

Frank Bösch

Entgrenzte Geschichtsbilder? Fernsehen, Film und Holocaust in Europa und den USA 1945-1980

<http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.688>

Reprint von:

Frank Bösch, Entgrenzte Geschichtsbilder? Fernsehen, Film und Holocaust in
Europa und den USA 1945-1980,

in: Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts, herausgegeben von Ute
Daniel und Axel Schildt, Böhlau Köln, 2010, ISBN 978-3-412-20443-3, S. 413-437

Copyright der digitalen Neuausgabe (c) 2017 Zentrum für Zeithistorische Forschung
Potsdam e.V. (ZZF) und Autor, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk wurde vom Autor
für den Download vom Dokumentenserver des ZZF freigegeben und darf nur
vervielfältigt und erneut veröffentlicht werden, wenn die Einwilligung der o.g.
Rechteinhaber vorliegt. Bitte kontaktieren Sie: <redaktion@zeitgeschichte-digital.de>

Zitationshinweis:

Frank Bösch (2010), Entgrenzte Geschichtsbilder? Fernsehen, Film und Holocaust in Europa und den USA 1945-1980, Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam,
<http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.688>

Ursprünglich erschienen als: Frank Bösch, Entgrenzte Geschichtsbilder? Fernsehen, Film und Holocaust in Europa und den USA 1945-1980, in: Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts, herausgegeben von Ute Daniel und Axel Schildt, Böhlau Köln, 2010, ISBN 978-3-412-20443-3, S. 413-437

Entgrenzte Geschichtsbilder?

Fernsehen, Film und Holocaust in Europa und den USA 1945–1980

von Frank Bösch

Die Ausstrahlung der Fernsehserie *Holocaust* (USA 1978) gilt als eine der wichtigsten Zäsuren in der westlichen Erinnerungskultur. Sowohl in den USA und in Westeuropa als auch in verschiedenen anderen Teilen der Welt erreichte die Serie, dass sich ein Großteil der Bevölkerung mit der Shoah auseinandersetzte, was die „Erinnerung im globalen Zeitalter“ maßgeblich förderte.¹ Bekanntlich führte die Serie nicht nur zu einer emotionalen Vergegenwärtigung der Massensterbe, sondern auch zu einer intensiven Anschlusskommunikation über den Holocaust, die sich in anderen Medienformaten fortsetzte. Zudem setzte, wie Moshe Zimmermann argumentiert, erst mit der Fernsehserie die „Amerikanisierung des Holocaust“ und eine transnationale Form der Erinnerung ein.²

Der Zäsurcharakter von 1978/79 lässt sich sicherlich nicht bestreiten. Dennoch stellt sich die Frage, inwieweit die Medien nicht bereits in den Jahrzehnten zuvor grenzübergreifend eine Auseinandersetzung mit den nationalsozialistischen Verbrechen forcierten, deren internationaler Zuschnitt sie insbesondere von der nationalstaatlich orientierten bundesdeutschen Geschichtswissenschaft unterschied, welche ausländische Studien lange Zeit kaum zur Kenntnis nahm.³ Denn dass Medien wie Film und Fernsehen eine grenzübergreifende Erinnerungskultur förderten, ist aus kommerziellen, weltanschaulichen und moralischen Gesichtspunkten erwartbar: kommerziell, da die hohen Kosten eine internationale Vertriebskalkulation förderten; weltanschaulich, da Medien im Kalten Krieg Teil der politischen Deutungskämpfe waren; und moralisch, da die jeweiligen nationalen Zuschauerreaktionen auf Holocaustdarstellungen jeweils

1 Vgl. hierzu etwa: Daniel Levy/Natan Sznaider: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt am Main 2001; *weltweite Statistiken und Umfragen zur Rezeption der Serie Holocaust* (auch zu Lateinamerika und Asien) in: Friedrich Knilli/Siegfried Zielinski (Hg.): „Holocaust“ zur Unterhaltung. Anatomie eines internationalen Bestsellers. Berlin 1982.

2 Moshe Zimmermann: *Die transnationale Holocaust-Erinnerung*, in: Gunilla Budde/Sebastian Conrad/Oliver Janz (Hg.): *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*. Göttingen 2006, S. 202–216, hier S. 211.

3 Vgl. dazu mit anschaulichen Beispielen: Nicolas Berg: *Lesarten des Judenmords*, in: Ulrich Herbert (Hg.): *Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945–1980*. Göttingen 2002, S. 91–139.

wiederum international beobachtet wurden, was den wechselseitigen Transfer von Deutungen förderte.

Der vorliegende Artikel geht der Frage nach, inwieweit durch Filme und das Fernsehen grenzübergreifende Geschichtsentwürfe aufkamen. Dabei stehen die westeuropäischen „Kernländer“ (Deutschland, Frankreich und Großbritannien) zwar im Vordergrund, der Beitrag fragt darüber hinaus aber auch nach Interaktionen mit dem sozialistischen Osteuropa (besonders mit Polen und der DDR) und den USA, die ebenfalls vielfältige mediale Impulse gaben. Da die bisherige Forschung nationalstaatlich orientiert blieb bzw. für viele Länder noch so gut wie keine Arbeiten zur medialen Aufarbeitung des Holocaust vorliegen, können hier nur erste Tendenzaussagen formuliert werden.⁴ Anknüpfen lässt sich insbesondere an einzelne Studien zum Holocaust in den westdeutschen Medien⁵ sowie an Arbeiten zu den USA, die sich bislang vor allem auf filmische Inhaltsanalysen konzentrierten.⁶

1. Mediale Vorläufer der Nachkriegszeit

Zeitgeschichtliche Ereignisse wurden selbstverständlich bereits vor 1945 vielfältig medial thematisiert. Erinnerung sei etwa an die zahlreichen Filme, die seit Mitte der 1920er Jahre in der gesamten westlichen Welt unterschiedliche Deutungen des Krieges aufbrachten, von patriotischen Produktionen wie *Der Weltkrieg* (D 1926/27) über Luftkampffilme wie *Wings* (USA 1927/28) bis hin zu pazifistischen

4 Der Artikel stützt sich auf Vorarbeiten, die seit 2008 mit Förderung der hessischen Landesexzellenzinitiative (LOEWE) in einem laufenden Forschungsprojekt über „Audiovisuelle Geschichtsnarrative“ in West- und Osteuropa vertieft werden.

5 Die bisherigen Arbeiten zur Bundesrepublik basieren freilich nicht auf Archivrecherchen, sondern auf den Medieninhalten selbst, so dass eine quellenfundierte Monographie über die Rolle des Fernsehens weiterhin aussteht. Vgl. jetzt: Judith Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster 2008; Peter Reichel: *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. München/Wien 2004; Detlef Kannapin: *Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich*. Berlin 2005; Christoph Classen: *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*. Köln u.a. 1999.

6 Vgl. bislang vor allem den Klassiker: Anette Insdorf: *Indelible shadows. Film and the Holocaust*. Cambridge 1990; zu Frankreich: André Pierre Colombat: *The Holocaust in French Film*. London 1993; zum Fernsehen der USA: Jeffrey Shandler: *While America Watches. Televising the Holocaust*. Oxford 1999. Kurze Essays zu einzelnen Filmen in verschiedenen Ländern vereint etwa: Toby Haggith/Joanna Newman (Hg.): *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television since 1933*. London 2007.

Spielfilmen wie *Westfront 1918* (D 1930).⁷ Bei diesen Filmen zum Ersten Weltkrieg fällt bereits auf, dass sie häufig aus ökonomischen Gründen Geschichtsentwürfe zeigten, die recht konsensuell ausgerichtet waren. So zeichneten selbst deutsche Kriegsfilme die gegnerischen Armeen relativ positiv, während sie die rohe Gewalt eher den Afrikanern zuschrieben, die für Frankreich kämpften.⁸ Obgleich die Nichtherabsetzung ehemaliger Kriegsgegner schon Vorläufer in den Printmedien hatte, fiel nun insbesondere die Diskrepanz zu den propagandistischen Filmen während des Ersten Weltkrieges auf. Auch Hollywood bemühte sich um derartige versöhnliche Deutungsangebote, da es die Filme auch für den europäischen Markt und insbesondere für das deutsche Absatzgebiet konzipierte. Ein prominenter Film wie *Im Westen nichts Neues* (USA 1930) demonstrierte dies paradigmatisch: Bei der filmischen Umsetzung der deutschen Buchvorlage wählten die Produzenten für beide Kriegsparteien akzeptabel erscheinende Lesarten und schnitten deutschlandfeindlich erscheinende Passagen heraus. Dass dies die internationale Akzeptanz der Geschichtsentwürfe nicht garantieren konnte, zeigten die folgenden Auseinandersetzungen um *Im Westen nichts Neues*, die in Deutschland, Österreich und Frankreich in Zensurmaßnahmen mündeten.⁹ Um europaweit audiovisuelle Geschichtsnarrative zu untersuchen, bieten daher gerade solche Kontroversen, Zensurpraktiken oder Übersetzungen ein geeignetes Quellenmaterial.

Nach 1945 gewannen die Medien eine verstärkte Bedeutung für die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit. Vor allem vier Gründe dürften dafür verantwortlich sein. Erstens verstärkten neue Medienformate wie insbesondere das Fernsehen, Nachrichtenmagazine und Foto-Illustrierte die mediale Geschichtsvermittlung. Ihr Anspruch, die Welt visualisiert zu dokumentieren, zu unterhalten und zu belehren, wertete auch die Thematisierung der Zeitgeschichte auf. Zweitens boten der Zweite Weltkrieg und die Diktaturen stärker als

7 Allein in den USA entstanden bis 1945 rund 200 Filme zum Ersten Weltkrieg; vgl. etwa: Michael Paris (Hg.): *The First World War and Popular Cinema. 1914 to the Present*. New Brunswick 2000; Michael T. Isenberg: *War on Film. The American Cinema and World War I. 1914–1941*. East Brunswick 1981; Bernadette Kester: *Film Front Weimar. Representations of the First World War in German Films from the Weimar Period (1919–1933)*. Amsterdam 2003.

8 So Babara Ziereis: *Freunde, Feinde und Frauen – Repräsentationen des „Eigenen“ und des „Anderen“ im Weltkriegsfilm der Weimarer Republik*, in: Moshe Zuckermann (Hg.): *Medien – Politik – Geschichte*. Göttingen 2003, S. 40–61.

