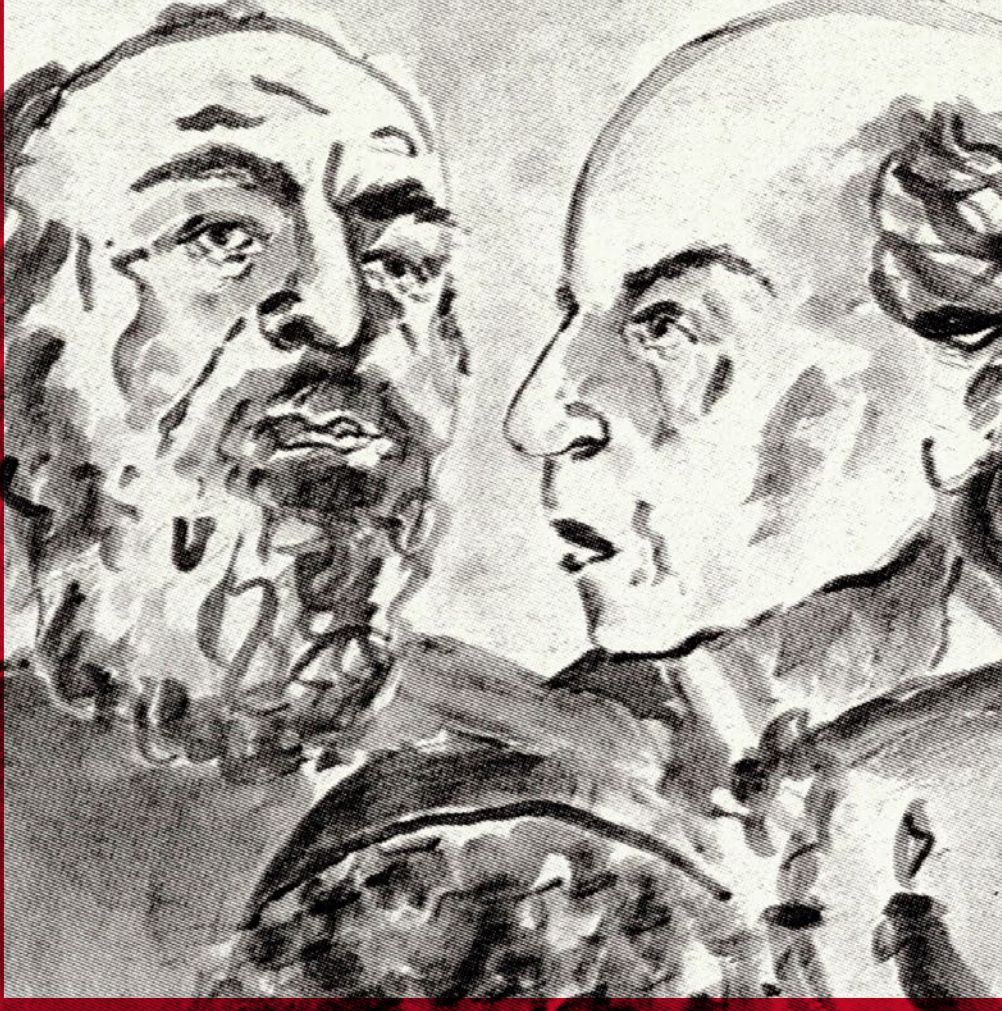


Raphael Rauch

»Visuelle Integration«?

Juden in westdeutschen Fernsehserien nach »Holocaust«

V&R

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Religiöse Kulturen im Europa der Neuzeit

Herausgegeben von
Miloš Havelka, Friedrich Wilhelm Graf, Przemysław Matusik
und Martin Schulze Wessel

Band 10

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Raphael Rauch

»Visuelle Integration«?

Juden in westdeutschen Fernsehserien nach »Holocaust«

Mit 48 Abbildungen und 7 Tabellen

Vandenhoeck & Ruprecht

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

© 2018, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages. Printed in Germany.

Umschlagabbildung:
Zeichnung »Levin und Gutman« von Piarowshka Marz. Akademie der Künste, Berlin, Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, Kasten 36 © CCC Filmkunst GmbH.

Satz: textformart, Göttingen | www.text-form-art.de

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
E-Mail: info@v-r.de

ISSN 2197-0955
ISBN (Print) 978-3-525-31048-9
ISBN (PDF) 978-3-666-31048-5
https://doi.org/10.13109/9783666310485

Dieses Material steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

Inhalt

1. Hinführung 9
   1.1 Fragestellung, zentrale These und Forschungsgegenstand 18
   1.2 Methodisches Vorgehen 23
      1.2.1 Geschichte und Film 23
      1.2.2 Experteninterviews 25
   1.3 Forschungsstand 27
   1.4 Quellenbasis 33
   1.5 Aufbau der Arbeit 35
   1.6 Anmerkungen 37

2. Fassbinder-Kontroverse im Fernsehen: *Soll und Haben* (1977) 41
   2.1 Von *Der Müll, die Stadt und der Tod* zu *Soll und Haben* 42
   2.2 Intervention der FAZ führt zum Veto des Intendanten 55
   2.3 Öffentliche Kontroverse und internes Krisenmanagement 64
   2.4 Auswirkungen der Debatte für jüdische Funktionäre, *Holocaust* und Fassbinder 89
   2.5 Zwischenfazit 95

3. Eine bundesrepublikanische Zäsur: *Holocaust* (1979) 99
   3.1 Der Vorlauf des Medienereignisses: Rundfunkpolitische Kontroverse 100
   3.2 Die Ausstrahlung von *Holocaust* 127
   3.3 Konsequenzen der *Holocaust*-Ausstrahlung für das westdeutsche Fernsehen 136
   3.4 Jüdische Perspektiven auf *Holocaust* 144
   3.5 Zwischenfazit 157

4. »Holocaust mit Kinderaugen«: *Ein Stück Himmel* (1982) 161
   4.1 Kontext: Sehnsucht nach Authentizität: Janina Davids Autobiographie 163

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

4.2 Analyse: Divergenzen zwischen Autobiographie und Verfilmung 173
4.2.1 Rezeptionsästhetische Konzession 173
4.2.2 Die Darstellung der Deutschen 186
4.2.3 Keine Täterkonkurrenz zwischen Deutschen, Ukrainern und Balten 189
4.2.4 Antijudaismus, Antisemitismus und Rassismus 193
4.2.5 Religion: ›Christianisierung des Holocausts‹? 199
4.3 Rezeption: Publikumserfolg und Schonung des Zuschauers . . . 204
4.4 Zwischenfazit 220

5. Deutsche Geschichte ohne »Pflichtjuden«: *Heimat* (1984) 223
5.1 Kontext: Edgar Reitz zwischen »Krokodilstränen« und Hunsrücker Erinnerungen 224
5.2 Analyse: Juden als Antithese zu *Heimat* 232
5.3 Rezeption: Welterfolg und Revisionismus-Vorwurf 277
5.4 Zwischenfazit 286

6. Jüdisches Leben in der Gegenwart: *Levin und Gutman* (1985) 289
6.1 Kontext: Von *Bar Mitzvah Boy* über *Holocaust* zur ersten jüdischen Serie im deutschen Fernsehen 290
6.2 Analyse: Stereotyp und Normalität 309
6.3 Rezeption: Mutiges Projekt vs. Verzerrung jüdischer Lebenswelten 335
6.4 Zwischenfazit 347

7. ›Vergangenheitsbewältigung‹ als Groteske: *Kir Royal*-Folge *Adieu Claire* (1986) 351
7.1 Helmut Dietls Interesse an jüdischen Themen und dem Nationalsozialismus 353
7.2 Kontext: Der Vorläufer von *Adieu Claire: Adolf und Marlene* vom Fassbinder-Clan 367
7.3 Analyse: *Kir Royal* entsteht in der »Hauptstadt der Verdrängung« 371
7.4 Rezeption: Grimme-Preis und Intertextualität zu Bernhards *Heldenplatz* 392
7.5 Zwischenfazit 401

Fazit: Visuelle Integration nach *Holocaust* 403

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Dank 413

Abkürzungen 417

Quellen- und Literaturverzeichnis 419
Archivverzeichnis 419
Mündliche Quellen: Experteninterviews und Hintergrundgespräche 420
Gedruckte Quellen und Forschungsliteratur 422

Personenregister 455

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

1. Hinführung

> Der Schock, den »Holocaust« auslöste, hat die Zeitgeschichtler und Dramaturgen in den Funkhäusern vermutlich nachhaltiger verstört als damals die ganze Serie ihre Zuschauer. […] Das Thema unbewältigt, seine Präsentation heikel wie eh, die Aufnahmewilligkeit des Publikums mehr als fraglich und vor aller Augen die Eruptionen und Nachbeben von 1979 – aus diesem Dilemma wurde ein Komplex, den die Öffentlich-Rechtlichen seither mit sich rumschleppen: Würde, könnte, müßte es noch einen deutschen TV-»Holocaust« geben?[1]
>
> *»Spiegel«-Redakteur Klaus Umbach über die Rundfunkanstalten nach Holocaust*

Der Stellenwert der amerikanischen TV-Serie *Holocaust* gehört zu den wenigen unstrittigen Fragen der deutschen Zeitgeschichte. Ausnahmslos wird der vierteiligen Ausstrahlung im Januar 1979 der Charakter einer Zäsur und eines Medienereignisses von bislang nicht gekanntem Ausmaß zugesprochen. Die Resonanz auf *Holocaust* war enorm: Über 20 Millionen Zuschauer und damit jeder zweite Erwachsene in der Bundesrepublik hatten zumindest eine Folge der Serie gesehen.[2] Den Westdeutschen Rundfunk (WDR), der die Sendung innerhalb der ARD verantwortete, erreichten 30.000 Telefonanrufe und Tausende von Zuschauerbriefen.[3] Alle Massenmedien beschäftigten sich mit der TV-Serie. Über den Bildschirm kamen die Gräuel des Massenmords an sechs Millionen Juden in die Wohnzimmer und sorgten für eine Konfrontation mit der Vergangenheit. Ein Verschweigen und Verdrängen war nicht mehr möglich – die Regisseurin Jutta Brückner spricht im Rückblick von einer »Zwangsemotionalisierung«, welche die »Erstarrung im Trauma löste«.[4] Der Begriff »Holocaust« wurde 1979

1 *Umbach,* Klaus: Holocaust mit Kinderaugen. In: Der Spiegel vom 19.04.1982, 246–248, hier 246.

2 Laut Uwe Magnus haben von den Erwachsenen ab 14 Jahren 6,0 Millionen Zuschauer eine *Holocaust*-Folge, 4,6 Millionen zwei Folgen, 4,4 Millionen drei Folgen und 5,3 Millionen alle vier Folgen gesehen. Insgesamt haben also 20,3 Millionen Menschen mindestens eine *Holocaust*-Folge gesehen (*Magnus*, Uwe: Die Einschaltquoten und Sehbeteiligungen. In: *Märthesheimer,* Peter/*Frenzel,* Ivo: Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm »Holocaust« – eine Nation ist betroffen. Frankfurt am Main 1979, 221–224, hier 223).

3 *Kramp*, Leif: Gedächtnismaschine Fernsehen, Bd. 1: Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung. Berlin 2011, 462.

4 *Brückner*, Jutta: »Hitler im Vorstadtkino«. In: Freitag vom 15.10.2004, zitiert nach: *Schultz*, Sonja M.: Der Nationalsozialismus im Film: von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds. Berlin 2012, 171.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

»Wort des Jahres« und gab jenem Verbrechen, das der britische Premier Winston Churchill noch »crime without a name« nannte,[5] einen Namen. Lange Zeit hatten die Deutschen noch unreflektiert in der nationalsozialistischen Terminologie von der »Endlösung« gesprochen. Der Historiker Gerhard Paul kommt zu dem Schluss, die Serie sei der Auftakt für den Wandel »vom Beschweigen zur Medialisierung« des Holocausts.[6] Laut dem Historiker Christoph Classen artikulierte *Holocaust* »zum ersten Mal mit aller Wucht« das inzwischen etablierte Narrativ, »das den industriellen Massenmord an den Juden als ›Zivilisationsbruch‹ (Dan Diner) ins Zentrum der Erinnerungskultur rückt«.[7] Auch der Medienwissenschaftler Knut Hickethier sieht in der Ausstrahlung von *Holocaust* eine Zäsur, »sowohl innerhalb der Fernsehproduktion als auch im Bewusstsein der Zuschauer und in der Politik«.[8]

Der enorme Erfolg der *Holocaust*-Ausstrahlung ließ den Ruf nach weiteren Produktionen über die Gräuel der Nazizeit aufkommen. Zugleich wurde den Rundfunkanstalten vorgeworfen, das damals oft noch ›Vergangenheitsbewältigung‹ genannte Thema verschlafen und den Amerikanern überlassen zu haben. Dies stimmt so nicht. In zahlreichen, zum Teil aufwändig produzierten Dokumentationen und Fernsehspielen hatte das Fernsehen wichtige Erinnerungsangebote zur nationalsozialistischen Judenverfolgung unterbreitet. Allerdings erfolgten diese oftmals in einem zurückhaltenden und nachdenklichen Stil, der laut dem Historiker Wulf Kansteiner den »Respekt vor den Kernereignissen des Holocaust« widerspiegelte – »basiert auf wichtigen moralischen und politischen Gründen und ästhetischen Konventionen, die die Grenzen der Darstellbarkeit des Holocaust definieren«.[9] Wohl auch deshalb hatten sie nicht so großen Anklang wie *Holocaust* gefunden.

Bekanntermaßen gilt *Holocaust* als Initiationspunkt einer medialen Entwicklung, in dessen Nachgang viele Darstellungen zur deutschen Geschichte, insbesondere zur nationalsozialistischen Judenvernichtung, im westdeutschen

5 Zitiert nach: *Fournet*, Caroline: The Crime of Destruction and the Law of Genocide: Their Impact on Collective Memory. New York 2016, 3.

6 *Paul*, Gerhard: Vom Beschweigen zur Medialisierung. Über Veränderungen im Umgang mit Holocaust und Nationalsozialismus in der Mediengesellschaft. In: *Ders./Schoßig*, Bernhard (Hg.): Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre. Göttingen 2010, 15–38, hier 16 f.

7 *Classen*, Christoph (Hg.): Die Fernsehserie »Holocaust«. Rückblicke auf eine »betroffene Nation«. Beiträge und Materialien. In: Zeitgeschichte-online, März 2004, URL: http://zeitgeschichte-online.de/thema/die-fernsehserie-holocaust (am 01.03.2017).

8 *Hickethier,* Knut: Nur Histotainment? Das Dritte Reich im bundesdeutschen Fernsehen. In: *Reichel*, Peter/*Schmid*, Harald/*Steinbach*, Peter: Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009, 300–317, hier 308.

9 *Kansteiner*, Wulf: Ein Völkermord ohne Täter? Die Darstellung der ›Endlösung‹ in den Sendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens. In: *Zuckermann*, Mosche (Hg.): Medien – Politik – Geschichte. Göttingen 2003, 253–286, hier 274.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Fernsehen produziert wurden. Dabei ging es den Verantwortlichen keinesfalls nur darum, Sendeplätze mit einem publikumswirksamen Stoff zu füllen. Sie wollten den Zuschauern auch angemessene Geschichtsbilder vermitteln, wie Knut Hickethier betont:

> Die audiovisuelle Form sowie die Verbindung von medialer Gleichzeitigkeit und Vergegenwärtigung bilden mit der flächendeckenden Verbreitung das besondere Potential dieses Mediums, sich der Geschichte zu erinnern und darüber die eigene staatliche und kulturelle Identität herauszubilden. Das Fernsehen verdichtet medial Geschichte, bringt sie immer wieder in Ausschnitten und gleichzeitig mit dem impliziten Anspruch auf umfassende Darstellung zur Anschauung, lädt sie durch die Verwendung seiner fiktionalen Dramaturgien emotional auf und schafft auf diese Weise emotionale Bilder, die sich in unser Gedächtnis einbrennen und damit unsere Vorstellungen von der Vergangenheit prägen.[10]

Das Medium Fernsehen bietet somit ein gesellschaftspolitisches Potential, das für deutsch-jüdische[11] Aushandlungsprozesse genutzt werden kann. Folgt man dem Filmwissenschaftler Vinzenz Hediger, dann lässt sich das Konzept des Theaters als moralische Anstalt zunächst auf das Medium Film übertragen und das Kino »als moralisches Laboratorium verstehen«.[12] Dieses ermögliche, »komplexe moralische Konflikte erfahrbar zu machen« und »Konfliktsituationen durch eine dynamische, bis in die Feinheiten personaler Perspektivierungen von Situationen gehende Anteilnahme an handelnden Figuren unter verschiedenen Gesichtspunkten auszutesten«.[13] Ausgehend von diesem Potential macht der Historiker Daniel Wildmann sich das Medium Film als historische Quelle zunutze und argumentiert, dass die Frage nach dem Ort der Juden innerhalb einer Gesellschaft zugleich eine Frage nach der moralischen Ordnung darstellt, die die Gesellschaft für sich als gültig erklärt hat. Im Medium Film lasse sich das Verhältnis zu Juden ablesen.[14]

Seit seiner Etablierung als Leitmedium bildet jedoch nicht das Kino, sondern das Fernsehen die populärste Arena, in der gesellschaftliche Aushandlungsprozesse stattfinden. Diese sind somit über die im Fernsehen ausgestrahlten Pro-

10 *Hickethier:* Nur Histotainment, 316 f.

