

Literaturbesprechung: Marcus Stiglegger: Auschwitz-TV - Reflexionen des Holocaust in Fernsehserie

Heinze, Carsten

Veröffentlichungsversion / Published Version

Rezension / review

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Heinze, C. (2013). Literaturbesprechung: Marcus Stiglegger: Auschwitz-TV - Reflexionen des Holocaust in Fernsehserie. [Rezension des Buches *Auschwitz-TV: Reflexionen des Holocaust in Fernsehserien*, von M. Stiglegger]. *BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen*, 26(2), 305-309. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-54749-4>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Marcus Stiglegger: Auschwitz-TV – Reflexionen des Holocaust in Fernsehserien,
Springer VS: Wiesbaden 2015, 112 Seiten, 22,99 €

Die Zeit des Nationalsozialismus mit all ihren Tragödien und unfassbaren Schicksalsgeschichten ist nach wie vor ein beliebtes, wenn auch schwieriges Thema in Film und Fernsehen. Erst jüngst gelangte die Neuverfilmung *Elser* (2015) in die deutschen Kinos, das Porträt eines einzelnen Widerstandskämpfers, dem bereits 1989 mit Klaus-Maria Brandauer in der Hauptrolle ein Denkmal gesetzt wurde. Der historische Hintergrund dieser Zeit liefert die Matrix für eine Vielzahl von melodramatischen Geschichten, die in Struktur und Ablauf vermutlich auch in andere Zeiten transponiert werden könnten. Es ist dennoch kaum zu bestreiten, dass bewegte respektive bewegende Bilder das (auditive wie visuelle) Alltagsverständnis von Geschichte beeinflussen und damit einen wichtigen, häufig kontrovers diskutierten Beitrag zu dem leisten, was unter dem Begriff Erinnerungskultur als öffentlich-kommunikative Form des persönlichen wie kollektiven Erinnerns und Gedenkens begriffen wird. Film und Fernsehen sind heutzutage für die mediale Vermittlung von Geschichte in hohem Maße bedeutsam. Dabei stehen nicht selten stereotypisierte Muster der Personalisierung und Emotionalisierung der so genannten „Opfer“ und „Täter“ im Vordergrund der filmischen Erzählung, wobei mittlerweile jegliche Abschattierungen in den Charakterzeichnungen einzelner Personen oder Gruppen innerhalb dieser Kategorien zu finden sind. Was dagegen in den seltensten Fällen geleistet werden kann oder soll, ist, filmisch eine gesellschafts- bzw. sozialstrukturelle Perspektive auf historische Ereignisse und Zeitabschnitte zu werfen (was in einem der wenigen Fälle dem lakonischen Dokumentarfilmklassiker *Der gewöhnliche Faschismus* aus dem Jahr 1965 von Michail Illjitsch Romm noch gelingt). Auch die historische Genauigkeit oder die Darstellung des Widersprüchlichen, Ambivalenten oder der Normalität in einer für uns Nachlebenden außerordentlichen Situation fallen oftmals zugunsten einer anregenden Geschichte und ihrer filmischen Entwicklungsgesetze unter den Tisch. Die heutigen fiktionalen und semi-dokumentarischen Darstellungen in Film und Fernsehen bringen Zuschauerinnen und Zuschauern vielmehr anschaulich und unterhaltungsgerecht, verständlich wie nachvollziehbar eine historische Welt über die dramaturgische Inszenierung von melodramatischen Geschichten, den in ihnen handelnden Menschen, prägnanter wie bekannten Orten sowie vor allem auch der Art und Weise des überwiegend dialogischen Sprechens nahe (letzteres eignet sich wie die populären Ikonografien des Nationalsozialismus bestens zur Klischeebildung). Denn nicht nur das räumliche wie zeitliche Bild, sondern auch der Ton, der Sprachduktus sowie sämtliche Sounds und Geräusche in Film und Fernsehen sind wesentliche Inszenierungselemente in der medialen (Re-)Konstruktion und Verarbeitung von Geschichte. So erfahren wir sehend und hörend etwas über eine Zeit, die uns als nachfolgenden Generationen familiär eigentlich noch recht nahe und doch durch das Mediale so weit entfernt und entrückt zu sein scheint – wie nah oder fern die Geschehnisse auf dem Bildschirm oder der Leinwand unseren persönlichen (Familien-)Erfahrungen und unserem Geschichtsbewusstsein tatsächlich stehen, wäre eine spannende Frage der medienwissenschaftlichen bzw. mediensoziologischen Rezeptionsforschung. Es lässt sich allerdings vermuten, dass das Geschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm nur wenig tatsächliche Anschlussmöglichkeiten an familiäre Erfahrungskontexte bietet und die in ihr dargestellte und erzählte Zeit diese eher entrückt als verständlich