9 Vgl. zur Zensur: Andrew Kelly: *All Quiet on the Western Front: Brutal Cutting, Stupid Censors and Bigoted Politics (1930–1984)*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2, 1989, S. 135–150; Modris Ekstein: *War, Memory, and Politics. The Fate of the Film All Quiet at the Western Front*, in: *Central European History*, 13, 1980, S. 60–82; zur deutschen Rezeption: Helmut Korte: *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen 1998, S. 103–117.

andere historische Ereignisse eine Fülle von medienkompatiblen spektakulären Stoffen an, die auch grenzübergreifend relevant waren. Aus den Ereignissen ließen sich ebenso Aufklärungs- und Enthüllungsgeschichten wie Heldenepen und Melodramen entwickeln, die unterschiedliche Angebote zum Umgang mit der Vergangenheit offerierten. Drittens sorgten der Zweite Weltkrieg und die ideologische Blockbildung im Kalten Krieg dafür, dass die mediale Auseinandersetzung mit der jüngsten Zeitgeschichte an Internationalität gewann. Das galt bereits für die medialen Transfers während der Besatzungspolitik, dann aber auch für den kommerziellen Medienverbund innerhalb der westlichen sowie innerhalb der osteuropäischen Staaten. Ebenso stärkte die Systemkonkurrenz den medialen Wettkampf um grenzübergreifende zeitgeschichtliche Angebote, was sich insbesondere in deutsch-deutschen Auseinandersetzungen um die NS-Vergangenheit zeigte. Viertens schließlich erhielt die Zeitgeschichte in den Medien seit Kriegsende eine neue grenzübergreifende Schlüsselrolle, da sie stärker als zuvor eine historische Beweisfunktion erhielt. Bereits die Alliierten versuchten durch die visuelle Evidenz der Medien unfassbare Verbrechen zu verifizieren, juristisch zu überführen und moralisch zu belehren.

Eine grenzübergreifende Medialisierung des Nationalsozialismus und des Holocaust deutete sich bereits während des Zweiten Weltkrieges an. Die zahlreichen europaweit ausgestrahlten Propagandasender internationalisierten die Kommunikation, indem sie ausländische Radioprogramme in unterschiedlichen Sprachen ausstrahlten.¹⁰ Dabei sendete der deutsche Sender der BBC bereits ab 1942 detaillierte Berichte über den Ablauf des Holocaust nach Zentraleuropa.¹¹ Und schon kurz vor der Kapitulation sendeten die Radio-Journalisten der BBC in Deutschland Berichte von Auschwitz-Überlebenden im O-Ton, durch die sie die Geschichte der Vernichtungslager öffentlich rekonstruierten.¹² Ebenso be-

10 Ausländische Propagandasender begannen ihren Betrieb mitunter bereits vor Kriegsausbruch; vgl. etwa zum Ausbau des deutschen BBC-Programms 1938: Stephanie Seul: Journalists in the service of British Foreign Policy: The BBC German Service and Chamberlain's appeasement policy, 1938–1939, in: Frank Bösch/Dominik Geppert (Hg.): Journalists as Political Actors. Transfers and Interactions between Britain and Germany since the late 19th Century. Augsburg 2008, S. 88–109.

11 Vgl. generell: Jeremy Harris: Broadcasting the Massacres. An Analysis of the BBC's Contemporary Coverage of the Holocaust, in: *Yad Vashem Studies*, 25, 1996, S. 65–98; Stephanie Seul: The Representation of the Holocaust in the British Propaganda Campaign Directed at the German Public, 1938–1945, in: *Yearbook of the Leo Baeck Institute*, 52, 2007, S. 267–306; dagegen thematisierte Voice of America den Holocaust kaum; zu den Gründen: Holly Cowan Shulman: The Voice of America, US-Propaganda and the Holocaust: „I would have remembered“, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 17, 1997, S. 91–104.

12 Vgl. etwa Anita Lasker BBC 15.4.1945, O-Ton unter: <http://www.dhm.de/lemo/objekte/sound/lasker/>.

richteten Journalisten aus zahlreichen Ländern ab 1944, seit der Einnahme des KZ Majdanek, als Augenzeugen weltweit über die Funktionsweise der Vernichtungslager.¹³ Zugleich sorgten die Alliierten durch ihre Filme und Bilder, die sie unmittelbar nach ihrem Einmarsch von den Lagern und von Deutschland insgesamt erstellten, für eine grenzübergreifende mediale Verbreitung der jüngsten Vergangenheit. In den USA etwa waren diese KZ-Aufnahmen der Lager bereits 1945 im Fernsehen zu sehen.¹⁴ Derartige Opferbilder erschienen – ganz ohne Beteiligung von Historikern – als eine unbestechliche Form der Geschichtsdarstellung.

Allerdings zeigte sich bereits 1945/46, dass diese frühen medialen Holocaustdarstellungen nur bis zur entstehenden Ost-West-Grenze zirkulierten. Die ersten polnischen und sowjetischen Filme von 1944/45 zu Vernichtungslagern wie Auschwitz und Majdanek fanden im Westen kaum Verbreitung.¹⁵ Umgekehrt wurden die ersten westlichen Holocaustfilme, wie *The Memory of the Camps oder Todesmühlen* (USA 1945), von den Kinos des sowjetisch besetzten Ostens fern gehalten.¹⁶ Ein amerikanischer Film wie *Todesmühlen*, der zahlreiche Aufnahmen aus Buchenwald zeigte, spornte vielmehr im Osten eigene audiovisuelle Geschichtsentwürfe an – wie *Todeslager Sachsenhausen* (SBZ 1946), wo kommunistische Opfer im Vordergrund standen.¹⁷ Die frühe Aufteilung und weltanschauliche Spaltung der zeithistorischen Filme zeigt, welche prägende Wirkung ihnen bereits 1945/46 beigemessen wurde. Dabei versuchten die Amerikaner und Briten deren Wirkung auf die Deutschen sogar durch Umfragen und teilnehmende Beobachtung genau zu erfassen.¹⁸ Gemeinsam war den Filmen aus Ost- und Westeuropa, dass sie zwar zahllose Leichen und Überlebende zeigten, die Juden als Opfergruppe jedoch kaum besonders hervorhoben. Somit etablierten

13 Vgl. etwa Bild- und Augenzeugenberichte über Majdanek in westlichen Medien wie in: *Life*-Magazin 28.8.1944; *New York Times* 30.8.1944, S. 1; *Illustrated London News* 14.10.1944, S. 121.

14 Shandler: *While America Watches*, S. 8.

15 Vgl. als erste Produktionen: *Majdanek – Cmentarzysko Europy* (PL/SU 1944); *Swastyka i Szubienica* (PL/SU 1944). Die filmische Darstellung des Holocaust in Osteuropa ist bislang noch so gut wie gar nicht erforscht – am besten noch für diese frühen „Atrocity-Filme“; nur spärliche Hinweise geben die Beiträge von Mira Hamermesh und Ewa Mazierska in: Haggith/Newman (Hg.): *Holocaust*.

16 Die Entstehung dieser Filme ist recht gut erforscht; grundlegend: Brewster S. Chamberlain: *Todesmühlen. Ein früher Versuch zur Massen-„Umerziehung“ im besetzten Deutschland*, in: *VfZ*, 29, 1981, S. 420–436.

17 Zur Entwicklung der zahlreichen „Buchenwald-Filme“ vgl. Thomas Heimann: *Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945–1990)*. Köln 2005.

18 Vgl. dazu: Ulrike Weckel: *Nachsitzen im Kino: Anglo-amerikanische KZ-Filme und deutsche Reaktionen 1945/46 – über Versuche kollektiver Beschämung*, in: *Berliner Debatte Initial*, 17, 2006, S. 84–99.

<http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.688>

die Filme visuelle Vorstellungen vom Holocaust, wohingegen sie den Ablauf der Ermordung, wie noch zu zeigen ist, erst gut fünfzehn Jahre später vermittelten.

2. Transfers westlicher Geschichtsdarstellungen im Film

Bekanntlich verblasste nach 1947 diese konfrontative mediale Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit. Dennoch blieb die Zeitgeschichte medial präsent. Sie wandelte nur ihr Erscheinungsbild. Ihr fortbestehender großer Stellenwert zeigte sich in Westeuropa und den USA insbesondere beim internationalen Boom der Kriegsfilm ab 1952.¹⁹ Blickt man auf die spezifischen Logiken dieser medialen Geschichtsgenerierung seit den 1950er Jahren, so fallen grenzübergreifende Prozesse auf, die durch Aneignung, Abwehr und Umschreibungen gekennzeichnet sind. Stärker noch als nach dem Ersten Weltkrieg führten kommerzielle Erwägungen zu konsensorientierten Geschichtsfilm, die innerhalb der weltanschaulichen Blöcke ein recht versöhnliches Bild der einst gegnerischen Soldaten zeichneten.

Am Beispiel der Rommel-Film lässt sich verdeutlichen, wie die Absatzmärkte nach 1945 zu zeithistorischen Umwidmungen in den USA und Westeuropa führten. Während Hollywood den Generalfeldmarschall 1943 in *Five Graves to Cairo* noch als arroganten Nazi-offizier zeigte, präsentierte *Rommel – The Desert Fox* (USA 1952) ihn bereits als Teil des nationalkonservativen Widerstandes, um auch auf dem deutschen Markt Erfolg zu haben. Um die zeithistorische Authentizität zu untermauern, wurde Rommels Sohn als Fachberater engagiert, dokumentarisches Material eingeflochten und mit Originalgegenständen aus Rommels Nachlass gedreht.²⁰ Tatsächlich bewerteten die damalige deutsche Öffentlichkeit und selbst zahlreiche Veteranenvertreter den Film mehrheitlich als „wahre“ zeithistorische Darstellung. Derartige Hollywood-Film trugen somit zur zeithistorischen Aussöhnung im Kalten Krieg bei und stärkten grenzübergreifend Erinnerungsangebote, die die Bewährung im Krieg und den Widerstand privilegierten, die Verbrechen und insbesondere den Judenmord dagegen ausklammerten.

19 Er wurde bereits vielfach und frühzeitig untersucht; vgl. etwa: Wolfgang Wegmann: Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre. Köln 1980; Jeanine Basinger: The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre. New York 1986.

20 Günter Riederer: Hitlers Krieger im Wüstensand. Zur medialen Konstruktion des militärischen Mythos „Rommel“ nach 1945, in: Crivellari Fabio u.a. (Hg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. Konstanz 2004, S. 569–588, bes. S. 573–576; als zeitgenössische Deutung und wissenschaftliche Sicht vgl.: Heinrich Muth: Bemerkungen zum Rommelfilm, in: GWU, 3, 1952, S. 671–675.

