

Michael E. Geisler

Die Entsorgung des Gedächtnisses

Faschismus und Holocaust im westdeutschen Fernsehen

Es liegt eine doppelte Ironie in der Tatsache, daß seit 1979 jeder Versuch, über die Rezeption von Faschismus und Holocaust in Westdeutschland zu reden, entweder mit dem Hinweis auf die Serie *Holocaust* von Gerald Green und Marvin Chomsky beginnt oder sich in irgendeiner Weise auf sie bezieht. Die eine Ironie liegt darin, daß der bei weitem bekannteste Katalysator für die deutsche Seelensuche nicht aus Deutschland stammt, sondern aus den USA importiert werden mußte. Die andere Ironie liegt in dem Medium selbst, für das *Holocaust* produziert wurde: dem Fernsehen. Für die Generation von Wissenschaftlern und Intellektuellen, die unter dem Zeichen der Verdammung der Massenkultur durch die Frankfurter Schule sozialisiert worden sind, galt - und gilt immer noch - das Fernsehen als das neue "Opium für die Massen", als die Subkutanspritze, mit der Millionen von Zuschauern in "Videoten" verwandelt werden, wie Jerzy Kosinski es einmal ausdrückte.

Dieser selbstgefällige Ausschluß des Fernsehens aus dem Bereich der ernsthaften Analyse wurde kurz unterbrochen durch das *Holocaust*-Phänomen. Obwohl die Serie nur in den (zu diesem Zweck zusammengeschalteten - Dritten Programmen gesendet wurde¹, sahen mindestens 20 Millionen Leute wenigstens eine Folge der Sendung, und mehr als 10 Millionen sahen zwei oder mehr der vier Folgen, die in der vierten Januarwoche 1979 ausgestrahlt wurden.² Etwa 30.000 Anrufe und tausende von Briefen überschwemmten

1 Der Bayerische Rundfunk hatte, wie schon so oft, gedroht, sich auszuscheiden, falls die Serie im bundesdeutschen ARD-Programm gesendet würde.

2 Vgl. Uwe Magnus: Die Einschaltquoten und Sehbeteiligungen, in: Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm "Holocaust", hrg. von Peter Märtzheim und Ivo Frenzel, Frankfurt/Main 1979, S. 221-224. Anton Kaes (Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München 1987, S. 38) zitiert die höhere Ziffer von 20 Millionen, offensichtlich auf der Basis von Magnus' Berechnungen. Magnus addiert einfach die Zahlen aller Zuschauer, die eine, zwei, drei oder alle vier Folgen sahen und kommt dann auf eine Summe von 20 Millionen. Allerdings sahen, nach

den WDR, der innerhalb der ARD für die Ausstrahlung verantwortlich war. Es gab sowohl die erwarteten negativen Reaktionen, die von pauschalem Leugnen der neofaschistischen Gefahr bis zu Bombendrohungen gegen Einrichtungen des WDR reichten, als auch Zeichen des Erschreckens und der Beunruhigung angesichts der Verdrängung des Themas in der westdeutschen Gesellschaft. Viele Zuschauer blieben bis spät in die Nacht hinein auf, um sich die den Sendungen folgenden Diskussionen anzusehen. Universitäten und Volkshochschulen boten Begleitseminare an, oft in der Form von "Fernsehabend", während derer Zuschauergruppen gemeinsam die Sendungen ansahen und anschließend über ihre Reaktionen sprechen konnten. Schulklassen setzten das Programm auf ihren Stundenplan und machten es zum Ausgangspunkt für Diskussionen über das Dritte Reich. Angesichts dieser intensiven Zuschauerreaktionen verteidigten Journalisten wie die *Zeit*-Herausgeberin Marion Gräfin Dönhoff³ die Serie allein auf grund ihrer Wirkung, während andere, wie der *Stern*-Herausgeber Henri Nannen, sich gar beeilten, ihre Mitschuld an den Verbrechen zu bekennen (indem sie zugaben, nicht genug Mut zum Widerstand gehabt zu haben).⁴ Sogar Kritiker, die die Serie zunächst wegen ihrer melodramatischen Form angegriffen hatten, änderten unter dem Eindruck der öffentlichen Diskussion ihre Meinung.⁵ In seiner Studie *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film* beschreibt Anton Kaes den Schock, den die Kulturkritik erlitt, als sie sich mit einem Produkt der kommerziellen Populärkultur konfrontiert sah, das geleistet zu haben schien, was weder Schriftsteller noch Historiker zustande gebracht hatten: Millionen von Deutschen in einen Zustand der nationalen Selbstbesinnung zu versetzen.⁶ Siegfried Zielinski brachte die Befindlichkeit der westdeutschen Intelligenz auf den Begriff, als er rückblickend schrieb:

Einige geschäftstüchtige Amerikaner hatten das fertiggebracht, wozu unsere öffentlich-rechtlichen Massenmedien in ihrer 33-jährigen Geschichte nicht fähig oder nicht willens gewesen waren: eine Inszenierung des Tabus am Beispiel

Magnus' eigener Darstellung, 6 Millionen Zuschauer nur eine Folge, was die Gesamtzahl auf 14 Millionen reduzieren würde, wenn man wissen will, wieviele Menschen die Serie wirklich sahen. Ich würde dafür plädieren, daß man nur bei denjenigen, die mindestens zwei Folgen gesehen haben (immerhin noch fast 10 Millionen) jene Art von Aufmerksamkeit unterstellen kann, auf die der Untertitel des Buchs anspielt: "Eine Nation ist betroffen". Darüberhinaus wäre es von entscheidender Bedeutung, zu erfahren, wer nach der ersten Folge abgeschaltet hat - und aus welchen Motiven.

3 Marion Gräfin Dönhoff: Eine deutsche Geschichtsstunde, in: *Die Zeit*, 2.2.1979

4 Henri Nannen: Ja, ich war zu feige, *Stern*, 2.2.1979, zitiert in: Im Kreuzfeuer, S. 277-280

5 Vgl. die Artikel von Sabina Lietzmann: Die Judenvernichtung als Seifenoper / Kritische Fragen, beide in: Im Kreuzfeuer, S. 35-39 und 40-42

6 Kaes, *Deutschlandbilder*, S. 38-40

einer Opfer- und einer Täterfamilie welche die Masse der Zuschauer mitgehen ließ."⁷

Das soziopolitische Szenario, das all dem zugrundeliegt, ist das einer Nation, die unfähig ist, Trauerarbeit zu leisten, einer Nation, deren Intellektuelle ihrer Aufgabe als kollektives Gewissen nicht gewachsen waren und die deshalb von einigen "geschäftstüchtigen Amerikanern", die das schwierige Thema ohne Rücksicht auf Tabus und mit typisch amerikanischer Unbekümmertheit aufgegriffen hatten, kalt erwischt wurden.

Dieses Szenario stimmt jedoch in einigen wesentlichen Aspekten nicht mit der Wirklichkeit überein. Da indes diese Arbeit nicht in erster Linie eine Analyse der Rezeption von *Holocaust* sein soll,⁸ werde ich mich auf einige korrigierende Anmerkungen beschränken, ehe ich zur Analyse der vom westdeutschen Fernsehen selbst produzierten Sendungen komme.

1. Nach der Ausstrahlung von *Holocaust* in den USA war es keine Frage, daß die Sendung früher oder später im deutschen Fernsehen zu sehen sein werde, fraglich war nur, wann und unter welchen Bedingungen dies geschehen würde. In seinem Überblick über die internationale Rezeption der Miniserie läßt Zielinski keinen Zweifel daran, daß nach der Ausstrahlung in England, Frankreich und Israel für die Bundesrepublik keine Möglichkeit mehr bestand, eine Entscheidung gegen die Sendung zu begründen.⁹ Kaes faßt das politische Dilemma, in dem die Deutschen steckten sehr treffend zusammen, wenn er schreibt:

Der *Holocaust*-Film erschien aus dieser Perspektive als Herausforderung an die Deutschen, sich in dem von Hollywood vorgehaltenen Spiegel wiederzuerkennen. Die richtige Rezeption bot nicht zuletzt die Chance, dem Ausland zu beweisen, daß man aus der Geschichte gelernt hat, daß man anders geworden ist.¹⁰

Dies ist einer der Faktoren, die die Rezeption der Serie in Westdeutschland beeinflussten. Er macht den hochtrabenden Anspruch, *Holocaust* sei der

7 Siegfried Zielinski: Urauführung in den USA und erste Reaktionen bei uns, in: *Holocaust zur Unterhaltung*, hrg. von Friedrich Knilli und Siegfried Zielinski, Berlin 1982, S. 115.

8 Ich verweise auf die Arbeiten von Zielinski und von Dieter Prokop: *Medien-Wirkungen*, Frankfurt/Main 1981, auf die vom WDR veröffentlichten Materialien sowie auf die drei einschlägigen Ausgaben von *New German Critique*, erschienen 1980, die, ausgehend von der westdeutschen Rezeption, eine breite Diskussion über die historischen Beziehungen zwischen Deutschen und Juden entfalten. (*New German Critique* 19-21, 1980). Äußerst nützlich sind die von Wilhelm von Kampen veröffentlichten Texte in: *Holocaust: Materialien zu dem amerikanischen Fernsehfilm über die Judenverfolgung im "Dritten Reich"*, Düsseldorf, hrg. von den Landes- und der Bundeszentrale für politische Bildung 1982.

9 Knilli und Zielinski, *Holocaust zur Unterhaltung*, S. 130

10 Kaes, *Deutschlandbilder*, S. 41

alleinige Katalysator einer längst überfälligen nationalen Gewissenserforschung gewesen, einigermaßen zweifelhaft. Wenngleich es sicher nicht wahrscheinlich ist, daß die Zuschauer in ihrer Reaktion auf die Sendung bewußt ein bestimmtes "politisch korrektes" Rezeptionsverhalten von allein an den Tag gelegt hätten, so muß man doch festhalten, daß die Fernsehanstalten die Sendetermine strategisch mit einer ganzen Reihe von Begleitmaterialien und Diskussionsrunden umrahmten, wohl wissend, daß der deutschen Rezeption der Serie im Ausland der Status einer demokratischen Bewährungsprobe zugemessen wurde. Battaillone von Telephonisten standen in Bereitschaft, um auf Zuschauermeinungen, Reaktionen und Fragen zu antworten (und natürlich diese Reaktionen dokumentarisch zu erfassen). Diese gewaltigen Vorbereitungen heizten eine ohnedies schon intensive Debatte in den Medien selbst noch weiter auf, so daß man, ähnlich wie bei der ABC-Sendung *The Day After*, getrost unterstellen kann, daß *Holocaust* bereits ein Medienereignis war, noch bevor die erste Folge auf Sendung ging.¹¹

2. Dieser Auftakt dürfte den tatsächlichen Rezeptionsprozeß nicht unwesentlich beeinflußt haben, so daß wir wahrscheinlich niemals wissen werden, in welchem Ausmaß Quantität und Qualität der Wirkung von *Holocaust* eine unmittelbare Reaktion auf den Inhalt und die Ästhetik der Serie selbst waren und inwiefern sie durch die Umstände der Ausstrahlung und die offensichtliche soziopolitische Bedeutung des Ereignisses vorbestimmt waren.¹²

3. Jegliche Langzeitwirkung, die die Serie gehabt haben mag, beruht somit nicht primär auf dem Text selbst, sondern auf den Umständen, unter denen *Holocaust* in Westdeutschland ausgestrahlt wurde, auf dem institutionellen, nationalen und internationalen Erwartungshorizont, der sich weniger auf den Inhalt der Sendung richtete als auf das Medienereignis und die Reaktion der Deutschen. Dieser soziopolitische Aspekt veränderte die Rahmenbedingungen, unter denen westdeutsche Filme, Dokumentarfilme und andere Fernsehproduktionen über den Faschismus, das Dritte Reich und den Holocaust konzipiert, produziert, gesendet und vielleicht auch rezipiert wurden.

4. Als Hauptargument der Kritik, die in der Ausstrahlung von *Holocaust* den Dreh- und Wendepunkt der westdeutschen Faschismuskritik sehen möchte, wird immer wieder auf den einen, wie man meint fundamentalen

11 Vgl. hierzu auch Bruce Murray: NBC's Docudrama *Holocaust* and Concepts of National Socialism in the United States and the Federal Republic of Germany, in: *The Americanization of the Global Village. Studies in Comparative Popular Culture*, hrsg. von Roger Rollin, Bowling Green KY 1990.

12 Vgl. die Erörterung methodologischer Probleme bei der Auswertung von Fragebögen und Zuschauerpost in Knilli und Zielinski, *Holocaust zur Unterhaltung*, sowie bei Prokop, *Medienwirkungen*, S. 92ff.

Fehlbestand der westdeutschen Film- und Fernsehproduktion hingewiesen. Als zentraler Transmissionsriemen gesellschaftlicher Selbstverständigung, so heißt es, habe das westdeutsche Fernsehen es versäumt, die Problematik von Faschismus und Holocaust in seinen Sendungen aufzugreifen und habe damit einmal mehr die Notwendigkeit, diese lang verdrängten Fragen an die Öffentlichkeit zu tragen, einer Initiative von außen überlassen. Wenn man dieses Argument an der Gesamtzahl der Sendungen überprüft, die vom westdeutschen Fernsehen über verschiedene Aspekte des Dritten Reichs produziert wurden, so stellt sich heraus, daß es zwar nicht völlig unkorrekt ist, aber den wahren Sachverhalt verfehlt. Es ist zwar tatsächlich in den Jahren seit 1979 ein deutlich wachsender Anteil an westdeutschen Sendungen über den Holocaust zu verzeichnen, aber es gibt auch sehr viele solcher Programme, die vor diesem Zeitraum, oder, bezeichnenderweise, zeitgleich mit *Holocaust* produziert worden sind. (Letzteres gilt übrigens auch für den deutschen Film.) Die Frage, die sich damit stellt, lautet nicht: Warum sind vor der Ausstrahlung von *Holocaust* keine Versuche unternommen worden, mit dem faschistischen Erbe umzugehen, sondern: Warum waren diese (existierenden) deutschen Produktionen zum Scheitern verurteilt, während *Holocaust* so spektakulär erfolgreich zu sein schien?

Ich möchte im folgenden vermittels eines kurzen und selektiven Überblicks¹³ über diese letzte Kategorie von deutschen Fernsehproduktionen den Versuch unternehmen, einige vorläufige Antworten auf diese Fragen zu geben.¹⁴ Die historische Einordnung dieser dominanten Programmtendenzen wird kontrapunktiert durch einen erneuten Rekurs auf die *Holocaust*-Serie (und einer Auswahl von seit 1979 ausgestrahlten Programmen des westdeutschen Fernsehens) vor dem Hintergrund einiger medientheoretischer Erörterungen. Schließlich wird eine Diskussion der Akzentverschiebungen in den Fernsehproduktionen nach 1979 zu einer Neubewertung jüngster Versuche einer Historisierung des Holocaust führen.

13 Ich bin dem Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt/Main für die freundliche und kenntnisreiche Hilfe bei der Erfassung der diesem Überblick zugrundeliegenden Materialien zu Dank verpflichtet.

14 Da dieser Aufsatz die Rezeption des Holocaust im westdeutschen Fernsehen zum Thema hat, werden Kinofilme nur in dem Ausmaß berücksichtigt, als sie in diesem Kontext von Belang sind. Eine ausführlichere Darstellung über Kino-Produktionen zum Thema findet sich in: Annette Insdorf: *Indelible Shadows*, New York 1983² und in Ilan Avisar: *Screening the Holocaust*, Bloomington IN 1988. Angesichts der vielfältigen Verflechtungen zwischen Film und Fernsehen in Deutschland ist diese Unterscheidung sicherlich problematisch und wird hier einzig zu dem heuristischen Zweck getroffen, sich mit Produktionen auseinanderzusetzen, die im Rahmen eines stärker im Zentrum des öffentlichen Diskurses stehenden Mediums entstanden sind als der Neue Deutsche Film.

Facetten des Faschismus: Der Widerstands-Diskurs

Nach meiner Kenntnis¹⁵ war die erste Fernsehsendung, die einen wesentlichen Aspekt des deutschen Faschismus' zum Gegenstand hatte, Claus Hubaleks *Die Festung* (NWDR 1957), eine Fernsehbearbeitung von Hubaleks gleichnamigem Hörspiel.