11 Begriffe wie ›deutsch-jüdisch‹, ›jüdischer Filmschaffender‹, ›jüdische Serie‹, ›jewish moments‹ oder ›jüdische Kodierung‹ werden am Ende der Einleitung erläutert.

12 *Hediger*, Vinzenz: Gefühlte Distanz: Zur Modellierung von Emotion in der Film- und Medientheorie. In: *Bösch*, Frank/*Borruta*, Manuel (Hg.): Die Massen bewegen: Medien und Emotionen in der Moderne. Frankfurt am Main 2006, 42–62, hier 53.

13 Ebd.

14 *Wildmann,* Daniel: Desire, Excess, and Integration: Orientalist Fantasies, Moral Sentiments, and the Place of Jews in German Society as Portrayed in Films of the Weimar Republic. In: *Brunotte*, Ulrike/*Ludewig*, Anna-Dorothea/*Stähler*, Axel (Hg.): Orientalism, Gender, and the Jews: Literary and Artistic Transformations of European National Discourses. Berlin 2015, 137–155, hier 138.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

dukte rekonstruierbar. Wie dem Kino kann daher auch dem Fernsehen die Rolle eines Seismographen deutsch-jüdischer Beziehungen und Befindlichkeiten zugesprochen werden.

Im gesellschaftspolitischen Anliegen des Unterhaltungsbereichs wird zugleich der edukative Auftrag des Fernsehens deutlich, wie er gemäß den Vorstellungen der Alliierten nach dem Zweiten Weltkrieg entstand und durch richtungsweisende Urteile des Bundesverfassungsgerichts bestätigt wurde. Laut dem Kirchenhistoriker und ehemaligen Intendanten von Radio Bremen, Heinz Glässgen, sind dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk durch die Alliierten »vorstaatliche Aufgaben der Volksbildung […] auferlegt worden«.[15] Mit Volksbildung sei allerdings mehr gemeint gewesen

> als etwa eine Volkshochschule für die Gesellschaft. In erster Linie war mit »Volksbildung« die Konstituierung, die Bildung einer Gesellschaft gemeint in der Erkenntnis, dass jede Beziehung, jede Bildung einer Gemeinschaft, einer Gruppe und auch einer Gesellschaft ausschließlich durch Kommunikation entsteht.[16]

Insofern zählt die gesellschaftliche Integration ebenso zum Auftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks wie ein Gebot der Vielfalt, das aus dem Demokratieprinzip und dem Sozialstaatsprinzip abgeleitet wird.[17] Alle »gesellschaftlich relevanten Kräfte«, so der dezidierte Auftrag, sollen im Rundfunk zu Wort kommen. Dies spiegelt sich in den vielen Rundfunkstaatsverträgen wider, nach denen verschiedene gesellschaftliche Gruppierungen und Verbände Teil der Aufsichtsgremien sind – darunter stets auch jüdische Vertreter.[18] Hinzu kommen spezielle Sendezeiten, die insbesondere Religionsgemeinschaften für Verkündigung und religiöse Information zur Verfügung gestellt werden. Im öffentlich-rechtlichen Rundfunk gibt es daher auch zahlreiche jüdische Radiosendungen.[19]

Entscheidend für das Selbstverständnis des öffentlich-rechtlichen Rundfunks ist ein Urteil des Bundesverfassungsgerichts vom 28. Februar 1961. Dieses war das Ergebnis einer Klage der Bundesländer, die sich gegen den Plan von Bundeskanzler Konrad Adenauer wehrten, ein Staatsfernsehen in Form einer Deutschland-Fernsehen GmbH zu gründen. Da es sich um das erste Fernsehurteil des Bundesverfassungsgerichts handelt, kommt ihm der Rang einer

15 *Glässgen,* Heinz: Im öffentlichen Interesse. In: *Ders.* (Hg.): Im öffentlichen Interesse: Auftrag und Legitimation des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Leipzig 2015, 11–20, hier 13.

16 Ebd.

17 *Kühn,* Michael: Der Programmauftrag der Landesrundfunkanstalten der ARD. In: *Glässgen*: Im öffentlichen Interesse 21–34, hier 34.

18 *Rauch*, Raphael: »Mix aus Information, Musik und Ritus«: Jüdische Radiosendungen im öffentlich-rechtlichen Rundfunk. In: Communicatio Socialis 2 (2013), 146–163.

19 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

»Magna Charta« des Rundfunkrechts zu, wie es der einstige Intendant des Süddeutschen Rundfunks, Hans Bausch, formulierte.[20] In diesem richtungsweisenden Urteil stellte das Bundesverfassungsgericht klar:

Meinungsbildung geschieht ebenso in Hörspielen, musikalischen Darbietungen, Übertragungen kabarettistischer Programme bis hinein in die szenische Gestaltung einer Darbietung. Jedes Rundfunkprogramm wird durch die Auswahl und Gestaltung der Sendungen eine gewisse Tendenz haben, insbesondere soweit es um die Entscheidung darüber geht, was nicht gesendet werden soll, was die Hörer nicht zu interessieren braucht, was ohne Schaden für die öffentliche Meinungsbildung vernachlässigt werden kann, und wie das Gesendete geformt und gesagt werden soll.[21]

Dieser Richterspruch ist für den Stellenwert fiktionaler Angebote wie Fernsehserien von eminenter Bedeutung, verdeutlicht er doch, dass Unterhaltungsformate Teil der Meinungsbildung sein können und hierin auch gesellschaftliche Debatten und normative Fragen verhandelt werden. Zugleich betonten die Richter, dass die Auswahl der Sendungen und thematischen Akzente bereits das Resultat einer Meinungsbildung (»Tendenz«) sind. Zehn Jahre später bekräftigte das Bundesverfassungsgericht diesen Anspruch, als es klarstellte:

Der Rundfunk wirkt auch mit den Sendungen außerhalb des Bereichs der eigentlichen Information und politischen Unterrichtung an der Meinungsbildung mit. […] Auch die Art der Auswahl und der Gestaltung dessen, was gesendet werden soll, ist geeignet, den Teilnehmer in eine bestimmte Richtung zu lenken.[22]

Vor dem Hintergrund des edukatorischen Impetus des Fernsehens verwundert nicht, dass die Forderung nach einer größeren Sichtbarkeit jüdischen Lebens im Fernsehen immer wieder auftauchte. Ein Beispiel der jüngsten Geschichte: Nach den islamistisch motivierten Anschlägen auf die Redaktionsräume des Satiremagazins »Charlie Hebdo« und auf den jüdischen Supermarkt »Hypercacher« in Paris am 7. Januar 2015 plädierte die Publizistin Carolin Emcke für eine stärkere Präsenz jüdischer Figuren in Film und Fernsehen, um so Juden stärker ins gesellschaftliche Bewusstsein zu rücken. Dabei bediente sich Emcke verschiedener Klischees jüdischer Normalität:

Es wäre übrigens auch wünschenswert, wenn hiesige Drehbuch-Autorinnen und -Autoren häufiger jüdische Figuren in ihre Filme schrieben, damit es auch im Fernsehen mehr jüdische Normalität zu sehen gäbe. Das wäre mehr, als nur gläubige Juden

20 *Dörr,* Dieter: Das Bundesverfassungsgericht. In: *Glässgen*: Im öffentlichen Interesse 89–100, hier 90.

21 BVerfGE 12, 205. Zitiert nach: Auszüge aus wichtigen Entscheidungen des Bundesverfassungsgerichts. In: *Glässgen*: Im öffentlichen Interesse 101–185, hier 101.

22 Ebd. 103 f.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

sichtbar zu machen, wenn gerade ein fiktionales Mitglied einer jüdischen Gemeinde ermordet wird oder wenn es in der Erzählung um die Schoah geht. Sondern eben jüdische Figuren, Männer und Frauen, gläubige oder weniger gläubige, jüngere oder ältere, spießige oder lässige, lustige oder ernste, schöne oder hässliche zu zeigen als eine ebenso vielfältige und bunte Menge Mensch wie alle anderen auch.[23]

Die Vorstellung, eine stärkere Präsenz von jüdischen Figuren im Fernsehen könne einen Beitrag zum spannungsgeladenen deutsch-jüdischen Verhältnis liefern, formulierte auch der Schriftsteller Wolfdietrich Schnurre, ein ehemaliger Wehrmachtssoldat[24] und Gründungsmitglied der Gruppe 47. Anfang der 1980er-Jahre[25] schrieb er über die geplante Fernsehserie *Levin und Gutman*, er wolle mit einer jüdischen Fernsehserie den Zaun abbauen, »der sowohl von den Nichtjuden als auch von den jüdischen Bürgern selbst um den strapazierten Begriff des ›Jüdischen‹ in Deutschland immer noch errichtet«[26] sei, und formulierte das Ziel der Serie pointiert: »Diese Serie möchte visuelle Integration betreiben, indem sie jüdische Figuren in den Mittelpunkt ihrer unterhaltenden Geschichten-Folgen stellt, die wir wiederzuerkennen glauben, da sie heute mitten unter uns leben.«[27] Schnurre spricht so dem Fernsehen jene Funktion zu, die der Medienwissenschaftler Leif Kramp als »Grundpfeiler der gesellschaftlichen Selbstverständigung«[28] bestimmt: »Indem das Fernsehen einen stets neu auszuhandelnden gesellschaftlichen Konsens vermittelt, können sich Individuen und soziale Gruppierungen ihrer Rolle in der Kultur rückversichern und ihre Identitäten weiterentwickeln.«[29]

Ausgehend von diesen Prämissen zur Medienspezifik des Fernsehens und seinem Potential für die Darstellung von Vergangenheit ist Ziel dieser Arbeit, Aushandlungsprozesse des deutsch-jüdischen Verhältnisses zu rekonstruieren, die in Fernsehserien als Antwort auf die amerikanische TV-Serie *Holocaust* in den 1980er-Jahren zur Geltung kamen. Bereits in den 1970er-Jahren hatten die meisten westdeutschen Haushalte ein TV-Gerät, sodass dem Fernsehen die Rolle des Leitmediums schlechthin zufiel – und diese Rolle konsolidierte sich in

23 *Emcke*, Carolin: Kippa tragen. In: Süddeutsche Zeitung vom 07.03.2015, 5.

24 Gemäß dem überlieferten Schriftgut im Berlin Document Center (BDC) war Schnurre weder NSDAP-Mitglied noch bei der SS oder Waffen-SS. Er war bei der Infanterie in der Wehrmacht. Auch in den Reichskulturkammerpersonalunterlagen BArch R 9361 V/35516 und R 9361 V/149195, Personenbezogene Unterlagen der Reichskulturkammer (RKK), Schnurre, Wolf, geb. 22.08.1920, konnte keine Mitgliedschaft zur NSDAP ermittelt werden. Ebenso war er von der Mitgliedschaft zur Reichskulturkammer befreit.

25 Die Datierung ist unklar. Vgl. Wolfdietrich Schnurre: Arbeitsskizze zu Levin und Gutman. In: Artur Brauner-Archiv (ohne Signatur und Paginierung).

26 Ebd.

27 Ebd.

28 *Kramp*: Gedächtnismaschine 120.

29 Ebd. 127.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

den 1980er-Jahren.[30] Zugleich gehören die 1980er-Jahre zum letzten Jahrzehnt des sogenannten »Zeitalter[s] der knappen Kanäle«, womit die Historikerin Christina von Hodenberg jenen Zeitraum vor der Einführung des dualen Rundfunksystems meint, das mit privaten Kanälen wie RTL, Sat.1 oder Pro Sieben den öffentlich-rechtlichen Sendern ARD, den dritten Programmen und dem ZDF Konkurrenz machte.[31] Infolge des nun fragmentierten Marktes konnten diese für sich nur noch in Anspruch nehmen, einen Teil der Zuschauer zu erreichen. Im »Zeitalter der knappen Kanäle« hingegen waren »die Wahlmöglichkeiten der Zuschauer stark begrenzt, die Einschaltquoten astronomisch, und die Presse reagierte prominent auf wichtige Sendungen«, urteilt Christina von Hodenberg.[32] Sie periodisiert diese Phase bis 1984, als das Kabelpilotprojekt Ludwigshafen am 1. Januar 1984 begann und der »Ludwigshafener Urknall« die Geburtsstunde des privaten Fernsehens und damit des dualen Rundfunksystems markierte.[33] Allerdings kann das Modell noch bis zum Ende der 1980er-Jahre ausgeweitet werden. Schließlich steckten die privaten Fernsehsender noch in den Kinderschuhen und gaben erst in den 1990er-Jahren Eigenproduktionen von Fernsehfilmen oder -serien wie *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (ab 1992) in Auftrag.[34] Der öffentlich-rechtliche Rundfunk hingegen reagierte noch in den 1980er-Jahren mit aufwändigen und hochkarätig besetzten Eigenproduktionen wie *Die Bertinis*, um sich als Qualitätsfernsehen dezidiert von der privaten Konkurrenz abzusetzen.[35]

Zu diesen technischen und programmgeschichtlichen Voraussetzungen kommen wichtige inhaltliche Gründe hinzu, warum sich eine Auseinandersetzung mit dem Fernsehen der 1980er-Jahre als Medium der Erinnerung lohnt. Dieses Jahrzehnt steht zum einen für den Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis, in dem, wie der Historiker Matthias Weiß pointiert, die »Institutionalisierung einer ›Kultur der Erinnerung‹« stattfand, »in deren Zentrum die von den Vorfahren begangenen Menschheitsverbrechen standen«.[36]

30 *Schildt*, Axel/*Siegfried*, Detlef: Deutsche Kulturgeschichte: Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart. Bonn 2009, 335.

31 *Hodenberg*, Christina von: Exemplarische Studie: Auf der Suche nach dem Zuschauer. Rezeptionsforschung im Archiv. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 237–244, hier 238.

32 Ebd.

33 *Dörr,* Dieter: Das Bundesverfassungsgericht. In: *Glässgen*: Im öffentlichen Interesse 89–100, hier 93.

34 *Hickethier*, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998, 449–464, bes. 451 f.

35 Ebd. 452.

36 *Weiß*, Matthias: Vom ›Zivilisationsbruch‹ zu einer Kultur des ›negativen Gedächtnisses‹. In: *Ackermann*, Zeno/*Schülting*, Sabine (Hg.): Shylock nach dem Holocaust: zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Berlin 2011, 13–40, hier 34.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Zum anderen waren zu Beginn der 1980er-Jahre die Folgen des Strukturbruchs unübersehbar, die aufgrund der Aufkündigung des Bretton-Woods-Systems und der Ölkrise von 1973/74 entstanden waren.[37] Wachsende Unsicherheit bewirkte ein restauratives Geschichtsverständnis, das sich in einer »Rückwendung der Deutschen zu ihrer Geschichte«[38] äußerte: Diese nahm 1977 mit der Stuttgarter Staufer-Ausstellung ihren Anfang, auf die später Ausstellungen über die Salier und die Preußen folgten. »Kritiker erklärten diesen Boom durch Veränderungen des Freizeitverhaltens, Zeitkritiker deuteten die Hinwendung zur Geschichte als Versuch, Sinnverlust zu kompensieren«, resümiert Matthias Weiß.[39] Der 1968er-Bewegung folgten somit nicht nur ein Linksruck in der jungen Generation, sondern auch Zukunftsängste infolge der proklamierten »Grenzen des Wachstums«[40], der Angst vor dem Ressourcen-Raubbau, aber auch eine intensivere Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit.[41]

In diese gesellschaftliche Stimmungslage fiel die Ausstrahlung der amerikanischen TV-Serie *Holocaust*. Der unerwartete Erfolg der Serie löste bei Regisseuren, Produzenten und Rundfunkanstalten einen Paradigmenwechsel aus – vor allem in der Erzählperspektive, die nicht mehr die Täterseite fokussierte, sondern sich verstärkt den Opfern des Holocausts widmete.[42] *Holocaust* rief kontroverse medienpolitische, geschichtswissenschaftliche und ästhetische Debatten hervor, in denen um angemessene Darstellungsformen des Holocausts im Fernsehen gerungen wurde. Der pointierteste Streitpunkt war als Grenze des Sagbaren der Tod in der Gaskammer, was später auch Claude Lanzmann mit seinem »erinnerungskulturellen Repräsentationsimperativ« in dem Film *Shoah* unterstrich, der von der Nicht-Darstellbarkeit des Holocausts ausgeht.[43] Auch hat *Holocaust*, wie Knut Hickethier feststellt, einen maßgeblichen Beitrag dafür geleistet, dass in den 1980er-Jahren »die NS-Zeit nun als eine Art negative Folie vor der Stiftung einer eigenen Identität firmierte und sie nicht als eine un-

37 Vgl. *Doering-Manteuffel,* Anselm: »Ein an die Wand genageltes Symboldatum«: Ein Gespräch über Zäsuren, Zeitbögen, die Krise des Fortschritts und den Neoliberalismus. In: INDES 2016–1, 7–20.

38 *Steinbach,* Peter: Die publizistischen Kontroversen – eine Vergangenheit, die nicht vergeht. In: *Reichel*: Der Nationalsozialismus 127–174, hier 163.

39 *Weiß*: ›Zivilisationsbruch‹ 34.