<http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.688>

Über die Kriegserklärung hinaus förderte die mediale Vernetzung der westlichen Welt jedoch auch eine erste Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen, wie sie von deutschen Zeithistorikern oder Filmregisseuren Mitte der 1950er Jahre nicht zu erwarten war. Dies zeigte sich zunächst beim Transfer von dokumentarischen Filmen aus dem Ausland. Erwin Leisers schwedischer Dokumentarfilm *Den blodiga Tiden* („Die blutige Zeit“, S 1960), der auf deutsch als *Mein Kampf* lief, gab etwa einen frühen Gesamtüberblick über den Nationalsozialismus, den Leiser durch die schweizerische Produktion *Eichmann und das Dritte Reich* (CH 1961) kurz darauf ergänzte.²¹ Beide Filme fokussierten dabei die Gewalt und die Massenmorde. Ein besonders markantes Beispiel für diesen Prozess der grenzübergreifenden Aneignung und Übersetzung ist sicherlich Alain Resnais' berühmter Film *Nacht und Nebel* (Frankreich 1956), einer der ersten dokumentarischen Filme über den Holocaust seit der Nachkriegszeit. Als er 1956 bei den Filmfestspielen in Cannes gezeigt werden sollte, erreichte die westdeutsche Regierung über ihre Diplomaten mit der Begründung, er schädige das deutsche Ansehen, seine Absetzung. Aber gerade das verstärkte nur seine Verbreitung diesseits und jenseits der deutschen Grenzen.²² Schließlich wurde der französische Film 1957 der erste im bundesdeutschen Fernsehen gezeigte Beitrag, der sich dokumentarisch mit dem Holocaust auseinandersetzte. Da er anschließend in einigen Bundesländern an Schulen und die Jugend- und Erwachsenenbildung verliehen wurde, ist seine Bedeutung sicher nicht zu unterschätzen, auch wenn derartige Filme die deutschen Zuschauer nur in abgeschwächter Form erreichten: mit Kürzungen, spezifische Übersetzung oder eingeschränkter Jugendfreigabe.

Die auch in Westeuropa in den 1950er Jahren übliche Zensur sorgte dafür, dass zwar häufig dieselben zeithistorischen Filme kursierten, die Zuschauer jedoch in jedem Land teilweise Anderes zu sehen und zu hören bekamen. Einige ausländische Filme, die sich kritisch mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzten, schafften es zunächst gar nicht in die westdeutschen Kinos, andere nur mit entstellenden Schnitten und neuen Übersetzungen. Der Verweis auf die europäische Verständigung konnte als vorgeschobenes Argument für die Zensur dienen. So wurde Roberto Rossellinis Meisterwerk *Rom, offene Stadt* (I 1945), das Erschießungen und Folter durch deutsche SS-Männer in Rom zeigte, 1950 von der westdeutschen „Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft“ (FSK) mit der Begründung verboten, „in einer neuen europäischen Situation müssen von einer öffentlichen Vorführung völkerverhetzende Wirkungen befürchtet werden,

21 Tatsächlich sind bei *Eichmann und das Dritte Reich* nur wenige Passagen zu Eichmann in eine erneute Gesamtdarstellung des Nationalsozialismus eingeflochten.

22 Ewout van der Knaap (Hg.): *Uncovering the Holocaust. The International Reception of Night and Fog*. London 2006; vgl. zudem jetzt: Sylvie Lindeperg: „Nuit et Brouillard“. Un film dans l'histoire. Paris 2007.

die im Interesse einer allgemeinen, besonders einer europäischen Völkerverständigung, unbedingt zu vermeiden sind.“²³ Bei anderen ausländischen Filmen kam es zu Änderungen, weil sie angeblich das deutsche Ansehen schmälerten. Bei *Casablanca* (USA 1942) wurden etwa der „Widerstandskämpfer“ zum „Wissenschaftler“ und die Rolle des SS-Majors Strasser beseitigt. Und in *Les Cousins* (F 1959) wurden Juden in ungarische Flüchtlinge verwandelt und „Gestapo“ in ungarische Polizei übersetzt.²⁴ Ebenso fehlte bei der deutschen Aufführung von *The Diary of Anne Frank* (USA 1959) das Ende, das Hinweise zum Schicksal der Familie nach ihrer Verhaftung gab.²⁵ Sogar bundesdeutsche Filme, die den Widerstand im Nationalsozialismus thematisierten, wurden mit dem Argument, man dürfe die europäische Verständigung nicht gefährden, zensiert. So kam es bei dem Film *Canaris* (BRD 1954) auf Veranlassung des Auswärtigen Amtes und der FSK zum Schnitt von Wochenschau-Szenen, die die Hitler zujubelnden Österreicher beim Anschluss 1938 zeigten, da angeblich diplomatische Verwicklungen mit Österreich zu befürchten seien.²⁶ Die Filme standen somit in einem Spannungsverhältnis zwischen dem internationalen moralischen und ökonomischen Druck, derartige zeithistorische Filme zum Nationalsozialismus nicht zu verbieten, und dem Anspruch, trotz des internationalen Filmmarkts national die Geschichtsdeutung zu bestimmen.

Die entscheidenden Anstöße für die mediale Auseinandersetzung mit der NS-Zeit kamen häufig aus den USA. *Todesmühlen*, *Holocaust* und *Schindlers Liste* (USA 1993) bildeten dabei drei Meilensteine, die in weiten Teilen der westlichen Welt zu einer zeitgleichen öffentlichen Auseinandersetzung mit ähnlichen zeitgeschichtlichen Themen führten. Dies wirft die Frage auf, inwieweit man von einer „Amerikanisierung“ der medialen Zeitgeschichte sprechen sollte. Zunächst lässt sich einwenden, dass unmittelbar nach dem Erfolg der US-amerikanischen Filme oder Serien deutsche Variationen entstanden, die deren Muster aufgriffen, aber eigene Deutungen präsentierten. Das galt bereits für die Kriegsfilme der 1950er Jahre. Nach dem erwähnten Erfolg von *Rommel der Wüstenfuchs* (USA 1952) dauerte es nur etwa ein Jahr, bis ein deutscher Rommel-Film erschien (*Das war unser Rommel*, BRD 1953). Ihm folgten zahlreiche weitere Kriegsfilme, die nun auch die deutsche Ostfront als Raum für die Bewährung soldatischer Tugenden entdeckten. Ebenso erschienen nach dem Erfolg der Serie *Holocaust* sofort zahlreiche westdeutsche Filme und Serien über jüdische Familienschick-

23 Begründung der FSK von 1950 zum Verbot der öffentlichen Aufführung in: Spiegel 22.2.1961, S. 72f.

24 Hinweise in: Guido Marc Pruys: Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden. Tübingen 1997, S. 6.

25 Stephan Buchloh: „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“. Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas. Frankfurt am Main 2002, S. 209.

26 Ebd., S. 198f.

sale im Nationalsozialismus (wie *Regentropfen* 1981, *Stern ohne Himmel* 1981, *Die Geschwister Oppermann* 1983 oder die berühmte Serie *Heimat* 1984). Im Unterschied zu *Holocaust* blendeten sie allerdings die Vernichtungslager aus, indem sie die Handlung auf die ersten Jahre der Diktatur oder auf das Gebiet der alten Bundesrepublik konzentrierten.²⁷ Insofern sollte man also eher von kulturellen Transfers sprechen, die spezifische nationale Aneignungen und Weiterentwicklungen anstießen.

Dass diese nationale Umwidmung US-amerikanischer Filme ebenfalls keine Einbahnstraße war, zeigten wiederum deren internationale Erfolge – etwa derjenige der deutschen Holocaust-Antwort *Heimat*. Gerade in den Jahren um 1980 konnten mehrere deutsche Filme im angloamerikanischen Raum reüssieren – wie *Das Boot* (BRD 1981), *Lili Marleen* (BRD 1981) oder *Hitler – Ein Film aus Deutschland* (BRD/F/GB 1976/77). Auffällig ist dabei jedoch, dass diese im Ausland erfolgreichen deutschen Filme den Holocaust nur am Rande behandelten und stattdessen weiterhin vor allem den Krieg, den Widerstand oder Hitler thematisierten.

Dass die Annahme einer Amerikanisierung im Bereich der NS-Geschichte zu relativieren ist, zeigt zudem ein genauerer Blick auf die Herkunftsländer von in Westdeutschland erfolgreichen Filmen. So kamen einige einflussreiche Filme zur jüngsten Zeitgeschichte zunächst aus Großbritannien. Hierzu zählte bereits der Nachkriegsfilm *Der dritte Mann* (GB 1949) oder in den 1950er Jahren der Kriegsgefangenenfilm *Einer kam durch* (GB 1957), der die Fluchtversuche eines deutschen Fliegers zeigte. Geht man von den Hitlisten der frühen Bundesrepublik aus, so relativiert sich ohnehin die angebliche Dominanz von Hollywood.²⁸ Wie bereits vor 1945 bevorzugten die Zuschauer deutsche Filme – insbesondere in den Kinos jenseits der Großstädte.²⁹ Auch bei Filmen zur NS-Zeit reüssierten entsprechend westdeutsche Filme wie *08/15* (BRD 1954), *Des Teufels General* (BRD 1954) oder *Der Stern von Afrika* (BRD 1956).³⁰ Das Thema Holocaust

27 Vgl. zu den deutschen Aneignungen von Holocaust nach 1980 ausführlich: Frank Bösch: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft, Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“, in: *VfZ*, 55, 2007, S. 1–32.

28 Zu den Ausprägungen und Grenzen der „kulturellen Hegemonie“ vgl. D. W. Ellwood/R. Kroes (Hg.): *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam 1994. Für anregende Hinweise für dieses Argument danke ich Peter Kramer (University of East Anglia, Norwich).

29 Vgl. zu den Hollywood-Filmen als einem Großstadtphänomen vor 1945: Karl-Christian Führer: *Two-Fold Admiration. American Movies as Popular Entertainment and Artistic Model in Nazi Germany, 1933–39*, in: ders./Corey Ross (Hg.): *Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany*. Basingstoke 2006, S. 97–112.

30 Zu diesen Kriegsfilmen vgl. Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn 2004, S. 273f.; zu den Erfolgen: Wolfgang Wegmann: *Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre*. Köln 1980.

stand bei diesen Filmen freilich gerade nicht im Vordergrund. Insofern lässt sich bilanzieren, dass es im Filmbereich zu vielfältigen internationalen zeithistorischen Deutungsangeboten kam, die mitunter selbst den Mord an den europäischen Juden thematisierten, insgesamt aber diese Angebote national gefiltert, neu übersetzt oder eigenständig aufgegriffen wurden.