Die Festung erzählt die Geschichte eines Generals und Kommandeurs einer Stadt, die von Hitler in einem seiner letzten unsinnigen Durchhaltebefehle zur "Festung" erklärt worden war. Obwohl der General erkennt, daß keine Chance besteht, einem Angriff standzuhalten und daß die Verteidigung der Stadt zu einem Blutbad unter der Zivilbevölkerung führen wird, erlaubt es ihm sein anerzogener militärischer Gehorsam nicht, kampfflos zu kapitulieren. Die Stadt wird gerettet durch den klugen Widerstand seines Adjutanten, der seinem Vorgesetzten vorschwindelt, das Führerhauptquartier habe der Kapitulation doch noch zugestimmt.

Obwohl Hubaleks Darstellung der deutschen Neigung zum Kadavergehorsam durchaus kritisch gemeint ist, zeichnet sein Drehbuch dennoch vor, was für die nächsten zwei Jahrzehnte das dominante Thema in deutschen Fernsehsendungen über den Faschismus werden wird: der Diskurs des Widerstands. Ohne Zweifel ist der Versuch, das Gedenken an diejenigen Deutschen zu ehren, die im Kampf gegen den Naziterror unglaubliche persönliche Risiken auf sich nahmen, ein notwendiger Akt der ausgleichenden Geschichtsschreibung für die junge Republik; und sicher war es auch keine schlechte Idee, den Jugendlichen in Deutschland zu zeigen, daß es in der jüngeren deutschen Vergangenheit auch einige positive Bezugspunkte gab und daß Widerstand auch unter den schwierigsten Umständen möglich ist. Das Problem liegt indes darin, daß bis Mitte der 70er Jahre das Überwiegen der Fernsehsendungen, die gerade diese Perspektive für ihre Darstellung des Faschismus-Problems wählten, derart auffallend war, daß ein zufälliger Beobachter sich fragen mußte, wie das Regime sich angesichts so vieler aktiver Widerstandskämpfer überhaupt an der Macht halten konnte.¹⁶ Vor allem das Dokumentarspiel, ein

15 Der bis heute umfassendste allgemeine Überblick über das westdeutsche Fernsehspiel ist Knut Hickethiers ausgezeichnete Zusammenstellung: *Das Fernsehspiel in der Bundesrepublik Deutschland. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951-1977*, Stuttgart 1980. Ich möchte an dieser Stelle auch bei Knut Hickethier für seine großzügige Unterstützung bei der Beschaffung von Primärmaterial und für seine kenntnisreichen Ratschläge bedanken.

16 Um nur einige zu nennen: *Ein gefährlicher Mensch* (ebenfalls von Hubalek NWRV 1958): Ein Physiker weigert sich, dem Nazi-Regime seine Pläne für eine Atombombe zu übergeben (Vgl. die ganz andere Behandlung dieses Themas in Wolfgang Menges *Ende der Unschuld*, WDR 1991). *Wer überlebt, ist schuldig* (Axel Eggebrecht, HR1960): Eine junge Frau versucht heraus-

mit hohem Authentizitätsanspruch auftretendes, aber methodisch eher fragwürdiges Genre¹⁷, das sich bemüht, historische Ereignisse durch dramatische Rekonstruktion anschaulicher zu gestalten, neigte dazu, die Widerstandsbe-
 wegung innerhalb der Kirchen¹⁸ und in Teilen des Militärs¹⁹ überzubetonen.

Hier zeigen sich eindeutige Parallelen zu der Darstellung des Dritten Reichs in Geschichtsbüchern für die Gymnasien der 50er und 60er Jahre. Dort liegt ebenfalls der Hauptakzent auf dem Widerstand, der vereinzelt von kirchlichen und militärischen Kreisen ausging. Viele dieser Bücher stellen in aller Breite die tatsächliche oder geplante Verfolgung der christlichen Kirchen während des Dritten Reichs dar. In einigen wird die Frage, was Hitler den Kirchen möglicherweise angetan hätte, wenn er dazu noch Gelegenheit gehabt hätte, so ausführlich erörtert, daß kaum Platz mehr bleibt, um über die tatsächlichen Opfer des Regimes zu berichten. Für die Diskussion des Holocaust bleiben daher oft nur wenige Abschnitte übrig.²⁰

zufinden, wer aus einer Gruppe von Widerstandskämpfern ein Verräter war und den Tod ihres Vaters verursacht hat, und entdeckt, daß sie selbst durch unvorsichtiges Handeln während ihres Dienstes beim BDM die Schuldige ist. *Der Schlaf der Gerechten* (Oliver Storz, Adaption von Albrecht Goes' *Unruhige Nacht*, NDR 1962): Eine nichtjüdische Metzgerin erhält den Befehl, deutschen Juden ihre kümmerlichen Essensrationen zuzuteilen. Als sie die Juden besser kennenlernt, verschwinden ihre anfänglichen Vorurteile soweit, daß sie sich mit dem Elend der Juden identifiziert und ihnen zu helfen versucht. Als sie von der Gestapo verhaftet wird, bekennt sie sich zu ihrem Handeln. *Das Bild des Menschen* (Peter Lotar SFB 1964 - am 20. Juli ausgestrahlt): Ein deutscher Graf, der wegen seiner Widerstandstätigkeit zum Tode verurteilt ist und auf seine Hinrichtung wartet, kann sich fast frei in seinem Gefängnis bewegen und trifft dabei auf Mitgefangene, Wärter und sogar seinen Richter. Letzteres ist ein Beispiel aus einer Reihe von Fernsehspielen, welche die Frage aufwerfen, ob Widerstand in einer Kriegssituation überhaupt zu rechtfertigen ist, eine Frage, die noch heute in Teilen der deutschen Gesellschaft heftig diskutiert wird - und keineswegs nur von neofaschistischen Randgruppen.

17 Eine treffende Kritik des westdeutschen Dokumentarspiels bietet Manfred Delling: Das Dokument als Illusion. Fakten und Fiktionen im Dokumentarspiel des Fernsehens, in: *Frankfurter Hefte* 4, 1974, S. 273-283.

18 *Waldhausstraße 20* (Maria Matray und Answald Krüger, NWRV 1960) über die Untergrundarbeit-schwedischer Protestanten, die vom Naziregime Verfolgten zur Flucht verhalfen sowie *Bernhard Lichtenberg* (dies. ZDF 1965).

19 *Paris muß brennen* (Erich Kröhnke ZDF 1965), *Der Fall der Generale* (Helmut Andies ZDF 1966); vgl. auch Falk Harnacks (!) Kinofilm *Der zwanzigste Juli* (1955), der häufig am Jahrestag des Attentatsversuchs im Fernsehen ausgestrahlt wird.

20 Z.B. Politik im 20. Jahrhundert, hrg. von Hans Hermann Hartwich, Braunschweig 1961³. Auf den 44 Seiten, die in diesem Reader der Nazi-Ära gewidmet sind, beschäftigen sich nur zwei (379-380) dem Holocaust.

Ebenso ausgeklammert wird praktisch der gesamte kommunistische und sozialistische Widerstand. Im Fernsehen änderte sich das etwas, als im Gefolge der Ereignisse von 1967/68 die verlorenen Traditionen der deutschen Arbeiterbewegung wiederentdeckt wurden. Im Jahre 1972 sendete der WDR einen Mehrteiler über die kommunistische Widerstandsorganisation *Die rote Kapelle* von Peter Adler; 1978 kam der Dokumentarfilmer Paul Karalus, der sich wohl am

Die psychologischen Mechanismen eines solchen Diskurses sind ziemlich klar, dennoch liefern sie ein getreues Abbild der westdeutschen Faschismuskommunikation bis zum heutigen Tag, auch wenn die Verdrängungsmechanismen sich verfeinert haben. Dabei wird im wesentlichen das historische Kontinuum, das den spezifischen Terror des Dritten Reichs ausmacht, aufgelöst in eine einfache binäre Struktur. Der Zuschauer wird der Artikulationsstruktur des jeweiligen Texts und der dieser entsprechenden "Wir"-Gruppe einbeschrieben und damit aufgefordert, im Verein mit dieser "Wir"-Gruppe das Verhalten einer nur verschwommen definierten "Sie"-Gruppe anzuklagen bzw. zu verurteilen. Diese andere Gruppe besteht wahlweise aus den Tätern selbst, den Vätern der "Wir"-Gruppe oder den Mitläufern sowie aus denen, die schlicht vergessen wollen, was passiert ist. Diese Transformation gilt über alle Klassengrenzen hinweg und erstreckt sich über nahezu das ganze politische Spektrum. "Wir", das sind die verfolgten Linken, der Widerstand, die Kirchen, die Millionen selbsternannten Mitglieder der "inneren Emigration" und, natürlich, die "kleinen Leute", die schweigende Mehrheit. Diese kollektive Rollenverteilung, das Leugnen durch Zuweisung der Verantwortung an jeweils andere, ein Prozeß, der nahezu ganz Deutschland in eine Nation von Opfern verwandelt hat, macht sich selbst in durchaus aufrichtigen Versuchen bemerkbar, den Holocaust historiographisch zu fassen (vgl. Hunderte von Publikationen mit Titeln wie "Heidelberg [oder Hamburg, Bremen, Frankfurt] unter dem Nationalsozialismus", oder *Alltag unterm Hakenkreuz*²¹). Der Faschismus wird so zu einem mystischen, enthistorisierten Anderen, eine vage definierte Objektivierung des Bösen, dessen wesentliche Funktion darin besteht, als Legitimationskatalysator politischer Legitimationsprozesse und kultureller Identitätsbildung zu dienen.²² Ein Nebeneffekt dieser Verschie-

intensivsten mit verschiedenen Aspekten des Faschismus beschäftigt hat, mit einer vierteiligen Dokumentation heraus: *Widerstand im Dritten Reich: Es gab nicht nur den 20. Juli* (WDR III). Die Woge von *oral history*-Studien in den späten 70er Jahren brachte Experimente im Bereich der Gegengeschichtsschreibung, wie etwa Gabriele Voss' und Christoph Hübners Interviewserie *Lebensgeschichte des Bergarbeiters Alphons S.* (WDR III 1977ff) und Hans-Dieter Grabes *Ludwig Gehm, ein deutscher Widerstandskämpfer* (ZDF 1983). Es erscheint mir aber bezeichnend, daß die Widerstandsjahre des prominentesten deutschen Widerstandskämpfers erst 1984 zum Thema einer Dokumentation wurden. In den 60er und auch wohl noch den frühen 70er Jahren wäre Heinrich Breloers *Kampfname Willy Brandt* (ZDF 1984) entweder nicht ausgestrahlt worden, oder die Sendung hätte Brandts Wahlchancen beeinträchtigt. Zu dieser Zeit war die Frage, ob ein Deutscher ein moralisches Recht (geschweige denn eine Pflicht) habe, gegen sein eigenes Land zu kämpfen, wenn dieses Land sich in ein Konzentrationslager verwandelt hat, noch ein sehr virulentes Wahlkampfthema.

21 Harald Focke und Uwe Reimer: *Alltag unterm Hakenkreuz*, Reinbeck 1969

22 Bezeichnenderweise insistiert Jürgen Habermas in dem Artikel, der zur Initialzündung des Historikerstreits wurde, auf dieser besonderen Funktion des Holocaust als negativem Fluchtpunkt

bung ist die Marginalisierung des Holocaust, die durch einen Prozeß der De-legierung erreicht wird. Die "Wir"-Gruppe handelt gleichsam stellvertretend für alle die Opfer des faschistischen Terrors und vermeidet damit die traumatische Konfrontation mit sechs Millionen ermordeten Juden, Sinti und Roma und anderen verfolgten Gruppen.

Anfragen

Die ständige Ausklammerung des Holocaust und die Restrukturierung der traumatischen Erblast in dichotomische Figuren ist charakteristisch für viele Fernsehspiele, die in den 60er und 70er Jahren produziert wurden. Die Eröffnung der zentralen Untersuchungsstelle für NS-Verbrechen in Ludwigsburg (1958), der Auschwitzprozeß in Frankfurt (der in den frühen 60er Jahren begann und bis in die 70er Jahre hinein andauerte) und die fast gleichzeitige Debatte über die Ausdehnung der Verjährungsfrist für diese Verbrechen markierten das Ende einer Epoche fast vollständigen Schweigens, die mehr als ein Jahrzehnt gedauert hatte. Zwei Ereignisse hatten diesen Einstellungswechsel vorweggenommen. 1956 löste Alain Resnais' *Nacht und Nebel* in Cannes einen Skandal aus, als die westdeutsche Delegation unter Protest das Festival verließ. 1957 schossen die stetig steigenden Verkaufszahlen des *Tagebuchs der Anne Frank* steil in die Höhe, als das Werk in mehreren westdeutschen Städten gleichzeitig in einer Bühnenbearbeitung gezeigt wurde. Vor allem von der westdeutschen Jugend wurde dieses Buch intensiv rezipiert. Für sie wurde das junge Opfer zum Brennpunkt einer nationalen Kampagne zur Wiederbelebung der Erinnerung an Faschismus und Holocaust. Alfred Grosser berichtet, daß im Jahre 1957 Erich Lüth, damals Direktor der Staatlichen Pressestelle in Hamburg, eine Studienfahrt zum Konzentrationslager Bergen-Belsen organisierte. Anstatt der 80 bis 100 erwarteten Anmeldungen gab es 2.000. Schulklassen sammelten Geld, um ärmeren Mitschülern die Reise zu ermöglichen. In vielen Fällen wurde die Reise gegen den starken Widerstand der Lehrer durchgesetzt.²³ Nun wäre es zwar übertrieben zu behaupten, die neue Debatte über den Holocaust sei allein von der deutschen Jugend in Gang gesetzt worden, richtig ist jedoch, daß die Jugendlichen sich

der historischen Identität der Bundesrepublik. "Eine in Überzeugungen verankerte Bindung an universalistische Verfassungsprinzipien-hat sich leider in der Kulturation der Deutschen erst nach - und durch - Auschwitz bilden können." Jürgen Habermas: Eine Art Schadensabwicklung, in: *Die Zeit*, 11.7.1986.

23 Alfred Grosser: *Geschichte Deutschlands seit 1945*, München 1974, S. 311

diese Diskussion zu eigen machen, oft gegen den erbitterten Widerstand der Elterngeneration.

So wurde die Debatte, von ihrem Anfang bis in die Studentenbewegung und darüber hinaus, als Generationenkonflikt geführt. In seiner klassischen Analyse über den historischen Kontext der Studentenbewegung hat Michael Schneider das auf den Begriff gebracht: "Da sie (die Elterngeneration -M.G.) es unterlassen hatte, sich für ihre monströse Vergangenheit selber anzuklagen, wurde sie 1968 und danach *stellvertretend* von ihren radikalisierten Söhnen und Töchtern auf die Anklagebank gesetzt."²⁴ Ein Blick auf einen Schlüsseltext aus jener Zeit belegt nicht nur Schneiders Analyse, sondern zeigt auch die inneren Widersprüche auf, mit denen die Studentenbewegung sich dem Problem der Schuld näherte.

Die Anfrage (NDR 1962, Buch Christian Geissler, Regie Egon Monk) führt uns den jungen Physiker Köhler vor, der von seinem Doktorvater den Auftrag erhält, sich an dessen Stelle mit einem Mr. Weissmantel zu treffen. Mr. Weissmantel ist eine deutschamerikanischer Jude, dessen Familie einstmals das Gebäude gehört hatte, in dem jetzt das Institut untergebracht ist. Die Familie war im Zuge der "Arisierung" enteignet worden. Außer Weissmantel hat kein Mitglied der Familie den Holocaust überlebt. Die Begegnung veranlaßt den jungen Physiker, sich auf Spurensuche in Sachen unaufgeklärter Vergangenheit zu begeben. Köhlers Nachforschungen im Bereich der verdrängten Geschichte sind der lose Handlungsfaden, der es Geissler ermöglicht, den Zuschauer mit einer Reihe äußerst beunruhigender Reaktionen von Zeitgenossen zu konfrontieren - umso verstörender, als alle Aussagen auf den faktischen Recherchen des Autors beruhen. Jedoch werden die Ergebnisse der Nachforschungen immer mehr überlagert von Köhlers aggressiver Anklagehaltung, seiner zwanghaften Fixierung auf Schuldzuweisung. Dieses dominierende Motiv wird gleich in der ersten Szene deutlich, in der uns Egon Monk einen imaginären leeren Gerichtssaal vorführt, in dem durch eine Schuß-Gegenschuß-Sequenz die Positionen und Perspektiven des vorsitzenden Richters, des Angeklagten und seines im Publikum sitzenden Sohnes angedeutet werden. Darüber hat der Autor folgenden Off-Dialog gelegt:

Erzähler: Staatsanwaltschaft und Verteidigung hatten am letzten Verhandlungstag das Ihre getan. Der Vorsitzende fragt nun den Angeklagten:

Vorsitzender: Wünschen Sie noch etwas zu sagen, bevor das Gericht sich zur Urteilsfindung zurückzieht?

