Des Teufels Rechnung* (1999) die Lagergeschehnisse einem jungen Publikum zugänglich zu machen: Hier träumt sich ein junges Mädchen (Kirsten Dunst) in die tragische Geschichte ihrer Großmutter hinein. Ein herausragendes Beispiel ist die Dramatisierung des Aufstandes im Warschauer Ghetto, *Uprising* (2001) von Jon Avnet, ein dreistündiger TV-Film in aufwändiger Besetzung, der effektiv-emotionalisierenden Gebrauch der Streichermusik von Arvo Pärt macht. Allerdings weisen beide Filme große Schwächen bei der idealisierten Starbesetzung auf, die der mimetischen Inszenierung zuwider arbeitet. Nach *Schindler's List* und *Upri-*



Abb. 2.12 *The Grey Zone* von Tim Alan Nelson © 2001 Goatsingus/Killer Blues/Lion's Gate

ing gelang erst einem ambitionierten Kinofilm die überzeugende Adaption des Warschauer Ghettodramas: *The Pianist/Der Pianist* (2002) von Roman Polanski erzählt die historischen Geschehnisse um das Leiden, Sterben und Kämpfen in der ‚verbotenen Zone‘ aus der streng personalen Sicht des jüdischen Pianisten Szpilman (Adrien Brody). Polanski kreierte in diesem Alterswerk eine weitgehend unpathetische Rekonstruktion eines menschlichen Dramas, das auch den körperlichen Verfall des Protagonisten nicht ausblendet (Koebner 2013, S. 198–213). Der etwa zeitgleich entstandene Film *The Grey Zone* (2002) von Tim Alan Nelson, inszeniert mit dem typischen New Yorker Schauspieler-Ensemble (Harvey Keitel, Mira Sorvino, Steve Buscemi) das Schicksal der jüdischen ‚Sonderkommandos‘ in Auschwitz (Abb. 2.12).

Der gloriose Abschluss von Arthur Brauners Beschäftigung mit dem Holocaust sollte Jeff Kanews *Babij Jar – Die Schlucht der Vergessenen* (2002) werden, doch der Film vermittelt in seiner einfachen Struktur und stereotypen Inszenierung kaum eine Ahnung dieses unfassbaren Massakers, bei dem über 30.000 Menschen an zwei Tagen getötet wurden. Von Ferne klingen die Eindrücke aus Klimows *Idi i smotri* nach, der eine der nachhaltigsten Visionen von dieser menschlichen Katastrophe inszenierte. „Zu zeigen, wie es war“ heißt nicht, dokumentarisches mit fiktivem Material zu mischen, heißt nicht, einfach ein historisches Ereignis mit medial geprägten Impressionen nachzustellen. Um wirklich eine Ahnung des Grauens zu vermitteln, bedarf es noch immer einer künstlerischen Vision, einer Begabung,

pars-pro-toto Bilder und Klänge für ein Geschehen zu finden, von dem man sich noch kaum eine Vorstellung zu machen vermag. Die Filmgeschichte hat bis in die Gegenwart immer wieder solche Momente hervorgebracht, aber sie sind selten und bedürfen immer neuer Versuche. So ist dieses Kapitel der künstlerisch adaptierten ‚Vorstellungen von einem Schreckensort‘ noch lange nicht abgeschlossen.