3. Mediale Interaktionen zwischen West- und Osteuropa

Der grenzübergreifende Charakter der Medien förderte mitunter auch eine Auseinandersetzung mit der NS-Zeit, die über den „eisernen Vorhang“ zwischen Ost und West hinaus reichte. Generell lässt sich feststellen, dass der Kalte Krieg die Produktion zeithistorischer Medienthemen beschleunigte. Insbesondere die zunehmende Verbreitung des Fernsehens, das im deutsch-deutschen Austausch grenzübergreifend zu empfangen war, forcierte wechselseitige Deutungsangebote. Von Bedeutung waren aber auch Filmproduktionen, die für den grenzübergreifenden Vertrieb oder als gezielte Antwort auf Medien im jeweils anderen System gedacht waren.

Diese mediale Interaktion zwischen Ost und West lässt sich auf unterschiedlichen Ebenen ausmachen. Zunächst waren Verweise auf den Holocaust besonders in der DDR ein Bestandteil von politischen Kampagnen, mit denen seit 1956 die Vergangenheit bundesdeutscher Eliten angegriffen wurde. Bekannt sind die Bücher und Broschüren gegen die „Blut-Richter“, Industrielle oder Politiker wie Theodor Oberländer und Hans Globke. Diese Kampagnen flankierten Filme und Fernsehproduktionen, die zumindest in den beiden deutschen Staaten eine deutlich größere Reichweite hatten als gedruckte Publikationen und sich zugleich an die europäischen Nachbarländer richteten. Das zeigte sich bereits bei dem Film *Urlaub auf Sylt. Archive sagen aus* (DDR 1957) über das Leben von Heinz Reinefarth, der als SS-Obergruppenführer an der blutigen Niederschlagung des Warschauer Aufstandes beteiligt war und nach 1945 zum Landtagsabgeordneten und Bürgermeister von Westerland aufstieg. Der Film wurde zugleich auf Deutsch, Englisch und Französisch produziert, um seine internationale Verbreitung zu fördern. Soweit ersichtlich, verhinderte insbesondere der Einspruch der westdeutschen Botschaft in London seine Ausstrahlung im englischen Fernsehen, dennoch machten die Printmedien Vorführungen derartiger Streifen publik.³¹ Weitere Filmproduktionen aus dieser Reihe folg-

31 Vgl. zur Reaktion der deutschen Botschaft und als Beispiel für die westdeutsche Rezeption: Der Spiegel Nr. 50, 11.12.1957, S. 54–56 u. Nr. 27, 2.7.1958, S. 66; knapp erwähnt in: Ulrich Brochhagen: Nach Nürnberg. Vergangenheitsbewältigung und Westintegration in der Ära Adenauer. Hamburg 1994, bes. S. 229; generell zur wechselseitigen Darstellung: Copyright (c) Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam e.V. und Autor

ten, etwa gegen den Nato-General Hans Speidel (*Unternehmen Teutonenschwert. Archive sagen aus*, DDR 1958) oder Vertriebenenminister Theodor Oberländer (*Mord in Lwow. Archive sagen aus*, DDR 1960). Auch wenn die durch die DDR-Medienkampagnen ausgelösten Ermittlungen nur in einigen Fällen zu Rücktritten führten, war die Suggestionskraft der gezeigten Fotos und Dokumente doch nachhaltig.

Insbesondere die DDR-Spielfilme zum Holocaust erreichten eine vergleichsweise große Aufmerksamkeit im westlichen Europa. So erhielt Konrad Wolfs Film *Sterne* (DDR/Bulgarien 1959) den Sonderpreis der Jury beim Filmfestival in Cannes. Der Film, der den gescheiterten Versuch eines deutschen Soldaten zeigte, eine Jüdin zu retten, erhielt zudem auch in Westdeutschland vielfaches Lob der Filmkritik. Ungekürzt wurde er in Westdeutschland nur in Einzelveorfürungen an Universitäten gezeigt, ansonsten in gekürzter Form.³² Am deutlichsten wurde diese internationale Anerkennung der zeitgeschichtlichen DDR-Filme beim Erfolg von Frank Beyers Verfilmung von *Jakob der Lügner* (DDR/CSSR 1974). Er blieb der einzige Film der DDR-Geschichte, der für einen Oscar nominiert wurde. Zudem fand er 1975 auch bei den Berliner Filmfestspielen Anklang, wo er mit einem Silbernen Bären ausgezeichnet wurde. Diese Beispiele deuten darauf hin, dass man die geschichtspolitische Ost-West-Interaktion nicht allein als eine Geschichte der Konfrontationen verstehen sollte.

In den 1960er Jahren zeichnete sich zudem eine erste direkte Kooperation zwischen westlichen und den kommunistischen osteuropäischen Ländern bei der Erstellung der Holocaust-Spielfilme ab. Dies galt vor allem für Jugoslawien, das sich unter Tito trotz der kommunistischen Staatsform dem Westen annäherte. Im Westen suchten besonders Frankreich und Italien Kooperationen mit dem südlichen Osteuropa. So kam bereits 1960 die Koproduktion *Kapo* (F/I/YU 1959) in die Kinos, die eine tragische Liebesgeschichte in einem KZ zeigte und immerhin eine Oskar-Nominierung erreichte. Bei *La 25e heure* (F/I/YU/RO), einem Film, der die Judenverfolgung in Rumänien und Ungarn thematisierte, wurde diese Ost-West-Kooperation um noch ein osteuropäisches Land – Rumänien – erweitert. Aber auch die Bundesrepublik Deutschland kooperierte bei Filmproduktionen zum Holocaust mit Jugoslawien. Bereits 1963 entstand die Koproduktion *Mensch und Bestie* (BRD/YU 1963) über ein KZ im Osten. Es folgte die Produktion *Zeugin aus der Hölle* (BRD/YU 1965/67), die die Schwierigkeiten von KZ-Überlebenden nachzeichnete, welche für Zeugenaussagen nach Deutschland zurückkehren sollten. Derartige Koproduktionen standen zumindest für eine zaghafte gemeinsame Aufarbeitung der NS-Vergangenheit mit

Matthias Steinle: Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm. Konstanz 2003.

32 Reichel: *Erfundene Erinnerung*, S. 211.

den osteuropäischen Ländern, wo die Massenmorde bis 1945 besonders eskaliert waren. Damit begann eine Kooperation zwischen Ost und West, die heute bei Filmen zum Holocaust häufiger zu finden ist.³³

Schwer auszumachen ist bislang, inwieweit westliche Filme zur NS-Zeit jenseits der DDR in Osteuropa rezipiert werden konnten. Bislang belegen die meisten geprüften Beispiele die wenig überraschende harte Zensur sowie Aufführungsverbote. Das galt selbst für *Nacht und Nebel* (F 1955), bei dem sich vorab eine frühe Ost-West-Kooperation angekündigt hatte. Alain Resnais hatte die Erlaubnis für Dreharbeiten in Auschwitz erhalten, und Polen trug zur Finanzierung des französischen Filmes bei. Dennoch wurde die Aufführung des Films in Polen unterbunden, da er nicht deutschlandkritisch genug gewesen sei.³⁴ In der DDR entstanden anscheinend drei verschiedene Übersetzungen des Films, weil die SED ebenfalls mit der Kommentierung unzufrieden war. Selbst das große globale Fernsehereignis Holocaust wurde im kommunistischen Osteuropa nicht ausgestrahlt. Dass sich in den 1980er Jahren eine Liberalisierung abzeichnete, die jedoch weiterhin von Konfrontationen geprägt war, zeigte sich bei Claude Lanzmanns Film *Shoa* (F 1985). Die polnische Regierung verlangte von Frankreich das Verbot des Films, da er die Polen als rückständig und antisemitisch zeige. Obgleich sich in Polen ein breiter Proteststurm gegen den Film erhob, wurde er auch hier gezeigt – allerdings gekürzt und begleitet von offiziellen negativen Stellungnahmen.³⁵

Obgleich in Osteuropa Aufführungs- und Ausstrahlungsverbote überwogen, blieben die westlichen Filme dort nicht ohne Wirkung, da die sozialistischen Medien Impulse aus dem Westen aufgriffen. Für die Auseinandersetzung mit dem Holocaust zeigte sich dies etwa bei der medialen Verbreitung des „Tagebuchs von Anne Frank“. Sein Inhalt entwickelte sich bekanntlich nach crossmedialen Erfolgen in den USA (als Theaterstück, Buch, Fernsehspiel und Film) seit 1955 in Westeuropa zu einer zentralen Holocaustdarstellung.³⁶ Das jugoslawische Fernsehen reagierte etwa 1959 mit einer eigenen Anne Frank-Produktion.³⁷ Auch in der DDR antwortete man auf den vielfältigen Erfolg des Anne Frank-Tagebuchs nicht nur mit dem Nachdruck des Buches (das in Rezensionen sozialistisch vereinnahmt wurde), sondern auch mit dem Film *Ein Tagebuch für Anne*

33 Vgl. *Der Pianist* (F/D/PL/GB 2002) oder *Fateless* (H/D/GB 2005).

34 So der Befund von Lindeperg: „Nuit et Brouillard“, S. 205.

35 Daniel Passent: Die Fahne beschmutzt. Lanzmanns „Shoah“ hat die Polen an ihrer schmerzlichsten Stelle getroffen, in: *Die Zeit* Nr. 11, 1986.

36 Zur Rezeption im Westen vgl. etwa: Peter Novick: *Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord*. München 2001, S. 159–163; Wolfgang Benz: *Mythos Anne Frank*, in: Inge Hansen-Schaberg (Hg.): *Als Kind verfolgt: Anne Frank und die anderen*. Berlin 2004, S. 99–108.

37 *Dnevnik Ane Frank* (YU. 1959).