40 *Meadows*, Dennis [L.] u. a.: Die Grenzen des Wachstums: Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit. Stuttgart 1972.

41 Vgl. *Doering-Manteuffel*: »Ein an die Wand genageltes Symboldatum« 9.

42 *Bösch*, Frank: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft: Von »Holocaust« zu »Der Untergang«. In: VfZ 55/1 (2007), 1–32, hier 4.

43 *Maischein*, Hannah: »Sekundäre Augenzeugen« der Shoah? Zur fotografischen Kommunikation in Erinnerungsdiskursen. In: *Heinemann*, Monika/*Maischein*, Hannah/*Flacke*, Monika/*Haslinger*, Peter/*Schulze Wessel*, Martin (Hg.): Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch: Konstruktionen historischer Erinnerungen. München 2011, 3–23, hier 19.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

ter vielen zurückliegenden Epochen deutscher Vergangenheit, sondern als eine Art von Kulturbruch anzusehen sei, von dem aus die Gegenwart neu zu definieren war«.[44]

Die politische Kultur der Bundesrepublik hat sich in den 1980er-Jahren fundamental verändert, wie die Historiker Constantin Goschler und Anthony Kauders darlegen.[45] Vorrangig ging es »um den Anspruch der Bundesrepublik auf ›Normalität‹, womit das Recht auf ein konventionelles, positiv besetztes Nationalgefühl gemeint war«.[46] Zum Streit habe vor allem die Frage geführt, »wie sich die Geschichte des Nationalsozialismus und insbesondere des Holocaust in ein solches prinzipiell positiv gedachtes Konzept nationaler Identität integrieren lassen konnte« – oder ob dies überhaupt noch möglich war.[47]

Der Historiker Ulrich Herbert betont, dass die 1980er-Jahre einerseits geprägt waren von Bewegungen, in denen »Fragen nach dem Verbleib der Juden aus der eigenen Stadt« vermehrt gestellt, andererseits die Forderungen nach einem ›Schlussstrich‹ wieder lauter wurden.[48] Im Zuge der 1980er-Jahre wurde somit die nationale Identität in Deutschland intensiv neu verhandelt. Die Erinnerung an Ermordung und Vertreibung der Juden spielte eine herausragende Rolle in diesem Aushandlungsprozess und konkurrierte mit parallel stattfindenden revisionistischen Debatten. Für das Medium Fernsehen bedeutete dies, dass sich in der Produktion wie Rezeption zwei Pole gegenüber standen: Auf der einen Seite gab es Darstellungen, die die Geschichte sowohl der Täter als auch der Opfer in den Blick nahmen und beide Perspektiven zusammenführten.[49] Auf der anderen Seite forcierten Projekte im Kontext von Helmut Kohls Geschichtspolitik eine »Bundesrepublikanisierung des Geschichtsbewusstseins«, wie der Historiker Peter Steinbach ausführt – was mit dem Versuch einherging, »die Bedeutung der NS-Zeit zu relativieren«.[50] Dies bestimmte teilweise auch die Rezeption der Serien, die als Antwort auf *Holocaust* produziert wurden.

Für Juden in Deutschland stellten die 1980er-Jahre zudem eine Umbruchsituation dar. Als symbolische Zäsur wertet Kauders den öffentlichen Protest von Juden gegen Rainer Werner Fassbinders Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod*, das 1984 in Frankfurt uraufgeführt werden sollte: »Indem sich Juden

44 *Hickethier*: Nur Histotainment? 316.

45 *Goschler*, Constantin/*Kauders*, Anthony: Dritter Teil: 1968–1989, Positionierungen. In: *Brenner*, Michael (Hg.): Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart: Politik, Kultur und Gesellschaft. München 2012, 295–378.

46 Ebd. 362.

47 Ebd.

48 *Herbert*, Ulrich: Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. München 2014, 1013.

49 *Steinbach,* Peter: Die publizistischen Kontroversen – eine Vergangenheit, die nicht vergeht. In: *Reichel*: Der Nationalsozialismus 127–174, hier 134.

50 Ebd. 162.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

auf die Bühne des Frankfurter Schauspiels wagten, um die Aufführung eines antisemitischen Stücks zu verhindern, gingen sie gleichzeitig in die Öffentlichkeit – und suchten nicht mehr Beistand hinter verschlossenen Türen […].«[51] Auch spitzten sich die bereits in den 1970er-Jahren deutlich werdenden Generationenkonflikte innerhalb der jüdischen Gemeinde und die Entfremdung von ihren Funktionären im folgenden Jahrzehnt weiter zu.[52]

Die damit skizzierten wechselvollen Entwicklungen der 1980er-Jahre und ihre intensiven, mit dem Historikerstreit auch für die Geschichtswissenschaft äußerst wirkmächtigen Debatten machen den Zeitraum zu einem wegweisenden Jahrzehnt für das deutsch-jüdische Verhältnis. Sich dieser Dekade über das Medium Fernsehen zu nähern, drängt sich geradezu auf; schließlich hat der unerwartete Erfolg der amerikanischen TV-Serie *Holocaust* deutsche Fernsehsender dazu veranlasst, selbst groß angelegte Serienformate in Auftrag zu geben und auszustrahlen. Fernsehschaffende sind zu den »agents of memory« zu zählen, wie die Historikerin Anita Shapira ausführt: »The press, the novel, poetry, cinema, television – they have greater power in painting the picture of the past than do the careful and measured words of well-documented research, to the point of relegating it to the margins of public awareness.«[53] Indem diese Arbeit jene die Fernsehserien begleitenden Diskurse freilegt, die infolge der amerikanischen TV-Serie *Holocaust* entstanden sind, werden sowohl die wirkmächtigen »agents of memory« sichtbar als auch die Prozesse, die Erinnerungsangebote an Juden im Deutschland der 1980er-Jahre geschaffen haben.

1.1 Fragestellung, zentrale These und Forschungsgegenstand

Die vorliegende Studie analysiert Fernsehserien der Bundesrepublik in den 1980er-Jahren und rekonstruiert Zusammenhänge und Akteure, die einen für die bundesrepublikanische Erinnerungskultur signifikanten Diskurs geprägt haben. Sie geht davon aus, dass die westdeutschen Fernsehanstalten infolge von *Holocaust* nicht nur unter Zugzwang gerieten, massentaugliche Eigenproduktionen zur NS-Vergangenheit vorzulegen, sondern auch jüdischen Stimmen mehr Raum zu gewähren und eine Art »visuelle Integration« zu betreiben.[54]

51 *Kauders*, Anthony: Unmögliche Heimat: eine deutsch-jüdische Geschichte der Bundesrepublik. München 2007, 196.

52 *Goschler*: Dritter Teil 303–330.

53 *Shapira*, Anita: Historiography and Memory: The Case of Latrun 1948. In: *Dies.*: New Jews, Old Jews. Tel Aviv 1997, 46–85, hier 46.

54 Vgl. zur Wendung, die dieser Arbeit ihren Titel gab: Wolfdietrich Schnurre: Arbeitsskizze zu Levin und Gutman. Artur Brauner-Archiv (ohne Signatur und Paginierung).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Unter »visueller Integration« verstand der Schriftsteller Wolfdietrich Schnurre ein gesellschaftspolitisches Anliegen: Durch das Sichtbarmachen von jüdischer Kultur im Fernsehen sollte diese nicht nur ins Fernsehen, sondern auch in das Bewusstsein der bundesrepublikanischen Gesellschaft integriert werden. Zurückzuführen ist dies auf die moralische Haltung des ehemaligen Wehrmachtssoldaten, der sich in seinem literarischen Schaffen lange Jahre mit der Schuldfrage der Deutschen auseinandergesetzt hat.[55] Schnurres Anliegen stieß 1979, als er nach der *Holocaust*-Ausstrahlung mit den Vorbereitungen für die Serie *Levin und Gutman* begann, auf Zustimmung – sowohl beim Sender Freies Berlin (SFB) als auch bei der Jüdischen Gemeinde zu Berlin.

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Frage, inwiefern Fernsehserien in den 1980er-Jahren einen Beitrag zur »visuellen Integration« von Juden in die bundesrepublikanische Gesellschaft leisten wollten und wie dies in der Rezeption bewertet wurde. Des Weiteren soll geprüft werden, inwiefern sich, ausgehend von dem Medienereignis *Holocaust*, die Grenzen des Sagbaren im Sinne der historischen Diskursanalyse[56] verschoben haben. Laut dem Historiker Nicolai Hannig gibt »jede Debatte und jede Zeit […] teils stillschweigend, teils öffentlich bestimmte Regeln vor, was akzeptiert oder toleriert wird und was nicht«.[57] Durch das »öffentliche und redaktionsinterne Ausloten von Sagbarkeitsgrenzen« könnten »wichtige Erkenntnisse über den Wandel von Sprache und Argumentation« gewonnen werden – in diesem Fall anhand von Fernsehserien, ihren Inhalten und ihrer Darstellungsweise.[58] So wollte beispielsweise der Münchner Regisseur Helmut Dietl in den 1970er-Jahren die Serie *Münchner Geschichten* ursprünglich als »Geschichte eines jüdischen Jungen« inszenieren, »der in einer jiddisch sprechenden Familie lebt, selbst aber nur breites Bayrisch redet«.[59] Allerdings stieß Dietl mit dieser Idee auf Widerstand beim Bayerischen Rundfunk, sodass das Serienkonzept modifiziert wurde. Erst nach der Ausstrahlung der TV-Serie *Holocaust* war der Wunsch, auch jüdisches Alltagsleben der Gegenwart kennen zu lernen, offenbar groß genug, dass eine Serie wie *Levin und Gutman* mit zahlreichen ›jiddelnden‹ Dialogpassagen produziert und ausgestrahlt werden konnte.

55 *Blencke*, Katharina: Wolfdietrich Schnurre: eine Werkgeschichte. Frankfurt am Main 2003; *Bauer*, Iris: »Ein schuldloses Leben gibt es nicht«: das Thema »Schuld« im Werk von Wolfdietrich Schnurre. Paderborn 1996.

56 *Landwehr,* Achim: Historische Diskursanalyse. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2009.

57 *Hannig,* Nicolai: Die Religion der Öffentlichkeit: Kirche, Religion und Medien in der Bundesrepublik 1945–1980. Göttingen 2010, 13.

58 Ebd.

59 *Lebert,* Stephan: Das rastlose Leben des Towje Kleiner: Der Schauspieler und Autor wurde als Taxifahrer in den »Münchner Geschichten« bekannt. In: Süddeutsche Zeitung vom 09.12.1986, 22.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Hendrik van Dam, von 1950 bis 1973 Generalsekretär des Zentralrats der Juden,[60] hat die deutsch-jüdischen Beziehungen einst als »deutsch-jüdische Psychose« charakterisiert, »die alle neurotischen Symptome übersteigerter Erwartung, ungesunder Liebe und ungesunden Hasses, kurz – eines aus dem Gleichgewicht gebrachten Verhältnisses zur Wirklichkeit trägt«.[61] Mittlerweile kann von einer deutsch-jüdischen Psychose nicht mehr die Rede sein. Die Entwicklung im deutsch-jüdischen Verhältnis beschreibt der Historiker Dan Diner als »negative deutsch-jüdische Symbiose«[62]: »Für beide, für Deutsche wie für Juden, ist das Ergebnis der Massenvernichtung zum Ausgangspunkt ihres Selbstverständnisses geworden; eine Art gegensätzlicher Gemeinsamkeit – ob sie es wollen oder nicht«.[63] Die von den Nationalsozialisten konstituierte negative Symbiose werde »auf Generationen hinaus das Verhältnis beider zu sich selbst, vor allem aber zueinander, prägen«.[64] Folgerichtig interpretiert Matthias Weiß die bundesrepublikanische Erinnerungsgeschichte als einen Prozess vom »Zivilisationsbruch« – diesen Begriff prägte Dan Diner – zu einer Kultur des »negativen Gedächtnisses«.[65] Damit ist eine Entwicklung gemeint, wonach

> sich in der Bundesrepublik nach Jahren der ›Schlussstrich‹-Forderung eine (keineswegs unumstrittene) Praxis öffentlicher Erinnerung zu etablieren begann, die nicht mehr vergangene eigene Leiden oder gar Triumphe in den Mittelpunkt öffentlichen Gedenkens stellt, sondern vielmehr die konkreten von den Vorfahren begangenen Verbrechen und die beschreibbaren Leiden der Opfer.[66]

Darauf aufbauend lautet die zentrale These dieser Arbeit: Der Wandel von der »deutsch-jüdischen Psychose« hin zur »negativen deutsch-jüdischen Symbiose« verdichtet sich in den Fernsehserien. Dabei soll das deutsch-jüdische Verhältnis nicht mit psychoanalytischen Metaphern simplifiziert werden. Vielmehr dient der Befund der »deutsch-jüdischen Psychose« – sicher ein pointierter Quellenbegriff – als Ausgangspunkt, um den Paradigmenwechsel in der Holocaust-Erinnerung zu beschreiben. Der starken Emotionalisierung, die *Holocaust* bewirkt hatte und worin sich diese Serie im Wesentlichen von vorangegangenen TV-Produktionen unterscheidet, kommt hierbei eine zentrale Rolle zu.

60 *Sinn*, Andrea: Jüdische Politik und Presse in der frühen Bundesrepublik. Göttingen 2014.

61 *Van Dam*, Hendrik: Symbiose oder Psychose? In: Münchener Jüdische Nachrichten vom 05./12.08.1966, 3.

62 *Diner,* Dan: Negative Symbiose: Deutsche und Juden nach Auschwitz. In: *Ders.* (Hg.): Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit. Frankfurt am Main 1987, 185–197, hier 185.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 *Weiß*: ›Zivilisationsbruch‹ 16.

66 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die Fernsehserien werden, dem Historiker Günter Riederer folgend, »in ihrer historischen Bedingtheit«[67] nach folgenden Fragen analysiert: »Wer macht wann welchen Film? Wer sieht ihn? Was wird dargestellt? Wie sehen die darin geformten Geschichtsbilder aus?«[68] Zudem werden jüdische Reaktionen auf entsprechende Sendungen systematisch untersucht und es wird danach gefragt, inwiefern Juden an der Entstehung der Sendungen beteiligt waren und welche gestalterischen Handlungsspielräume sie wahrgenommen haben – etwa als Produzenten, Regisseure und Drehbuchautoren (wie Artur Brauner und Leo Lehman), als Rundfunkräte (wie Alfred Israel und Hans Lamm) und als Mitglieder der jüdischen Gemeinden (wie Estrongo Nachama und Manfred Alpern), die Filmprojekten beratend zur Seite standen.

Die These vom Wandel der »deutsch-jüdischen Psychose« hin zur »negativen deutsch-jüdischen Symbiose« wird anhand von sechs Fernsehserien diskutiert. Zwei sind Ende der 1970er-Jahre und vier in den 1980er-Jahren entstanden. Der Fokus auf die Form der Serie liegt zum einen in der Vergleichbarkeit zur TV-Serie *Holocaust* begründet. Zum anderen eignet sich eine Serie für diese Fragestellung besonders, da eine Serie – anders als etwa ein nur 90 Minuten langer Film – dem Zuschauer ermöglicht, sich länger, intensiver und vielschichtiger mit einzelnen Figuren und Charakteren auseinanderzusetzen. Über verschiedene Serienfolgen kann der Zuschauer eine komplexere Entwicklung und unterschiedliche Perspektiven verfolgen. Handelt eine jüdische Filmkomödie beispielsweise nur von den Vorbereitungen auf eine Bar Mitzvah oder von einer jüdischen Hochzeit, können in einer Serie – etwa in *Levin und Gutman* – unterschiedliche Handlungsstränge, Entwicklungen und verschiedene jüdische Feiertage handlungsleitend werden. Freilich handelt es sich hierbei um idealtypische Voraussetzungen: Die Rezeptionsforschung zeigt, dass gerade Mini-Serien kein konstantes, sondern ein wechselndes Publikum haben. Selbstkritisch stellte der WDR etwa mit Blick auf *Heimat* fest: »nur 1 Prozent des gesamten Publikums [hat, RR] alle 11 Folgen verfolgt, ein Befund, der sich bei Fernsehserien in Deutschland immer wieder einstellt«.[69]

Darüber hinaus werden im seriellen Erzählen die Aspekte von Wiederholung und Variation bereits auf der Ebene des Artefakts abgebildet.[70] Beziehungen, die in der historischen Analyse zwischen abgeschlossenen, unterschiedlich kon-

67 *Riederer*, Günter: Film und Geschichtswissenschaft: Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung. In: *Paul*, Gerhard (Hg.): Visual History: Ein Studienbuch. Göttingen 2006, 96–113, hier 104.

68 Ebd.

69 Intendanz/Medienreferat: Notiz zu Einschaltquoten und Zuschauerverhalten bei der Fernsehserie »Heimat«, 01.11.1984. HA WDR, Intendanz-Akten.