24 Michael Schneider: Väter und Söhne posthum. Das beschädigte Verhältnis zweier Generationen, in: ders.: Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder die melancholische Linke, Neuwied 1981, S.

Erzähler: Der Angeklagte nickt, erhebt sich - und schweigt. Erst als er das Gesicht seines Sohnes, der unter den Leuten im Saal sitzt, gefunden hat, sagt er:

Angeklagter: Ich bin schuldig. Ich bitte das Gericht, den Antrag der Verteidigung auf Zuerkennung des § 51 abzulehnen. Ich bin damals, zwischen 1933 und 1945, voll zurechnungsfähig gewesen. Und ich bin es heute. Ich bin schuldig.

Vorsitzender: Wollen Sie uns erklären, was Sie zu dieser Bitte veranlaßt?

Angeklagter: Ich habe einen Sohn. Es ist besser für einen Sohn, er hat einen schuldigen Vater, der seine Schuld kennt, als er hat einen nicht zurechnungsfähigen Vater. Einem Menschen, dem man die Möglichkeit abspricht, schuldig werden zu können, tut man keinen Gefallen. Man entzieht ihn der Gerechtigkeit. Und also entzieht man ihn auch der Vergebung. Man nimmt ihm die Würde, Mensch zu sein. Das ist für einen Sohn wichtig zu wissen, daß sein Vater ein Mensch war. Es wird ihn verderben, wenn es heißt, Dein Vater war ein Idiot. Ich bitte darum das Gericht, den Antrag der Verteidigung auf Zuerkennung des § 51 abzulehnen.

Erzähler: Diese Szene, insbesondere der Vater, ist frei erfunden. Die nachfolgenden Szenen, insbesondere die in ihnen auftretenden Väter, sind nicht frei erfunden. Daraus ergibt sich DIE ANFRAGE (Vorspann).

Insbesondere die letzten Zeilen deuten an, daß diese Selbstbeschuldigungen eines imaginären Vaters genau dem entsprechen, was die 1968er Generation forderte, nicht so sehr von den wirklich Schuldigen, sondern von der ganzen Vätergeneration. Dies wird deutlich in den folgenden Worten des Erzählers, als Off-Stimme über das Ende der Eingangssequenz gesprochen, während im Bild zunächst Archivaufnahmen von Naziversammlungen zu sehen sind und anschließend Straßenszenen vom zeitgenössischen Alltag (1962) in der Bundesrepublik:

Erzähler: Unsere Anfrage kommt aus jener Generation, die 1933 noch im Kindergarten war. Die Anfrage richtet sich an die Väter. Die Anfrage ist notwendig, weil die Väter schweigen. Es ist uns wichtig, anzufragen bei denen, die damals geschrieben, geredet, getan und gefeiert haben, damit sie selbst endlich ihren Irrtum zur Sprache bringen.

Im Kontext der frühen 60er Jahren ist das ein vernünftiges Unterfangen. Aber es scheint, daß hinter Köhlers gerechtem Zorn nicht in erster Linie der Wunsch steht, die apologetischen Strategien der Kriegsgeneration zu entlarven, sondern eher das ödipale Verlangen, an den Eltern Rache zu nehmen, vor allem an den Vätern, und dies nicht so sehr für die begangenen Verbrechen selbst, als vielmehr dafür, der jungen Generation diese unverdiente Erblast aufgebürdet zu haben. Wie *Die Anfrage* und andere, einen ähnlichen Konflikt thematisierende Fernsehspiele vermuten lassen, begann der Prozeß lange vor 1968, aber das Fernsehspiel zeigt auch, daß die "Verschwörung des Schweigens", wie Schneider sie nennt, noch nicht durchbrochen ist. Bezeichnend ist, daß die letzten Sätze der zitierten Eröffnungssequenz den ausdrück-

lichen Hinweis auf die Schuldlosigkeit der anklagenden Nachfolgegeneration enthalten (sie war damals "noch im Kindergarten"), unmittelbar gefolgt von einer pauschalen Verurteilung der Väter. Ebenfalls bemerkenswert ist, daß der ermittelnde und anklagende Physiker Köhler nicht seinen eigenen (Fernseh-)Vater befragt (er scheint gar keinen zu haben), sondern eine Reihe von Stellvertreter-Figuren, angefangen vom Institutsdirektor bis hin zu seinem alten Schullehrer. Ähnlich verstärken die dokumentarischen Straßenszenen am Ende den Eindruck einer Anklage der Elterngeneration in Bausch und Bogen.²⁵

Viele der Produktionen aus den 60er und frühen 70er Jahren, die sich mit Faschismus und Holocaust beschäftigen, zeigen eine ähnliche narrative Struktur wie *Die Anfrage*.²⁶ Ein junger Mann, der manchmal als personalisierter Erzähler auftritt²⁷ und so quasi seine Generation im fiktionalen Kontinuum des Fernsehspiels repräsentiert, beginnt, in seiner unmittelbaren Umgebung nach Spuren der Nazivergangenheit zu recherchieren um dann herauszufinden, daß seine Spurensicherung keineswegs nur eine historische Arbeit ist, sondern daß die Ideologie des Nazismus immer noch lebendig ist (Fremdenhaß, Rassismus), auch wenn der Sprachgebrauch sich geändert hat.

Paul Mommertz' *Der Pedell* (ZDF 1971) führt einen jungen Drehbuchautor vor, der ein Fernsehspiel über Jakob Schmidt schreiben soll, jenen Hausmeister an der Münchner Universität, der Sophie und Hans Scholl und ihren studentischen Widerstandskreis, die "Weiße Rose", an die Behörden verraten hat. Die Handlung des Spiels thematisiert die Bemühungen des fiktiven Au-

25 Es regt auch zum Nachdenken an, daß in diesem Fernsehspiel nur ein einziges Mal ein Vater und sein Sohn einander direkt gegenüberstehen - und zwar in der imaginären Szene zu Beginn, anscheinend der einzige Raum, in dem eine solche Begegnung sich ertragen läßt.

26 Unter anderen: *Einer von Sieben* (Gerd Oelschlegel MWRV 1960); *Mauern* (Gunter R. Lys und Egon Monk NDR 1963); *Der Tod eines Mitbürgers* (Jürgen Gütt ZDF 1967); *Jugend einer Studienrätin* (Thomas Valentin RB 1972); vgl. auch *Die Wohnung* (Lida Winiewicz SWF 1961), wo eine junge Jüdin, deren Mutter deportiert und in der Gaskammer ermordet worden ist, nach zwanzig Jahren deren frühere Wohnung aufsucht. Sie erfährt, daß die Hausmeistersfrau ihre Mutter an die Behörden ausgeliefert hat, um die Wohnung freizubekommen. In Hans Bachmüllers und Jürgen Breests ein wenig didaktischem Fernsehspiel *Die Gegenprobe* (RB 1965) wird ein junger Mann (ein Student!), der seinen Vater der Mitschuld am Tod von Juden in einem KZ angeklagt hat, mit dem eigenen ethischen Versagen konfrontiert. Als er Zeuge wird, wie ein italienischer Gastarbeiter brutal zusammengeschlagen wird, bringt er nicht genug Mut auf, um einzugreifen. Immerhin dürfte es sich bei diesem Fernsehspiel wohl auch um einen der ersten Beiträge zum Thema der Ausländerfeindlichkeit handeln. Es ist interessant und charakteristisch für diese Zeit, daß das Antigone-Thema in gleich zwei verschiedenen Aktualisierungen aufgegriffen wird, nämlich von Claus Hubalek, *Die Stunde der Antigone* (NWRV 1960) und von Leopold Ahlsen und Rolf Hochhuth, *Berliner Antigone* (ZDF 1968).

27 Vgl. auch die Figur des Ricardo in Rolf Hochhuths *Stellvertreter* (1963).

tors, Schmidts Freunde, Verwandte und Nachbarn zum Reden zu bringen. Dabei trifft er natürlich auf beachtliche Restbetände an NS-Ideologie oder, im Alternativfall, auf die sprichwörtliche Mauer des Schweigens. Interessant ist auch, daß hier die Opfer der Verbrechen nicht Juden sind, sondern Nichtjuden und - Studenten!

So wird die Suche nach den NS-Verbrechen im Freudschen Sinne *verschoben*. Die 60er Generation schreibt die historische Tragödie der Rassenverfolgung um als politisches Drama und reserviert für sich selbst die Rolle des Staatsanwaltes oder Untersuchungsrichters (häufig objektiviert in der dramatisierten Erzählerfigur). Diese (unbewußte) Technik der Verschiebung führt zu teilweise absurden Konsequenzen. Gegen Ende der *Anfrage* sehen wir Dokumentaraufnahmen der Todesmaschinerie von Dachau - aber nur, weil Köhler sie seinem amerikanischen Besucher Weissmantel zeigen will. Weissmantel, ein pragmatischer Jude, stellt Köhlers Verfolgungswut mit dem Argument in Frage, daß "keiner der Väter reden [wird], so lange er verachtet wird". So kommt es dazu, daß ein Nichtjude einem Juden die Übel des Faschismus erläutern zu müssen glaubt - in dem ganzen Drehbuch gibt es keinen Hinweis darauf, daß Geissler sich der Absurdität dieser Versuchsanordnung bewußt gewesen wäre.

Die (vorläufig?) letzte große Verschiebung der Holocaust-Thematik auf die Ebene des Generationenkonflikts ist Bernhard Sinkels IG-Farben-Epos *Väter und Söhne. Eine deutsche Tragödie*, 1986 vom WDR mit internationalen Stars und unter Beteiligung mehrerer ausländischer Fernsehanstalten in vier Teilen verfilmt. Sinkel möchte es allen recht machen: Einerseits zeichnet er die verantwortlichen Direktoren und Aufsichtsratsmitglieder von IG-Farben mit einem derart großen Einfühlungsvermögen, daß Kritiker die allzu große Relativierung historischer Schuld monierten.²⁸ Andererseits läßt er aber doch in einer der letzten Szenen den bekehrten Sohn eines der Hauptschuldigen im Nürnberger Prozeß gegen seinen Vater aussagen. Sinkel selbst steht exemplarisch in der Reihe jener Söhne, die an der "Verschwörung des Schweigens" beteiligt waren: Sein Vater war Chemiebeauftragter unter Hermann Göring und ein Onkel gehörte zu den 24 Direktoren, die im Nürnberger Prozeß angeklagt wurden.

So wirkt es wie eine Antwort auf das von Geissler zuerst beschriebene Wunsch-Szenario der Selbstanklage des Vaters, wenn der Dokumentarist Georg Stefan Troller den Sohn des in Nürnberg hingerichteten Kriegsverbrechers Hans Frank, Niklas Frank, der in seinem Buch *Der Vater* die bislang

²⁸ Vgl. die Kritik von Karl-Heinz Janßen: Farbwerke Friedrich Schiller AG, in: *Die Zeit*, 14.11.1986.

erbarmungsloseste (aber auch direkteste) Auseinandersetzung mit der Schuld des eigenen Vaters lieferte, am Ende eines biographischen Features in den leeren, aber immerhin nicht imaginären Gerichtssaal in Nürnberg führt. Dort beschwert sich der Sohn in einer Szene, die bis ins visuelle Detail wie ein Echo der von Geisler imaginierten Konfrontation erscheint, daß sein Vater ihm gegenüber bis zuletzt unaufrichtig gewesen sei. Und dann konstruiert Niklas das nie abgelegte Geständnis des Vaters: "Nikki, [...] ich hab Verbrechen begangen, ich habe furchtbare Sätze gesagt, ich sterbe eigentlich zu recht; und ich bin zurecht abgeurteilt worden, und ich hoffe, daß du in deinem Leben nie so werden wirst, wie ich es war."²⁹

Es gibt wichtige Ausnahmen von dem Trend zur Verschiebung. Einige von ihnen stammen von Journalisten und Dokumentarfilmern.³⁰ 1959 befragte Eugen Kogon, selber ein Opfer des Naziterrors, in der Januarfolge des Fernsehmagazins *Blick in die Zeit* (MWRV) westdeutsche Schüler nach ihren Kenntnissen über den Nationalsozialismus. Drei Monate später sendete der HR Jürgen Neven-du-Monts ausführliche Reportage über dasselbe Thema: *Blick auf unsere Jugend: Die Schüler und Hitler*. Die Sendung, in der skandalöse Unzulänglichkeiten des westdeutschen Bildungssystems aufgedeckt werden, verursachte einen ähnlichen Wirbel wie fast zwanzig Jahre später Dieter Boßmanns Sammlung von Zitaten aus Schulaufsätzen über Hitler und das Dritte Reich.³¹ Peter Schier-Gribowskis "Als wärs ein Stück von dir". *Jüdische Mitbürger in Deutschland* (ARD 1959) brachte Straßeninterviews, Diskussionen mit Überlebenden der Konzentrationslager sowie (eine Seltenheit) mit einigen Tätern.

Die vermutlich wichtigsten unter den wenigen fiktionalen Produktionen der Zeit, die sich direk mit dem Holocaust auseinandersetzten, waren Gunter R. Lys' und Egon Monks *Ein Tag* (NDR 1965) und Rolf Hädrichs *Mord in Frankfurt* (WDR 1968). *Ein Tag* liefert eine Chronik der Ereignisse eines typischen Tages in einem Konzentrationslager. In guter Brechtscher Tradition (Monk hatte, bevor er sich dem Fernsehen zuwandte, bei Brecht assistiert) ist dieser Text eine Montage von fiktionalen Sequenzen, Archivsequenzen und Zwischentiteln. Am wirkungsvollsten ist er dort, wo er die All-

29 Georg Stefan Troller: *Niklas Frank - Der Sohn des Mörders* (Reihe *Personenbeschreibung*), ZDF 1993

30 So z.B. die Serien *Das Dritte Reich* (NWRV/SDR 1960/61), *Der SS-Staat* (WDR/SDR 1963) u.a.

31 "Was ich über Adolf Hitler gehört habe..." Folgen eines Tabus: Auszüge aus Schüler-Aufsätzen von heute, Hrg. von Dieter Boßmann, Frankfurt/Main 1977

täglichkeit des Schreckens hart gegen den schrecklichen Alltag setzt, wie etwa in der Szene, in der ein Wächter den anderen ermahnt, sein Maschinengewehr schußbereit zu halten, da es ein Gerücht gibt, daß einer der Gefangenen einen Ausbruch plane und jeder Wächter für das Erschießen eines Flüchtlings drei Tage Sonderurlaub erhält. Dies wird in der Art einer geschäftlichen Absprache erzählt, ohne jede persönliche Böswilligkeit gegenüber den Gefangenen, es ist eben ein Job. Ähnlich montiert der Text die entwürdigende Szene, in der den Neuankömmlingen der Kopf kahlgeschoren wird, mit den Befehlen des Kommandeurs hinsichtlich der kommerziellen Verwertung des Haares. Das Gefühl des Terrors wird durch diese relativ "harmlosen" Szenen stärker und unmittelbarer vermittelt, auch wenn Monk und Lys keineswegs davor zurückscheuen, auch brutale Schläge und Mord an Häftlingen zu zeigen.

Hädrichs *Mord in Frankfurt* ist vielleicht das komplexeste und interessanteste Fernsehspiel seiner Zeit und bis heute eine der besten deutschen Fernsehproduktionen. Hädrich verknüpft drei voneinander unabhängige Handlungsstränge zu einer Art Meta-Montage und schafft so eine assoziative Erzählstruktur, die auf einer komplexen Diegese beruht:

1. Ein polnischer Professor, ehemaliger KZ-Häftling, kommt nach Frankfurt, um im Auschwitzprozeß als Zeuge aufzutreten. Als er vor Gericht erscheint, um gegen seine ehemaligen Folterer auszusagen, muß er erfahren, daß die historische Wahrheit, wie sie ein Augenzeuge erlebt hat, den raffinierten juristischen Manövern der Verteidiger nicht gewachsen ist. Traurig und angeekelt kehrt er vorzeitig nach Polen zurück, ohne auf das Gerichtsurteil zu warten.
2. Eine junge Flugbegleiterin verbringt die Zeit zwischen zwei Flügen mit ihrem Freund, einem Schauspieler am Frankfurter Theater. Sie wohnt einer Probe zu Peter Weiss' Theaterstück *Die Ermittlung* (1965) bei, bei dem ihr Freund die Rolle des Staatsanwalts spielt. Dieses Erlebnis führt zu einer Diskussion zwischen den beiden über die Möglichkeiten, die Vergangenheit mit den Mitteln des Theaters (und der Kunst überhaupt) aufzuarbeiten.
3. Der - im Sinne einer traditionellen Ästhetik - am wenigsten entwickelte Handlungsstrang kombiniert Archivaufnahmen von Taxifahrer-Demonstrationen und Streiks (im Zusammenhang mit einer Serie von Taximorden) mit Spielszenen, in denen Taxifahrer die Wiedereinführung der Todesstrafe in der Bundesrepublik fordern.