Frank (DDR 1958). Er drehte sich jedoch kaum um das verfolgte Kind, sondern stellte neben der Verfolgung holländischer Juden vor allem die Zusammenarbeit zwischen der SS und deutschen Industrie-Eliten in den Mittelpunkt, um deren erneuten Aufstieg in Politik, Militär und Wirtschaft der Bundesrepublik zu unterstreichen.³⁸ Der wohl wichtigste DDR-Film zur NS-Gewaltherrschaft, die Verfilmung von *Nacht unter Wölfen* (DDR 1963), lässt sich ebenfalls als Antwort auf den Medienerfolg von Anne Frank verstehen. Bereits Bruno Apitz' Buchvorlage von 1958 stellte ein emotionalisierendes Kinderschicksal in den Mittelpunkt, das schnell zu einer ähnlich kanonischen Schullektüre wurde wie *Das Tagebuch der Anne Frank* im Westen. *Nacht unter Wölfen* klammerte jedoch, im Unterschied zum Anne Frank-Stoff, die Judenmorde weitgehend aus, während die kommunistische Widerstandsarbeit ganz in den Vordergrund rückte.

Auch bei späteren Fernsehsendungen zum Holocaust lässt sich ausmachen, dass die DDR-Regierung westlichen Mediendarstellungen gezielt eigene Produktionen entgegensetzte, um ihre Geschichtsbilder zu verteidigen. Besonders deutlich zeigte sich dies, als sich der Erfolg der US-amerikanischen Serie *Holocaust* auch für Europa ankündigte. In der DDR wurde in aller Eile die Fertigstellung zweier Filme zum Holocaust forciert, die parallel zur westdeutschen Ausstrahlung laufen sollten.³⁹ Als diese nicht rechtzeitig fertig wurden, sendete die DDR unmittelbar vor der Ausstrahlung von *Holocaust* erneut den Mehrteiler *Bilder des Zeugen Schattmann* (DDR 1972), der ebenfalls an einem Einzelschicksal die Judenverfolgung thematisierte und die DDR-Bevölkerung von der Rezeption der Hollywood-Produktion abhalten sollte. Somit lässt sich insgesamt festhalten, dass der Ost-West-Konflikt auf unterschiedlichen Ebenen Interaktionen anregte, die die Auseinandersetzung mit den Verbrechen der NS-Zeit nicht nur ideologisch blockieren, sondern durchaus auch wechselseitig forcieren konnten.

Neben der DDR zeigte insbesondere Polen ein starkes Engagement in der audiovisuellen Vergegenwärtigung der NS-Verbrechen. In Polen waren bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit wegweisende fiktionale Filme zum Holocaust entstanden. Mit *Ostatni etap* (*Die letzte Etappe*, P 1948) von Wanda Jakubowska entstand das erste „Auschwitz-Drama“, das Frauen im Lager bis zur Befreiung

38 Eine Zusammenstellung dieser Propaganda zeigte im November 2007 die Ausstellung des Berliner Anne Frank-Zentrums unter dem Titel „Anne Frank und die DDR. Politische Deutungen – persönliche Lesarten.“

39 Mark A. Wolfgram: The Holocaust through the Prism of East German Television. Collective Memory and Audience Perceptions, in: *Holocaust and Genocide Studies*, 20., 2006, S. 57–79, S. 69; zur offiziellen Reaktion der DDR auf *Holocaust* vgl. Harald Kleinschmidt: „Ein Weg ohne Ende“. Zur Reaktion der DDR auf „Holocaust“, in: *Deutschland-Archiv*, 12, 1979, 3, S. 225–228.

thematisierte und internationale Auszeichnungen erhielt.⁴⁰ Ebenso wie in der DDR entstanden – teilweise in Kooperation – auch in Polen Propagandafilme, die KZ-Überlebende mit der Elitenkontinuität im Westen konfrontierten (wie *Begegnungen im Zwielicht*, PL/DDR 1960). Doch gingen die polnischen Filme darüber hinaus, indem sie die Verbrechen in Polen zeigten: etwa *Requiem für 500.000* (PL 1963) über das Warschauer Ghetto, *Das Ende unserer Welt* (PL 1964) über die Massenmorde in Auschwitz oder *Ambulans* (PL 1961) über Kinder-morde der Deutschen.⁴¹ Dass sie in geringerem Maße Politiker der Bundesrepublik anklagten, erhöhte wiederum ihre Reichweite im Westen. Zudem erhielten westliche Kamerateams bereits in den 1950er und 1960er Jahren vielfach die Erlaubnis, in den ehemaligen Konzentrationslagern auf polnischem Gebiet Aufnahmen zu machen.

Das Fernsehen trug dazu bei, dass derartige Filme aus Polen und anderen osteuropäischen Ländern im Westen eine gewisse Aufmerksamkeit erlangten. Die Sender der BRD und der DDR übernahmen zwar so gut wie keine zeit-historischen Beiträge voneinander. Doch strahlte das westdeutsche Fernsehen einzelne Sendungen aus anderen sozialistischen Ländern aus, die die deutschen Verbrechen thematisierten. So liefen 1962/63 in der ARD polnische Kurzfilme über die Besatzung in Polen und die Vergasung jüdischer Kinder. Und das ZDF zeigte 1965 den tschechischen Film *Romeo, Julia und die Finsternis* (CSSR 1959) über die Verfolgung der Juden in Prag, nachdem es bereits zwei Jahre zuvor mit *Der neunte Kreis* (YU 1960) einen jugoslawischen Film über die versuchte Rettung einer Jüdin übernommen hatte.⁴² Ebenso berichtete das westdeutsche Fernsehen mitunter über entsprechende Filme in Osteuropa, wie das Fernsehmagazin *Panorama* Ende 1962 über die polnische Doku *Ambulans*.⁴³ Zwar waren dies Ausnahmen. Doch sie deuten an, dass das neue Medium Fernsehen eine grenzübergreifende Zeitgeschichtsdeutung über den „eisernen Vorhang“ hinaus ermöglichte.

40 Vgl. zu dieser wichtigsten Regisseurin in diesem Feld: Hanno Loewy: The Mother of all Holocaust Films. Wanda Jakubowska's Auschwitz Trilogy, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24, 2004, H.2, S. 179–204.

41 Vgl. dazu den sehr sporadischen Überblick in: Ewa Mazierska: Double Memory: The Holocaust in Polish film, in: Haggith/Newman (Hg.): *Holocaust*, S. 225–235.

42 Classen: *Bilder*, S. 88.

43 *Panorama* 16.12.1962 (NDR), Angabe nach: *Cinematographie des Holocaust* des Fritz Bauer-Instituts: <http://www.cine-holocaust.de>

4. Das Fernsehen und der Wandel der Erinnerungskultur

Das Fernsehen war zunächst, im Unterschied zum Film, ein stärker national ausgerichtetes Medium. Bereits die kaum vorhandene Möglichkeit, Sendungen aufzuzeichnen, bremste in den 1950er Jahren den internationalen Austausch.⁴⁴ Dennoch entstanden überall bereits wenige Jahre nach der Etablierung des neuen Mediums erste Beiträge, die die Jahre vor 1945 thematisierten. In den USA, wo das Fernsehen weltweit zuerst zum Massenmedium wurde, bettete es in einzelnen Beiträgen den Holocaust in unterschiedliche Formate ein – etwa in im Studio gedrehte Fernsehspiele, Reportagen über Überlebende in westdeutschen Sammellagern oder etwa eine Show zu außergewöhnlichen Biographien (*This is your life*), in denen eine Auschwitz-Überlebende auftrat.⁴⁵ Das US-amerikanische Fernsehen war es auch, das mit der 26-teiligen Serie *Victory at Sea* (USA 1952/53) erstmals eine umfangreiche zeithistorische Dokumentation erstellte.⁴⁶ Auch wenn der Holocaust zugunsten einer Konzentration auf den Weltkrieg ausgespart wurde, zeigte die Serie, welchen großen Erfolg Geschichtsdokumentationen zur Primetime haben konnten – nicht nur in den USA, sondern auch in rund vierzig weiteren Ländern, die bereits in den folgenden zehn Jahren die Dokumentation ausstrahlten.⁴⁷

Das Fernsehen hatte in diesem Zusammenhang eine gewisse Test- und Pilotfunktion. Produktionen zum Holocaust erschienen in den USA häufig zunächst im Fernsehen, danach als Verfilmung. Erst nachdem Fernsehspiele wie *Anne Frank* (USA 1952) oder *Judgement at Nuremberg* (USA 1959) reüssiert hatten, begann Hollywood in den Jahren darauf, entsprechende Stoffe als aufwendige Kinoproduktionen neu zu verfilmen. Fernsehspiele wie *In the Presence of Mine Enemies* (USA 1960) über das Warschauer Ghetto oder *The Final Ingredient* (USA 1959) über das KZ Bergen-Belsen belegen, dass es um 1959/60 im US-amerikanischen Fernsehen zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit dem Holocaust kam.⁴⁸

In Westeuropa entwickelte sich das Fernsehen erst um 1960 zu einem wirkungsmächtigen Massenmedium. Dennoch entstanden genau in dieser Zeit, also zeitgleich mit den USA, in verschiedenen Ländern aufwendige zeithistorische

44 Zu Live-Charakter und seltener Aufzeichnung vgl. Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart 1998, S. 122f.

45 Shandler: *While America Watches*, S. 1–80.

46 Vgl. zur Entstehung: Peter C. Rollins: *Victory at Sea. Cold War Epic*, in: Gary R. Edgeron/Peter C. Rollins (Hg.): *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Kentucky 2001, S. 103–122.

47 Angabe des Museum of Broadcast Communication in Chicago für die Zeit bis 1964. Nach meinen bisherigen Kenntnissen lief sie jedoch in der Bundesrepublik nicht.

48 Zu den Inhalten der Fernsehspiele vgl. Shandler: *While America Watches*, S. 64–71.

Fernseh-Dokumentationen über die Diktatur- und Kriegsjahre, die auch den Holocaust thematisierten. So sendete das französische Fernsehen die mehrteilige Dokumentation *Trente ans d'histoire* (F 1964), die die Zeit von 1914 bis 1945 rekonstruierte, und das niederländische Fernsehen ab 1960 die 25-teilige Serie *De Bezetting* (*Die Besatzung*, NL 1960–65) über die Zeit der deutschen Okkupation. Ähnlich wie *Victory at Sea* pflegten auch diese Serien eine enge Verbindung zur wissenschaftlichen Aufarbeitung. Bei der französischen Dokumentation waren prominente Historiker wie Henri Michel, Marc Ferro und Pierre Renouvin beteiligt, und die niederländische wurde maßgeblich vom Direktor des Reichsinstituts für Kriegsdokumentation, Lou de Jong, entworfen. Er moderierte sie sogar selbst und ließ dann seine 14-bändige Monographie über die Niederlande im Zweiten Weltkrieg folgen.⁴⁹ Die niederländische Dokumentation erreichte nicht nur immens hohe Einschaltquoten, sondern führte auch zu umfangreichen öffentlichen Diskussionen über die Besatzungszeit. Der niederländische Widerstand stand zwar deutlich im Vordergrund, aber auch die Deportation und Ermordung der Juden wurden thematisiert. Zudem nutzte die Serie Aussagen von Zeitzeugen, die durch das Medium Fernsehen seit 1960 zur zentralen Deutungsinstanz aufstiegen.⁵⁰ Schließlich wurde die Fernsehproduktion bei ihrer Wiederholung 1966 sogar selbst zum Gegenstand der Vergangenheitsbewältigung, da jetzt auch für das Fernsehen eine selbstkritischere Darstellung mit dem Verhalten der Niederländer während der Besatzung eingefordert wurde.