70 Vgl. *Giesenfeld*, Günter: Serialität als Erzählstrategie in der Literatur. In: *Ders.* (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Olms 1994, 1–11.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

textualisierten Artefakten wie einzelnen Filmen erst hergestellt werden müssten, sind in der Struktur der Fernsehserie bereits vorhanden. Somit sind jene Aushandlungsprozesse, die das deutsch-jüdische Verhältnis in der Bundesrepublik der 1980er-Jahre in besonderem Maße prägten, bereits dem Untersuchungsgegenstand eingeschrieben: Eine Fernsehserie regt nicht nur durch ihre lange Ausstrahlungsdauer und die Reihenstruktur ihrer Folgen – etwa mit Konventionen wie dem Trailer am Anfang, dem Ausblick oder dem ›cliff hanger‹ – die öffentliche Diskussion an, beispielsweise in Form von Zuschauerzuschriften an die Sender oder Debatten und Besprechungen in den Feuilletons. Knut Hickethier sieht die TV-Serie auch in ihrer Wirksamkeit als prototypisch für massenmediale Verbreitung,[71] womit sie das Erbe besonders populärer Erzählformate antrete.[72] Als »Kette von Verhaltenseinheiten« schaffe die Serie eine eigene Welt, der es in besonderem Maße gelinge, gerade fremde Lebenszusammenhänge darzustellen, weil sie bei jeder einzelnen Folge bereits auf das Wissen des Zusammenhangs zurückgreifen kann, der durch die vorangegangenen Folgen hergestellt wurde.[73]

Das Serienkorpus dieser Studie ist kontrastiv ausgewählt: *Soll und Haben* (WDR, 1977) bringt im Vorfeld der *Holocaust*-Ausstrahlung die Schwierigkeiten im Umgang mit der deutschen Vergangenheit und der »deutsch-jüdischen Psychose« auf den Punkt. Ein Paradigmenwechsel findet schließlich durch *Holocaust* (NBC/WDR 1979) statt; deswegen wird auf die Hintergründe dieses Medienereignisses gesondert eingegangen. *Ein Stück Himmel* (WDR, 1982) erzählt, wie das jüdische Mädchen Janina David in Polen den Holocaust überlebt; *Heimat* (WDR/SFB 1984) verhandelt deutsche Geschichte von 1919 bis 1982 und marginalisiert darin den Holocaust; *Levin und Gutman* (SFB, 1985) thematisiert erstmals ausführlich im deutschen Fernsehen jüdisches Leben der Gegenwart im Berlin der 1980er-Jahre; *Kir Royal* (WDR, 1986) greift in einer Gesellschaftssatire die Verdrängungsmechanismen im München der 1980er-Jahre auf.

Ein Korpus aus sechs Fernsehserien kann die 1980er-Jahre nicht umfassend abbilden. Der Anspruch dieser Arbeit ist vielmehr exemplarischer Natur: Statt eines Katalogs von Sendungen sollen die Detailstudien Schlüsselthemen deutsch-jüdischer Aushandlungsprozesse in Fernsehserien aufzeigen. Der Untersuchungszeitraum beginnt 1977: Ein Jahr vor dem Ankauf der *Holocaust*-Serie erhitzte die geplante, dann gestoppte Verfilmung von Gustav Freytags *Soll und Haben* durch Rainer Werner Fassbinder die rundfunkpolitischen

71 *Hickethier*, Knut: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg 1991, 27 f.

72 Vgl. *Kelleter*, Frank: Populäre Serialität. Narration, Evolution, Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld 2012.

73 *Hickethier*: Die Fernsehserie 40.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Gemüter. Der Untersuchungszeitraum endet 1986 mit *Kir Royal*.[74] Die hier vorgelegte Arbeit versteht sich als Beitrag zur deutsch-jüdischen Geschichte bzw. zur Geschichte der Juden in Deutschland und rückt erstmals die Akteure des auch in fiktionalen Serienformaten ausgetragenen Erinnerungsdiskurses ins Zentrum der Untersuchung.

1.2 Methodisches Vorgehen

1.2.1 Geschichte und Film

Auch sieben Jahrzehnte nach ihrer Veröffentlichung ist die wirkmächtige Abhandlung des Filmtheoretikers Siegfried Kracauer *Von Caligari zu Hitler* nach wie vor die Referenz schlechthin für einen historischen Blick auf das Medium Film. Darin postuliert Kracauer, dass Filme die Mentalität einer Nation »unvermittelter als andere künstlerische Medien« reflektierten, da sie von einem Kollektiv für den Mainstream gemacht werden: »Von populären Filmen […] ist daher anzunehmen, daß sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen.«[75] Die Filmkunst gibt somit, um ein Zitat von Paul Klee abzuwandeln, nicht bloß das Sichtbare wieder, sondern sie macht tiefer liegende gesellschaftliche Prozesse erst sichtbar.[76] Kracauers Ausgangspunkt, über Filme ließen sich Zeitgeist, Geschichtsbewusstsein und kollektives Empfinden vergangener Zeiten erschließen, hat an Aktualität nichts eingebüßt. Laut Günter Riederer können Filme – und damit auch vergleichbare ästhetische Formen wie Fernsehserien – »als Quelle einer Geschichte der Mentalitäten gelesen werden«.[77] Da »Filme und ihre Bilder« einen Deutungsrahmen konstituieren, »innerhalb dessen Menschen Geschichte wahrnehmen und sozialen Sinn konstruieren«, ermöglicht die Filmanalyse »Aussagen über gesellschaftlich gültige Normen, Haltungen und Werte der Zeit, in welcher sie gedreht und aufgeführt wurden«.[78]

Allerdings geht diese Arbeit davon aus, dass Filme nicht nur ein Seismograph vergangener Zeiten, sondern zugleich auch Akteure sind. Christoph

74 *Schieber*, Elke: Tangenten: Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR, 1946 bis 1990 – eine Dokumentation. Berlin 2016. Da *Holocaust* im DDR-Fernsehen nicht übertragen wurde, beschränkt sich diese Arbeit auf die Bundesrepublik. Lisa Schoß verfolgt in Berlin ein Dissertationsprojekt über Juden im Film der DDR.

75 *Kracauer*, Siegfried: Werke. Bd. 2.1. Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main 2012, 11 f. Siehe auch *Koch*, Gertrud: Siegfried Kracauer zur Einführung. 2. Aufl. Hamburg 2012.

76 *Klee*, Paul: Beitrag für den Sammelband »Schöpferische Konfession« (1920). In: *Geelhaar*, Christian (Hg.): Paul Klee. Schriften: Rezensionen und Aufsätze. Köln 1976, 118–122, hier 118.

77 *Riederer*: Film und Geschichtswissenschaft, 99.

78 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Classen schreibt audiovisuellen Medien das Potential zu, »daß sie unsere gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit mittels der präferierten Stoffe, Dramaturgien und Ikonographien […] maßgeblich strukturieren, besonders dort, wo keine Primärerfahrung vorliegt«.[79] Medien komme somit eine »sozialintegrative Funktion« zu; sie seien »Agenten sozialer Verständigung«.[80] Dies bedeute: »Einerseits lassen sich die Programminhalte als eine Art ›soziales Gedächtnis‹ lesen, andererseits haben die Medien den Diskurs selbst maßgeblich geprägt, nicht nur im Sinne gezielter Einflußnahmen, sondern auch auf einer strukturellen, in der Regel kaum reflektierten Ebene.«[81] Zwar kann man, wie der Historiker Frank Bösch betont, »von einzelnen Filmen nicht vorschnell auf ein ›kollektives Gedächtnis‹ schließen«.[82] Allerdings bieten Filme »Erinnerungsangebote, deren kollektive Anerkennung die breite Öffentlichkeit bei ihrer Ausstrahlung aushandelt – sei es per Fernbedienung oder Kinobesuch, durch Gespräche über sie oder durch veröffentlichte Kritiken«.[83]

Die TV-Serien werden in dieser Arbeit somit als Primärquelle verstanden,[84] in der sich verschiedene Diskurse überlagern: der filmische Text, bestehend aus Bild- und Tonspur, intertextuellen Verweisen sowie Anspielungen auf Debatten sowohl tages- wie erinnerungspolitischer Natur. Das Proprium der Geschichtswissenschaft als Beitrag zur Filmgeschichte liegt laut Günter Riederer nicht nur im historischen Faktencheck.[85] Historiker sollten vielmehr ihre Expertise in folgenden drei Bereichen anwenden: »in der Untersuchung der schriftlichen Hinterlassenschaften der Filmgeschichte, in der Durchführung eines Vergleichs und der Anwendung der Methode des Kulturtransfers sowie in der Analyse des gesellschaftspolitischen Kontextes«[86]. Die Herausforderung besteht darin, den Entstehungskontext zu rekonstruieren und gleichzeitig den filmischen Text nicht zu vernachlässigen. »[M]an kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!«[87], lautet denn auch das entschiedene Plädoyer der Historikerin Michèle Lagny. Als historische Dissertation klammert diese Arbeit filmnarratologische

79 *Classen,* Christoph: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965. Köln 1999, 11.

80 Ebd.

81 Ebd.

82 *Bösch*: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft 1.

83 Ebd.

84 *Etmanski,* Johannes: Der Film als historische Quelle: Forschungsüberblick und Interpretationsansätze, URL: http://epub.ub.unimuenchen.de/558/6/etmanski-film.pdf, 73 (am 01.03.2017).

85 *Riederer*: Film und Geschichtswissenschaft 102.

86 Ebd. 103.

87 *Lagny*, Michèle: »…man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!« Ein Gespräch mit Michèle Lagny. In: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 5.1 (1996), 5–22, hier 18.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Fragestellungen aus und konzentriert sich auf den Produktionskontext, auf die audiovisuellen Deutungsangebote des ausgestrahlten Produkts und überprüft, welche Deutungsangebote diskutiert wurden. Schwerpunktmäßig werden dabei Rezensionen in der Presse und Diskussionen in den Rundfunkgremien untersucht; sofern überliefert, werden Zuschauerbriefe oder protokollierte Zuschaueranrufe berücksichtigt. Wie Nicolai Hannig betont, sind Quellen persönlicher Medienaneignung aber nicht repräsentativ und überaus selektiv, schließlich entspringt die Motivation zum Schreiben oder Anrufen »oftmals aus einer extrem zustimmenden oder extrem ablehnenden Haltung«.[88] Die Frage, wie sich der Erinnerungsboom nach *Holocaust* bildlich entfaltet hat, wird mittels Gerhard Pauls Vorschlägen zur »Visual History« operationalisiert, insbesondere hinsichtlich der Analyse von Interpikturalität.[89]

Als zeithistorische Dissertation behilft sich diese Arbeit hermeneutischer Verfahren der Fernsehanalyse nach Hickethier, die »nicht nur ein Verständlichmachen des Unverständlichen innerhalb eines Textes, sondern […] auch verborgene, also nicht offenkundig zutage tretende, Bedeutungen« der Fernsehserien sichtbar machen will.[90] Vor dem Hintergrund dieses hermeneutischen Zugangs wird von der Mehrdeutigkeit audiovisueller Werke ausgegangen und dies bei der Analyse der Fernsehserien berücksichtigt.[91] Diese Arbeit widmet sich vorrangig Fernsehserien. Da diese jedoch mit den ästhetischen Mitteln des Films (durch Montage verbundene Bewegtbild-Ton-Elemente) erzählt werden, lassen sie sich ebenso wie Spielfilme als filmische Texte beschreiben.

1.2.2 Experteninterviews

Da rundfunkinterne Prozesse und die Dynamik am Filmset meistens unbefriedigend überliefert sind,[92] macht sich diese Arbeit auch Methoden der »Oral History« zunutze und folgt hierbei den Vorschlägen der Historikerin Dorothee Wierling.[93] Sie unterscheidet drei Typen, mithilfe derer »Oral Historians« Ma-

88 *Hannig*: Die Religion der Öffentlichkeit 31.

89 *Paul*, Gerhard: Visual History, Version: 3.0. In: Docupedia-Zeitgeschichte, URL: https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul (am 01.03.2017).

90 *Hickethier*, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 5. Aufl. Stuttgart 2012, 30.

91 Ebd. 32.

92 *Heikaus*, Ulrike: Exemplarische Studie: »Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung«: Eine fernsehgeschichtliche Ausstellung im Jüdischen Museum München. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 315–322.

93 *Wierling*, Dorothee: Oral History. In: *Maurer*, Michael (Hg.): Aufriß der historischen Wissenschaften, Bd. 7: Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaft. Stuttgart 2003, 81–151.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

terial generieren können: das Experteninterview, das thematische Interview und das biographische Interview, wobei sie die Künstlichkeit dieser Einteilung betont und zu einer flexiblen, situativen Handhabung im konkreten Gespräch rät – schließlich liege es »nicht allein in der Hand des Interviewers«, wozu sich der Interviewte äußere.[94] Laut Wierling handelt es sich beim Experteninterview um die Befragung einer Person, die »an einem ganz bestimmten Ausschnitt des Untersuchungsgegenstandes als Zeuge und Mitwirkender Auskunft geben soll«.[95]

Die bei der »Oral History« entstehenden methodischen Probleme werden in dieser Arbeit berücksichtigt, schließlich verschärft sich das Diktum, dass Historiker den Quellen ausgeliefert sind, im Fall der »Oral History« dahingehend, »daß wir selbst Teil dieser Quelle werden, und die quellenkritische Arbeit direkt zur selbstkritischen Analyse wird«.[96] Aufgrund des über drei Jahrzehnte zurückliegenden Produktionskontextes versteht es sich von selbst, dass Fragen nicht, vage oder widersprüchlich beantwortet wurden. Fairerweise ist aber zu konzedieren, dass auch schriftliche Quellen vor Lücken, Parteinahmen und Manipulationen nicht gefeit sind, der Wahrheitsgehalt also nicht zwingend höher sein muss als bei mündlichen Überlieferungen.

Diese Arbeit plädiert dafür, »Oral History« kritisch reflektiert nutzbar zu machen, wenn es etwa um »zusätzliche Informationen, Hintergrundwissen, Aufklärung von Widersprüchen, Lüften von Geheimnissen« sowie um Ergänzung und Erläuterung der Akten geht, worin Wierling den Mehrwert von Experteninterviews sieht.[97] Umgekehrt gilt es, »die nicht auflösbaren Widersprüche oder die einander fremden Perspektiven selbst als Teil einer multiperspektivischen Geschichtsschreibung zu thematisieren«.[98] Darunter leide zwar »die Eindeutigkeit des Forschungsergebnisses, die Möglichkeit, eine ›starke These aufzustellen‹, doch »wer an solche Eindeutigkeiten beim Schreiben von Geschichte ohnehin nicht glaubt und bescheidener lediglich einen gut begründeten, plausiblen Deutungsvorschlag machen will, kann *Oral History* wirklich produktiv nutzen.«[99] Im Rahmen dieser Arbeit habe ich über 50 Gespräche geführt, von denen die ergiebigsten komplett transkribiert wurden.[100]

Zu den bereits skizzierten Forschungsfragen treten damit zwei methodische hinzu: zum einen, inwiefern sich Experteninterviews für rundfunkhistorische Fragestellungen eignen, und zum anderen, ob dieses methodische Vor-

94 Ebd. 109–111.
95 Ebd. 109.
96 Ebd. 123.
97 Ebd. 109.
98 Ebd. 148.
99 Ebd.
100 Ich danke Eva Kuhn für die Transkription der Interviews.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

gehen einen Beitrag zur medienwissenschaftlichen Diskussion über das Feld der »media industry studies« und »media production studies« leisten kann. »The study of media production is booming«, konstatiert der Medienwissenschaftler David Hesmondhalgh und bemängelt, dass die Forschung zwar von der Kommunikationstrias »production«, »texts« und »reception« ausgehe, den Produktionskontext aber dennoch vernachlässige. Dieser sei aber eminent wichtig: »the study of media production examines the people (producers) and processes (production) that cause media to take the forms they do. Crucially this involves a question of power.«[101] Diese Arbeit nimmt alle Teile der Kommunikationstrias in den Blick, wobei je nach Serie – nicht zuletzt bedingt durch die äußerst unterschiedliche Quellenlage – unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden.

1.3 Forschungsstand

Holocaust ist wieder »in«. Nachdem sich bereits kurz nach der Ausstrahlung der amerikanischen TV-Serie 1978 in den USA und 1979 in Deutschland zahlreiche Studien mit Produktion und Wirkung des Vierteilers auseinandersetzten,[102] fristete die Serie lange Zeit ein Schattendasein – bis sie in den letzten Jahren von der Forschung wiederentdeckt wurde. *Holocaust* wurde 2016 prominentes Fallbeispiel der Ausstellung »Inszeniert: Deutsche Geschichte im Spielfilm« im Bonner »Haus der Geschichte«.[103] Der Tübinger Zeithistoriker Anselm Doering-Manteuffel stellte im Wintersemester 2015/2016 die TV-Serie ins Zentrum seiner letzten Vorlesung – vor seiner Emeritierung – mit dem Titel: »*Holocaust* – Filmische Verarbeitung als Abbild der Wirklichkeit?«[104] Und das »Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien« veranstaltete 2014 seine Jahrestagung zum Thema »Völkermord zur Primetime. Der Holocaust im Fernsehen«.[105]

Bereits 2004, quasi zum silbernen Jubiläum des Medienereignisses von 1979, veröffentlichte »Zeitgeschichte-online« verschiedene Beiträge zur Ausstrahlung

101 *Hesmondhalgh*, David: Media industry studies, media production studies. In: Media and Society (2010), 145–163, hier 145 f.

102 Besonders wirkmächtig für Deutschland war *Knilli,* Friedrich/*Zielinski,* Siegfried (Hg.): Holocaust zur Unterhaltung: Anatomie eines internationalen Bestsellers. Berlin 1982.