Hädrichs kaleidoskopartige Montage hält einen Augenblicksausschnitt der Zeit fest, verbindet diesen aber gleichzeitig mit vergangenen und zukünftigen Entwicklungen. Die Diskussionen auf der Theaterprobe verweisen auf eines der zentralen Probleme bei der ästhetischen Aufarbeitung von Faschismus und Holocaust, nämlich die Frage nach dem Zusammenspiel von Ästhetik und historischer Wahrheit. So ermahnt z.B. der Regisseur den Schauspieler, der den SS-Schergen spielt, sich ein wenig zurückzuhalten, um die Opfer

nicht an die Wand zu spielen. Das geht hin bis zur ironischen Erörterung von Widerspiegelungsproblemen - die hier im Wortsinn verstanden werden: Der Bühnenbilder möchte rings um die Bühne riesige Spiegel aufstellen, damit sich das Publikum bei der Aufführung selbst als mitschuldig erkennen möge. In den Gerichtsszenen konzentriert sich Hädrich auf die Frage des Gedächtnisses. Die skrupellose Ausnutzung unbedeutender Widersprüche in der Aussage des Professors durch die Verteidigung ist einerseits eine Anspielung auf die Problematik der historischen Rekonstruktion (die Vorgänge, an die sich der Professor erinnern soll, liegen mehr als zwanzig Jahre zurück), gleichzeitig problematisiert Hädrich aber auch die auf diese Problematik sich berufenden Verdrängungsstrategien in der deutschen Gesellschaft. Schließlich verweist die Kampagne der Taxifahrer für die Wiedereinführung der Todesstrafe auf die Virulenz faschistischer Denkmuster in der zeitgenössischen Öffentlichkeit und zeigt, wie dünn der Lack der liberalen Toleranz tatsächlich ist.³² Gerade durch die Aufgabe traditioneller Erzähltechniken gelingt es Hädrich, die verschiedenen Facetten der zeitgenössischen Faschismuskritik zu beleuchten und sie gleichzeitig in ihrem Bezug zueinander und im Koordinatenkreuz der Geschichte zu orten.

Monks und Hädrichs Texte sind nicht die einzigen, die sich vor dem Stichjahr 1979 mit dem Holocaust auseinandersetzen. Heinar Kipphardt's *Die Geschichte von Joel Brandt* (WDR 1964) ist eine szenische Rekonstruktion (im unterkühlten, verfremdeten Kammerspiel-Spielstil der Zeit) von Eichmanns obszönem Angebot, den Alliierten ungarische Juden im Tauschgeschäft für tausend Militärlastwagen zu verkaufen. Dieter Meichsners *Wie ein Hirschberger Dänisch lernte* (NRD 1968) und Karl Fruchtmanns *Kaddisch nach einem Lebenden* (RB 1969) untersuchen das Schicksal derjenigen, die knapp dem Inferno entfliehen konnten oder es überlebten, an Leib und Seele gebrochen, oft für den Rest ihres Lebens traumatisiert.

Gemeinsam ist allen hier diskutierten Sendungen, einschließlich derjenigen, die sich direkt mit dem Thema Holocaust beschäftigen, ein fast an Unwirklichkeit grenzender Eindruck von verfremdeter Distanz. Selbst *Ein Tag*, wo wir mit der mörderischen Realität unmittelbar konfrontiert werden als in anderen Texten, wahrt diese Distanz mit Hilfe eines ganzen Arsenal von Verfremdungstechniken, bis hin zu der ganz bewußten Verweigerung, dem Zuschauer irgendeine Möglichkeit der Identifikation anzubieten. Anstatt per-

32 Die Taxifahrer standen mit ihrer Forderung nach Wiedereinführung der Todesstrafe nicht allein: Richard Jäger, CDU-Mitglied und vom 26.10. bis 30.11.1966 Justizminister in Ludwig Erhards zweitem Kabinett, war ein derart notorischer Verfechter der Todesstrafe, daß er den Spitznamen "Kopf-ab-Jäger" erhielt.

spektivisch in den Text einbezogen zu werden, bleibt der Zuschauer von der Diegese ausgesperrt.

Will man die Entwicklung bis Ende der 70er Jahre zusammenfassen, so könnte man festhalten, daß 1. der weitverbreitete Glaube, das westdeutsche Fernsehen habe vor der Ausstrahlung von *Holocaust* keinen ernsthaften Versuch der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus unternommen, im wesentlichen auf einem Irrtum beruht; 2. jedoch gibt es bei den meisten dieser Sendungen eine starke Tendenz zur Verschiebung oder Instrumentalisierung des Holocaust, wobei im Extremfall die Darstellung der Verbrechen selbst gegenüber der Diskussion der Schuldfrage zurücktreten muß. Allerdings ist das bei den weitaus meisten dieser Autoren und Regisseure nicht das Ergebnis einer Weigerung, sich mit diesem Themenkomplex zu beschäftigen, sondern vielmehr Resultat eines komplexen und weitgehend unbewußten Abschirmungsprozesses. Für die meisten Deutschen sind die Verbrechen einfach zu unvorstellbar, stellen die eigene kulturelle Identität zu sehr in Frage, als daß man sich ihnen gewissermaßen ungeschützt aussetzen könnte..

Es ist wichtig, im Gedächtnis zu behalten, daß in nur wenigen dieser Fälle der Holocaust vollständig ausgeklammert bleibt. Wo er nicht als unmittelbares Handlungselement vorkommt, wird auf ihn angespielt in Form von einmontiertem Archivmaterial, Photos oder Rückblenden.³³ Das Problem ist, daß diese Photos von Massenmördern und Gaskammern, instrumentalisiert als Belegmaterial im Dienst von Geschichten, deren eigentliches Interesse anderswo lag, zu einem Teil dessen wurden, was Anton Kaes treffend die "Ikonographie der Nazi-Zeit"³⁴ genannt hat: ein Sammelsurium von verfügbaren, austauschbaren und enthistorisierten visuellen Versatzstücken, die in jegliche historische Handlungsstruktur eingefügt werden können, wie trivial

33 Im Gegensatz zur Kriegsgeneration ist der gemeinsame ideologische Nenner dieser Texte nicht. "Laß uns nicht drüber reden, laß uns die Sache vergessen und zu anderen Dingen übergehen." Im Gegenteil, man sollte nie vergessen, daß die historische Leistung der 68er Generation nicht zuletzt eben darin besteht, diese Fragen allererst auf die Tagesordnung gesetzt zu haben. Der Irrtum liegt darin, daß man sich auf einen Scheinkonsens bezog, der besagte: "Wir wissen ja alle, wozu der Faschismus geführt hat, also sollten wir uns darauf konzentrieren, die Schuldigen zur Verantwortung zu ziehen und anschließend gegen die mögliche Wiederkehr solcher Zustände zu kämpfen." Wie sich herausstellte, war diese Annahme nicht allein das Ergebnis eines Verschiebungsprozesses, sondern schlichtweg falsch: Wie die öffentliche Reaktion auf *Holocaust* zeigte, wußten eben keineswegs alle, wozu der Faschismus geführt hatte. Dasselbe irrtümliche Unterstellen eines nicht vorhandenen Konsens' liegt im übrigen wohl auch der heftig diskutierten Ausklammerung des *Holocaust* aus Edgar Reitz' und Peter Steinbachs *Heimat* (1984) zugrunde. Reitz' politisch korrekte, aber oft eher verkrampt wirkende Privilegierung des Themas in *Die zweite Heimat* (1993) zeigt, wie schwer es ist, dieses Thema als Bestandteil deutscher Geschichte darzustellen.

34 Kaes, Deutschlandbilder, S. 29

sie auch sei, um ihr einen Schein von Authentizität und tragischer Tiefe zu geben.

Noch einmal: "Holocaust" und die Ästhetik des Fernsehens

Der Sinn für Distanz, für objektive Beobachtung, der, wie Andreas Huyssen gezeigt hat, nicht nur für die Fernsehfilme jener Zeit so charakteristisch ist, sondern auch für das zeitgenössische Drama³⁵ hat etwas zu tun mit zwei weiteren blinden Flecken im westdeutschen Diskurs über das Dritte Reich: dem Alltagsleben, (besonders unmittelbar vor 1939 und der Psychologie der Täter.³⁶

Besonders der erste Aspekt, die Realität des Alltagslebens am Ende der Weimarer Republik und während des Dritten Reiches, wurde bis in die 70er Jahre hinein im Fernsehen nie wirklich gezeigt. In diese "Marktlücke" stieß *Holocaust*. Der Erfolg der Serie in Westdeutschland (soweit er wirklich auf der Handlungsstruktur der Serie selbst beruhte), ist nicht, wie vor allem deutsche Kritiker am Anfang meinten, hauptsächlich auf die leicht verdaulichen Muster des Melodramas zurückzuführen, sondern auf seine an den spezifischen Eigenschaften der Fernsehästhetik orientierte Präsentationsform. Im Gegensatz zum Kinofilm und zur Literatur ist nämlich die Fernsehästhetik untrennbar mit ihrer Rezeptionsweise verbunden (und verändert sich auch mit dieser).

Im letzten Jahrzehnt wurde die von der Frankfurter Schule beeinflusste Einschätzung der Massenmedien als Werkzeuge der Manipulation durch differenziertere Rezeptionsmodelle abgelöst, die dem Zuschauer aufgrund selektiver und gegenläufiger Apperzeptionsmechanismen einen wesentlich größeren Spielraum an eigengesteuerter Rezeption gegenüber dem Text einräumten.³⁷

35 Andreas Huyssen: The Politics of Identification, in: *New German Critique* 19, 1980, S. 117-136

36 Auch hier gibt es ein paar Ausnahmen, zumeist Dokumentarfilme wie Rolf Orthels *Dr. W. - ein SS-Arzt in Auschwitz* (1976). Es ist allerdings bezeichnend, daß dieser Dokumentarfilm einen Mann beschreibt, der sich, nach Aussagen von Zeugen und Opfern, inmitten der Terrors seinen eigenen, sonderbaren Wertekanon gebildet hatte: Einerseits meldete er sich oft freiwillig für Exekutionen, andererseits versuchte er aber auch, so viele Opfer wie möglich zu retten.

37 Siehe hierzu Umberto Eco: Towards a Semiotic Inquiry into the TV Message, in: *Working Papers in Cultural Studies* 3, 1972, S.103-126 und Stuart Hall: Encoding/Decoding, in: *Culture, Media, Language*, hrg. von Stuart Hall, D. Hobson, A. Lowe und P. Willis, London 1980, S.128-138. Vgl. auch John Fiske: *Television Culture*, London 1987, S.62-83. und Ien Ang: *Watching Dallas*, London 1985.

Diese Wende in der Rezeptionstheorie ergab sich vor allem aus Untersuchungen, die den Einfluß der sozialen Umgebung berücksichtigten, in welcher Massenmedien rezipiert werden. Aus dieser Sicht erscheint das Fernsehprogramm als eine der offensten Erzählformen, weil seine Rezeption sich in einer Umgebung abspielt, die einer wirklich passiven Rezeption eher abträglich ist. Selbst der hartnäckigste Sesselhocker unterbricht dann und wann den Bann der Handlung, um aufzustehen und sich ein Brot zu schmieren oder um ins Badezimmer zu gehen, gar nicht zu reden von Rezeptionsformen, bei denen nebenher der Abendtisch gedeckt oder die Kinder gefüttert werden, wobei die durch das unterbrochene Hinsehen entstehenden Verständnislücken anhand des Tons überbrückt werden³⁸, oder von solchen, bei denen das "Zapping", das Springen mit der Fernbedienung von Kanal zu Kanal zu einer Art individueller "Programmgestaltung" führt, die mit den Mitteln herkömmlicher Texttheorie wohl kaum noch zu fassen wäre. Im Gegensatz zum Kinobesucher, dessen Seherlebnis sich im Rahmen dessen abspielt, was Peter Berger und Thomas Luckmann als von der Alltagsrealität abgesonderte "umgrenzte Sinnprovinz" bezeichnet haben,³⁹ überschneidet sich das Fernseherlebnis unmittelbar mit dieser Alltagsrealität selbst. Natürlich beeinflußt diese Tatsache die Ästhetik von Fernsehprogrammen, insbesondere in den USA, wo die Notwendigkeit der Einfügung von Werbespots den Handlungsfluß noch weiter unterbricht. Infolgedessen eignet sich das amerikanische Fernsehen (und immer mehr das Fernsehen weltweit) historische Stoffe, sofern es sich mit ihnen überhaupt auseinandersetzt, auf der Basis dessen an, was man als den "Diskurs des Alltagslebens" bezeichnen könnte. Dabei werden die dominanten narrativen Codes dem Modus der Rezeptionsweise angepaßt.

Holocaust ist nach diesem Muster gestrickt. Für das amerikanische Publikum mußten die Schrecken des Massenmordes (jedenfalls nach Meinung der Produzenten) personalisiert, individualisiert und so erzählt werden, daß sie über den "Diskurs des Alltagslebens" zu rezipieren waren. All dies trifft auf *Holocaust* zu, vor allem in den Anfangsfolgen. Der Film zeigt Ausschnitte aus einem "normalen" jüdischen Leben, selbst noch unter faschistischer Herrschaft. In der Exposition treten die Mitglieder der Familie Weiss zunächst als Subjekte ihrer eigenen Geschichte auf (ein Eindruck, der über alle Folgen hinweg durch Rudis Widerstandstätigkeit wachgehalten wird), ehe sie zu bloßen Objekten der Vernichtungspolitik der Nazis werden. Das ist eine

38 Vgl. Rick Altman: *Television/Sound*, in: *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, hrsg. v. Tania Modleski, Bloomington und Indianapolis, 1986, S.39-54.

39 Peter L. Berger und Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1967; S.28.

wichtige Nuancierung, denn es relativiert bis zu einem gewissen Grad die sekundäre Enthumanisierung der Verfolgten, die das Ergebnis so mancher gutgemeinter didaktischer Programme ist, wenn diese, in der Absicht, das ganze Grauen des Massenmordes sichtbar zu machen, ungewollt die faschistische Perspektive entpersönlichter menschlicher Objekte duplizieren. Andererseits gibt die Serie aber auch Einblick in Dorfs sozialen Hintergrund. Wenngleich hoffnungslos überzeichnet und als Charakterportrait mitunter voller Widersprüche,⁴⁰ wird die Dorf-Figur doch wenigstens anfangs psychologisch einigermaßen belegt. Dorf, der während seines Jurastudiums zu den zehn besten seines Jahrgangs gehört hat, kann im Deutschland der Weimarer Republik keine Stelle finden und hat Angst, aus diesem Grund die Achtung seiner Frau zu verlieren. Sein erster Kontakt mit der SS ist lediglich ein verzweifelter Versuch, aus den Beziehungen seiner Frau Kapital zu schlagen. Tatsächlich wird Dorf zu Beginn als eher sympathischer Charakter gezeichnet. Dieses anfängliche Identifikationsangebot wird indes angesichts seines Verhaltens im weiteren Verlauf der Handlung auf drastische Weise auf den Kopf gestellt. Dadurch wird der Zuschauer gezwungen, seine frühere Einschätzung in Frage zu stellen, was hilft, die Mechanismen der ideologischen Vereinnahmung im Nationalsozialismus besser zu verstehen.