Nahezu zeitgleich entstand in Westdeutschland die umfangreiche 14-teilige Dokumentation *Das Dritte Reich* (BRD 1960/61), die der WDR und SDR gemeinsam produzierten.⁵¹ Neben dem Krieg und dem politischen Rahmen der Diktatur stellte eine Folge die NS-Verbrechen und insbesondere die Ausgrenzung und Ermordung der Juden ganz in den Mittelpunkt.⁵² Dass sich diese Serie durchaus als Teil einer grenzübergreifenden Mediengeschichte fassen lässt, belegen ihre Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. So bedurfte bereits die Re-

49 Vgl. Chris Vos: Breaking the Mirror. Dutch Television and the History of the Second World War, in: Edgerton/Rollins (Hg.): *Television Histories*, S. 123–142.

50 Auf die Rolle von Zeitzeugen wird hier nicht gesondert eingegangen, da ich deren Entwicklung bereits an anderer Stelle ausführlich thematisiere: Frank Bösch: *Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugens in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren*, in: Rainer Wirtz/Thomas Fischer (Hg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, S. 51–72.

51 Vgl. zu der Serie bisher besonders Classen: *Bilder*, S. 115–126; Christiane Fritsche: *Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren*. München 2003, bes. S. 108–128.

52 Dies war der im Februar 1961 ausgestrahlte Teil 8 mit dem Titel „Der SS-Staat“. Vgl. hierzu auch: Edgar Lersch: Vom „SS-Staat“ zu „Auschwitz“, *Zwei Fernseh-Dokumentationen zur Vernichtung der europäischen Juden vor und nach „Holocaust“*, in: *Historical Social Research*, 30, 2005, S. 74–85.

cherche nach entsprechendem Material einer internationalen Kooperation. Wie die internen Abrechnungen zeigen, stammte das Film- und Fotomaterial aus Polen, Italien, England, Frankreich, den Niederlanden und den USA.⁵³ Dabei entstanden hohe Kosten (etwa für die Kriegsbilder von CBS), aber auch Probleme mit ausländischen Ministerien, wenn diese, wie etwa in Italien, Filmmaterial sperrten.⁵⁴ Auch mit dem erwähnten niederländischen „Fernseh-Historiker“ Mark de Jong, der die zeitgleiche holländische Dokumentation ausarbeitete, kam es zu einem Quellenaustausch. Zudem fand die Ausstrahlung der Serie grenzübergreifend Beachtung. So wurde ihr Inhalt in Frankreich misstrauisch beobachtet, und zumindest die französische Botschaft beschwerte sich, dass die Serie den olympischen Gruß ihrer Mannschaft 1936 als Hitler-Gruß gedeutet habe.⁵⁵ Insbesondere die Ausstrahlung der Folge zum Holocaust fand internationale Aufmerksamkeit. Der US-amerikanische Sender CBS ließ sich bereits vor der Ausstrahlung das Manuskript geben, da er über die Sendung berichten und Interviews mit Zuschauern machen wollte.⁵⁶ Ein polnischer Journalist sah die Doku in einer Bonner Gaststube und berichtete, dass er vom Schweigen seiner Mitschauer nach der Sendung beeindruckt war.⁵⁷

Eine grenzübergreifende Interaktion zeigte sich schließlich in den Anfragen der Fernsehsender der Nachbarländer, die Interesse an der Serie äußerten. Einer Anfrage aus der Schweiz musste der WDR absagen, da er für sein Quellenmaterial keine Auslandsrechte besaß.⁵⁸ Auch einer Bitte aus Polen um eine Kopie wurde wegen der Urheberrechte nicht entsprochen.⁵⁹ Dennoch führte die zeit-historische Serie zu einem kulturdiplomatischen Austausch mit Polen: Mehrere an der Produktion beteiligte Journalisten sowie der beratend beteiligte Historiker Waldemar Besson reisten nach Warschau und Krakau. Dort führten sie einzelne Serienfolgen vor – insbesondere die zum Holocaust – und diskutierten sie mit polnischen Funktionären und Historikern.⁶⁰ Dass diese Ost-West-Gesprä-

53 Zusammenstellung, in: WDR-Archiv 712.

54 Zu den Restriktionen der italienischen Bürokratie: Brück an Chmielewski 6.12.1960, in: WDR-Archiv 712; zu den CBS-Aufnahmen, die der SDR vorab erstand: Anlage 21.8.1959, in: ebd.

55 WDR-Archiv 5722. In der neueren Forschung wird erwogen, ob die Franzosen ihren olympischen Gruß eventuell bewusst missverständlich artikulierten, da das Publikum ihn schon bei den Winterfestspielen 1936 als Hitler-Gruß interpretiert hatte; vgl. Frank Becker: Schneller, lauter, schöner? Die Olympischen Spiele von 1936 in Berlin als Medienspektakel, in: Friedrich Lenger/Ansgar Nünning (Hg.): Medienereignisse in der Moderne. Stuttgart 2008, S. 95–113, hier S. 96.

56 Hoff an Huber 23.2.1961, in: WDR-Archiv 712.

57 Bericht Ulrich Schaeffer 2.6.1965, in: WDR-Archiv 12314.

58 4.8.1961, in: WDR-Archiv 712.

59 Zebrowska/Abt. Internationale Verbindungen des polnischen Fernsehens an WDR 30.11.1961, Antwort 19.12.1961, in: WDR-Archiv 712.

60 Verschiedene Berichte über diese deutsch-polnischen Treffen in: WDR-Archiv 12314.
Copyright (c) Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam e.V. und Autor

che über die NS-Vergangenheit, die anlässlich der Fernsehserie geführt wurden, durchaus eine politische Dimension hatten, verdeutlichen die anschließenden Berichte des WDR-Intendanten an den Außenminister, den Bundespräsidenten und andere Politiker.⁶¹

Von Ansätzen zu einer Europäisierung der medialen Erinnerungskultur lässt sich auch sprechen, wenn man auf grenzübergreifende Kooperationen bei Film- und Fernsehproduktionen blickt. Zu zeithistorischen Koproduktionen kam es bereits in den 1960er Jahren insbesondere zwischen Großbritannien, Frankreich und Italien, selten jedoch zwischen diesen Ländern und der Bundesrepublik. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildete die erwähnte Fernsehdokumentation *Trente ans d'histoire*. Ihre erste Folge entstand als französisch-deutsche Koproduktion unter dem Titel *La Grande Guerre/Der Erste Weltkrieg*, die der WDR und ORTF 1964 erstellten. Während man sich hier unter Beteiligung von Historikern aus beiden Ländern auf eine gemeinsame Deutung des Krieges einigen konnte, die in einer fast deckungsgleichen Version in beiden Ländern ausgestrahlt wurde, gelang dies für die Folgen für die Zeit von 1918 bis 1945 nicht mehr.⁶²

Die hier exemplarisch betrachteten Fernseh-Dokumentationen belegen zudem, dass nicht erst der Eichmann-Prozess zu einer intensiven medialen Auseinandersetzung mit dem Holocaust führte, sondern dass diese in den USA, in Westeuropa und in Osteuropa bereits um 1958 einsetzte. Flankiert wurden diese Neuproduktionen dadurch, dass das Fernsehen in dieser Zeit Filme aus der Besatzungszeit ausstrahlte, die den Holocaust thematisiert hatten – wie etwa 1959 den Spielfilm *Lang ist der Weg* (D 1948), dessen Erzählung vom Warschauer Ghetto über Auschwitz bis in die Lager der DP's („Displaced Persons“) reichte. Trotz dieser Vorläufer lässt sich der Eichmann-Prozess als ein Medienereignis verstehen, das international über das zeitgleich etablierte Fernsehen den Holocaust in den USA und in Europa in das öffentliche Bewusstsein rückte. Die vier dezent versteckten amerikanischen Fernsehkameras im Jerusalemer Gerichtssaal ermöglichten weltweit eine direkte Vergegenwärtigung dessen, was die Zeitungsreporter früher nur beschreiben konnten: die individuelle Beobachtung der Gesichtsregungen eines Massenmörders, der Emotionen der Zeugen und der Reaktionen der Zuschauer.⁶³ Im US-amerikanischen Fernsehen berichtete ein Sender täglich zur Primetime ausführlich über den Prozess, andere bündel-

61 Bismarck an Lübke 7.7.1965, in: WDR-Archiv 12314; an Schröder, in: ebd.; Mikat an Bismarck 16.7.1965; Mende an Bismarck 3.8.1965, in: ebd.

62 Matthias Steinle: ARTE vor seiner Zeit? Deutsch-französisches Geschichtsfernsehen im Zuge des Elysée-Vertrags: *La Grande Guerre/1914–1918/Der Erste Weltkrieg* – eine WDR-ORTF-Koproduktion (1964), in: *Rundfunk und Geschichte*, 31, 2006, S. 35–48.