103 *Haus der Geschichte der Bundesrepublik* (Hg.): Inszeniert: Deutsche Geschichte im Spielfilm. Bielefeld 2016.

104 *Lang*, Hans-Joachim: Anselm Doering-Manteuffel. In: Schwäbisches Tagblatt vom 06.02.2016.

105 Vgl. *Seeger*, Adina: Tagungsbericht: Völkermord zur Primetime. Der Holocaust im Fernsehen. Simon Wiesenthal Conference 2014, 03.12.2014–06.12.2014 Wien. In: H-Soz-Kult, 02.03.2015, URL: http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-5851 (am 01.03.2017).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

von *Holocaust*.[106] Der Medienwissenschaftler Jürgen Wilke zeigte, wie *Holocaust* zu einem Medienereignis werden konnte. Das lag nicht nur an der umfassenden publizistischen Berichterstattung, sondern war auch dem »Zeitalter knapper Kanäle« geschuldet.[107] Der Historiker Harald Schmid verortete die TV-Serie *Holocaust* in ihrem geschichtskulturellen Wirkungskontext: Insbesondere die sozialliberale Kanzlerschaft Willy Brandts brachte eine »demokratisierende Politisierung des Landes«, die auch »vielfältige Anstöße zu einem veränderten Umgang mit der deutschen Geschichte« bewirkte.[108] Infolge der Diskussionen um die »Hitler-Welle« im Kontext von Joachim Fests und Hans-Jürgen Syberbergs Hitler-Filmen 1977, aber auch aufgrund der ersten Fassbinder-Debatte um die Aufführung des Theaterstücks *Der Müll, die Stadt und der Tod* sowie der Affäre um die Nazi-Vergangenheit des baden-württembergischen Ministerpräsidenten Hans Filbinger fiel die *Holocaust*-Ausstrahlung in eine erinnerungspolitisch aufgewühlte Zeit. Zudem hatte die TV-Serie mit dem 40. Jahrestag der »Reichskristallnacht« im November 1978 – zwei Monate vor der deutschen Ausstrahlung von *Holocaust* im Januar 1979 – einen thematischen Wegbereiter. Diesen wertet Schmid als »die intensivste, öffentlichkeits- und breitenwirksamste Vergegenwärtigung der NS-Judenverfolgung, die die Bundesrepublik bis dato gesehen hatte«.[109]

Wie wichtig *Holocaust* sowohl in den USA als auch in Deutschland war, zeigte der Historiker Jacob S. Eder, der in den 1980er-Jahren eine »Holocaust Angst« konstatiert. Eder beschreibt, wie die Bundesrepublik zunehmend nervös auf die ›Amerikanisierung des Holocausts‹ reagierte – im Zuge der TV-Serie *Holocaust* und der Gründung des Holocaust-Museums in Washington. Nicht nur in Deutschland, auch in den USA sei das Medienereignis *Holocaust* ein »turning point for discourse on the Nazi past« gewesen.[110]

Den Wandel von Bildhaushalten und die Zusammenhänge zwischen Forschungskonjunkturen und filmischen Narrationen analysierte Frank Bösch.[111]

106 *Classen*, Christoph (Hg.): Die Fernsehserie »Holocaust«. Rückblicke auf eine »betroffene Nation«. Beiträge und Materialien. In: Zeitgeschichte-online, März 2004, URL: http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/die-fernsehserie-holocaust (am 01.03.2017).

107 *Wilke*, Jürgen: Die Fernsehserie »Holocaust« als Medienereignis. In: Zeitgeschichte-online, März 2004, URL: http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/die-fernsehserie-holocaust-als-medienereignis (am 01.03.2017).

108 *Schmid*, Harald: Die »Stunde der Wahrheit« und ihre Voraussetzungen. Zum geschichtskulturellen Wirkungskontext von »Holocaust«. In: Zeitgeschichte-online, März 2004, URL: http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/die-stunde-der-wahrheit-und-ihre-voraussetzungen (am 01.03.2017).

109 Ebd.

110 *Eder,* Jacob S.: Holocaust Angst: The Federal Republic of Germany & American Holocaust Memory since the 1970s. New York 2016, 32.

111 *Bösch*: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft 1–32.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die inhaltliche Schwerpunktsetzung von *Holocaust* habe »maßgeblich die mediale Erinnerungskultur der achtziger Jahre« geprägt.[112] Ausführlich setzte sich Bösch auch mit einem Aufsatz des Historikers Martin Broszat[113] aus dem Jahre 1979 auseinander, in dem Broszat Stellung zum Vorwurf nimmt, *Holocaust* habe die Versäumnisse der wissenschaftlichen Zeitgeschichte aufgezeigt und sei damit »zu einem Schwarzen Freitag«[114] für Historiker geworden.

Gerhard Paul widmete sich der Ikonographie der TV-Serie *Holocaust* und identifizierte darin zahlreiche ›Ikonen der Vernichtung‹, die alle Teile der Serie durchziehen: Züge, Massenerschießungen, Maschinengewehre und stacheldrahtumzäunte Lager.[115] Die fiktive Erzählung erhalte durch das Einblenden von fotografischen Aufnahmen im Rahmen von Dia- und Film-Vorführungen eine beglaubigende Funktion historischer Authentizität.[116] Die Konjunktur an NS-Themen ging zugleich mit einer Auseinandersetzung mit den Opfern einher. Diese spiegelt sich in vermehrten Zeitzeugeninterviews, deren beginnende Konjunktur die Medienwissenschaftlerin Judith Keilbach in den 1980er-Jahren verortete.[117]

Philosemitische Sendungen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen zwischen 1963 und 1995 untersuchte der Historiker Wulf Kansteiner.[118] Demnach inszenierten philosemitische Formate jüdische Figuren ausschließlich positiv; komplexere Figuren tauchten nicht auf. Interessanterweise ändert sich dies ausgerechnet Ende der 1970er-Jahre, also zeitgleich mit der Ausstrahlung von *Holocaust*. Einerseits habe *Holocaust* »a flood of dozens of fiction and nonfiction programs per year« ausgelöst; andererseits habe die TV-Serie die diskursiven Grenzen verschoben.[119]

Der Historiker Habbo Knoch argumentierte, dass »nicht die Serie [*Holocaust*, RR] allein, sondern vor allem der Diskurs über sie hinsichtlich der Fragen

112 Ebd. 4.

113 *Broszat*, Martin: »Holocaust« und die Geschichtswissenschaft. In: VfZ 27/2 (1979), 285–298.

114 *Höhne*, Heinz: Schwarzer Freitag für die Historiker. »Holocaust«: Fiktion und Wirklichkeit. In: Der Spiegel vom 29.01.1979, 22 f.

115 Der Begriff ›Ikonen der Vernichtung‹ geht zurück auf *Brink*, Cornelia: Ikonen der Vernichtung: öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945. Berlin 1998. Vgl. *Paul*, Gerhard: TV-Holocaust: Ein fiktionaler US-Mehrteiler als Bildakt der Erinnerung. In: *Ders.*: BilderMACHT: Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts. Göttingen 2013, 479–506.

116 *Paul*: TV-Holocaust.

117 *Keilbach*, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen: Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Münster 2008.

118 *Kansteiner*, Wulf: »What is the Opposite of Genocide?« Philosemitic Television in Germany, 1963–1995. In: *Karp*, Jonathan/*Sutcliffe*, Adam (Hg.): Philosemitism in History. New York 2011, 289–313.

119 Ebd. 305.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

nach Auftakt, Zäsur oder Schub zu betrachten« sei.[120] *Holocaust* sei kein »epiphanischer Auftakt und Durchbruch«, sondern »ein besonderes Verdichtungsmoment während einer längeren erinnerungskulturellen Häutungsphase der Bundesrepublik«.[121]

Ausführlich widmete sich die Medienwissenschaftlerin Martina Thiele im Rahmen ihrer Analyse publizistischer Kontroversen über den Holocaust im Film der TV-Serie *Holocaust*.[122] Aufschlussreich ist auch die Arbeit der Medienwissenschaftlerin Julia Schumacher, die unter anderem zwei Drehbuchfassungen von *Die Bertinis* vergleicht: Die Verfilmung von Ralph Giordanos Autobiographie gilt ebenfalls als Antwort auf *Holocaust*.[123]

Dass im Nachklang zu *Holocaust* nicht nur Serien über die Deutschen als Täter, sondern auch über die Deutschen als Opfer lautstark gefordert wurden, zeigt die Historikerin Alina Laura Tiews in ihrer Arbeit über Flucht und Vertreibung im Film und Fernsehen der DDR und der Bundesrepublik. In den 1980er-Jahren gab es zu dieser Thematik mehrere große Produktionen, die gezielt als Antwort auf *Holocaust* in Auftrag gegeben wurden.[124] Wichtige Impulse verdankt diese Arbeit Lea Wohl von Haselbergs Studie, in der sie der Konstruktion jüdischer Spielfilmfiguren in Film und Fernsehen der Bundesrepublik nachging.[125]

Insgesamt ist die Anzahl der Arbeiten zur Repräsentation von Geschichte in Film und Fernsehen im Allgemeinen sowie zur audiovisuellen Darstellung jüdischen Lebens und des Nationalsozialismus im Besonderen in den letzten Jahren stark angestiegen. Da bereits umfangreiche Überblicke über die Tendenzen der Forschung in diesem Bereich vorliegen,[126] konzentriert sich die weitere Dar-

120 *Knoch,* Habbo: Die Serie »Holocaust«: Geschichtsvermittlung als Fernsehunterhaltung. In: INDES 2016–1, 62–73, hier 62.

121 Ebd. 71.

122 *Thiele,* Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. 2. Aufl. Münster 2007, 297–338.

123 *Schumacher,* Julia: Realistisches Erzählen in der Fernseharbeit Egon Monks (Diss. Universität Hamburg). Hamburg 2015; *Dies.*: Ringen um den Realismus: Die zeitgeschichtlichen Filmprojekte 1975–2003 (mit einem unveröffentlichten Brief von Alexander Goehr an Ulla Monk). In: *Dies./Stuhlmann*, Andreas (Hg.): Die »Hamburgische Dramaturgie« der Medien: Egon Monk – Autor, Regisseur, Produzent. Schüren 2017, 243–264.

124 *Tiews*, Alina Laura: Fluchtpunkt Film: Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990. Berlin 2017.

125 *Wohl von Haselberg*, Lea: Und nach dem Holocaust? Jüdische Figuren im (west)deutschen Spielfilm nach 1945. Berlin 2016.

126 Auswahlbibliographien und Literaturberichte liefern *Baron*, Lawrence: Film. In: *Hayes*, Peter (Hg.): The Oxford Handbook of Holocaust Studies. Oxford 2012, 444–460; *Zimerman*, Moshe: Jewish and Israeli Film Studies. In: *Goodman*, Martin (Hg.): The Oxford Handbook of Jewish Studies. Oxford 2002, 911–942; *Kirsch*, Jan-Holger/*Müller-Bauseneik*, Jens/*Skwirblies*, Robert: NS-Vergangenheit und Holocaust in den Medien: eine Auswahlbibliographie. In: Historical Social Research/Historische Sozialforschung 30/4 (114) (2005), 141–153.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

stellung der Forschungsliteratur auf jene Abhandlungen, die sich den TV-Serien meines Korpus widmen.

Während zum künstlerischen Schaffen Rainer Werner Fassbinders und zur Kontroverse um sein Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* eine Vielzahl an Studien vorliegt,[127] stellt die für 1978 geplante, aber 1977 gestoppte Verfilmung von Gustav Freytags Roman *Soll und Haben* ein Forschungsdesiderat dar.[128] Diese Arbeit gibt auf der Grundlage von bislang erstmalig eingesehenem Archivmaterial Einblicke in die rundfunkinternen Prozesse und die Veto-Entscheidung des WDR-Intendanten.

Zu *Ein Stück Himmel* ist im Kontext der Ausstrahlungen Begleitmaterial erschienen.[129] Die Sozialpsychologin Evelyn Keidel hat im Rahmen ihrer Arbeit über psychische Folgen infolge erzwungener Konversionen während des Holocausts den Aspekt der Religion in Janina Davids Autobiographie analysiert.[130] Auch wird die Serie in Aufzählungen erwähnt und dient als kurz abgehandeltes Fallbeispiel.[131]

Umfangreich hingegen ist der Forschungsstand bei *Heimat*. Dass eine der wenigen deutschen Produktionen, die es in den internationalen Filmkanon geschafft hat, ins Zentrum zahlreicher Arbeiten rückte, verwundert nicht. Allerdings ist trotz der ausführlichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung noch kein Beitrag erschienen, der sich systematisch der Darstellung von Juden in *Heimat* widmet – selbst Peter Reichel, der den »Judenmord« im Fokus seiner Arbeit

127 Stellvertretend für die umfangreiche Fassbinder-Forschung seien hier genannt: *Elsaesser*, Thomas: Kapitel 7: Frankfurt, Deutsche und Juden: Der Müll, die Stadt und der Tod. In: *Ders.*: Rainer Werner Fassbinder. Berlin 2001, 281–314 sowie *Peucker*, Brigitte (Hg.): A companion to Rainer Werner Fassbinder. Chichester 2012. Eine Auswahlbibliographie liefert *Töteberg,* Michael: Bibliografie. In: Text + Kritik 103: Rainer Werner Fassbinder. München 2015, 129–147.

128 Der Drehbuchautor Herbert Knopp hat zum Politikum *Soll und Haben* einen Vortrag gehalten, der im Internet unter URL: http://cb-player.com/53296/style01 zu sehen ist (am 01.03.2017) sowie einen Aufsatz veröffentlicht: *Knopp*, Herbert: Vom schwierigen Umgang mit Geschichte: *Soll und Haben* in Fassbinders Verfilmung: Chronologie eines verhinderten Projekts. In: Palmbaum: Literarisches Journal aus Thüringen 2/2016, 49–71. Hier wurde auch ein Auszug aus dem Drehbuch abgedruckt: *Knopp*, Herbert: Salomon Itzig: Aus dem Drehbuch zur *Soll und Haben*-Verfilmung. In: Palmbaum: Literarisches Journal aus Thüringen 2/2016, 71–84. In Thomas Elsaessers Werkbiographie findet *Soll und Haben* nur als Randbemerkung Erwähnung, siehe *Elsaesser*: Rainer Werner Fassbinder 49–51.

129 *Schmidt*, Hartwig (Hg.): Das Filmbuch *Ein Stück Himmel*: nach den Erinnerungen von Janina David. München 1986.

130 *Keidel*, Evelyn: Vom Judentum zum Christentum – und zurück: die psychischen Folgen eines erzwungenen Religionswechsels jüdischer Kinder-Überlebender während der Schoa. Hannover 2014.

131 *Stiglegger*, Marcus: Auschwitz-TV: Reflexionen des Holocaust in Fernsehserien. Wiesbaden 2015.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

hat, übersah wichtige Szenen in *Heimat*.[132] Auch hat sich der Serie noch keine Arbeit auf der Grundlage von Archivgut genähert. Entsprechend liefert die Arbeit nach erstmaliger Nutzung der sich im WDR-Archiv befindlichen Akten zu *Heimat* auch neue Erkenntnisse zur Genese der Serie. Zudem konzentrierte sich die *Heimat*-Forschung nahezu ausschließlich auf Edgar Reitz und ließ Peter Steinbach als Co-Autor außer Acht.

Zu *Levin und Gutman* ist 1989 ein Aufsatz des Literaturwissenschaftlers Manfred Durzak[133] erschienen, in der er Verbindungslinien zwischen Schnurres selbsterklärtem Lebensthema, der deutsch-jüdischen Versöhnung, und *Levin und Gutman* zieht. Katharina Blencke thematisiert in ihrer literaturwissenschaftlichen Dissertation[134] zu Schnurres Werkgeschichte *Levin und Gutman* und betrachtet die ersten vier Folgen der insgesamt 13-teiligen Serie auf der Grundlage der Drehbücher in Schnurres Nachlass. Iris Bauer behandelt in ihrer literaturwissenschaftlichen Arbeit[135] über das Thema »Schuld« in Schnurres Werk ebenfalls *Levin und Gutman*.

Die Verdrängungsmechanismen der deutschen Gesellschaft, die in *Kir Royal* anhand des jüdischen Komponisten Friedrich Danziger und dessen Arzt Dr. Krakauer bereits mit ihren sprechenden Namen deutlich vorgeführt werden, sind trotz der enormen Popularität der Serie bislang nicht erforscht.[136] Ebenso wurde bislang die Affinität des Regisseurs Helmut Dietl zum Judentum und dessen Kokettieren mit seinem wohl jüdischen Großvater zwar gerne zitiert,[137] ohne jedoch den Einflüssen auf sein Werk tatsächlich systematisch nachzugehen.

132 *Reichel*, Peter: Erfundene Erinnerung: Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater. München 2004, 269.

133 *Durzak*, Manfred: Gratwanderung zwischen Schreibtisch und Kasse. Zu Wolfdietrich Schnurres Fernsehspiel »Ein Fall für Herrn Schmidt« und seiner Serie »Levin und Gutman«. In: *Ders.*: Literatur auf dem Bildschirm: Analysen und Gespräche mit Leopold Ahlsen, Rainer Erler, Dieter Forte, Walter Kempowski, Heinar Kipphardt, Wolfdietrich Schnurre und Dieter Wellershoff. Tübingen 1989, 299–322.

134 *Blencke*: Wolfdietrich Schnurre 2003.