Wichtiger ist jedoch in diesem Zusammenhang, daß diese Personalisierung des Terrors genau das ist, wovor die deutschen Beiträge zu diesem Thema zurückgeschreckt waren, teils als Resultat der oben beschriebenen Verschiebungsmechanismen, teils aus Angst, eine zu starke Personalisierung der Täter könnte als Apologie verstanden werden. Wahrscheinlich ist das einer der Gründe, warum Holocaust zu jener Zeit in Deutschland nicht hätte gedreht werden können. Das Tabu, das durch die Serie in Deutschland gebrochen wurde (unbeabsichtigt, denn sie entstand einfach infolge einer anders verstandenen Medienästhetik und vor einem anderen kulturellen Hintergrund) war eben diese Einbettung des Grauens in die Matrix der Alltagswirklichkeit.⁴¹ Wenngleich in den späteren Folgen diese Wirklichkeit in dem Maß in

40 Auch wenn, angesichts der Notwendigkeit narrativer Verdichtung, ein einziger Mensch als verantwortlicher Urheber jeder einzelnen Phase der Endlösung durchgehen mag, von der Reichskristallnacht bis zur Einführung von Cyclon B, so hätte eine solche Person aller Wahrscheinlichkeit nach mehr gemeinsam mit den von Klaus Theweleit untersuchten Freikorps-Führern als mit dem ruhigen, sensiblen, eher androgyn wirkenden Dorf. Klaus Theweleit: *Männerphantasien*, Reinbek 1980.

41 Die spezielle interkulturelle Problematik, die sich aus der fiktionalen Darstellung deutschen Alltagslebens für ein an amerikanischen Alltagsmustern orientiertes Publikum ergaben, sowie aus der Wirkung dieses gebrochene amerikanischen Bilds einer deutschen Alltagsrealität auf ein deutsches Publikum, gehen über den hier gesteckten Rahmen hinaus.

den Hintergrund tritt, als der Massenmord selbst ins Zentrum der Darstellung rückt, so ist doch zu diesem Zeitpunkt die Verbindung mit dem "Diskurs des Alltagslebens" bereits fest etabliert und wird durch die Ästhetik der Serie mit jeder weiteren Folge erneut bestätigt. Diese Ästhetik verschmilzt die fiktionale Realität der Serie mit der tatsächlichen Realität der Alltagserfahrung des Zuschauers weit nachdrücklicher und dauerhafter als es durch das einmalige Erlebnis eines einstündigen Dokumentarfilms oder eines normalen Kinofilms geschehen kann. In gewissem Sinne wird eine Serie, vor allem eine mit einem so überwältigenden Echo in der Öffentlichkeit, wie es von *Holocaust* ausgelöst wurde, zu einem Teil der persönlichen Lebenserfahrung und der individuellen Erinnerung des Zuschauers. Dieser Effekt verdankt sich zum größten Teil dem Serienformat mit seinen ständigen Verstärkungsmechanismen durch jede weitere Folge und den dazwischenliegenden Diskussionen in den Schulen oder am Arbeitsplatz.⁴²

Holocaust nutzte die besondere Eigenschaft der Miniserie, die persönliche Erinnerung des Zuschauers an seine Alltagsrealität mit der Erinnerung an die narrative Fiktion zu verschmelzen, um in der individuellen Erlebniswelt von Millionen Zuschauern die Perspektive der Opfer zu verankern.

Die Bestürzung in der westdeutschen Medienkritik über die Tatsache, daß die Identifikationsstrukturen von *Holocaust* jenen Prozeß der Trauerarbeit in Gang gebracht zu haben schienen, den die Mitscherlichs 1968 gefordert hatten, liegt in der Unterschätzung der tatsächlichen Rolle begründet, die Identifikationsschemata bei allen kognitiven Prozessen spielen - wie auch in einem Mißverständnis der potentiellen Rolle eines Massenmediums in diesem Zusammenhang. Wirkliche Trauerarbeit setzt einen Lernprozeß voraus, d.h. die Verarbeitung von bestimmten Informationen, die - wenn sie außerhalb des persönlichen Erfahrungshorizonts liegen - zunächst einmal angeeignet, in die eigene Lebenserfahrung als erinnerte "Wirklichkeit" integriert werden müssen, wenn das Verhalten beeinflußt oder verändert werden soll und wenn sie zu einem bleibenden Bestandteil des individuellen Gedächtnisses werden

42 Es ist kein Zufall, daß die einzige Sendung, die bislang mit dem Erfolg von *Holocaust* in Westdeutschland konkurrieren konnte, Reitz und Steinbachs *Heimat*, auch eine Miniserie mit außergewöhnlich starker Betonung der Muster des alltäglichen Lebens war. Die Problematik von Reitz' Versuch, eine deutsche Alltagsgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts aus der Randperspektive zu zeigen, ist, daß der Text durch die Übernahme der Erinnerung an die NS-Zeit, wie sie sich im Diskurs des Alltagslebens artikuliert, unbewußt die Auslöschung der Juden fortsetzte. Dort hatten sich nämlich auch die Strategien der Verdrängung breitgemacht, die nun von Reitz unreflektiert reproduziert wurden. Zu einer detaillierten Diskussion von *Heimat* vgl. meine Arbeit: "Heimat" and the German Left: The Anamnesis of a Trauma, in: *New German Critique* 36, 1985, S.25-66. Vgl. auch im selben Heft: Miriam Hansen: Dossier on "Heimat", S. 3-24.

sollen.

Eben dieser Identifikations- und Aneignungsprozeß wurde durch die verschiedenen Verschiebungstechniken und den verfremdeten, distanzierten, emotionslosen Dokumentarstil der Produktionen vor 1979 verkürzt. Selbst so hervorragende Texte wie *Ein Tag* oder *Mord in Frankfurt* gaben (auf persönlicher Ebene) keine Antwort auf die blinden Flecken der Geschichtsschreibung des Dritten Reiches: 1. Was wurde nicht getan, um die Nazis 1933 an der Machtübernahme zu hindern; was waren die Versäumnisse, die verpaßten Gelegenheiten, wo wurde möglicher Widerstand nicht geleistet? 2. Was war die emotionale, psychologische Faszination, die vom Faschismus ausging? 3. Wie war das Alltagsleben unter der faschistischen Herrschaft? 4. Wie sah die Persönlichkeitsstruktur eines Täters oder Mitläufers aus?

Alltagsgeschichte und der Dokumentarfilm

Seit den späten 70er Jahren hat es verschiedene Versuche gegeben, auf einige dieser ungeklärten Fragen Antworten zu finden. trotzdem besteht weiterhin ein spürbarer Mangel an Filmen, die versuchen, die vom Faschismus ausgehende Faszination zu verstehen und zu erklären. Gemeint sind solche Werke, welche die Art und Weise nachzeichnen, in der die Nazis sich legitime Bedürfnisse und Hoffnungen zu eigen machten und für ihre Bedürfnisse umfunktionierten, ein wichtiger Untersuchungsbereich, auf den Ernst Bloch bereits 1935 verwiesen hat.⁴³ Im Gegensatz dazu machte man Fortschritte bei dem Versuch, einen visuellen Beitrag zur psychologischen Analyse des Täter- und Mitläuferprofils zu leisten, wobei man sich auch für jene "normalen" Bürger interessierte, die all dies zuließen, entweder, weil sie ihre Wissen um die Vorgänge verdrängten, oder weil sie wirklich nicht genügend informiert waren. Das wurde zum Forschungsgegenstand der sogenannten "Alltagsgeschichte".

Die Fortschritte, die in dieser Richtung erzielt wurden, sind vor allem das

43 Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit, Zürich 1935. Eine der wenigen Produktionen, die sich auf dieses haarige Thema einlassen, ist Eberhard Schuberts Fernsehspiel *Flamme empor* (SR 1979), das den Aufstieg des Nationalsozialismus in einer Region beschreibt, in der die Geschichte leicht einen anderen Weg hätte gehen können: dem Saarland. Schuberts Darstellung stellt den Eindruck der Unausweichlichkeit in Frage, der auch vielen ausgezeichneten kritischen Sendungen insgeheim zugrunde liegt, weil beim Zuschauer am Ende das Gefühl zurückbleibt, daß ohnedies nichts hätte getan werden können, um den Lauf der Dinge zu ändern. Gleichzeitig zeigt Schubert aber auch die romantische Faszination der faschistischen Sonnenwendrituale und der gemeinschaftlichen Fahrten für die Wandervogelmentalität großer Teile der Weimarer Jugend.

Verdienst von Dokumentarfilmen, welche die sich nach dem Schock von *Holocaust* bietende Möglichkeit nutzten, verstärkt Sendetermine für derartige Produktionen zu bekommen. Bahnbrechend waren hier die Interview-Montagen von Eberhard Fechner: *Klassenphoto* (NDR 1971), *Unter Denkmalschutz* (HR 1975), *Die Comedian Harmonists* (NDR 1976) und *Der Prozeß* (Dritte Programme 1984).⁴⁴

Fechners Technik, die Aussagen und Reaktionen seiner Interviewpartner in einer narrativen Montage so zu kombinieren, daß sie zueinander in Beziehung gesetzt werden, mag manchem als methodologisch fragwürdig erscheinen. Nicht abzustreiten ist jedoch, daß seine Interviewkompilationen sich im Lauf der Zeit zu einem diachronen Geflecht verdichtet haben, das zu einer kommentierten Sozialgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts angewachsen ist.

Am Ende des Zyklus steht *Der Prozeß*, eine dreiteilige, 7 1/2-Stunden lange Interviewchronik des Majdanek-Verfahrens, des voraussichtlich letzten NS-Prozesses dieser Größenordnung in Deutschland. Dabei ist das Sendedatum in diesem Zusammenhang irreführend, da die Entscheidung, den Prozeß zu dokumentieren, von Fechner und NDR-Redakteur Hans Brecht bereits im Jahre 1975 getroffen wurde, als der Prozeß gerade beginnen sollte⁴⁵ - vier Jahre, bevor *Holocaust* in Deutschland gesendet wurde.

Obwohl es erst drei Monate nach *Holocaust* ausgestrahlt wurde, dürfte Ebbo Demants *Lagerstraße Auschwitz* (SWF 1979) auch schon mindestens zwei Jahre vor diesem Datum konzipiert worden sein. Demants Interviews mit drei verurteilten Auschwitz-Mördern, zwei SS-Männern und dem leitenden Sanitäter sind wahrscheinlich die intimsten Psychogramme der Täterpersönlichkeit, die wir je haben werden. Zu einem weiteren Film: *Und sie waren gleich tot ...! Drei Auschwitz-Täter sprechen* (SWF 1980), der auf demselben Material beruht, erklärt Demant: "Die Gespräche sind bewußt nicht kontrovers geführt worden. Nur so glaubte ich, eine unverfälschte Selbstdarstellung der Täter zu bekommen." Und in einer Presseerklärung zu *Lagerstraße Auschwitz* beschreibt der Filmemacher seine eigenen Gefühle während der Aufnahmearbeiten:

Ich hatte noch nie Menschen gegenübergesessen, die andere Menschen getötet haben. Und hier sprach ich nun mit drei Männern, die wegen Mordes oder Bei-

44 Dieses Projekt wurde ergänzt durch Fechners Bearbeitung von Walter Kempowskis bürgerlichem Familienepos *Tadellöser und Wolff* (ZDF 1975).

45 Vgl. Karl Heinz Janssen: Über das Böse und das Tugendhafte, in *Die Zeit* vom 11.11.1984. Der Prozeß dauerte fünfzehn Jahre, die Urteile wurden erst nach weiteren vier Jahren rechtskräftig.

hilfe zum Mord an Dutzenden, teilweise Hunderten Unschuldiger verurteilt worden waren. Da ich von ihnen etwas wollte, mußte ich mich in ihre Sprache begeben, mußte sie klinisch über ihre Taten befragen, durfte keine Vorwürfe machen, konnte kaum widersprechen. Sie wären sonst aufgestanden und hätten sich in ihre Zellen zurückbringen lassen.⁴⁶

Dies ist die traumatische Situation, die möglicherweise die meisten anderen Filmemacher davor zurückschrecken ließ, dem Zentrum des Holocaust zu nahe zu rücken, die alptraumhafte Vorstellung, sich in die Psyche der Mörder, und sei es auch nur zum Schein, einfühlen zu müssen. Fechner und Demant personalisieren den Terror. Darin liegen gewisse Risiken. Eines davon ist der Effekt einer Monstrositäten-Schau: Wir sehen die Ungeheuer und schauern zurück, in der scheinbaren Gewißheit, daß wir zu derartigen Verbrechen nie fähig wären. Ein weiteres Risiko liegt in der Motivation der Gesprächspartner für die Teilnahme an dem Interview. Sie haben eine Geschichte zu erzählen, und da, wo persönliche Konstruktion von Erinnerung ins Spiel kommt, sind Rechtfertigungs- oder Erklärungsversuche ein natürlicher Impuls. Zumeist leugnen Demants Interviewpartner ihre Verbrechen nicht; sie beschreiben sie sogar in den kleinsten Details, verführt durch die Aura des Sachverständigen, die ihnen von der Fernsehkamera verliehen wird. Aber sie berufen sich stereotyp darauf, lediglich ihre Pflicht getan und Befehle befolgt zu haben. Wenn man die selektiven Rezeptionsmechanismen der Zuschauer in Anschlag bringt, so besteht die Gefahr, daß diese Art Aussage den Verdrängungsstrategien vieler Deutscher entgegenkommen könnte. Aber dieses Risiko ist angesichts der historischen Bedeutung dieser Dokumentation wohl gerechtfertigt. Wesentlich problematischer dagegen ist die Entscheidung der Fernsehanstalten, solche Sendungen zu marginalisieren, indem sie entweder spät abends oder lediglich in den Dritten Programmen gesendet werden, wenn nur ein Bruchteil der Zuschauer zu erreichen ist.

Zwei weitere Dokumentarfilmer, die sich in den siebziger und achtziger Jahren intensiv mit dem Thema des Holocaust auseinandergesetzt haben, sind Paul Karalus und Lea Rosh. Karalus wurde vom WDR beauftragt, eines der deutschen Begleitprogramme zu Holocaust zu machen. Seine Dokumentation *Endlösung: Die Judenvernichtung in Deutschland* (WDR 1979) gibt den Opfern ein Gesicht im Portrait eines Überlebenden, des deutschen Juden Klaus Scheurenburg, dessen Familie schon seit 800 Jahren in Deutschland ansässig ist. Scheurenberg bezieht sich auf ein oft übersehenes historisches Detail, wenn er auf das tief verwurzelte Bedürfnis unter jugendlichen Juden zu spre-

46 Pressemappe Neue Deutsche Filme, Filmfest Berlin 1980, hier zit. nach Roth, Der Dokumentarfilm seit 1960, München 1982, S. 127.

chen kommt, selbst ein Teil dieses Systems sein zu wollen, das auf ihre Ausgrenzung ausgerichtet war ("Man hat sich dazugestohlehn"). Wie schwierig es tatsächlich für einen Deutschen ist, dieses Thema anzugehen, ohne sich in sehr sonderbaren rhetorischen Konstruktionen zu verlieren, wird an dem wohlgemeinten, aber peinlichen Drang des Filmemachers deutlich, die Opfer gegenüber den rassistischen Schmähungen zu verteidigen, die den Vorwand zu ihrer Ermordung lieferten: So hält es Karalus für notwendig, seinen Zuschauern zu erklären, daß die Juden keineswegs "Schmarotzer und Parasiten" gewesen seien, wie die Nazi-propaganda behauptete. Er zeigt Archivaufnahmen von jüdischen Frauen, die in einer Fabrik an Nähmaschinen arbeiten und kommentiert: "Diese Bilder geben eine Antwort darauf." Beunruhigend daran ist aber, daß diese "Frage" immer noch gestellt werden kann.

Die meisten Filme von Karalus sind durch den Versuch gekennzeichnet, einen subjektiven Zugang zu der Epoche zu liefern, um so den durch die sachlich-distanzierte Reportage gegebenen emotionalen Sicherheitsabstand zu verringern. In *Mein Großvater - KZ-Aufseher Konrad Keller* (ZDF 1982) schildert er die persönliche Auseinandersetzung einer Familie mit ihrer Vergangenheit. Es handelt sich um die Familie des Journalisten Kurt Kister, einem Angehörigen der dritten von den Ereignissen des Dritten Reiches betroffenen Nachkriegsgeneration. Der Film zeigt die *double bind*-Situation, in der die Jugendlichen im Nachkriegsdeutschland sich befanden. Obgleich nicht selbst für die Verbrechen verantwortlich, sahen sie sich nichtsdestoweniger vor die traumatische Entscheidung gestellt, entweder mit ihren Eltern zu brechen, oder irgendwie über den Abgrund des Verdachts und manchmal des Wissens um die Schuld ihrer Eltern hinweg affektive Bindungen zu erhalten. In der Erinnerung von Kisters Tante lebt ihr Vater, eben der SS-Mann Konrad Keller, fort als "sehr guter Vater." Sie betont, daß er seine Kinder ebenso geliebt habe, wie sie ihn, daß er ein Mann von großer Charakterstärke gewesen sei, der sich in seinem "Beruf" gesundheitlich aufgezehrt habe.