In den folgenden Jahren experimentierte man international mit unterschiedlichen Zugängen. In *Fateless/Roman eines Schicksallosen* (2005) adaptierte Lajos Koltaj die Memoiren des Literaturnobelpreisträgers Imre Kertész in monochromatischen und gezielt subjektivierten Bildern, die nichts desto trotz an einer leicht zugänglichen Melodramatik interessiert scheinen. Der Österreicher Stefan Ruzowitzky bekam gar eine Academy-Award-Nominierung für sein Historiendrama *Die Fälscher* (2007), das eine eher ungewohnte Randsicht einnimmt, indem es das Schicksal eines unfreiwilligen Geldfälschers im Dienste der SS darstellt. *Defiance* (2008) von Edward Zwick dagegen greift einen Aspekt aus *Holocaust* auf, indem er den Partisanenkampf des jüdischen Widerstandes in Polen in Form eines düsteren Kriegsfilms thematisiert. Populär wurde der britische Jugendfilm *The Boy in the Striped Pyjamas/Der Junge im gestreiften Pyjama* (2008) von Mark Herman, der von der Freundschaft eines Häftlingsjungen mit dem gleichaltrigen Sohn des Konzentrationslagerkommandanten erzählt. Durch eine tragische Fügung stirbt letzterer selbst in der Gaskammer, was der Film erstaunlich drastisch und direkt ausagieren lässt. Er lässt das ‚Bildverbot‘ damit ebenso hinter sich wie *The Grey Zone* zuvor.² Eher metaphorisch nutzt Regieexzentriker Paul Schrader in *Adam Resurrected/Ein Leben für ein Leben* (2008) die Holocaust-Thematik: Er erzählt von der Traumtherapie eines Häftlings (Jeff Goldblum), der im Lager als ‚Hund‘ des Kommandanten (Willem Dafoe) überlebt hatte. Schraders Idee einer universalen Katharsis klang zuvor in dem Horrorfilm *Dominion/Dominion: Exorzist – Der Anfang des Bösen* (2005) an, der das elementare Böse bereits explizit mit dem Holocaust verknüpft hatte. Regisseurin Agnieszka Holland knüpfte 2012 mit *In Darkness* an den in der Serie *Die Bertinis* (1988) von Egon Monk bereits thematisierten Aspekt des Überlebens in der Kanalisation an.

Nicht alle Zugänge zu einer narrativen Mediatisierung des nationalsozialistischen Völkermordes erweisen sich als praktikabel und gelungen (bzw. wurden vom Publikum akzeptiert). 2003 unternahm der Wiesbadener Filmemacher Volker

² Der deutsche Exploitationregisseur Uwe Boll drehte mit sich selbst als SS-Wachmann (!) eine dilettantische und pseudodokumentarische ‚Rekonstruktion‘ der Vernichtung im Lager unter dem Titel *Auschwitz* (2011). Wie *The Grey Zone* bricht Boll mit allen Darstellungstabus, macht sich aber durch zahlreiche historische Ungenauigkeiten unglaubwürdig. Stilistisch erinnert er so eher an die ähnlich billig produzierten Sadiconazista-Filme der 1970er Jahre.

Abb. 2.13 *Der neunte Tag* von Volker Schlöndorff © 2004 Provobis/Videopress/BR



Schlöndorff, der sich bereits vielfach mit fiktionalisierter Geschichte auseinandergesetzt hatte (*Die Blechtrommel*, 1980), mit *Der neunte Tag* einen intensiven Versuch, die Welt des Lagers Dachau aus streng subjektiver Sicht zu vermitteln. Zu seinen konzeptionellen Überlegungen merkt er an: „Die erste Entscheidung war: nur Großaufnahmen in der ersten Szene, in der der Priester ins Lager kommt. Erst als er dann noch mal zurückkommt, sieht man das Ganze auch in einigen Totalen. Und der Gedanke war: Wenn ich das Ganze subjektiv von ihm aus erzähle, von einem sehr geschwächten Menschen, der hat eigentlich nur eine Tunnelvision, der sieht nur die Beine von dem, der vor ihm geht, er sieht nur den Löffel oder die Bürste (Abb. 2.13). Das ist alles aus Fragmenten zusammengesetzt. Also, er erhebt sich nicht über den Appellplatz und sieht das in einer Totalen, sondern er ist immer ganz nah dran, mittendrin. Dann war die Sache: Schwarzweiß allein ist nicht die Lösung, das erlaubt zwar mehr Härte, aber es sieht dann so aus, als ob man alte Dokumente irgendwo gefunden hätte. Man behauptet das Dokumentarische und deshalb haben wir diese Mischform von Farbe und Schwarzweiß benutzt. Und letztlich war das der Versuch, möglichst detailgetreu zu inszenieren, nicht nur in Großaufnahme, sondern dass das, was zu sehen ist, auch sehr präzise und stimmig erscheint. Das Problem ist nur, dass man sich nicht an den Horror gewöhnt. Man soll es ja jedes Mal neu als ein Grauen empfinden. Das ist aber dieselbe Problematik für Maler in früheren Jahrhunderten. Mit jeder Kreuzigung mussten sie diese wieder so malen, dass sie von Neuem erschütterte. Im Gegensatz zu den Ikonen in der russisch-orthodoxen Malerei, wo es einfach immer gleich ist. Deshalb habe ich mir auch keine Lagerdokumente mehr angesehen, sondern mit dem Kameramann Goyas „Die Schrecken des Krieges“ durchgeblättert. Da ist z. B. ein Bild von einem Korporal, der sein Pfeifchen raucht und einen Baum betrachtet, an dem jemand aufgehängt ist. Das war der Gedanke für den SS-Mann im Film, der an