63 Vgl. für die USA: Shandler: *While America Watches*, S. 83–132.
Copyright (c) Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam e.V. und Autor

ten ausführliche Nachrichten. Auch im westdeutschen Fernsehen lassen sich allein 1961 33 Sendungen zum Eichmannprozess nachweisen,⁶⁴ in der Regel unter dem Titel Epoche vor Gericht. Sonderbericht des deutschen Fernsehens über den Eichmann-Prozess in Jerusalem zur besten Sendezeit um 20.20 Uhr. Vor allem stieß der Eichmann-Prozess in den folgenden Jahren international weitere Fernseh-Dokumentationen zum Holocaust an. Der Auschwitz-Prozess 1963–65 verstärkte diesen Trend ebenfalls, wobei neben Dokumentationen auch Spielfilme direkt auf diese Prozesse Bezug nahmen⁶⁵

Im internationalen Vergleich fällt auf, dass zahlreiche NS-Dokumentationen Anfang der 1960er Jahre das besetzte Warschau in den Mittelpunkt stellten. So entstand in Frankreich 1961 die zweistündige Produktion *Le Temps du Ghetto*, in Polen 1963 *Requiem für 500.000* und in England 1966 *Warsaw Ghetto*. In der Bundesrepublik stand schon in der Dokumentation *Das Dritte Reich* das Warschauer Ghetto im Mittelpunkt, woran sich die Doku *Der Warschauer Aufstand 1944* (BRD 1964) anschloss.⁶⁶ Auch in den USA thematisierte das Fernsehspiel *In the Presence of Mine Enemies* (USA 1960) zeitgleich die Ghettoisierung in Warschau.⁶⁷ Dass das Fernsehen insbesondere die Polen und Juden in Warschau ins Zentrum der europäischen Erinnerungskultur der 1960er Jahre rückte, dürfte nicht zuletzt daran gelegen haben, dass die visuelle Quellenüberlieferung hier besonders gut war. Während für die KZs fast nur Bilder der Befreier vorlagen, konnte für Warschau auf Material der deutschen Besatzer zurückgegriffen werden, wie auf Fotos des Stroop-Berichts, auf Propagandafilme sowie auf heimliche Aufnahmen.⁶⁸ Selbst *Le Temps du Ghetto* beruhte daher fast ausschließlich auf dem Filmmaterial der deutschen Täter.⁶⁹ Bei der Beschaffung von Filmquellen erwies sich zudem die polnische Seite als kooperativ.⁷⁰ Warschau wurde nicht zuletzt aufgrund der audiovisuellen Überlieferung Anfang der 1960er Jahre zu einem zentralen Erinnerungsort des Holocaust.

Trotz der erkennbaren Gemeinsamkeiten in der audiovisuellen Erinnerungskultur sind einige Unterschiede auszumachen. Auffällig ist, dass das britische Fernsehen zwar ebenfalls Anfang der 1960er eine umfangreiche 26-teilige

64 Classen: Bilder, S. 51.

65 Wie *La Cage de verre* (F 1965), Memorandum (CDN 1966), Zeugin aus der Hölle (BRD/YU 1965/67) oder *Mord in Frankfurt am Main* (BRD 1968).

66 Selbstverständlich ist der Aufstand im Ghetto von 1943 nicht mit dem Warschauer Aufstand von 1944 zu verwechseln, was aber in der populären Literatur häufig geschieht.

67 Shandler: *White America Watches*, S. 58f.

68 Der interne Bericht von Jürgen Stroop, der von Himmler mit der Niederschlagung des Aufstandes im Warschauer Ghetto beauftragt war, enthielt zahlreiche Fotos und wurde durch die Verwendung des Berichtes in den Nürnberger Prozessen bekannt.

69 Kritisch dazu: Colomabat: *The Holocaust*, S. 32.

70 Vgl. etwa zur Kooperation mit einer Warschauer Filmgesellschaft bei der Serie *Das Dritte Reich*: Müller an Chmielewski 3.11.1961, in: WDR-Archiv 712.

zeithistorische Dokumentation mit Zeitzeugen produzierte, diese aber die Jahre 1914–1918 behandelte (*The Great War*, GB 1964).⁷¹ Wie in der sonstigen britischen Gedenkkultur zeigte sich auch hier die deutlich stärkere Präsenz des Ersten Weltkrieges. Erst 1973 schloss die 26-teilige englische Serie *The World at War* an jene Mammutproduktionen der 1960er Jahre auf dem Kontinent an. Auch hier stand der Holocaust in zumindest zwei Teilen ganz im Vordergrund, flankiert von Täter- und Opferaussagen aus aller Welt.⁷²

Die audiovisuelle Auseinandersetzung mit dem Holocaust nahm nicht kontinuierlich zu, sondern flaute Ende der 1960er Jahre und in den 1970er Jahren ab.⁷³ Hier zeichnet sich eine erste „Sättigung“ ab, die sich vermutlich mit einer stärkeren Fixierung auf die Probleme der Gegenwart erklären lässt. Man könnte argumentieren, dass die zeitweise verringerte mediale Auseinandersetzung mit dem Judenmord die große Aufmerksamkeit für die Serie *Holocaust* Ende der 1970er Jahre förderte. Gleichzeitig wuchs nach der „Hitler-Welle“ um 1973 bereits 1978 das öffentliche Interesse an der Ermordung der europäischen Juden, wie sich etwa an der Begehung des 40-Jahrestages der Reichspogromnacht ablesen lässt. Dies ging mit einem gesteigerten Engagement der Juden in den USA einher, die, so Peter Novick, nun gezielter den Weg über die Massenmedien suchten, um den Holocaust öffentlich zu thematisieren und die eigene Identitätsbildung zu fördern.⁷⁴ Der Erfolg der Serie *Holocaust* lässt sich in den USA auch auf diese vorbereitenden Kampagnen zurückführen, die über Broschüren, Zeitungen und Versammlungen verliefen.⁷⁵

Ein analytisch fundierter internationaler Vergleich der Wirkung der Serie *Holocaust* steht noch aus. Bei der Rezeption deuten sich jedoch Ähnlichkeiten in den einzelnen Ländern an, die bislang als typisch für Deutschland erachtet wurden. So kamen in allen Ländern vor der Ausstrahlung anti-amerikanisch grundierte Hollywood-kritische Stimmen auf, die die Serie als trivial und kommerziell ablehnten.⁷⁶ Dennoch erreichte *Holocaust* in zahlreichen europäischen Ländern

71 Dan Todman: *The Reception of The Great War in the 1960s*, in: *Historical journal of film, radio and television*, 22, 2002, Nr. 1, S. 29–36; J.A. Ramsden: *The Great War: the making of the series*, in: ebd., S. 7–20.

72 Zum Kontext der Serie vgl. Tony Howard: *Acts of War. The Representation of Military Conflict on the British Stage and Television since 1945*. Aldershot 1996.

73 Statistisch machte dies am Beispiel des bundesdeutschen ZDF aus: Wulf Kansteiner: *Ein Völkermord ohne Täter? Die Darstellung der „Endlösung“ in den Sendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens*, in: Moshe Zuckermann (Hg.): *Medien – Politik – Geschichte*. Göttingen 2003, S. 253–286.

74 Vgl. Novick: *Nach dem Holocaust*, S. 267f.

75 Vgl. Shandler: *While America Watches*, S. 155–165.

76 Die folgenden Beobachtungen stützen sich auf eine umfangreiche Zusammenstellung von Berichten aus einzelnen Ländern von 1979/80. Einige leicht greifbare „Stimmungsbe-
Copyright (c) Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam e.V. und Autor

nicht nur über fünfzig Prozent der Zuschauer, sondern auch ganz überwiegend positive Bewertungen – wie eigens von den Fernsehsendern beauftragte Meinungsforscher ausmachten. Die Medien schwenkten daraufhin überall in eine mehrheitlich positive Beurteilung der Serie ein. In denjenigen Ländern, in denen es zur Deportation von Juden gekommen war, löste *Holocaust* besonders emotionale Diskussionen aus, die auch selbstkritisch das Verhalten der eigenen Landsleute thematisierten (so in Frankreich, in den Niederlanden, in der Bundesrepublik und in Österreich).⁷⁷ Dagegen blieb die öffentliche Debatte etwa in Großbritannien vergleichsweise verhalten.⁷⁸

Bei der Serie *Holocaust* zeigten sich zahlreiche eingeübte Mechanismen des Transfers medialer Erinnerungsangebote. So präsentierte die Serie nicht zuletzt aus ihrem ökonomisch kalkulierten Entstehungskontext heraus ein recht veröhnliches Täterbild, das den Erfolg im deutschsprachigen Raum erleichterte.⁷⁹ Was und wie die Zuschauer rezipierten, war dennoch weiterhin offen und wurde in den einzelnen Ländern ausgehandelt. So sorgte das westdeutsche Fernsehen auch bei dieser Serie für inhaltliche Kürzungen (besonders die Emigration nach Israel am Ende wurde weggeschnitten) und kleinere Umstellungen.⁸⁰ Zudem lenkten überall begleitende Informationssendungen und Artikel die Zuschauerdeutungen.

Die Vorurteile gegenüber Hollywood führten dazu, dass in Europa erneut zeitgleiche dokumentarische Parallel- und Gegenentwürfe entstanden. Selbst im WDR, der die deutschen Rechte für *Holocaust* erstanden hatte, begründete man intern das Konzept für eine zeitgleich auszustrahlende eigene Produktion mit den Worten: „Wir stellen uns als Gegensatz zu der umstrittenen Dramatisierung (von *Holocaust*, F.B.) einen leisen, teils wissenschaftlich nüchternen, teils menschlich lakonischen Film vor.“⁸¹ Ein erstes Produkt dieser Vorgabe war die Dokumentation *Endlösung* (BRD 1979), die einen Gesamtüberblick über die Shoa gab und zugleich ausführlich Überlebende interviewte und so auf einzelne

richte“ aus zahlreichen Ländern etwa in: *International Journal of Political Education*, 4, 1981; zudem in: Knilli/Zielinski (Hg.): „*Holocaust*“.

77 Vgl. etwa: Jan van Lil: „*Holocaust*“ in den Niederlanden, in: *Rundfunk und Fernsehen*, 29, 1980, H.4, S. 557–573; Andrei S. Markovits/Rebecca S. Hayden: „*Holocaust*“ before and after the event. Reactions in West Germany and Austria, in: *New German Critique*, 7, 1980, H.19, S. 53–80.

78 Hier war die Einschaltquote etwas geringer; Nadine Dyer/Anne Rawcliffe-King: Die Reaktionen britischer Zuschauer auf „*Holocaust*“. Untersuchungen in Großbritannien, in: *Rundfunk und Fernsehen*, 28, 1980, H.4, S. 543–555.

79 So beginnt der dargestellte Haupttäter Dorf seine SS-Karriere eher zufällig auf Drängen seiner Frau und aus seiner Arbeitslosigkeit heraus, es werden helfende Deutsche dargestellt und am Ende auch Reue geäußert.