Persönliche Nachforschungen wie die in *Konrad Keller* haben eine oberflächliche strukturelle Ähnlichkeit mit den "Anfragen" der 60er Jahre, unterscheiden sich aber von diesen dadurch, daß hier ein echtes historisches Interesse an Aufklärung an die Stelle einer sich selbst als Ankläger und Richter in Szene setzenden Pose tritt, wie sie sich in den früheren Programmen häufig findet. Rainer Hagens Film von 1981 *Warum haben 1933 so viele Protestanten Adolf Hitler gewählt?* (NDR) zerstört die Verdrängungsstrategien der protestantischen Kirche, indem er historische Verbindungen nachweist zwischen Luthers dialektischer Definition der "Freiheit eines Christenmenschen" und dem autoritären deutschen Obrigkeitsstaat, der in den Nationalsozialis-

mus mündete. Er dokumentiert auch das Fortbestehen autoritärer Verhaltensweisen bei kirchlichen Würdenträgern der Gegenwart.

Aus anderem Blickwinkel stellt Lea Rosh leidenschaftliche Enthüllungsreportage die Realität der "Vergangenheitsbewältigung" auf der Ebene der Institutionen dar. *Holocaust: Die Tat und die Täter* (ZDF 1982) prangert die abstrusen und menschenverachtenden Manöver an, mit denen sympathisierende westdeutsche Gerichte vor allem Akademiker von jeder Verantwortung für ihre Taten freisprachen. *Vernichtung durch Arbeit* (SFB 1984), ein weiterer unbequemer Beitrag, der vom Sender auf den späten Abend verbannt wurde, handelt von einem ziemlich vernachlässigten Aspekt des Holocaust: der Ausbeutung jüdischer und anderer Zwangsarbeiter durch die deutsche Industrie - Krupp, Siemens, IG Farben. 1990 schließlich entstand in Zusammenarbeit mit dem Historiker Eberhard Jäckel eine lange überfällige deutsche Antwort auf *Holocaust* und *Shoah* - die vierteilige Dokumentarserie über den Mord an den europäischen Juden mit dem Paul Celans entlehnten Titel *Der Mord ist ein Meister aus Deutschland*.⁴⁷ Dieser - meines Wissens einzige - deutsche Versuch einer Gesamtdarstellung des Holocaust ist schon allein deshalb interessant, weil hier zum ersten Mal Deutsch sprechende Überlebende und Zeitzeugen aus den östlichen Ländern, wie z.B. Polen, Rußland und den baltischen Staaten Gehör finden, da es vor 1989 in den meisten dieser Länder schwer war, eine Dreherlaubnis zu diesem Themenkomplex zu bekommen. Wieder sind es die Randnotizen aus der Alltäglichkeit des Terrors, in denen die Enthumanisierung besonders handgreiflich zutage tritt. So erzählt etwa in der ersten Folge ein österreichischer Jude von dem Verrat eines Nachbarn, der seine Familie der Gestapo ans Messer lieferte. Mutter und Schwester starben, während er selbst und sein Vater überlebten. Als sie nach dem Krieg wieder in ihre alte Wohnung ziehen konnten, in der derselbe Nachbar unbehelligt weiterwohnen konnte, beschwerte sich dieser bei dem Vater darüber, daß sein Sohn ihn im Treppenhaus nicht mehr grüße. Dieser völlige Mangel an *Schuldbewußtsein* auf Seiten derer, die dem Terror zugearbeitet hatten, und die bis auf wenige Ausnahmefälle unbehelligt blieben, zieht sich wie ein roter Faden durch viele deutsche Beiträge zu diesem Thema. Wollte man eine grobe Untzerscheidung treffen zwischen deutschen und ausländischen Produktionen zur Holocaust-Problematik, so ließe sich vielleicht an diesem Punkt ansetzen: während insbesondere US-Produktionen bis hin zu *Schindler's List* sich fast ausschließlich für die Täter interessieren, spielt bei den in Deutschland entstandenen Texten oft das Entset-

47 Eine Koproduktion von HR, NDR, WDR, SWF, SFB und SDR.

zen über die Tausende von biedermännischen Denunzianten eine Rolle, die nach dem Krieg als geachtete Nachbarn ohne Probleme weiterlebten.⁴⁸

Die Technik der Subjektivierung und der an Methoden der *oral history* erinnernde Ansatz der Dokumentationen von Fechner, Karalus, Demant und anderen hat wahrscheinlich seine Wurzeln in jener Wiederentdeckung regionalistischer und insbesondere antihegemonialer Traditionen, aus denen auch Heimat hervorgegangen ist⁴⁹, eine Renaissance, die eigentlich bereits vor der Ausstrahlung von *Holocaust* begonnen hatte, aber sicherlich Auftrieb erhielt durch den erfolgreichen Einsatz einer identifikatorischen Diegese in der amerikanischen Serie. In ihrem Artikel über den Hintergrund des Historikerstreits beschreibt Mary Nolan diese Zusammenhänge:

Im letzten Jahrzehnt erlebte Deutschland ein vielleicht einmaliges, überschäumendes Interesse (...) an seiner jüngsten und schwierigsten Geschichte (...) Tausende von Schülern beteiligen sich an den jährlichen Geschichts-Wettbewerben und arbeiten über Themen wie "Alltagsleben im Dritten Reich". Diese weit verbreitete Geschichtsbewegung von unten hat alle möglichen Projekte im Bereich der lokalen und oralen Geschichtsforschung hervorgebracht. Wie ähnliche Bewegungen in anderen Ländern hat sie die Geschichte aus dem akademischen Kontext herausgeholt und Nichthistorikern beigebracht, ihre eigene Geschichte zu erforschen. Lokale Museen erfreuen sich großen Zulaufs und historische Bücher und Fernsehsendungen sind äußerst populär.⁵⁰

Nicht selten hat das westdeutsche Fernsehen diese Bemühungen aktiv unterstützt. Wolf Lindners *Jever: Schüler erforschen NS-Geschichte ihrer Stadt* (ZDF 1981) dokumentiert den Versuch einer Schülergruppe in einer nordfriesischen Stadt, die verschiedenen Schichten des Vergessens zu durchdringen, die sich über fast vier Jahrzehnte angesetzt hatten. Ein besonders interessanter Aspekt dieser Dokumentation ist, daß die Schüler den Off-Kommentar selbst sprechen, eine an Benjamin erinnernde Annäherung an einen emanzipatorischen Gebrauch der Möglichkeiten des Dokumentarfilms.

Der zweifellos bewegendste, bedrückendste und historisch signifikanteste Dokumentarfilm jener Periode ist Harald Lüders und Pavel Schnabels *Rhina - Jetzt nach so viel Jahren* (HR 1981).⁵¹ Bis 1923 war Rhina, ein kleines Dorf

48 Zuletzt wurde diese Thematik in Thomas Mitscherlichs Film *Die Denunziantin* (1993) aufgeworfen, spiegelverkehrt dargestellt am Beispiel einer der wenigen, die tatsächlich für ihren Verrat zur Rechenschaft gezogen wurden, dabei aber, so die implizite These des Films, weniger schuldig war als viele, die sie, um ihr eigenes Gewissen dadurch reinzuwaschen, vor Gericht belasteten.

49 Zum regionalistischen Schema vgl. Geisler: "Heimat" und die deutsche Linke, S. 39ff.

50 Mary Nolan: The Historikerstreit and Social History, in: New German Critique 44, 1988, S. 63

51 Ich danke dem Adolf Grimme Institut und insbesondere Herrn Ulrich Spiess für den Zugang zu diesem (und vielen anderen) Fernsehsendungen im Archiv des Instituts, wie auch für die guten

in Hessen, der einzige Ort in Preußen mit einer jüdischen Bevölkerungsmehrheit gewesen. Selbst zur Zeit der Machtergreifung gab es in Rhina einen größeren jüdischen Prozentanteil als in anderen deutschen Städten und Dörfern. Die Filmemacher hatten sich vorgenommen, zu untersuchen, was mit der sozialen Infrastuktur einer Gemeinde geschieht, die plötzlich die Hälfte ihrer Einwohner verliert. Die Reaktionen der Einwohner im ersten Teil des Films, der die Recherche in Rhina selbst zeigt, sind sowohl auf unheimliche Weise vertraut als auch einigmaßen vorhersehbar. Niemand möchte, daß zwei Filmemacher im Ort herumlaufen und alte Wunden aufreißen. Die typische Reaktion ist Verdrängung, Verschiebung und desinteressierte Ignoranz.

Um so faszinierender ist das historische Material in der zweiten Hälfte des Filmes, in der Schnabel und Lüders ihre Suche nach jüdischen Überlebenden aus Rhina schildern. Über eine Anzeige in der deutschsprachigen *New Yorker Zeitung Aufbau* finden sie Kontakt zu einer Reihe von früheren Einwohnern von Rhina, von denen heute viele in Washington Heights wohnen, einem deutsch-jüdischen Viertel in New York City. Der Film zeigt indes, daß dieser Stadtteil, oft in bitter-ironischer Anspielung auf die hierher geflüchteten deutschen Juden das "Vierte Reich" genannt, keine wirkliche neue Heimat für die Exilanten ist, sondern vielmehr eine ständige Erinnerung an deren Verweigerung. Wenigen von ihnen ist es gelungen, sich ganz in die amerikanische Gesellschaft zu integrieren. So leben sie in einem existentiellen Niemandsland: die Gesellschaft, in der sie leben, verstehen sie nicht wirklich, und doch ist es für sie ausgeschlossen, nach Deutschland zurückzukehren.

Nur sehr zögernd akzeptieren diese deutsch-amerikanischen Juden die nachforschende und Fragen stellende Anwesenheit der Filmemacher. Erst als sie sich vergewissert haben, daß das Interesse, etwas über ihr Schicksal zu erfahren, nicht nur vorgetäuscht ist, stellen sie weitere Kontakte zu Freunden und Bekannten her. Eine der bewegtesten Szenen des Filmes sind die Momente, in denen Schnabel und Lüders Photos herumreichen, die sie in Rhina gemacht haben, Bilder von älteren Einwohnern und vom jüdischen Friedhof dort. So bringen die Filmemacher in gewissem Sinne den Exilierten ein Stück von ihrer vor langer Zeit verlorenen Vergangenheit zurück. Eine offensichtlich mit dem Teleobjektiv aufgenommene Totale, die den Zuschauer in respektvoller Distanz zum Geschehen hält, zeigt eine Gruppe Juden, die mit dem Interviewer zusammen die Photos betrachtet.

Vielleicht noch von größerer historischer Bedeutung sind die Szenen, in denen die Anwesenheit der Filmemacher zum Katalysator eines Dialogs zwi-

schen den Emigranten und ihren Kindern wird und damit eine andere 'Verschwörung des Schweigens' beendet, die derjenigen in Deutschland auf unheimliche Weise ähnelt, aber mit dem Unterschied, daß hier ein unerträgliches Leid (und nicht die Schuld) der Elterngeneration für das lange Schweigen verantwortlich ist. So erzählt die Tochter eines Emigranten, daß ihre Eltern niemals zuvor mit ihr über ihre Vergangenheit gesprochen hätten und daß sie den Eindruck habe, die Jahre in Deutschland seien die einzig glücklichen Jahre in deren Leben gewesen.

So beeindruckend dieses Material ist, es ist den Filmemachern damit nicht genug. Mit für Dokumentarfilme seltener Konsequenz bringen sie das in New York gedrehte Material nun wieder zurück nach Rhina, wo sie es in einer öffentlichen Vorführung zeigen. Provoziert durch die Aussagen der Emigranten brechen die Einwohner von Rhina ihr Schweigen - ohne sich freilich zu irgendeiner Schuld zu bekennen. Eine Frau aus Ostpreußen, selbst ein Flüchtling des Zweiten Weltkrieges, beschwert sich darüber, daß sie nur 20.000 DM als Entschädigung erhalten habe: "Die Juden haben viel mehr gekriegt!" Erschreckender noch als dieser Ausbruch ist das mehrfach vorgetragene heuchlerische Verlangen, all dies müsse doch jetzt endlich vergeben und vergessen werden. Der gegebene Anlaß legt die selbstsüchtige Scheinheiligkeit dieser "christlichen" Beschwichtigungsformeln bloß.

Schnabel und Lüders bedienen sich einer eklektischen Diegese. Die kompilatorische Montage der Interviewszenen, welche die rhetorische Basis des Films ausmacht, wird ausgeglichen durch eine vorsichtig subjektivierte Präsentation. Viele der in New York aufgenommenen Szenen zeigen eine starke Affinität zu Techniken des operativen Films (so z.B. die materielle Rekonstruktion der Vergangenheit der Emigranten durch die mitgebrachten Photos, oder das Auslösen eines Dialogs zwischen den Generationen), wobei die selbstreferentiellen Schleifen in der Erzählstruktur nicht nur das Leben der Interviewpartner beeinflussen, sondern auch die späteren Phasen der Diegese. In den Schlußsequenzen liefert *Rhina* nicht nur eine Art von Rückkopplung, die man in Dokumentarfilmen allzuoft vergeblich sucht, sondern agiert darüber hinaus gegen eine "historisierte", d.h. implizit versöhnliche Rezeption der geschilderten Tatsachen, indem das Material an den Ort (zurück-)gebracht wird, wo es die unmittelbarste Wirkung haben muß.

Rekonstruktion der Erinnerung

Die Unfähigkeit, sich mit der NS-Zeit auf der Basis alltäglichen Lebens und Erlebens zu beschäftigen, d.h. im Rahmen des für die Fernsehästhetik charakteristischsten Diskurses, markiert die andere Schwachstelle, die durch *Holocaust* bloßgelegt wurde. Wenn es überhaupt ein Tabu gab, das durch die Serie in Deutschland gebrochen wurde, dann lag es in der Repräsentation der Dialektik von Massenmord und systematischer politischer Unterdrückung auf der einen Seite und einer erschreckenden Normalität des alltäglichen Lebens auf der anderen. Nun dürfte aber gerade in diesem Nebeneinander von Terror und (subjektiv empfundener) Normalität vermutlich eine Ursache des lang andauernden Erfolges des NS-Regimes zu suchen sein.

Es deutet einiges darauf hin, daß sich zu dem Zeitpunkt, als *Holocaust* in Deutschland ausgestrahlt wurde, eine Debatte über dieses Thema bereits abzuzeichnen begann. Die Wiederentdeckung regionalistischer Traditionen, sowie das wachsende Interesse an Oral History gegen Ende der 70er Jahre hätte die Filmemacher früher oder später mit der Frage konfrontiert, wie denn das Alltagsleben im Dritten Reich tatsächlich ausgesehen hatte.⁵² Hans Dieter Schäfers Arbeit *Das gespaltene Bewußtsein*⁵³ revidierte die vorherrschende Auffassung vom Dritten Reich als einem monolithischen Block allgegenwärtiger Unterdrückung, indem er den relativen Wohlstand beschrieb, den das deutsche "Wirtschaftswunder" (wie es tatsächlich vielfach genannt wurde) den nicht unmittelbar von der Verfolgung betroffenen Deutschen verschaffte, ein Wirtschaftswunder, freilich, das Hitlers Aufrüstung zu verdanken war. Trotz des offiziellen Verdikts gegen die sogenannte "Negermusik" blieben Swing und Jazz fast die ganze NS-Zeit hindurch weiterhin populär und auch als Schallplatten im Handel erhältlich. Amerikanische Filme wurden, zumindest in den großen Städten, bis zum Kriegseintritt der USA in den Kinos gezeigt. Andererseits gaben Kraft-durch-Freude, Suppenküchen und zahlreiche andere an den Gemeinschaftsgeist appellierende Programme den Deutschen ein größeres Selbstwertgefühl (wenn auch ein illusorisches), welches durch die Erfolge der Nazis auf internationalen Schauplätzen noch verstärkt wurde und im Medienspektakel der Olympischen Spiele seinen Tri-

52 Vgl. zwei Buchpublikationen aus dem Jahre 1979: Harald Focke und Uwe Reimers Sammlung: *Alltag unterm Hakenkreuz*, Reinbeck und Max von der Grün: *Wie war das eigentlich? Kindheit und Jugend im Dritten Reich*, Neuwied.