seinem Fahrrad lehnt und den Mann anschaut, den er da aufgehängt hat. Das ist ein flüchtiger Moment, aber wie soll man sich sonst damit auseinandersetzen?“³

Dabei ist sich gerade Schlöndorff der Tatsache bewusst, dass Spielfilme mehr noch als Dokumentarfilme und Bücher als historisches Archiv wahrgenommen werden: „Film ist das lebendige Bild der Geschichte, zuvor war es die Malerei. Wenn wir etwas über die Napoleonischen Kriege lesen, dann sehen wir das berühmte Gemälde ‚Der Rückzug von Beresina‘ vor uns, aber das hat ein Maler in Paris im Atelier ein paar Jahre später gemalt... Das Bild ist schon das Medium, mit dem historische Vorstellung vermittelt wird. Man versucht immer, es sich *vorzustellen*, und man stellt es sich dann eben so vor, wie es einem geliefert wird. [...] Als Filmemacher hat man eine große Verantwortung, das haben mir auch meine Lehrmeister schon gesagt. Billy Wilder etwa hat immer wieder gemahnt: ‚Das darf man doch nicht zeigen...!‘ Wenn jemand eine schreckliche Nachricht bekam, drehte er von dessen Gesicht keine Großaufnahme, sondern sagte: ‚Backstage!‘ Das sollte hinter der Kulisse stattfinden. Nicht der Schauspieler sollte weinen, das Publikum im Saal sollte weinen. Würde und Ehre des Menschen müssen stets gewahrt bleiben. Im Film ist das zugleich eine Frage von Ethik *und* Ästhetik!“ Auch Schlöndorff kommt zu dem Schluss, den die Rezeption von Holocaust-Darstellungen in Film und Fernsehen seit dem Zweiten Weltkrieg nahe legt: „Natürlich ist unser Geschichtsbild, unsere Vorstellung von Geschichte geprägt von den Filmen, die wir über die entsprechenden Ereignisse kennen. Man denke nur an Pudowkins Bilder von der russischen Revolution – die sind eigentlich Jahre nach dem tatsächlichen Ereignis mit Statisten nachinszeniert worden. Und doch stellen wir uns heute dieses Ereignis genau so vor...“

Volker Schlöndorff, der im deutschen Kinofilm wie im Fernsehen intensiv Zeitgeschichte reinszeniert hat, zeigt so, wie die in der Einleitung zum medial geprägten Bildarchiv entwickelten Gedanken offenbar direkt in die konzeptionellen Überlegungen eines Films zum Thema einfließen. Und doch bleiben diese Bilder von Bildern letztlich Simulationen, Trugbilder, Mythen der Moderne, die zwar historische Fakten vermitteln möchten, sich dabei jedoch eines zutiefst künstlichen Kosmos’ bedienen: Es sind mediale Bilder als historische Simulakren.

³ Das Interview wurde geführt von Marcus Stiglegger am 5. Dezember 2004 im Medienhaus Mainz.

Auschwitz-TV
Reflexionen des Holocaust in Fernsehserien
Stiglegger, M.
2015, XIII, 95 S. 53 Abb., Softcover
ISBN: 978-3-658-05876-0