macht. Kontrovers anregend und erinnerungsgenerierend zumindest scheinen aber die spannungsgeladenen Narrative in jedem Fall zu sein, verfolgt man einmal die breiten Reaktionen auf ausgestrahlte Film- und Fernsehproduktionen der letzten Jahre in den entsprechenden Blogs der großen TV-Sender oder den öffentlich ausgetragenen, mitunter scharfen Kritiken bis hin zum bi-nationalen Eklat wie im Fall *Unsere Mütter, unsere Väter* aus dem Jahr 2013 von Philipp Kadelbach, produziert durch die Historytainment-Schmiede von Nico Hofmann. In diesen Kontroversen geht es oftmals jedoch weniger um die filmische Darstellung an sich, sondern vielmehr um die sich daraus ergebenden assoziativen Interpretationen und Anschlusskommunikationen.

Film und Fernsehen haben als kommunikative Massenmedien in der öffentlichen Erinnerungsarbeit, aber auch im Verdrängungsprozess und des Vergessens eine besondere Stellung, da sie zahlenmäßig ein sehr viel größeres Publikum erreichen als das Buch, dabei Publikumsschichten ansprechen, die – wie Thomas Koebner in seiner Einleitung zur Untersuchung von Marcus Stiglegger schreibt – „nicht nur der ‚kulturellen Kaste‘ zuzurechnen“ sind (vgl. S. V). Film und Fernsehen wagen spätestens seit der TV-Serie *Holocaust* aus dem Erstausstrahlungsjahr 1978 ein visuelles Eindringen „in die Zone des Unvorstellbaren“ (ebd.), die zumindest im öffentlichen Diskurs lange Zeit vom „Bilderverbot“ geprägt war (was für Film und Fernsehen nur bedingt zutrifft, da national wie international bereits kurz nach 1945 sowohl dokumentarische wie auch fiktionale Verarbeitungen der jüngsten Geschichte produziert wurden, wie Sonja Schultz (2012) in einer film- und fernsehhistorischen Aufarbeitung der NS-Thematik zeigt). Es ist sicherlich nicht verfehlt zu behaupten, dass heutzutage unter all dem mitfühlenden, mitunter kitschigen Sentiment auch eine Art reizvoller und schauererregender „Schrecken des Bösen“ wirkt, der weniger vom Interesse des Publikums am Historischen als vielmehr dem Bedürfnis nach einer (ent-)spannenden Abendunterhaltung getragen wird. Marcus Stiglegger erklärt diese ambivalente Faszination einer Vergegenwärtigung des Schreckens mit seiner Seduktionstheorie, nach der die Zuschauerinnen und Zuschauer mittels filmischer Mechanismen einem Beeinflussungsprozess ausgesetzt werden, in dem ihre „Sinne und ein geschwächtes Bewusstsein“ sich öffnen „für die Aufnahme zunächst unerwünschter – meist jedoch erhsehnter – Motive und Botschaften“ (S. 7) – eine von ihm mit Siegfried Kracauers Spiegeltheorie der Medusa weiter ausbuchstabierte Annahme, die hinsichtlich stereotypen und klischeehafter NS-Darstellungen einerseits nachvollziehbar wie andererseits doch hypothetisch und vor allem hinsichtlich der Vermittlung von Botschaften durch den Film fragwürdig erscheint. Eine Kunst, die diesbezüglich weitaus stärkere Herausforderungen provoziert und von der Thomas Koebner hinsichtlich der Film- und Fernsehaufarbeitungen spricht (vgl. S. V), Kunst verstanden als audiovisuell aususchöpfender und mitunter verstörender Möglichkeitsraum einer ästhetisch herausfordernden Geschichtsannäherung bzw. Geschichtsaneignung – man denke an Harun Farockis *Aufschub* (2007) oder Romuald Karmakars *Land der Vernichtung* (2004) bzw. *Das Himmler-Projekt* (2000) – ist in den seltensten Fällen im mainstreamkompatiblen, kommerziellen wie werbeorientierten TV-Bereich zu finden (und hat dort in der Logik der Redaktionen vermutlich auch nichts zu suchen), sondern wird zumeist in die Spät- und Nachtprogramme der großen Sender abgeschoben oder aber findet sich im Nischenbereich von größeren wie kleineren Programmkinos. Geschichte in Film und Fernsehen darf berühren, aber nicht wehtun, noch weniger dürfen Geschichtsdarstellungen perennierende Fragen in Bezug auf die Nachwirkungen des