53 Hans Dieter Schäfer: *Das gespaltene Bewußtsein. Über die Lebenswirklichkeit in Deutschland 1933-1945*, München 1981, S. 114-195.

umphzug hatte.⁵⁴

Im Zusammenhang mit der Entdeckung von Alltagsgeschichte, aber mit etwas anderer Akzentuierung, steht Heinrich Breloers Dokumentarserie *Mein Tagebuch*, die vom WDR 1984 in 10 Teilen ausgestrahlt wurde. Die Serie stützt sich auf insgesamt rund 1000 private Tagebücher, aus denen der Filmemacher 24 auswählte, deren Verfasser er dann vor der Kamera nach ihren Erlebnissen befragte. Obwohl die Serie sich nicht ausschließlich mit dem Nationalsozialismus beschäftigt, so dominiert doch der Zeitraum vor, während und unmittelbar nach der Nazi-Ära in der Mehrzahl der Folgen. Die ausgewählten Tagebucheinträge werden vom Filmemacher durch Interviews mit anderen Zeitzeugen und durch Archivmaterial ergänzt. Mit seiner behutsamen, unpolemischen, aber insistierenden Befragungstechnik bringt Breloer seine Gesprächspartner dazu, ihre historischen Eindrücke von damals aus der Distanz des Jahres 1984 zu erläutern oder zu korrigieren. Es gibt ein paar Ansätze zur Selbstrechtfertigung, aber im Ganzen gesehen äußern sich die Befragten offen über ihre anfängliche Faszination durch den Nationalsozialismus (einige waren auch von Beginn an skeptisch) ebenso wie über den langsamen Ernüchterungsprozeß, der allerdings in der Mehrzahl der Fälle nicht im Zusammenhang mit dem Holocaust stand, sondern durch den Krieg ausgelöst wurde, insbesondere durch die Erkenntnis, daß dieser nicht zu gewinnen war.

Wenngleich *Mein Tagebuch* alles andere als revisionistische Ziele verfolgt, ist der Film dennoch dem Umfeld einer breit gefächerten Bewegung zuzuordnen, die Ende der 70er Jahre einsetzt und die den Diskurs über die NS-Zeit und den Holocaust neu zu fassen sucht, eine Tendenz, die ihren deutlichsten Ausdruck in der Historiker-Debatte fand. Diese Bewegung hängt eher mit den individuellen Bedürfnissen der Konstruktion von Erinnerung zusammen als mit einem wie auch immer gearteten nationalen Kalkül. Die Erinnerung, um die es dabei geht, ist die jener Generation, die grob gesehen zwischen 1920 und 1935 geboren wurde (mit leichten Abweichungen in beide Richtungen), d.h. jener Deutschen, die zu jung waren, um persönliche Verantwortung für die Gewalttaten zu tragen, deren Jugendjahre und Sozialisation jedoch weitgehend von der Erfahrung Nazideutschlands und des

54 In seinem 1959 erschienen Essay "Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?" hatte Theodor W. Adorno bereits davor gewarnt, diesen Aspekt bei der Analyse des Nationalsozialismus zu vernachlässigen: "Überdies ist es eine Illusion, daß das nationalsozialistische Regime nichts bedeutet hätte als Angst und Leiden, (...). Unzähligen ist es unterm Faschismus gar nicht schlecht gegangen. Die Terrorspitze hat sich nur gegen wenige und relativ genau definierte Gruppen gerichtet." *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 10,2; Kulturkritik und Gesellschaft II, Frankfurt/Main 1977, S. 562.

zweiten Weltkriegs geprägt wurden.⁵⁵

Anscheinend empfinden die Mitglieder dieser Generation, die nun in die 50er und 60er Jahre ihres Lebens kommen, ein starkes Bedürfnis, eine von inneren Widersprüchen möglichst freie, gewissermaßen "glatte" autobiographische Erinnerung zu konstruieren. Dieser Prozeß der individuellen Erinnerungs-Konstruktion wird naturgemäß durch die Diskontinuitäten und Brüche bedroht, welche die Nazi-Zeit und der Holocaust im Gedächtnis markieren. Mir scheint, daß die peinlichen Szenen des Bitburg-Spektakels von 1985 (Helmut Kohl wurde 1930 geboren)⁵⁶ oder die "apologetischen Tendenzen" (Habermas) der Historikerdebatte⁵⁷ (Ernst Nolte, geb. 1923; Andreas Hillgruber, 1925-1989) ihren gemeinsamen Nenner eher in diesen Brüchen in der persönlichen Erinnerungskonstruktion der Betroffenen haben als in irgendeiner Tendenz zum nationalen Revisionismus. Damit soll nicht gesagt sein, daß es keine revisionistischen Strömungen gäbe. Es fragt sich lediglich, ob diese selbst nicht vielmehr als Epiphänomene persönlicher Erinnerungskonstruktion zu deuten sind. Andreas Hillgrubers absurde Forderung, deutsche Historiker sollten sich mit den "heroischen Anstrengungen" der Soldaten an der Ostfront identifizieren, welche die Deutschen vor Vergeltungsakten der vorrückenden sowjetischen Armee zu schützen suchten (absurd deswegen, weil dies eine erneute Ausgrenzung der Erinnerung an Tausende europäischer Juden bedeuten würde, die durch das Fortbestehen der deutschen Ostfront noch in den Todeslagern umkamen⁵⁸), ist um nichts weniger problematisch,

55 Martin und Sylvia Greiffenhagen unterscheiden zwischen drei Nachkriegsgenerationen, die von der NS-Vergangenheit betroffen sind: Diejenigen, die in den Jahren der Weimarer Republik aufwuchsen und dem Regime als Erwachsene dienten (in einigen Fällen als Täter), die, welche während des Dritten Reichs selbst aufwuchsen und jetzt in der Bundesrepublik die tonangebende Generation sind, und die kurz nach dem Krieg Geborenen, die mit dem Diskurs über den Faschismus - bzw. mit der Unterdrückung dieses Diskurses - von Kind an konfrontiert wurden. Vgl. Ein schwieriges Vaterland. Zur politischen Kultur Deutschlands, Frankfurt/Main 1981, S. 49.

56 Über die historischen Bezüge des Bitburg-Ereignisses siehe Eric Rentschler: New German Film and the Discourse of Bitburg, in: *New German Critique* 36, 1985, S. 67-90.

57 Die wesentlichen Beiträge der Historikerdebatte sind abgedruckt in Rudolf Augstein u.a.: Historikerstreit, München 1987. Eine gute Übersicht über die wesentlichen Positionen der Debatte findet sich in Charles Maiers ausgezeichnete Analyse *The Unmasterable Past: History, Holocaust and German National Identity*, Cambridge, Mass. 1988. Zur Frage von Historikerdebatte und nationaler Identität vgl. auch Eric L. Santner: On the Difficulty of Saying "We": The Historians' Debate and Edgar Reitz's Heimat, in: Murray und Wickham: *Framing the Past*, S. 261-279.

58 Um Hillgrubers bereits von Habermas kritisierten Mangel an Empathie für die Opfer des Holocaust zu illustrieren, muß man seiner Forderung nach Identifikation mit dem Abwehrkampf der deutschen Ostfront lediglich die in Jurek Beckers *Jakob der Lügner* (Frankfurt/Main 1976) geschilderte verzweifelnde (und letztlich doch vergebliche) Hoffnung der jüdischen Ghettobevöl-

aber etwas weniger unverständlich vor dem Hintergrund von Hillgrubers eigenen Jugenderfahrungen (Hillgruber wurde in der ostpreußischen Stadt Angerburg geboren). Ein Beispiel vom entgegengesetzten Pol des politischen Spektrums ist Alexander Kluge (Jahrgang 1932), in dessen filmischem Deutschland-Diskurs die Opfer des Faschismus nahezu ausschließlich durch die Toten der alliierten Luftangriffe repräsentiert werden.⁵⁹ Im Falle Kluges tritt der Versuch, die durch die Zerstörung des elterlichen Hauses in Halberstadt verursachten Brüche in der persönlichen Biographie zu verarbeiten, an die Stelle einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Problemen des Holocaust.

Kluges Beispiel zeigt, daß diese Verschiebungs-Phänomene in der Aufarbeitung der persönlichen Jugenderfahrungen während der NS-Zeit keineswegs auf die politische Rechte beschränkt sind. Ein alarmierendes Dokument einer Erinnerungs-Verschiebung auf generationsspezifischer Ebene ist Wolfgang Menges und Horst Königsteins *Reichshauptstadt privat*, 1987 vom SFB aus Anlaß des 750. Jubiläums der Stadt Berlin ausgestrahlt. Die Sendung besteht aus einem zweiteiligen Fernsehspiel von Wolfgang Menge, das ergänzt wurde durch einen insgesamt vierstündigen Dokumentarfilm von Horst Königstein, der allerdings wieder einmal nur in den dritten Programmen zu sehen war. Menges Spiel ist eine fiktionale Verdichtung mehrerer Biographien, die auf dem von Königstein erschlossenen Oral-History-Material beruht. Der Dokumentarfilm selbst bietet ein mit Hilfe von Interviews und Archivmaterial sorgfältig rekonstruiertes Bild der Schein-Normalität des Alltagslebens, wie sie von vielen Berlinern bis in die letzten Kriegsjahre hinein subjektiv erfahren wurde. So liefert das Dokumentarfilmmaterial eine eindrucksvolle Illustration zu Schäfers Essay über das "schizophrene Bewußtsein". Beide Sendungen stützen sich auf die Erinnerungen einer Generation, die zur Zeit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten gerade erst in die Pubertät kam. Für diese Jugendlichen scheint das Aufwachsen im Dritten Reich eine Erfahrung gewesen zu sein, die sich von den Teenagerjahren anderer Generationen nicht wesentlich unterschied. Man traf sich mit dem Freund oder der Freundin, man hörte seine Lieblingsmusik (einschließlich Swing), man ging tanzen oder ließ sich von Kraft-durch Freude auf eine Kreuzfahrt durch die skandinavischen Fjorde schicken. Bei all diesen Aktivitäten war die Präsenz verschiedener, von den Nationalsozialisten auferlegter Restriktionen zwar spürbar, sie wurde jedoch zumeist als eine Verlängerung der elterlichen Au-

kerung gegenüberstellen, die mit jedem Tag sehnsüchtiger auf das Eintreffen der Sowjetarmee wartet. Für sie hatte die Ostfront ein paar Wochen zu lange gehalten.

59 Kaes, Deutschlandbilder, S. 70/71.

torität empfunden, die zwar lästig, jedoch nicht eigentlich ein Ausdruck politischer Unterdrückung war.

Nun sind jedoch Königstein und Menge so sehr darum bemüht, die als subjektiv erfahrene Normalität dieses Lebens zu vermitteln, daß die weniger normalen Aspekte, die Verfolgung und der Terror, wiederum ausgeblendet werden. Wesentlich gefährlicher ist jedoch, daß beide Texte (Menges Fernsehspiel in stärkerem Maße als die Dokumentarfilme) streckenweise in eine offen nostalgische Attitüde umkippen. "Es war auch schön". Diese Fazit ihrer Erinnerungen an das Dritte Reich, von einer der Zeitzeuginnen geäußert, zeigt die Ambivalenz und das anhaltende Trauma des deutschen Diskurses über die Nazizeit.⁶⁰ Im Zusammenhang einer kritischen Erörterung der zugrundeliegenden Verdrängungsmechanismen könnte eine solche Aussage als Indiz für die schizophrenen Strategien der Ausblendung traumatisierender Widersprüche stehen. Der Kontext jedoch, in dem sie hier gemacht wird, signalisiert stattdessen die nostalgische Errettung der "fehlenden Jahre" einer ganzen Generation.

Im Gegensatz dazu stellt Egon Monks *Die Bertinis* (ZDF 1988), nach Ralph Giordanos gleichnamigem Roman die Epoche aus der Perspektive der Opfer dar. Indem er die Schicksale einer halb-jüdischen deutschen Familie nachzeichnet, zeigt Monk einen Aspekt des Terrors, der auch in Peter Lilienthals Film *David* (1979) thematisiert wird: den Überlebenskampf *außerhalb* des Konzentrationslagers. Das Format des Fernseh-Mehrteilers, mit seiner größeren Flexibilität hinsichtlich der Rekonstruktion zeitlicher Dimensionen, eröffnet Monk die Möglichkeit, die Allgegenwärtigkeit des Schreckens zu vermitteln, wie sie (im Kontrast zur scheinbaren Normalität der Alltagswelt der Nichtbetroffenen) von den Opfern erlebt wurde. Ähnlich wie in *Ein Tag* hinterlassen die weniger bedeutsamen, ja fast marginalen Ereignisse oft die stärkste Wirkung - wohl weil sich gerade in ihnen zeigt, daß kein noch so trivialer Aspekt des Alltagslebens vom Terror unberührt bleibt. So erscheint etwa Lea Bertinis Versuch, die antisemitischen Pamphlete des Nachbarn bei der Polizei anzuzeigen, weniger naiv, wenn man sie in den tatsächlichen historischen Zusammenhängen sieht: Kurz nach der Machtübernahme durch die Nazis vermag Lea die Tatsache noch nicht zu begreifen, daß die Grundrechte, die sie ihr ganzes Leben hindurch als selbstverständlich angesehen hat, plötzlich für sie keine Geltung mehr haben sollen.⁶¹

60 Vgl. im selben Zusammenhang auch die ganz ähnlich strukturierte autobiographische Geständnisliteratur, wie etwa Margarete Hannsmann: *Der helle Tag bricht an. Ein Kind wird Nazi*. München und Hamburg 1982.

61 Die Szene erinnert natürlich an Monks Bearbeitung der *Geschwister Oppermann* von Lion

Aber auch hier wiederum beeinträchtigt der extreme Gebrauch von Verfremdungstechniken die Wirkung der Serie, so etwa die penetrant didaktische Montage von Szenen, welche die fortschreitende Verschlechterung der Lebensbedingungen der Familie Bertini zeigen, mit Archivmaterial und Grafiken, die der Erzählung ihre historische Verankerung geben. Hinzu kommt, daß Monks Bemühungen, möglichst viele Facetten des alltäglichen Terrors zu zeigen, zu einer allzu zersplitterten Diegese führen, in der individuelle Szenen oder Episoden häufig über kein narratives Eigengewicht verfügen, sondern vielmehr offensichtlich nur dazu bestimmt sind, einen vorgegebenen Sachverhalt zu illustrieren.

Die Schlußsequenz ist ein gutes Beispiel für die Problematik, die dieser Art von Verfremdungstechnik innewohnt. Als die Familienmitglieder vom Einmarsch britischer Truppen in Hamburg erfahren, erheben sie sich langsam vom Fußboden des dunklen Kellerverstecks, wo sie die letzten Monate des Dritten Reichs überlebt haben. Einer nach dem anderen steigen sie die Treppe hinauf, dem Lichtfleck entgegen, der die Tür nach außen markiert - und damit die Tür zu ihrer Befreiung. Die Kamera folgt ihnen jedoch nicht, sondern sie verharrt im dunklen Keller und endet mit einem langen Schwenk über die trostlosen Lagerstätten. Vermutlich wollte Monk der Gefahr einer falschen Versöhnlichkeit entgegen; aber im Zuge seiner panischen Angst vor identifikatorischen Mustern nimmt er den Bertinis ein Stück ihrer Würde als Subjekte ihrer eigenen Geschichte. Indem er den Zuschauern den Blick auf den Triumph über den Terror verstellt, der im Überleben der Familie begründet liegt, reduziert er deren Existenz wiederum auf den Status von Opfern - so wie wir sie den ganzen Film über wahrgenommen haben.

Rituale des Erinnerns

Das zentrale Paradox aller deutschen Versuche eines öffentlichen Gedenkens an Faschismus und Holocaust war diesem Diskurs von Anfang an einbeschrieben. Das Projekt einer kollektiven Trauerarbeit, wie es die Mitscherlichs formuliert haben, lieferte keinen Hinweis darauf, wie die psychologische Kluft zwischen dem seiner Natur nach privaten Akt des Trauerns und seiner öffentlichen Anwendung im Zuge der Konstruktion von kollektivem Gedächtnis zu überbrücken wäre. Trauer ist eine zutiefst persönliche Angele-

Feuchtwanger (ZDF 1983), welche die Schwierigkeiten einer jüdischen Oberschichtenfamilie zum Thema hat, die in ihrer Alltagswelt stattfindenden Veränderungen zu begreifen. Der Film wird hier allein deshalb nicht diskutiert, weil er leicht zugänglich und hinlänglich bekannt ist.

genheit, und daher auch von noch so gutgemeinten volkspädagogischen Anstrengungen nur schwer zu steuern.