135 *Bauer*: »Ein schuldloses Leben gibt es nicht« 215–222.

136 *Graf*, Tanja (Hg.): »Der ewige Stenz«: Helmut Dietl und sein München. Ausstellungskatalog Literaturhaus München. München 2016.

137 *Wolff*, Fabian: Woody Allen in Schwabing: Helmut Dietl schuf die besten jüdischen Figuren im deutschen Film und Fernsehen. In: Jüdische Allgemeine vom 31.03.2015, URL: http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/21948 (am 01.03.2017).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

1.4 Quellenbasis

Die manchen Serien zugrundeliegenden Autobiographien, das auf DVD vorliegende audiovisuelle Material, Schriftgut aus den Rundfunkarchiven, Gremienprotokolle, Vor- und Nachlässe der Drehbuchautoren und Produzenten, Rezensionen, Presseartikel und Experteninterviews bilden die Quellengrundlage dieser Arbeit. Ihre Ergebnisse sind das Resultat mehrjähriger Recherchen in Archiven und Bibliotheken, darunter auch in erstmalig eingesehenen und bislang nicht zugänglichen Beständen. Während es im Falle des Publizisten Ralph Giordano gelungen ist, Einsicht in seinen noch ungeordneten Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach zu erhalten, ist der Nachlass des Regisseurs Helmut Dietl noch in Privatbesitz und war mir für diese Forschungsarbeit nicht zugänglich. Das Kapitel zu *Kir Royal* stützt sich daher vor allem auf publizierte Interviewaussagen von Helmut Dietl und Stimmen aus seinem Umfeld.[138] Die Fassbinder Foundation erteilte keine Genehmigung für Recherchen im Nachlass Fassbinders. Ebenfalls nicht eingesehen habe ich die Protokolle der Gremien des Hessischen Rundfunks, die grundsätzlich nicht zugänglich sind, sowie des Saarländischen Rundfunks und des Senders Freies Berlin, deren Protokolle nur sehr fragmentarisch überliefert sind.

Rundfunkgeschichte zu schreiben bedeutet daher, einen populären Irrtum aufzuklären: dass trotz öffentlich-rechtlicher Verfasstheit und Rundfunkgebühren die Rundfunkanstalten dieselben Archivauflagen wie Behörden haben.[139] Folglich gehört es auch zum guten Ton mediengeschichtlicher Tagungen, den »schwierigen Zugang zu den Medienarchiven der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten«[140] zu kritisieren und ein ausstehendes Gesetz, das Archivierung und Bereitstellung der Quellen vorschreibt, einzufordern.[141] Als Schritt

138 Einen Einblick in einen winzigen Teil seines Nachlasses hat die Öffentlichkeit im Herbst 2016 in einer Ausstellung des Literaturhauses München erhalten: *Graf*: »Der ewige Stenz«. Bereits im September 2016 erschien Helmut Dietls unvollendete Autobiographie: *Dietl,* Helmut: A bissel was geht immer. Unvollendete Erinnerungen. Köln 2016. Siehe auch *Crone*, Philipp: »Es ist sein letzter Film«: Autobiografie und Ausstellung: Ein Besuch bei Tamara Dietl, die im Nachlass ihres Mannes Helmut viel entdeckt hat. In: Süddeutsche Zeitung vom 23.03.2016, R6.

139 *Witting-Nöthen*, Petra: Rechtliche Aspekte der Archivnutzung. In: *Behmer*: Das Gedächtnis des Rundfunks 429–436, 434.

140 *Schoenmakers*, Christine: Tagungsbericht: Filmnarrationen zwischen Zeitgeschichtsschreibung und populärkultureller Aneignung, 17.10.2013–18.10.2013 Hannover. In: H-SozKult, 10.12.2013, URL: http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-5132 (am 01.03.2017).

141 Diese Forderung wurde etwa bei dem Workshop »Filmnarrationen zwischen Zeitgeschichtsschreibung und populärkultureller Aneignung« in Hannover im Oktober 2013 erhoben: *Schoenmakers*: Tagungsbericht.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

in die richtige Richtung ist der »einheitliche[] Zugang zu öffentlich-rechtlichen Archiven für Forscher und Wissenschaftler« zu werten, den die Intendanten des öffentlich-rechtlichen Rundfunks im April 2014 bekannt gegeben haben.[142]

Die Bestände in den Rundfunkarchiven unterscheiden sich stark. Laut dem Historiker Bernhard Gißibl hat die öffentlich-rechtliche Archivlandschaft eine je nach Sendeanstalt unterschiedliche und insgesamt relativ unberechenbare Aufbewahrungspraxis.[143] Wenn selbst manche Wortmeldungen von »Tagesschau«-Sendungen, immerhin dem Flaggschiff der ARD, nicht mehr überliefert sind, verwundert nicht, dass auch die Rekonstruktion für den fiktionalen Bereich schwierig ist.[144]

Die Dynamik der Arbeit am Filmset lässt sich schwer rekonstruieren. Da die Dreharbeiten viel Geld kosten, erfolgen sie immer unter größtem Zeitdruck. Entscheidungsprozesse werden nicht archiviert, weil sie meistens gar nicht schriftlich festgehalten werden, schließlich werden die schnellsten Kommunikationswege bevorzugt. Auch in den Rundfunkanstalten wird oft mündlich regiert. Hinzu kommt die Aufbewahrungspraxis der Rundfunkarchive, die oft erst ab der Direktorenebene das Schriftgut als archivwürdig betrachtet. Schriftliche Vorgänge kommen jenseits von Vertragstexten vor allem dann ins Spiel, wenn ungeahnte Schwierigkeiten auftreten oder eine Fernsehproduktion zu einem Politikum wird. Sobald höhere Ebenen – etwa Aufsichtsgremien wie Fernseh-Ausschüsse und Rundfunkrat – involviert werden, erhöht sich die Wahrscheinlichkeit auf schriftliche Überlieferung. Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive ist somit das Alltagsgeschäft der Rundfunkanstalten weniger zugänglich als seine Störungen.

Zusätzlich zum in den Rundfunkarchiven überlieferten Schriftgut greift diese Arbeit auch auf die Vor- und Nachlässe einzelner Produzenten, Regisseure und Drehbuchautoren zurück. So wurden unter anderem das Artur Brauner-Archiv und das Deutsche Filmarchiv in Frankfurt am Main, die Akademie der Künste und die Deutsche Kinemathek in Berlin sowie das Deutsche Literaturarchiv in Marbach aufgesucht. Hinzu kommt Schriftgut aus privaten Beständen der Drehbuchautoren Herbert Knopp in München, Peter Steinbach in Assens/Dänemark sowie dem privaten Nachlass des Drehbuchautors Leo Lehman in Ascot/England.

142 Vgl. URL: http://www.ard.de/home/intern/presse/pressearchiv/Einheitlicher_Zugang_zu_Archiven_fuer_Wissenschaftler/900322/index.html (am 01.03.2017).

143 *Gißibl*, Bernhard: Exemplarische Studie: Auslandskorrespondenten zwischen Kosmopolitismus und Kaltem Krieg – eine mediengeschichtliche Spurensuche in deutschen Rundfunkarchiven. In: *Behmer*: Das Gedächtnis des Rundfunks 211–220, hier 215.

144 Eine realistische Perspektive auf das, was in Rundfunkarchiven zu finden ist und was nicht, liefert *Heikaus*: Exemplarische Studie.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die Rundfunkratsprotokolle, die teils in den Archiven der Sender, teils in den Gremienbüros überliefert sind, wurden – je nach rechtlicher Regelung – in den ARD-Anstalten mindestens bis 1984, teilweise bis 1990 komplett eingesehen. Im Falle des ZDF erfolgte die Einsichtnahme bis 1990. Relevant sind auch die Verwaltungsratssitzungen des Zentralrats der Juden, die sich mit Fernsehsendungen auseinandergesetzt haben und im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Heidelberg bis 1984 eingesehen werden konnten. Hinzu kommen die Akten der Jüdischen Gemeinde zu Berlin, die insofern relevant sind, als Berlin die größte jüdische Gemeinde Deutschlands hat, die in den 1980er-Jahren ein lautstarker Vorsitzender führte: Heinz Galinski. Schon vor seiner Wahl zum Vorsitzenden des Zentralrats der Juden 1988 hatte Galinski für sich in Anspruch genommen, nicht nur für die Berliner Juden zu sprechen. Für den Zeitraum nach 1984 stützt sich die Perspektive jüdischer Funktionäre auf Zeitungsartikel.

Medienberichte aus dem Untersuchungszeitraum bieten eine weitere Quellengrundlage. Beiträge in der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung« sowie in den Fachmedien »FUNK-Korrespondenz«, »epd/Kirche und Rundfunk« und »Medium: Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Bild, Ton«, die wesentlicher Austragungsort rundfunkpolitischer Debatten waren, wurden für den Untersuchungszeitraum des Dissertationsprojekts komplett durchgesehen. Hinzu kommen Zeitungsausschnittsammlungen zu den einzelnen Sendungen, die in den Rundfunkarchiven einsehbar waren.

1.5 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit besteht aus sechs Fallstudien. Im ersten Kapitel beschreibe ich anhand der geplanten und schließlich gestoppten Verfilmung von *Soll und Haben* (1977/1978) exemplarisch die Phase der »deutsch-jüdischen Psychose« im Bereich des Fernsehens. Im Zentrum der damaligen Debatte um das Vorhaben, Gustav Freytags Roman als Serie für den WDR von Fassbinder adaptieren zu lassen, stand die kontrovers diskutierte Frage, ob der Stoff den Antisemitismus des 19. Jahrhunderts kritisch reflektieren oder letztlich reproduzieren würde. Die Rekonstruktion des Projekts *Soll und Haben* wie auch die Kontroverse zwischen einflussreichen Publizisten, Rundfunkakteuren und Künstlern erfolgt auf der Grundlage von bisher nicht zugänglichen Quellen. Im Anschluss nehme ich die Einflussmöglichkeiten jüdischer Rundfunkräte in den Blick.

Im zweiten Kapitel kontextualisiere ich das Medienereignis *Holocaust* und beleuchte das gesellschaftliche Umfeld sowie die Hintergründe des damit verbundenen amerikanisch-deutschen Kulturtransfers. Auch frage ich nach den Konsequenzen sowohl für Juden in Deutschland als auch für die Fernsehschaffenden.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die anschließenden Kapitel rücken jeweils eine Serie aus dem Filmkorpus in den Mittelpunkt und gehen in einem Dreischritt vor: Zuerst beleuchte ich den Produktionskontext, dann gehe ich auf die audiovisuellen Deutungsangebote des ausgestrahlten Produkts ein und schließlich überprüfe ich, welche Lesarten Publikum und Fachkritik diskutiert haben.

Das dritte Kapitel widmet sich der Verfilmung von Janina Davids Autobiographie *Ein Stück Himmel*. In dieser Produktion wird das Bedürfnis nach einer authentischen Überlebensgeschichte in Abgrenzung zu *Holocaust* sichtbar. Zugleich rekonstruiere ich Differenzen zwischen dem Drehbuchautor Leo Lehman, einem aus Polen stammenden Holocaust-Überlebenden, und den Programmverantwortlichen, die als nicht-jüdische Deutsche mit ambivalenten Passagen in Lehmans Konzeption haderten – wie etwa der eines hilfsbereiten Wehrmachtsoffiziers und polnischer Antisemiten.

Das vierte Kapitel nimmt die Serie *Heimat* in den Blick, in der Edgar Reitz deutsche Geschichte ohne »Pflichtjuden«[145] erzählen wollte. Während *Heimat* ein Welterfolg wurde, zeige ich anhand von Kritiken vor allem in jüdischen Publikationen, dass sich Intellektuelle und insbesondere Juden mit dieser Serie schwertaten, weil der Holocaust in *Heimat* nur eine marginale Rolle spielt. Ebenso zeige ich, dass aufgrund der konservativen Wende in der Bundesrepublik in den 1980er-Jahren manche die Serie revisionistisch interpretierten, obwohl der Holocaust keinesfalls verschwiegen wird.

Im fünften Kapitel untersuche ich mit *Levin und Gutman* die erste Fernsehserie der Bundesrepublik, die jüdisches Leben der Gegenwart zum Thema hat. Trotz aller Integrationsbemühungen negiert die Serie Probleme im deutsch-jüdischen Verhältnis nicht: Der Philosemitismus der Bundesrepublik wird ebenso kritisiert wie der vorherrschende Antisemitismus.

Das sechste Kapitel zu *Kir Royal* zeigt, wie der Regisseur Helmut Dietl in der ARD-Serie über den Klatschreporter Baby Schimmerlos gleichermaßen die Münchner »Abendzeitung« wie die Schickeria der bayerischen Hauptstadt persifliert und dabei auch das Thema ›Vergangenheitsbewältigung‹ aufgreift. *Adieu Claire* – die vierte Folge der populären Serie – verdeutlicht, dass im München der 1980er-Jahre die Vergangenheit nicht vergangen, sondern die »Hauptstadt der Bewegung« noch überall präsent ist. Eine Szene in *Adieu Claire,* in der Marianne Hoppe ein Motiv aus *Judgement at Nuremberg* zitiert, macht später in Thomas Bernhards *Heldenplatz* eine prominente intertextuelle Karriere.

Die Schlussbetrachtung beantwortet die Leitfrage nach der visuellen Integration und zeigt den von *Holocaust* angestoßenen Wandel. Außerdem reflektiert sie den Mehrwehrt von Experteninterviews für rundfunkhistorische Fragestel-

145 *Reitz*, Edgar: Drehort Heimat: Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Frankfurt am Main 2004, 197.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

lungen sowie die Methodik dieser Arbeit für den Bereich der »media industry studies« und »media production studies«.

1.6 Anmerkungen

Der Begriff ›deutsch-jüdisch‹ gehört zu den schwierigsten Begriffen in der politischen Kultur und im akademischen Diskurs der Bundesrepublik, da er »eine gesonderte Behandlung jüdischer Themenkomplexe« impliziert »und somit die Gefahr der Tradierung von Ausgrenzungs- und Stigmatisierungsmechanismen« besteht, wie die Literaturwissenschaftlerin Nikola Herweg schreibt.[146] So überrascht auch nicht, dass die Bindestrichsemantik entschiedene Gegner wie den Kunsthistoriker Ernst Gombrich hat: »Wen interessiert es, ob ein Künstler jüdische Vorfahren hat[? …] Die Antwort ist leicht: Hitler.«[147] Der Literaturwissenschaftler Andreas Kilcher problematisiert den Begriff ebenfalls, verwendet ihn aber unter der Prämisse des »Bewußtsein[s] irreduzibler Mehrdeutigkeit dessen, was als deutsch-jüdische Literatur, als jüdische Identität überhaupt, gelten konnte und kann«.[148] Folgt man Salomon Korn, dem aktuellen Vizepräsidenten des Zentralrats der Juden in Deutschland, kann diesem Spannungsfeld jedoch produktiv begegnet werden, schließlich sei es »nach allem, was geschah, […] durchaus normal, dass deutsch-jüdische ›Normalität‹ noch nicht normal ist« und man mit einer »weiterhin transitorischen, nicht exakt definierbaren Existenz jüdischen Lebens in Deutschland umzugehen« habe.[149] Davon ausgehend verwendet diese Arbeit den Begriff ›deutsch-jüdisch‹ in Kenntnis seiner gesamten Problematik und in Ermangelung einer besseren, unverfänglicheren Alternative.

Nicht weniger problematisch ist der Begriff ›Holocaust‹, der eigentlich ein sakrales Brandopfer meint und somit einen Euphemismus für den Mord an sechs Millionen Juden darstellt. Wenn trotz dieser Problematik diese Arbeit konsequent den griechischen Begriff Holocaust verwendet und sich damit gegen den ebenfalls nicht unproblematischen hebräischen Begriff Shoah entscheidet, soll die Wirkmacht von *Holocaust* unterstrichen werden: Erst die TV-Serie

146 *Herweg*, Nikola: »Nur ein Land, mein Sprachland«: Heimat erschreiben bei Elisabeth Augustin, Hilde Domin und Anna Maria Jokl. Würzburg 2011, 13, Anm. 1.

147 *Gombrich,* Ernst H.: Jüdische Identität und jüdisches Schicksal: eine Diskussionsbemerkung. Wien 1997, 51. Zitiert nach: *Herweg*: »Nur ein Land, mein Sprachland« 13, Anm. 1.

148 *Kilcher,* Andreas: Einleitung. In: *Ders.*: Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Weimar 2000, XIV. Vgl. *Herweg*: »Nur ein Land, mein Sprachland« 13, Anm. 1.

149 *Korn,* Salomon: Wie deutsch soll's denn sein? Normalität im Verhältnis zwischen Juden und Nichtjuden setzt voraus, Unterschiede anzuerkennen. In: Die Zeit vom 05.06.2003. Vgl. *Herweg*: »Nur ein Land, mein Sprachland« 13, Anm. 1.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

prägte den Namen für den nationalsozialistischen Massenmord. Da das Wort schnell eingedeutscht war, wird es in dieser Arbeit auch konsequent flektiert (des Holocausts).