Nationalsozialismus in der bundesrepublikanischen Gesellschaft aufwerfen: „Opa war kein Nazi“ (vgl. Welzer et. al. 2002) – dieser Eindruck entsteht bei einer Vielzahl von medialen TV-Konfektionswaren von der Stange, die uns durch entsprechende Inszenierungen beim empathischen Zuschauen als „gefühlte Opfer“ (vgl. Jureit 2012) wähnen lassen, immer schon auf der richtigen moralischen Seite zu sein. Das, was große Film- und TV-Produktionen an Aufschluss über unser öffentliches Geschichtsbild der NS-Vergangenheit geben bzw. zu geben in der Lage sind, bedarf neben den Fragen zur Rezeption deshalb auch einer eingehenderen Analyse, sofern man zumindest für diesen Medienbereich zu einer Beurteilung, Einschätzung und Kritik des öffentlichen Erinnerns und seiner Bilderdiskurse gelangen möchte, wie dies Marcus Stiglegger in seinem Vorwort als Ziel seiner Untersuchung formuliert.

Marcus Stigleggers Untersuchung mit dem ungewöhnlichen Titel „Auschwitz-TV – Reflexionen des Holocaust in Fernsehserien“, ein Titel, der knapp auf S. VIII erläutert wird, wendet sich im Rahmen der medialen Geschichtsaufarbeitung in Film und Fernsehen einem besonderen, hinsichtlich dieser Thematik bisher wenig erforschtem Einzelformat der Geschichtsvermittlung zu: der Fernsehserie. Dieses Format, das vor allem in der Geschichtsthematik häufig als Miniserie auftaucht, erörtert Marcus Stiglegger in seiner Einleitung zunächst im Kontext der Frage, welchen Beitrag Fernsehserien zum populären Bildarchiv zu leisten in der Lage sind. Somit verortet er seine Untersuchung im Horizont der medien- und kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung. Das populäre Bildarchiv des Films markiert demnach für ihn „die Schwelle zwischen dem kulturellen und kommunikativen Gedächtnis“, dessen Bestand erst durch die „kritische Reflexion der Zuschauer und deren Diskurs“ zur Geltung gelange (S. 6). Gerade das Fernsehen scheint für eine Untersuchung dieser Schwelle geeignet zu sein, da hier durch permanente Wiederholungen filmische Geschichtsaufarbeitungen in einer das Historische aufhebenden Dauerschleife zu zirkulieren scheinen und damit eine Permanenz des audiovisuellen Diskurses herstellen, der visuell immer wieder auf bekannte Ikonografien seit 1945 zurückgreift. Um eben diese Archivfunktion audiovisueller Medien und seine mediale Vermittlung im Horizont internationaler Erinnerungsdiskurse geht es Marcus Stiglegger in seiner Untersuchung konzeptionell.