80 Vgl. die Begründungen in: Aktennotiz 21.11.1979 in: WDR-Archiv 11374.

81 Konzept in: WDR-Archiv 11374.

Schicksale einging. Gerade diese Konzentration auf Einzelschicksale war die Erzählform, die sich um 1979/80 infolge von *Holocaust* deutlicher etablierte. In England wurde etwa zeitgleich zu *Holocaust* die Überlebensgeschichte einer einzelnen Frau ausgestrahlt, die ein Kamerateam bei ihrem Besuch in Auschwitz, aus dessen KZ sie hatte entkommen können, filmte (*Kitty: Return to Auschwitz*, GB 1979). Und in Westdeutschland erschienen neben zahlreichen Dokumentationen und Filmen über einzelne Opfer nun auch Fernsehdokus, die sich einzelnen Tätern widmeten (wie *Lagerstraße Auschwitz*, BRD 1979).

Die internationale mediale Dynamik, die die Serie *Holocaust* auslöste, steht somit außer Frage. Dennoch lässt sich bilanzieren, dass bereits seit Ende der 1950er Jahre Film und Fernsehen eine internationale Auseinandersetzung mit der Ermordung der europäischen Juden forcierten. Zusammenfassend kann man festhalten, dass es dabei nicht nur zwischen den USA und Westeuropa zu einem grenzüberschreitenden Austausch über die Vergangenheit kam, sondern auch zwischen Ost- und Westeuropa verschiedene Interaktionen auszumachen sind, die die Vergegenwärtigung der NS-Verbrechen förderten. Ebenso erkennbar ist jedoch, dass der Austausch von medialen Deutungsangeboten nicht unbedingt zu einheitlichen Geschichtsbildern führte. Vielmehr sahen die Zuschauer bereits im materiellen Sinne vielfach verschiedene, unterschiedlich übersetzte und beschnittene Produkte, die sie sich dann wiederum je nach ihren kulturellen Prägungen unterschiedlich aneigneten. Trotz allem entstand so frühzeitig eine internationale Kommunikation über den Holocaust, wie sie die Geschichtswissenschaft dieser Zeit weder angestrebt hat noch hätte erreichen können.

Literatur

- BASINGER, Jeanine: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. New York 1986.
- BECKER, Frank: Schneller, lauter, schöner? Die Olympischen Spiele von 1936 in Berlin als Medienspektakel, in: LINGER, Friedrich/NÜNNING, Ansgar (Hg.): *Medienereignisse in der Moderne*. Stuttgart 2008.
- BENZ, Wolfgang: *Mythos Anne Frank*, in: HANSEN-SCHABERG, Inge (Hg.): *Als Kind verfolgt: Anne Frank und die anderen*. Berlin 2004.
- BERG, Nicolas: *Lesarten des Judenmords*, in: HERBERT, Ulrich (Hg.): *Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945–1980*. Göttingen 2002.
- BÖSCH, Frank: *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft*, Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“, in: *VfZ*, 55, 2007, S. 1–32.
- BÖSCH, Frank: *Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugens in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren*, in: WIRTZ, Rainer/FISCHER, Thomas (Hg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, S. 51–72.
- BROCHHAGEN, Ulrich: *Nach Nürnberg. Vergangenheitsbewältigung und Westintegration in der Ära Adenauer*. Hamburg 1994.
- BUCHLOH, Stephan: *„Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“. Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas*. Frankfurt am Main 2002.

- CHAMBERLAIN, Brewster S.: „Todesmühlen“. Ein früher Versuch zur Massen-„Umerziehung“ im besetzten Deutschland, in: VfZ, 29, 1981, S. 420–436.
- CLASSEN, Christoph: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965. Köln u.a. 1999.
- COLOMBAT, André Pierre: The Holocaust in French Film, London 1993.
- DYER, Nadine/RAWCLIFFE-KING, Anne: Die Reaktionen britischer Zuschauer auf „Holocaust“. Untersuchungen in Großbritannien, in: Rundfunk und Fernsehen, 28, 1980, H. 4, S. 543–555.
- EKSTEIN, Modris: War, Memory, and Politics. The Fate of the Film *All Quiet at the Western Front*, in: *Central European History*, 13, 1980, S. 60–82.
- ELLWOOD, D. W./KROES, R. (Hg.): *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam 1994.
- FRITSCHKE, Christiane: *Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren*. München 2003.
- FÜHRER, Karl-Christian: *Two-Fold Admiration. American Movies as Popular Entertainment and Artistic Model in Nazi Germany, 1933–39*, in: ders./ROSS, Corey (Hg.): *Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany*. Basingstoke 2006.
- HAGGITH, Toby/NEWMAN, Joanna (Hg.): *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television since 1933*. London 2007.
- HEIMANN, Thomas: *Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945–1990)*. Köln 2005.
- HICKETHIER, Knut: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart 1998.
- HOWARD, Tony: *Acts of War. The Representation of Military Conflict on the British Stage and Television since 1945*. Aldershot 1996.
- INSDORF, Annette: *Indelible shadows. Film and the Holocaust*. Cambridge 1990.
- ISENBERG, Michael T.: *War on Film. The American Cinema and World War I, 1914–1941*. East Brunswick 1981.
- KANNAPIN, Detlef: *Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich*. Berlin 2005.
- KANSTEINER, Wulf: Ein Völkermord ohne Täter? Die Darstellung der „Endlösung“ in den Sendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens, in: ZUCKERMANN, Moshe (Hg.): *Medien – Politik – Geschichte*. Göttingen 2003.
- KEILBACH, Judith: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster 2008.
- KELLY, Andrew: *All Quiet on the Western Front: Brutal Cutting, Stupid Censors and Bigoted Politics (1930–1984)*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2, 1989.
- KESTER, Bernadette: *Film Front Weimar. Representations of the First World War in German Films from the Weimar Period (1919 – 1933)*. Amsterdam 2003.
- KLEINSCHMIDT, Harald: „Ein Weg ohne Ende“. Zur Reaktion der DDR auf „Holocaust“, in: *Deutschland-Archiv*, 12, 1979, S. 225–228.
- KNILL, Friedrich/ZIELINSKI, Siegfried (Hg.): *„Holocaust“ zur Unterhaltung. Anatomie eines internationalen Bestsellers*. Berlin 1982.
- KORTE, Helmut: *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen 1998.
- LERSCH, Edgar: Vom „SS-Staat“ zu „Auschwitz“. Zwei Fernseh-Dokumentationen zur Vernichtung der europäischen Juden vor und nach „Holocaust“, in: *HSR*, 30, 2005, S. 74–85.
- LEVY, Daniel/SZNAIDER, Natan: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt am Main 2001.

- LINDEPERG, Sylvie: „Nuit et Brouillard“. Un film dans l'histoire. Paris 2007.
- LOEWY, Hanno: The Mother of all Holocaust Films. Wanda Jakubowska's Auschwitz Trilogy, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24, 2004, H. 2, S. 179–204.
- MARKOVITS, Andrei S./HAYDEN, Rebecca S.: „Holocaust“ before and after the event. Reactions in West Germany and Austria, in: *New German Critique*, 7, 1980, H. 19, S. 53–80.
- MAZIERSKA, Ewa: Double Memory: The Holocaust in Polish film, in: HAGGITH/NEWMAN (Hg.): *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television since 1933*. London 2007.
- MUTH, Heinrich: Bemerkungen zum Rommelfilm, in: *GWU*, 3, 1952, S. 671–675.
- NOVICK, Peter: *Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord*. München 2001.
- PARIS, Michael (Hg.): *The First World War and Popular Cinema. 1914 to the Present*. New Brunswick 2000.
- PASSENT, Daniel: Die Fahne beschmutzt. Lanzmanns „Shoah“ hat die Polen an ihrer schmerzlichsten Stelle getroffen, in: *Die Zeit* Nr. 11, 1986.
- PAUL, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn 2004.
- PRUYS, Guido Marc: *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen 1997.
- REICHEL, Peter: *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. München/Wien 2004.
- RIEDERER, Günter: Hitlers Krieger im Wüstensand. Zur medialen Konstruktion des militärischen Mythos „Rommel“ nach 1945, in: FABIO, Crivellari u.a. (Hg.): *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*. Konstanz 2004.
- ROLLINS, Peter C.: Victory at Sea. Cold War Epic, in: EDGERTON, Gary R./ROLLINS, Peter C. (Hg.): *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Kentucky 2001.
- SEUL, Stephanie: Journalists in the service of British foreign policy: The BBC German Service and Chamberlain's appeasement policy, 1938–1939, in: BÖSCH, Frank/GEPPERT, Dominik (Hg.): *Journalists as Political Actors. Transfers and Interactions between Britain and Germany since the late 19th Century*. Augsburg 2008.
- SHANDLER, Jeffrey: *While America Watches. Televising the Holocaust*. Oxford 1999.
- SHULMAN, Holly Cowan: The Voice of America, US-Propaganda and the Holocaust: „I would have remembered“, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 17, 1997, S. 91–104.
- STEINLE, Matthias: ARTE vor seiner Zeit? Deutsch-französisches Geschichtsfernsehen im Zuge des Elysée-Vertrags: La Grande Guerre/1914–1918/Der Erste Weltkrieg – eine WDR-ORTF-Koproduktion (1964), in: *Rundfunk und Geschichte*, 31, 2006, S. 35–48.
- STEINLE, Matthias: *Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*. Konstanz 2003.
- TODMAN, Dan: The Reception of The Great War in the 1960s, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 22, 2002, Nr. 1, S. 29–36.
- VAN DER KNAAP, Ewout (Hg.): *Uncovering the Holocaust. The International Reception of Night and Fog*. London 2006.
- VOS, Chris: *Breaking the Mirror. Dutch Television and the History of the Second World War*, in: EDGERTON/ROLLINS (Hg.): *Television Histories*.
- WECKEL, Ulrike: Nachsitzen im Kino: Anglo-amerikanische KZ-Filme und deutsche Reaktionen 1945/46 – über Versuche kollektiver Beschämung, in: *Berliner Debatte Initial*, 17, 2006, S. 84–99.
- WEGMANN, Wolfgang: *Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre*. Köln 1980.

- WOLFGRAM, Mark A.: The Holocaust through the Prism of East German Television. Collective Memory and Audience Perceptions, in: *Holocaust and Genocide Studies*, 20, 2006, S. 57–79.
- ZIEREIS, Barbara: Freunde, Feinde und Frauen – Repräsentationen des „Eigenen“ und des „Anderen“ im Weltkriegsfilm der Weimarer Republik, in: ZUCKERMANN, Moshe (Hg.): *Medien – Politik – Geschichte*. Göttingen 2003.
- ZIMMERMANN, Moshe: Die transnationale Holocaust-Erinnerung, in: BUDDE, Gunilla/CONRAD, Sebastian/JANZ, Oliver (Hg.): *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*. Göttingen 2006.