Wenn im Rahmen dieser Arbeit ›jüdische Filmschaffende‹ und ›jüdische Akteure‹ benannt werden, geschieht dies unter der Voraussetzung, dass die jüdische Identität zu deren Selbstbeschreibung gehört. Es geht also nicht um einen Akteur, der sich gemäß Jean-Paul Sartre »in der Situation des Juden« befindet, »weil er inmitten einer Gesellschaft lebt, die ihn als Juden betrachtet«.[150] Alleiniges Kriterium ist die Selbstwahrnehmung als Jude oder Jüdin.

Unter einer ›jüdischen Serie‹ wird in Anlehnung an Moshe Zimermans Definition des jüdischen Films eine Serie verstanden, die jüdische Figuren ins Zentrum der Handlung stellt und/oder in der die Jüdischkeit der an der Produktion beteiligten Akteure (zum Beispiel Drehbuchautor, Regisseur, Produzent) die kreativen Entscheidungen zur Ausgestaltung beeinflusst haben.[151] Derartige Einschreibungen können mitunter, wie der Kulturwissenschaftler Jon Stratton erläutert, nur für ein sensibilisiertes Publikum erkennbar sein, das auf Grund von entsprechenden Andeutungen einen »jewish moment« erlebt: »Jewishness can be understood as a variable textual attribute not necessarily tied to characters identified as Jews, and any reader with varying degrees of knowledge of Jewish/Yiddish religion and culture may experience a Jewish moment.«[152] Dies bedeutet laut der Medienwissenschaftlerin Lea Wohl von Haselberg, dass jeder Fernsehzuschauer, egal »ob jüdisch oder nichtjüdisch, mit unterschiedlichem Wissen über Judentum ›jüdische Momente‹ erleben« könne, auch wenn dies der filmische Text nicht explizit mache.[153]

Unter einer jüdischen Kodierung verstehe ich Hinweise innerhalb eines Films oder einer Serie, die verständlich machen, dass eine Figur als Jude konzipiert ist. Neben der expliziten Ansage in der Figurenrede – zum Beispiel »…weil ich Jude bin« (*Alma Mater*) – gehören, wie Wohl von Haselberg darlegt, dazu eine Reihe von visuellen Verweisen auf die jüdische Kultur- und Religionstradition: Kodierungen erfolgen etwa über Orte wie Synagogen, Friedhöfe und Gemeindezentren, aber auch über jüdische Rituale in hebräischer Sprache, hebräische Lettern und Judaica wie Kippa, Menora und Mesusa, koschere Speisevorschriften oder jüdisches Essen wie ›gefilte Fish‹.[154]

Zitate aus Quellen oder der Sekundärliteratur werden im Original wiedergegeben, wobei offensichtliche Rechtschreibfehler stillschweigend korrigiert wur-

150 *Sartre,* Jean-Paul: Betrachtungen zur Judenfrage. In: *Ders.*: Drei Essays. Frankfurt am Main 1971, 145.

151 *Zimerman*: Jewish and Israeli Film Studies, 925.

152 *Stratton*, Jon: Coming Out Jewish. Constructing Ambivalent Identities. New York 2003, 271.

153 *Wohl von Haselberg*: Und nach dem Holocaust?, 120.

154 Ebd. 119–171.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

den. Hervorhebungen waren, soweit nicht anders vermerkt, im Originaltext enthalten. Im Interesse einer besseren Lesbarkeit des Textes wird jeweils nur die männliche Form verwendet, womit jedoch stets auch die weibliche Form gemeint ist. Diese Arbeit enthält Textpassagen, die bereits an anderer Stelle publiziert worden sind.[155]

155 *Rauch*, Raphael: »Mix aus Information, Musik und Ritus«: Jüdische Radiosendungen im öffentlich-rechtlichen Rundfunk. In: Communicatio Socialis 2 (2013), 146–163; *Rauch,* Raphael: Chopin-Express. In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8: Nachträge und Register. Berlin 2015, 178–182; *Rauch*, Raphael: Die Bertinis. In: Ebd. 167–172; *Rauch*, Raphael: Ein Stück Himmel. In: Ebd. 194–198; *Rauch*, Raphael: Kir Royal. In: Ebd. 241–244; *Rauch*, Raphael: Levin und Gutman. In: Ebd. 245–248; *Rauch,* Raphael: Soll und Haben. In: Ebd. 276–282; *Rauch*, Raphael: Wie der Heimatbegriff wieder salonfähig wurde. In: Cusaner Correspondenz 2015, 8–11; *Rauch*, Raphael: Rezension zu: *Wohl von Haselberg*, Lea: Und nach dem Holocaust? Jüdische Figuren im (west)deutschen Spielfilm nach 1945. Berlin 2016. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas (2017), 41–43; *Rauch,* Raphael: Rezension zu: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: Die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014. In: Communicatio Socialis 4 (2014), 493–496; *Rauch,* Raphael: Towje Kleiner, Helmut Dietl und der Sechs-Tage-Krieg in den Münchner Geschichten. In: Münchner Beiträge zur Jüdischen Geschichte und Kultur, 2017, Heft 1, 80–85; *Rauch*, Raphael: Gremienarchive als Fundgrube der Rundfunkforschung: Eine Analyse der Zugangsmöglichkeiten. In: Rundfunk und Geschichte, Heft 1–2/2017, 19–31; *Rauch*, Raphael: Die TV-Verfilmung von *Ein Stück Himmel*: Janina David – die Anne Frank, die überlebte. In: *Osterloh,* Jörg/*Rauschenberger,* Katharina (Hg.): Jahrbuch zur Geschichte und Wirkung des Holocaust, 2017. Frankfurt am Main 2017, 209–226.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

2. Fassbinder-Kontroverse im Fernsehen: *Soll und Haben* (1977)

> Entweder Sie verfilmen, was Freytag geschrieben hat – und dann wird es ein antisemitischer Film. Oder Sie verfälschen seinen Roman – wozu wollen Sie ihn dann überhaupt verwenden?[1]
>
> *Marcel Reich-Ranicki an Günter Rohrbach*

Die Konfliktgeschichte um die Darstellung von Juden im Fernsehen spitzte sich 1977 zu, als Rainer Werner Fassbinder den antisemitisch geprägten Roman *Soll und Haben* von Gustav Freytag verfilmen sollte. Die Kontroverse, die schließlich den Stopp des Projekts erwirkte, konturiert die Grenzen des Sagbaren im Fernsehen. Eine Analyse der öffentlichen Debatte wie auch der rundfunkintern ausgetragenen Argumente verdeutlicht, worin das Konfliktpotential hinsichtlich der Darstellung von Juden in der Bundesrepublik der 1970er-Jahre bestand.

Soll und Haben sollte eine Verfilmung der TV-Produktionsgesellschaft »Bavaria« für den WDR werden. Da der WDR ebenfalls für die Ausstrahlung von *Holocaust* verantwortlich war, gibt es personelle Kontinuitäten zwischen *Soll und Haben* und *Holocaust:* WDR-Intendant Friedrich-Wilhelm von Sell, WDR-Fernsehspielchef Günter Rohrbach und »Bavaria«-Produzent Peter Märthesheimer waren in beide Großprojekte involviert.[2] Sich *Holocaust* über *Soll und Haben* zu nähern, ist somit der naheliegende Weg, um *Holocaust* in seiner historischen Bedingtheit zu verorten.

Außerdem bietet *Soll und Haben* eine Neuperspektivierung der sogenannten Fassbinder-Kontroversen. Rainer Werner Fassbinder wurde nicht nur zum Wunderkind des Neuen Deutschen Films stilisiert, sondern stellte aufgrund seiner – wie die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch zuspitzte – »problematische[n] Obsession für jüdische Figuren«[3] eine Provokation für die politische Kultur der Bundesrepublik dar. Dies hing hauptsächlich mit dem Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* zusammen, das in den Jahren 1975–1976 und

1 Marcel Reich-Ranicki an Günter Rohrbach, 03.03.1977. Privatbestand Herbert Knopp.

2 Peter Märthesheimer wechselte 1978 von der »Bavaria« zum WDR.

3 *Koch*, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung: visuelle Konstruktionen des Judentums. Frankfurt am Main 1992, 246.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

noch deutlich intensiver 1984–1985 für Kontroversen sorgte.[4] Anders als der Literaturwissenschaftler Janusz Bodek, der von drei Fassbinder-Kontroversen (1975–1976, 1984, 1985) ausgeht und diese stets mit *Der Müll, die Stadt und der Tod* verortet, vertrete ich die Annahme, dass die gescheiterte TV-Serie *Soll und Haben* die zweite von insgesamt vier Fassbinder-Kontroversen darstellt.[5]

Das Beispiel *Soll und Haben* verdeutlicht, dass bereits vor der amerikanischen TV-Serie *Holocaust* Pläne bestanden, in einem großen Serienvorhaben den Antisemitismus in der deutschen Geschichte zu thematisieren. Allerdings erschien das Filmprojekt *Soll und Haben* doch als zu heikel. Das Scheitern der Verfilmung prägte die TV-Verantwortlichen und veranlasste sie mit Blick auf *Holocaust* zu einer geänderten Kommunikationsstrategie.

Im Folgenden wird das Politikum um die *Soll und Haben*-Verfilmung rekonstruiert. Da Antisemitismus-Vorwürfe mit ausschlaggebend für die Kontroverse waren, gehe ich zunächst auf Fassbinders Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* ein und zeige, wie der Antisemitismus in *Soll und Haben* durch dramaturgische Eingriffe in der Filmadaption kritisch reflektiert werden sollte (1.). Anschließend beleuchte ich den Auftakt der publizistischen Kontroverse um *Soll und Haben* und deute die biographische Prägung des WDR-Intendanten Friedrich-Wilhelm von Sell als Erklärungsansatz für sein entschiedenes Veto (2.). Eine Analyse von öffentlich wie intern geäußerten Argumentationen zeigt, welche unterschiedlichen Vorstellungen einer angemessenen Form von ›Vergangenheitsbewältigung‹ am Vorabend von *Holocaust* in der politischen Kultur der Bundesrepublik vorherrschten (3.). Schließlich zeige ich die Konsequenzen aus der *Soll und Haben*-Kontroverse für jüdische Funktionäre, die TV-Sendung *Holocaust* und für Rainer Werner Fassbinder (4.) und fasse das Kapitel in einem Zwischenfazit zusammen (5.).

2.1 Von *Der Müll, die Stadt und der Tod* zu *Soll und Haben*

Vor dem Hintergrund der 1975–1976 geführten Kontroverse um *Der Müll, die Stadt und der Tod* von Rainer Werner Fassbinder schreckte die Nachricht, der WDR habe eine groß angelegte Verfilmung von Gustav Freytags *Soll und Haben* unter Fassbinders Regie in Auftrag gegeben, im Frühjahr 1977 einen Teil der Feuilletons auf. Dahinter stand zum einen die Angst, literarischer Antisemitismus werde wieder salonfähig. Zum anderen gab es die Befürchtung, dass Fassbinder – wenn schon nicht durch sein viel kritisiertes Theaterstück und die

4 *Bodek*, Janusz: Fassbinder-Kontroversen. In: *Fischer*, Torben/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. 3. Aufl. Bielefeld 2015, 230–232.

5 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

darin verhandelte namenlose Figur »Der Reiche Jude« – sich des Stereotyps des raffgierigen und hemmungslosen Juden nun durch die Hintertür bedienen würde: über die jüdischen Figuren in Gustav Freytags antisemitisch geprägtem Roman *Soll und Haben*.

Hintergrund der *Soll und Haben*-Verfilmung war eine Strukturreform im ARD-Programm. Diese sah vor, am Montagabend statt politischer Sendungen Fernsehserien zu zeigen: »Es wird hier sowohl Geschichten aus dem Alltag der Bundesrepublik geben als auch die Verfilmung literarischer Vorlagen, das heißt, es werden nicht nur Geschichten erzählt, sondern auch Geschichte«, informierte der Leiter des WDR-Fernsehspiels, Günter Rohrbach, seinen Intendanten Friedrich-Wilhelm von Sell im November 1976.[6] Der Hessische Rundfunk wollte hierzu eine Verfilmung von Thomas Manns *Buddenbrooks* beisteuern, der Norddeutsche Rundfunk plante »eine groß angelegte Serie über die Jahre des Faschismus«; außerdem standen »Romane von Bernard von Brentano, Oskar Maria Graf und Lion Feuchtwanger […] auf der Planungsliste«.[7] Der WDR wollte mit Gustav Freytags *Soll und Haben* einen Roman verfilmen, »der Auskunft gibt über das sich selbstbewußt formierende Bürgertum des 19. Jahrhunderts, aber auch über Antisemitismus und den polnischen Freiheitskampf«.[8]

Die Idee der *Soll und Haben*-Verfilmung war Ende 1975 bei der TV-Produktionsgesellschaft »Bavaria« aufgekommen und keine Idee Fassbinders, sondern des »Bavaria«-Mitarbeiters Herbert Knopp gewesen.[9] Knopp, Jahrgang 1940, hat in Bonn, Frankfurt am Main und Mainz Philosophie, Literaturwissenschaft und Politische Wissenschaft studiert.[10] 1967 wurde er von der Universität Mainz mit einer Arbeit über »Philosophische Untersuchungen zur Theorie der Kunst und zur abstrakten Malerei«[11] promoviert. Laut Knopp hat Deutschland »keinen Balzac oder Dickens hervorgebracht«, daher sei Gustav Freytags *Soll und Haben* »in seiner weitgespannten, konkreten, realistischen Gesellschaftsbezogenheit ziemlich einzigartig in der deutschen Literatur dieser Zeit«.[12] Die Romanverfilmung habe das Potential, einem breiten Publikum ein »möglichst umfassendes Bild der bürgerlichen Gesellschaft in Deutschland zur Zeit ihrer Entstehung und ersten Blüte« zu zeigen – und gleichermaßen zu unterhalten wie historisch zu bilden.[13] Wie Herbert Knopp rückblickend

6 Günter Rohrbach an Intendant von Sell, Tralala statt Politik? Einige Bemerkungen zur geplanten Strukturreform, 26.11.1976. HA WDR 16075.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Günter Rohrbach an Marcel Reich-Ranicki, 11.03.1977. Privatbestand Herbert Knopp.

10 Gespräch mit Herbert Knopp am 08.12.2014 in München.

11 *Knopp*, Herbert: Philosophische Untersuchungen zur Theorie der Kunst und zur abstrakten Malerei. Mainz 1967.

12 Konzeptionspapier »Zu einigen Problemen bei der Verfilmung von SOLL UND HABEN«, Entwurfsfassung. Privatbestand Herbert Knopp.

13 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

schrieb, besteht der Charme von *Soll und Haben* nicht zuletzt darin, dass hier »auf spannende und unterhaltsame, also publikumswirksame Weise querschnittartig das soziale, politische und gesellschaftliche Leben um die Mitte des 19. Jahrhunderts« dargestellt werde.[14] Der Roman eigne sich bestens für eine filmische Umsetzung:

> Drei sich kreuzende Dramen werden darin geschildert: die Tragödie des Aristokraten von Rothsattel, das Bürgerliche Schauspiel des Anton Wohlfahrt und die Tragödie des Juden Veitel Itzig. Während Rothsattel an seinem Standesdünkel und dem Festhalten an einem überholten aristokratischen Selbstverständnis und Veitel Itzig an den gesellschaftlichen Barrieren, die ihm Erfolg und Aufstieg verwehren, scheitern, findet Anton Wohlfahrt nach einigen Umwegen den Platz in der bürgerlichen Gesellschaft, der seiner Herkunft und seinem Wesen entspricht.[15]

Fassbinder war von der Figur Veitel Itzig fasziniert

Fassbinder war in die Entstehungsgeschichte von *Soll und Haben* nicht von Anfang an involviert. Laut Knopp sollen auch Peter Beauvais und Axel Corti als Regisseure im Gespräch gewesen sein.[16] Fassbinder habe im Zusammenhang der ZDF-»Bavaria«-Produktion *Bolwieser* von *Soll und Haben* erfahren.[17] Der Film *Bolwieser* wurde im Herbst 1976 gedreht, Fassbinder hatte das Drehbuch geschrieben und Regie geführt – Herbert Knopp war Produzent vonseiten der »Bavaria«.[18] Knopp erinnert sich wie folgt an das Engagement Fassbinders:

> Fassbinder hat das Buch gelesen, den Roman, und hat genickt. Ihn hat eigentlich noch nicht mal so sehr diese Juden-Problematik interessiert, sondern der Underdog Veitel Itzig. Der [Fassbinder, RR] hat ja so ein Faible für Underdogs gehabt, er hat damals einen Film gemacht »Ich will doch nur, dass ihr mich liebt« zum Beispiel, da ging es ja auch um diese Außenseiter-Position. Veitel Itzig, das hat ihn interessiert. Und dann hat er gesagt: Nun macht mal![19]

Die Produktionsgesellschaft »Bavaria« und der WDR hatten sich mit Fassbinder auf einen bewunderten wie viel gescholtenen Regisseur verständigt. Aus Sicht der Serienmacher hatte sich Fassbinder mit *Der Müll, die Stadt und der*

14 *Knopp*, Herbert: Vom schwierigen Umgang mit Geschichte: *Soll und Haben* in Fassbinders Verfilmung: Chronologie eines verhinderten Projekts. In: Palmbaum: Literarisches Journal aus Thüringen 2/2016, 49–71, hier 49.