Im zweiten Kapitel erfolgt ein etwas längerer filmhistorischer Abriss über die Entstehung der medialen Holocaust-Ikonografien in Film und Fernsehen. In diesem Kapitel rekapituliert der Autor noch einmal die wesentlichen Produktionen, die die medialen Bilder des Nationalsozialismus und des Holocaust bis heute prägen. Das dritte Kapitel setzt sich mit der Frage auseinander, inwiefern das medial inszenierte Bild Simulakren, virtuelle Scheinbilder, erschafft, die als Geschichtsmythen zwar eine Spur des Realen in sich tragen, sich jedoch mit zunehmendem zeitlichem Abstand von diesem entfernen und mittlerweile als Trugbilder die historischen Spuren verdrängen. Dieser Rekurs wird eingeführt, um die These zu stützen, dass es weniger die Geschichte an sich sei, die filmische Produktionen interessiere, sondern deren Simulationen im Fiktionalen. Eine wichtige Konsequenz aus dieser Betrachtung ist, dass mediale Geschichtsbilder weniger über die Vergangenheit, „wie sie wirklich gewesen ist“, vermitteln, als ihre Produzentinnen und Produzenten geneigt sind zuzugeben (denn Authentizität, Glaubwürdigkeit und Angemessenheit sind ja die wichtigste Währung von Geschichtsdarstellungen im „filmischen Pakt“ zwischen Autor und Zuschauer: „Die Geschichte beruht auf wahren Begebenheiten“; vielmehr verdichten sich in medialen Simulakren gegenwärtige Interpretationen auf die Geschichte, worin

sich nicht nur eine moralische Überlegenheit heute lebender Generationen artikuliert, sondern auch, eher unfreiwillig Verdrängtes, Vergessenes, Unausgesprochenes und auch weiterhin Unverarbeitetes nachwirkt.

Zur Begründung seiner Argumentation, nach der das mediale Simulakrum letztlich das historische Bild im Erinnerungsarchiv ersetze (S. 33), bezieht sich Stiglegger auf die Simulationstheorie Jean Baudrillards (1978; 1982) und die „Mythen des Alltags“ von Roland Barthes (1964). Zweifelhaft bleibt indes, inwieweit fiktionale Filmbilder mehr noch als dokumentarische Filmbilder als historisches Archiv wahrgenommen werden, eine Überzeugung, die Stiglegger mit Volker Schlöndorff zu begründen versucht (S. 27). Fraglich deshalb, weil gerade in der historischen Rekonstruktionsarbeit von Film und Fernsehen sowohl das Dokumentarische wie das Fiktionale zusammenlaufen und sich untrennbar miteinander vermischen (siehe dazu etwa Hoffmann/Kilb/Barg 2012). So steht weniger das Fiktionale, sondern vielmehr das Film- und Fernsehbild an sich als mediales Simulakrum der Geschichte im Mittelpunkt. Dies gilt umso mehr für die als wahrer und glaubhafter empfundenen dokumentarischen Filme.

Das vierte Kapitel widmet sich der TV-Serie *Holocaust* aus dem Jahr 1978, die als eine wichtige, breitenwirksam erfolgreiche und wohl bekannteste Wegmarke damaliger Zeit in der populären und massenmedialen Thematisierung des Nationalsozialismus und seiner Verbrechen in das kulturelle Gedächtnis eingegangen ist, allerdings kaum, wie die Überschrift des Kapitels andeutet, die „Geburt eines medialen Diskurses“ darstellt. Marcus Stiglegger rekonstruiert hier kontextuell die Entstehungsgeschichte, Inszenierung und Rezeption der Serie und geht dabei auch gesondert auf die spezifischen Umsetzungen des Seriellen ein. Er kommt zu dem Schluss, dass es dieser Serie überlassen bleibt, „die bis heute einflussreiche mediale Holocaust-Ikonographie nachdrücklich im kollektiven Gedächtnis eines Millionenpublikums“ verankert zu haben, die mit Bildern des „Eindringens der Terrortruppen in die privaten Haushalte“, mit der „Diskriminierung auf der Straße“, dem „Auseinanderreißen von Familien bei Deportationen“, den „Bergen nackter Leichen“ und vielem mehr verbunden sind (S. 44 f.).