In den vorangegangenen Ausführungen habe ich versucht, einen groben Umriss der westdeutschen Ansätze zum Umgang mit der faschistischen Vergangenheit zu liefern, wie er sich über das derzeit wichtigste soziozentrale Kommunikationsmedium vermittelt. Wenngleich die Ausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie *Holocaust* in Westdeutschland keineswegs der erste ernsthafte Versuch einer Auseinandersetzung mit diesem Problem war, so legte doch das Medienereignis selbst und die damit verknüpfte öffentliche Debatte eine Schwäche der bisherigen deutschen Fernsehproduktionen zu diesem Thema offen: das Fehlen einer direkten und persönlichen Auseinandersetzung mit dem Problem des Völkermords.

Die Debatte um *Holocaust* erleichterte es Dokumentarfilmen mit ihren produktiven Neuansätzen Zugang zum Medium zu gewinnen. Andererseits ist nicht auszuschließen, daß dieses Medienereignis auch gänzlich andere Versuche einer neuen Definition der Konstruktion von Geschichte provoziert haben könnte. Es besteht Grund zu der Annahme, daß der Historikerstreit zu den wirkungsgeschichtlichen Folgelasten dieser Debatte gehört. Nachdem das nationale Trauerritual erst einmal vorrüber war, kam plötzlich und aus sehr unerwarteter Ecke die Beschwerde, die Amerikaner hätten mit *Holocaust* die Deutschen ihrer Geschichte enteignet. Der ursprüngliche Titel von Reitz' *Heimat*, "Made in Germany" sollte daran erinnern, daß dieser Katalysator westdeutscher Identitätsfindung seine Existenz unter anderem der Überzeugung des Filmemachers verdankt, die Deutschen müßten ihre eigenen Geschichten über ihre jüngste Vergangenheit erzählen.⁶² Ebenso ist es wohl kein Zufall, daß Ernst Noltes Aufsatz "Die negative Lebendigkeit des Dritten Reichs", in dem er einige der revisionistischen Thesen der Historikerdebatte zum ersten Mal formulierte, ursprünglich 1980, also ein Jahr nach der Ausstrahlung von *Holocaust* als Vortrag gehalten worden war.⁶³

Es besteht kein Mangel an (west)deutschen Fernsehsendungen, die sich mit der Ära des Faschismus beschäftigen. Tatsächlich konnte hier wenig mehr als eine Orientierung über die, wie ich meine, repräsentativen Trends und Tendenzen der elektronischen Geschichtsschreibung in Westdeutschland vermittelt werden, da die Vielzahl von Sendungen zu diesem Thema eine quantitative Erfassung kaum möglich macht. Dabei ist zu berücksichtigen,

62 Edgar Reitz: Unabhängiger Film nach *Holocaust*? In: Liebe zum Kino: Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983, Köln 1984, S. 98-105.

63 Siehe die "Anmerkung des Verlags" am Ende der wiederum überarbeiteten Fassung mit dem Titel "Zwischen Geschichtsschreibung und Revisionismus", in: Historikerstreit, S. 35.

daß jeder Versuch einer thematischen Erfassung notwendigerweise die individuelle Eigenaussage eines einzelnen Textes bis zu einem gewissen Grad verfälscht. So sind andere Akzente als die hier gesetzten durchaus denkbar.

Eine der Alternativen für die Einordnung des hier präsentierten Materials könnte etwa in dem Versuch bestehen, die Diskussion bis zu dem Punkt voranzutreiben, wo die Historisierung des Holocaust durch den Akt der Geschichtsschreibung selbst zum Gegenstand der Betrachtung wird. In seiner Analyse der wesentlichsten Kontroversen im Historikerstreit schreibt Charles Maier im Zusammenhang mit den zwei großen Museumsprojekten der Regierung Kohl:

Einige Nationen sind selbst zum Museum geworden; in Großbritannien werden zum Beispiel Kontinuität und Idyllik weiterhin kultiviert, oft mit implizit politischer Zielsetzung. Westdeutschland dagegen kann wohl kaum als Museum bezeichnet werden. Hier mußte der Staat neu geschaffen, die Städte wieder aufgebaut, die Werte umgebildet und die Gesellschaft geöffnet werden. (...) Daraus entspringt vielleicht das Bedürfnis nach einem Museum als Hort der Kontinuität, die im öffentlichen Leben so nicht zu haben ist.⁶⁴

Die Kontroverse um die beiden Museen⁶⁵ war von Anfang an integraler Bestandteil der Historikerdebatte. Maiers Verknüpfung dieser Kontroverse mit dem materiellen Raum deutscher Geschichte erscheint mir als eine glückliche Formulierung, die daran erinnert, daß Museen neben anderen Funktionen auch ein Ort der materiellen Sammlung kollektiver Erinnerung und kollektiver Identitätsfindung sind, oder zumindest die jeweils herrschende Definition davon.

Ich würde Maiers Begriff des "Museums" als materiell oder immateriell definierten Raum von Erinnerungskonstruktion auf den hier untersuchten Textkorpus übertragen. Betrachtet man diese Texte zusammen, so setzen sie sich zusammen zu einem diskursiven elektronischen Museum des Holocaust: sie sind materielle Spuren westdeutscher Versuche, den Holocaust zu verarbeiten. Aus dieser Perspektive gesehen, ergeben sich zu dem Begriff *Museum* auch die Konnotationen *Konservierung*, *Distanz*, *Ferne*. Dabei geht es um den Abstand zwischen der individuellen Erfahrung durch die Zeit und den Raum, vor allem aber um die Trennung zwischen Objekt und Betrachter. Im Verein mit Kinofilmen und literarischen sowie nichtliterarischen Texten *historisiert* dieser Diskurs *als solcher* die Erinnerung an den Holocaust, gleich-

64 Maier: *The Unmasterable Past*, S. 138.

65 Das "Haus der Geschichte" in Bonn, das der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland seit 1945 gewidmet sein sollte und das Deutsche Historische Museum in Berlin, welches die deutsche Geschichte bis 1945 abdecken sollte.

gültig von welcher Beschaffenheit die spezifische ideologische oder ästhetische Tendenz eines einzelnen Fernsehspiels oder Dokumentarfilms sein mag. Indem er sie aber historisiert, wird dieser (und jeder denkbare andere) Diskurs über Fachismus und Holocaust diese Epoche bis zu einem gewissen Grad *relativieren* und *distanzieren*. Ein Diskurs der Unmittelbarkeit wäre nur als Simulation zu haben.

Die merkwürdige Gleichzeitigkeit all dieser Ereignisse mag auf ihre historische Bedeutung verweisen: das Spektakel von Bitburg, die Museumskontroverse, das steigende Interesse an der Oral History und Alltagsgeschichte der NS-Zeit, die Rezeption von *Holocaust* und *Heimat*, die Historikerdebatte und das gleichzeitige Aufkommen biographischer Erinnerungskonstruktionen, wie es sich in den Texten von Menge, Königstein, Breloer, Fechner und anderen niederschlägt - vielleicht ist das der gemeinsame Nenner all dieser Ereignisse der zwangsläufige Übergang der Holocaust-Historiographie von der Ebene der Zeitgeschichte (d.h. immer noch über Augenzeugen zu vermittelnder, erlebter Geschichte) in den präteritalen Raum nur noch dokumentarisch belegter, d.h. akademischer Geschichte. Vielleicht erklären sich auch einige der Kontroversen aus dem Kampf über die Kodifizierung des Geschehens als Historie. Sicherlich paßte in diese Konzept der Streit um das Holocaust-Museum in Washington, D.C. wie auch die in den USA und Kanada derzeit heiß diskutierte Debatte über die Frage, ob Studentenzeitungen amerikanischer Universitäten die (bezahlten) Anzeigen revisionistischer Neonazi-Gruppen wie der um den Deutsch-Kanadier Ernst Zundel drucken sollen.⁶⁶ Was den phänomenalen Erfolg von Steven Spielbergs Holocaust-Film *Schindlers List* (1994) betrifft, so scheint es mir lohnenswert, der Frage nachzugehen, ob der (deutsche) Diskurs über diesen Film am Ende des zeitgeschichtlichen oder am Anfang eines bereits "historisierten" Diskurses steht.

Die Frage, scheint mir, lautet daher nicht: Kann (darf) der Holocaust historisiert werden, sondern: wie kann er "Geschichte" werden, ohne daß die schmerzhafteste Gegenwartsrelevanz verloren geht.

In einem Kommentar zu seinem Fernsehspiel *Ein Tag* nimmt Egon Monk Stellung zu der Behauptung, der Holocaust entziehe sich der Darstellung durch den Film, da er unsere Phantasie übersteige:

Das Grauen war nicht unfäßbar, sondern im furchtbarsten Sinne des Wortes gegenständig, faßbar und fühlbar. Das Leid war nicht namenlos, es hatte Millionen Namen. (...) Nichts entzog sich der Vorstellungskraft von Zeitgenossen, noch entzieht es sich unserer Vortellungskraft. Nur was sich Menschen vorstel-

⁶⁶ Siehe hierzu den Beitrag in dem amerikanischen Nachrichtenmagazin *60 Minutes* vom 20.3.1994.

len können ereignet sich.⁶⁷

Es ist nicht ohne Ironie, daß Monks eigene Fernsehspiele das Trauma illustrieren, das in der Konfrontation mit diesem Thema entsteht. Trotzdem halte ich seine Einsicht für zutreffend. Die Art und Weise, wie der Diskurs über die Nazizeit und den Holocaust ein "Museum" dieser Epoche konstruiert, unterliegt letztlich denselben Mechanismen, mit denen jedes Museum benutzt wird. Wir können uns für den traditionellen Weg der Historisierung entscheiden, bei dem die Erinnerung an den Holocaust sicher verwahrt ist in der festgefügt Form einer offiziellen Geschichtsschreibung der Nazi-Vergangenheit. Der Preis dieser Sicherheit liegt in dem Gefühl von Distanz und Ferne, das jede offizielle Kodifizierung von Erinnerung mit sich bringt, sowie in der Gefahr einer radikalen Gegenreaktion der jüngeren Generation auf eine von Eltern und Lehrern (der 68er Generation) aufoktroierte Betroffenheit, die keinerlei Bezugspunkte zum Leben der Jugendlichen mehr herzustellen vermag. Dabei ist die eingangs besprochene Rollenumverteilung als Resultat der Verschiebung des Traumas besonders gefährlich. In seiner (unbewußt) selbstgewählten Doppelrolle "Opfer" (Mitglied der Linken) und "Untersuchungsrichter" tritt der Lehrer seinen Schülern als Ankläger gegenüber, der, unter dem Vorwand, bei diesen Betroffenheit und Empathie zu fördern, allzuoft einfach seine nicht selten dagegen sich auflehrenden Schüler, so wie vordem die Väter, auf die Anklagebank setzt. Es entsteht der Verdacht, daß das, was er wirklich will, ein Schuldeingeständnis der Jüngeren ist, welches ihn endgültig von seiner Schuld freisprechen würde. In diesem Konflikt, der seinen Ursprung in der "Verschwörung des Schweigens" der 50er und 60er Jahre hat, dürfte meines Erachtens auch eine der Ursachen für das starke Anwachsen neofaschistischer Strömungen besonders unter Jugendlichen zu sehen sein.⁶⁸ Bezeichnend für diese traumatische Konfliktsituation, in der beide Generationen gefangen sind, ist Stefanies Aussage in einem der Interviews, die Peter Sichrovsky 1987 mit den Enkeln der Täter führte:

Ja ich weiß, es war eine schlimme Zeit. Der Krieg, nichts zum Fressen, die Bomber, die Juden. Wir hatten da einen Geschichtslehrer. Lange Haare, Bart, Norwegerpullover, entweder über der Latzhose oder darunter. Was hat der uns nicht alles vorgelabert. Stundenlang über die Juden, die Kommunisten, die Zigeuner, die Russen, alles Opfer, nichts als Opfer. Der tat immer so, als ob er verfolgt

67 Egon Monk: Parteinahme im Fernsehspiel, in: Theater Heute 7/1966, S. 49.

68 Die besonders in den letzten zwei Jahren stark angewachsene Zahl von Dokumentationen und Fernsehspielen, die sich mit dem Thema des Neofaschismus beschäftigen, konnte hier nicht mehr berücksichtigt werden, da es sich dabei um einen eigenen Themenkomplex handelt, der offensichtliche Affinitäten zu dem hier besprochenen hat, aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

worden wäre. Als ob heute noch die Nazis hinter ihm her wären. Aber was war er denn? Weder Jude noch Zigeuner, noch Russe. Höchstens Kommunist vielleicht. Ich habe ihm das alles nie abgenommen.

Einer aus der Klasse hat ihn mal gefragt: "Wo war denn das Tolle damals? Warum haben denn so viele Hurra und Heil gebrüllt? Warum waren die denn alle so begeistert? Da muß es doch noch etwas anderes gegeben haben?" Da schaute er blödd, der liebe Lehrer. Fing an, den Schüler als Neonazi zu beschimpfen, ob er denn keine Achtung vor den Opfern hätte usw. Aber wir ließen nicht los. Endlich hat das einer mal angesprochen.⁶⁹

Die Gefahr, die dort liegt, hat Eric Santner in seiner Untersuchung verschiedener deutscher Ansätze zu einem Projekt der *Trauerarbeit* so beschrieben:

Das zentrale Dilemma liegt darin, daß das kulturelle Reservoir selbst vergiftet ist und es wenige Totems zu geben scheint, die nicht ihrerseits eine solche traumatische Ambivalenz hervorrufen würde, daß nur eine generelle Aufkündigung des gesamten symbolischen Erbes eine weitere Verunreinigung verhindern könnte. Um ihre Arbeit der Identitätsfindung zu leisten, sehen die zweite und die dritte Generation sich einer *double bind*-Situation konfrontiert, in der sie bestimmte symbolische Ressourcen benötigen, die jedoch wegen des in ihnen enthaltenen Ambivalenzpotentials eben diese Arbeit unmöglich machen.

Santner sieht die Gefahr, daß die Ausgrenzung der Trauerarbeit durch die jeweilige Elterngeneration (und die dadurch blockierte totemische Verfügbarkeit des Elternbildes) die Unfähigkeit zur Bildung einer stabilen persönlichen und kulturellen Identität immer weiter fortschreiben könnte.⁷⁰ Tatsächlich scheint die augenblickliche Lage in Deutschland diese Lesart zu bestätigen. Allerdings scheint es mir problematisch, über den Ähnlichkeiten zwischen dem Schweigen der ersten und zweiten Generation die grundsätzlichen Unterschiede in dem jeweils zugrunderliegenden Trauma zu übersehen. Das Problem hinter dem Schweigen der ersten Generation liegt in der direkten oder zumindest indirekten Komplizität mit den faktisch vergangenen Verbrechen. Der *double bind* der zweiten Generation dagegen liegt im Trauma ihrer Haßliebe zu der ersten Generation begründet. Von beiden Generationen wurde die Erinnerung an Nationalsozialismus und Holocaust tabuisiert - mit den jetzt sich zeigenden Wirkungen in der dritten Generation. Dabei gerät jedoch leicht in Vergessenheit, daß die mittlere Generation sich immerhin über mehr als dreißig Jahre hinweg um Aufklärung über den Holocaust bemüht

69 Peter Sichrovsky: *Schuldig geboren. Kinder aus Nazifamilien*. Köln 1987, S. 41, ursprünglich vorabgedruckt im *Spiegel* (2.2.1987ff.) unter dem bezeichnenden Titel "Ich war's doch nicht, verdammst noch mal!"

70 Eric K. Santner: *Stranded Objects. Mourning, Memory and Film in Postwar Germany*, Ithaca, New York 1990, S. 45f.

hat. Auch wenn diese Bemühungen durch ihre eigene Erblast beschädigt wurden, so bleibt doch zu hoffen, daß es der dritten oder vierten Generation gelingen wird, ein einigermaßen balanciertes Verhältnis zwischen Erinnerungsarbeit und Identitätsbildung zu finden. Ihre Väter und Mütter mögen ihnen vielleicht (wie bei Stefanie und anderen der von Sichrowsky interviewten Enkel) als Heuchler oder Moralapostel erscheinen - aber sie müssen sich nicht fragen, ob sie Massenmördern gegenüber sitzen. Das scheint mir eine etwas anders gelagerte Problematik zu sein als die, welcher die Elterngeneration sich konfrontiert sah.