Das fünfte Kapitel behandelt ausgewählte deutsche Fernsehserien, die in mehrteiligen Sendungen die Zeit des Nationalsozialismus verarbeiten. Dabei greift Stiglegger auch auf weniger bekannte Produktionen zurück, die oftmals literarische Vorlagen haben, und stellt deren Inszenierungen im Kontext ihrer Zeit vor. Auch wenn das Serienformat spezifische Möglichkeiten der Darstellung bereit hält, die es von anderen Film- und Fernsehproduktionen unterscheidet, kommt es nach Einschätzung Stigleggers spätestens seit Mitte der 1990er Jahre doch zu einer Aufmerksamkeitsverschiebung der Thematik in den Spielfilmbereich, da mit *Schindlers Liste* (1993) von Steven Spielberg eine neue Qualitätsstufe in der medialen Geschichtsdarstellung erreicht wurde, die seit dieser Zeit stärker im Kinobereich als im Fernsehen zu finden ist (S. 63).

Das sechste Kapitel arbeitet die unterschiedlichen Inszenierungsweisen des Holocaust in amerikanischen Serienformaten heraus und stellt diese in ihren Ikonografien vergleichend gegenüber. Dies gewährt noch einmal eine Außenperspektive auf die Wahrnehmung der deutschen Geschichte und ihrer Akteure zu verschiedenen Zeitpunkten und verdeutlicht die Unterschiede in der Art ihrer Darstellung. Vor allem im Kontrast zwischen den Serien *War and Remembrance* (1988), *Holocaust* und *Band of Brothers* (2001) kann Stiglegger zeigen, wie über filmästhetische Verfahren Stim-

mungen und Emotionalität produziert werden können, die einen Bezug zur Geschichtsinterpretation herstellen. Im letzten Kapitel werden weitere internationale Fernsehdarstellungen des Nationalsozialismus als Kontrast und Erweiterung der Perspektive herangezogen. Hieran schließt sich die Frage an, inwieweit ein Vergleich deutscher, europäischer und US-amerikanischer Produktionen, der nicht mehr geleistet wird, weitere Einsichten in inhaltliche wie filmästhetische Überschneidungen und Differenzen ergeben hätte. Hieraus hätten sich möglicherweise weitere Rückschlüsse auf gegenwärtige wie vergangene Geschichtsdiskurse in nationalen wie internationalen Kontexten sowie der globalen Bedeutung des Holocaust in seinen medialen Simulakren ziehen lassen – eine Kontextualisierung, die allerdings wohl eher in den Bereich der Medien- und Kultursoziologie bzw. einer kulturwissenschaftlich interessierten Geschichtswissenschaft fallen würde. Denn gerade ein derartiger Schritt wäre der Beantwortung der Frage näher gekommen, nicht nur *wie* innerfilmisch mit dieser Thematik umgegangen wird, sondern darüber hinaus *was* derartige Darstellungen über die in ihnen angelegten Perspektiven und Interpretationen hinsichtlich eines soziologischen oder geschichtswissenschaftlichen Erkenntnisinteresses beizutragen hätten. Die Untersuchung Stigleggers belässt es dagegen aus nachvollziehbaren Gründen, die in der Kürze und Knappheit der Studie liegen, bei einer interpretativen, innermedialen Nebeneinanderstellung. Insofern liefert die Untersuchung Anreize in verschiedene Richtungen, die (interdisziplinären) Diskussionen weiterzuführen – schon allein deshalb, weil das öffentliche Interesse an medialen Darstellungen der Zeit des Nationalsozialismus offenbar nicht abreißt.

Carsten Heinze

LITERATUR

- Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean (1978): *KOOL KILLERS oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve.
- Baudrillard, Jean (1982): *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes & Seitz.
- Hoffmann, Kay, Richard Kilborn und Werner C. Barg (Hg.) (2012): *Das Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*. Konstanz: UVK.
- Jureit, Ulrike und Christian Schneider (2010): *Gefühlte Opfer: Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schultz, Sonja M. (2012): *Der Nationalsozialismus im Film. Vom TRIUMPH DES WILLENS bis INGLOURIOUS BASTARDS*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Welzer, Harald, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall (2002): *„Opa war kein Nazi“: Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt a. M.: Fischer.