15 Ebd. 49 f.

16 Gespräch mit Herbert Knopp am 08.12.2014 in München.

17 Ebd.

18 URL: http://www.filmportal.de/film/bolwieser_899e259f65ab44d1b3baec6c03c80389 (am 01.03.2017).

19 Gespräch mit Herbert Knopp am 08.12.2014 in München.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Tod keinesfalls disqualifiziert. In der Debatte um das Theaterstück 1975–1976 war Fassbinder Antisemitismus vorgeworfen worden. Die Hauptfigur, »Der Reiche Jude«, ist ein Häuserspekulant, in dem viele Zeitgenossen Anspielungen auf das damalige Vorstandsmitglied der Jüdischen Gemeinde in Frankfurt, den Investor Ignatz Bubis, zu erkennen glaubten. Die Anstößigkeit des Theaterstücks *Der Müll, die Stadt und der Tod* fasst der Literaturwissenschaftler Janusz Bodek wie folgt zusammen:

Traditionelle soziale und religiöse Diffamierungsklischees des Antisemitismus wie Ausbeutung oder Rache werden bei Fassbinder im Rahmen des Schuldabwehr-Diskurses aktualisiert: durch die Projektion jüdischer Rache für den Holocaust (»jüdische Rachsucht«) und die Konstruktion eines Opfers als Täter (»schuldiger Jude«). Die Aufrechnung individueller Vergehen von Juden nach 1945 gegen die historische Schuld der Deutschen im Nationalsozialismus dient der Schuldumkehr und somit einer Entlastung. Für einen Skandal sorgte auch die plakativ gezeichnete Figur des Nazis Hans von Gluck, dessen Monolog in einer genussvollen Wunschvorstellung vom Gaskammertod seines geschäftlich erfolgreicheren jüdischen Widerparts gipfelt.[20]

Anfang März 1976 erschien das Theaterstück im Suhrkamp-Verlag, am 19. März 1976 intervenierte FAZ-Herausgeber Joachim Fest mit seinem Artikel »Reicher Jude von links«[21] dagegen und veranlasste Siegfried Unseld, Verleger des Suhrkamp-Verlages, das Buch einzustampfen.[22] Die sich darauf zuspitzende Debatte wurde zu einem »Duell zwischen Konservativen und Linken um die politische Verortung des Antisemitismus«[23], wie Bodek ausführt:

Fassbinder und die Befürworter des Stücks gaben vor, eine Debatte über die philosemitischen Tabus, die im Umgang mit Juden in Deutschland herrschen würden, eröffnen zu wollen, und sahen in den Widerständen gegen das Stück eine Unterdrückung der Kunstfreiheit. Doch wurde gerade dieser philosemitismuskritische Diskurs mit antisemitischen Argumenten geführt.[24]

Bis heute gehen die Meinungen darüber auseinander, ob das Theaterstück ein »antisemitisches Stück oder ein Stück über Antisemitismus« ist.[25] Verglichen mit den späteren Fassbinder-Kontroversen um *Der Müll, die Stadt und der Tod*,

20 *Bodek*: Fassbinder-Kontroversen 230.

21 *Fest,* Joachim: Reicher Jude von links. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 19.03.1976.

22 *Diederich*, Reiner/*Menne*, Peter: Der Müll, die Stadt und der Tod – Chronik der Ereignisse. In: *Dies*. (Hg.): Der Müll, die Stadt und der Skandal: Fassbinder und der Antisemitismus heute. Frankfurt am Main 2015, 153–166, hier 154.

23 *Bodek*: Fassbinder-Kontroversen 231.

24 Ebd.

25 *Menne*, Peter: »Der Müll, die Stadt und der Tod«: Ein antisemitisches Stück oder ein Stück über Antisemitismus? In: *Diederich*: Der Müll, die Stadt und der Skandal 17–36, hier 17.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

die Bodek 1984 und 1985 verortet, erscheint die Kontroverse 1975–1976 klein. Schließlich wird dem Abend des 31. Oktober 1985, als Mitglieder der jüdischen Gemeinde mit dem Transparent »Subventionierter Antisemitismus«[26] die Bühne des Frankfurter Theaters besetzten und so die Aufführung verhinderten, sogar ein Zäsurcharakter für die Juden in Deutschland zugesprochen. Laut dem Historiker Dan Diner hatte »der Konflikt um die Aufführung des Fassbinder-Stückes innerjüdisch mithin eine durchaus emanzipatorische Wirkung«[27], da Juden sich aktiv gegen das antisemitische Stück wehrten: »Es schien, als habe der Akt des öffentlichen Protests dazu beigetragen, den Bann, unter dem die Juden in Deutschland jahrzehntelang standen und der es ihnen verwehrte, öffentlich zu werden, endgültig zu brechen.«[28] Die ständigen Verweise auf das Theaterstück in der *Soll und Haben*-Kontroverse 1977 zeigen allerdings, dass *Der Müll, die Stadt und der Tod* bereits in den 1970er-Jahren großes Konfliktpotential zukam und nicht erst in der retrospektiven Betrachtung der Ereignisse 1984–1985.

Mit der Verfilmung von *Soll und Haben* hatten sich »Bavaria« und WDR ein ambitioniertes Serienprojekt vorgenommen. Gustav Freytags Roman *Soll und Haben* war erstmals 1855 erschienen und gehört zu den erfolgreichsten Romanen des 19. Jahrhunderts.[29] Wie die Historikerin Ramona Ehret feststellt, war dieser seit der Erstveröffentlichung 1855 »heftig umstritten, und bezeichnenderweise stiegen die Verkaufszahlen des Buches besonders in jenen Jahren rapide an, in denen sich die antisemitische Stimmung in Deutschland verschärfte. Schon damals und besonders nach 1945 war die Darstellung der Juden Kritikpunkt des Romans.«[30] Vor allem die Namen und die Sprache der jüdischen Figuren deuten auf eine antisemitische Erzählhaltung in dem Roman hin.[31]

»Ideologiepapier« reflektiert Antisemitismus und Antislawismus

Von Anfang an waren sich »Bavaria« und der WDR des Zündstoffs der Verfilmungsidee bewusst. Mit einem »Ideologiepapier«[32], wie die Fernsehmacher ein konzeptionelles Papier nannten und von dem mehrere Fassungen überlie-

26 *Goschler*: Dritter Teil 366.

27 *Diner*, Dan: Im Zeichen des Banns. In: *Brenner*, Michael (Hg.): Geschichte der Juden in Deutschland: von 1945 bis zur Gegenwart. München 2012, 15–66, hier 64.

28 Ebd.

29 *Ehret*, Ramona: Soll und Haben (Roman von Gustav Freytag, 1855). In: *Benz*: Handbuch des Antisemitismus, Band 7: Literatur, Film, Theater und Kunst 462–464, hier 462.

30 Ebd.

31 Ebd. 463.

32 *Neudeck*, Rupert: von Sells »Soll und Haben«: Betreibt der WDR-Intendant eine imperiale Programmpolitik über seine Mitarbeiter hinweg? In: FUNK-Korrespondenz vom 16.03.1977, 12–15, hier 12.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

fert sind, antizipierten sie mögliche Kritikpunkte. Darin reflektierten sie das Phänomen des Antisemitismus und des Antislawismus in Freytags *Soll und Haben* ebenso wie das Phänomen der mangelnden Aufarbeitung des Nationalsozialismus:

> Es würde zu weit führen, die Gründe für das nur mangelhaft entwickelte Geschichtsbewußtsein unserer Gesellschaft, ihr zwiespältiges Verhältnis zu ihrer eigenen geschichtlichen Entwicklung zu untersuchen. Von der »Verspätung einer Nation« bis zu ihrer »Unfähigkeit zu trauern« mag es da viele Gründe geben. Aber auch gerade unter diesem Aspekt des gestörten Verhältnisses zur eigenen Geschichte hat SOLL UND HABEN einen bestimmten Stellenwert: das Buch ist nicht nur Geschichte, sondern hat auch eine Geschichte. Und an dieser Geschichte läßt sich z. B. einiges vom Selbstverständnis der jeweiligen deutschen Gesellschaft ablesen.[33]

Mit den Wendungen »Verspätung einer Nation« und »Unfähigkeit zu trauern« spielte Herbert Knopp auf zwei wirkmächtige Bücher im Kontext der ›Vergangenheitsbewältigung‹ in Deutschland an. 1935 war das Buch *Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche* des Soziologen Helmuth Plessner erschienen, was allerdings erst 1959 mit einer zweiten Auflage unter dem Titel *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes* populär wurde.[34] Der Historiker Heinrich August Winkler wertet Plessners Buch als Vorläufer der Diskussion um den deutschen Sonderweg.[35] *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens* wiederum ist der Titel einer 1967 publizierten Aufsatzsammlung der Psychoanalytiker Alexander und Margarete Mitscherlich,[36] die laut dem Historiker Tobias Freimüller »den seit den späten 1950er-Jahren zunehmend diskutierten moralischen Skandal der ›unbewältigten‹ NS-Vergangenheit auf den – psychoanalytischen – Begriff« brachten.[37]

33 Zu einigen Problemen bei der Verfilmung von SOLL UND HABEN, Entwurfsfassung. Privatbestand Herbert Knopp.

34 *Plessner*, Helmuth: Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche. Zürich 1935; *Plessner*, Helmuth: Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes. 2. Aufl. Stuttgart 1959.

35 *Winkler*, Heinrich August: Eine verspätete Nation? Zum Ort der Wiedervereinigung in der deutschen Geschichte. In: zeitzeichen: Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft 02/2009, URL: http://zeitzeichen.net/archiv/geschichte-politik-gesellschaft/verspaetete-nation (am 01.03.2017).

36 *Mitscherlich*, Alexander und Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens. München 1967.

37 *Freimüller*, Tobias: Der versäumte Abschied von der »Volksgemeinschaft«. Psychoanalyse als Vergangenheitsbewältigung. In: *Danyel*, Jürgen/*Kirsch*, Jan-Holger/*Sabrow*, Martin (Hg.): 50 Klassiker der Zeitgeschichte. Göttingen 2007.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Eine Fähigkeit zu trauern hätte bedeutet, Vorurteile und Projektionen auf die Opfer des Nationalsozialismus reflektieren zu können.[38] Da diese Trauerarbeit jedoch ausblieb, schlummerten Ressentiments unterbewusst in der bundesrepublikanischen Gesellschaft weiter. Vor dem Hintergrund des »gestörten Verhältnisses zur eigenen Geschichte«[39], wie der Drehbuchautor Herbert Knopp die Befindlichkeit der Deutschen diagnostizierte, erschien ihm die Verfilmung von *Soll und Haben* als Schlüssel, um sich deutscher Geschichte zu nähern und dabei auch das Problem des Antisemitismus zu reflektieren, wie aus einer Entwurfsfassung des »Ideologiepapiers« hervorgeht:

> Hier helfen Tabuisierung und Ausklammern, Idealisieren und Schönfärberei nicht weiter. Hier hilft nur aufklärerische Darstellung, gerade dann, wenn man, was noch zu belegen wäre, der Meinung ist, auch heute noch sei der Antisemitismus latent vorhanden. Zu einem Zeitpunkt, wo diejenigen, die das Dritte Reich nur als Kinder erlebt haben, immerhin um die 40 sind, ist die Zeit reif für eine offene und sachliche Darstellung des Phänomens, wenigstens in seiner historischen Dimension. Bei aller Respektierung traumatischer Schutzreaktionen auf der einen und bei allem Widerstand ebenso traumatischer Abwehr- und Fluchtreaktionen auf der anderen Seite, die beide eben auf Tabuisierung, Ausklammerung, Verdrängung hinauslaufen: wie sonst soll der Bildung von Vorurteilen, Abreaktionen [!] oder was sonst alles den Antisemitismus noch begründet und begründet hat, entgegengewirkt werden, wenn nicht durch die Darstellung dieses Sachverhalts selbst?[40]

Laut Knopp sollte *Soll und Haben* nicht trotz, sondern wegen Auschwitz verfilmt werden: Weil der Antisemitismus der Nationalsozialisten in Kontinuität zu jenem der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts stehe, sei eine Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus notwendig – zumal dieser in der Bundesrepublik nach wie vor vorhanden sei. Statt eines Darstellungsverbots plädierte er für ein Aufarbeitungsgebot. Knopps Argumentation bedient sich – angesichts der Wirkmacht von Mitscherlichs Buch nicht überraschend – psychologischer und psychoanalytischer Terminologien wie ›traumatische Schutzreaktion‹, ›Abwehr- und Fluchtreaktionen‹, ›Tabuisierung‹, ›Ausklammerung‹, ›Verdrängung‹ – allesamt Begriffe, die eine Aufarbeitung des Unterbewussten in der deutschen Gegenwartsgesellschaft fordern. Das Interesse an der Genese der bürgerlichen Gesellschaft dürfte ebenfalls psychoanalytisch motiviert gewesen sein: Die Studentenunruhen 1967/68 und ihr Nachklang stellten die bürgerliche Gesellschaft in Deutschland infrage; eine Auseinandersetzung mit *Soll und Haben* versprach somit nicht nur eine Gegenwartsdiagnose mit Blick auf

38 *Hobuß*, Steffi: Alexander und Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. In: *Fischer*: Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« 193–195, hier 193.

39 Zu einigen Problemen bei der Verfilmung von SOLL UND HABEN, Entwurfsfassung. Privatbestand Herbert Knopp.

40 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

den Antisemitismus, sondern auch auf die bürgerlichen Elemente in der bundesrepublikanischen Gesellschaft.

Drei Jahrzehnte nach Ende des Zweiten Weltkrieges sah Knopp die Zeit gekommen, sich ohne Tabus der Vergangenheit zu nähern und auch vor heißen Eisen nicht zurückzuschrecken. Dazu zählte Knopp besonders die problematischste jüdische Figur der Romanvorlage, Veitel Itzig, die bei Gustav Freytag für Geldgier, Täuschung und Betrug steht und zum Mörder wird. Laut Knopp gelte es jedoch, diese Spannung auszuhalten:

> Natürlich ist Itzig, moralisch gesehen, ein Schwein. Warum sollte auch ein Jude kein Schwein sein dürfen? Aber er ist es nicht einfach so, es gibt dafür Gründe, auch bei Freytag, und zwar nachvollziehbare Gründe: der Wille zum gesellschaftlichen Erfolg zum Beispiel oder die Erfahrung vom unbarmherzigen Lebenskampf. Ich glaube, daß das die einzige vertretbare Methode ist, der Gefahr des Antisemitismus sachlich zu begegnen. Daß hingegen Zuschauer, die vorab antisemitisch eingestellt sind, sich aus dem Film gerade das herausfiltern würden, was zur Bestätigung ihres Vorurteils taugt, ist kaum zu vermeiden. In diesem Sinne würde der Film natürlich antisemitisch interpretierbar sein, weil die Wirklichkeit selbst so zu interpretieren wäre. Gegen Vorurteile dieser Art ist selbst die Realität machtlos.[41]

Von Anfang an gestand Knopp dem Film somit antisemitisches Potential zu – allerdings nicht wegen des Filmes, sondern weil Zuschauer in erster Linie das erkennen würden, was sie erkennen wollten. Antisemiten favorisieren demnach antisemitische Lesarten. Die »einzige sichere Methode, das zu verhindern«, sei demnach, »Jude[n] nicht vorhanden sein zu lassen«.[42] Für die anderen Zuschauer war Knopp jedoch optimistisch: Indem jüdische Figuren als Charaktere gezeigt würden, die Produkt sozialer Umstände seien, liefen antisemitische Stereotype ins Leere, die Juden a priori als schlecht oder gefährlich zeichneten.

Knopps Anliegen war es, einerseits mit dem in der Bundesrepublik etablierten philosemitischen Konsens zu brechen, wonach jüdische Figuren besonders positiv gezeichnet werden sollten. Dies kommt in der rhetorischen Frage »Warum sollte auch ein Jude kein Schwein sein dürfen?« pointiert zum Ausdruck. Gleichzeitig wollte er die in Freytags *Soll und Haben* besonders negativ gezeichnete jüdische Figur des Veitel Itzig entzerren und die »schmutzige Kehrseite« des sich entwickelnden bürgerlichen Selbstverständnisses beleuchten.[43] Das normative System von *Soll und Haben* sei keineswegs eindimensional. Die

41 Zum Problem des Antisemitismus bei der Verfilmung von SOLL UND HABEN, handschriftlicher Zusatz »Das ist die allererste Fassung des ›Ideologiepapiers‹«. Privatbestand Herbert Knopp.

42 Ebd.

43 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

positiv wie negativ gezeichneten Figuren hingen voneinander ab und stünden beide unter demselben Zwang »zum gesellschaftlichen Erfolg«.[44] Derartig perspektiviert würden auch antisemitische Zuschreibungen brüchig. So interpretiert sollte die Verfilmung *Soll und Haben* keine antisemitischen Anteile reproduzieren, sondern die Bedingungen des Antisemitismus offenlegen und anhand der Spiegelfiguren von Itzig und Anton beispielsweise zeigen, dass die »Erfahrung vom unbarmherzigen Lebenskampf« Veitel Itzig zu einer problematischen Figur gemacht haben, nicht aber sein jüdischer Hintergrund.[45] »Das muß endlich einmal gezeigt, Veitel Itzig entmythologisiert und entdämonisiert und damit rehabilitiert werden«[46], heißt es in der Endfassung des »Ideologiepapiers«, die auch an den WDR ging und von dem Drehbuchautor Herbert Knopp und seinem Vorgesetzten Peter Märthesheimer gezeichnet wurden. Darin betonten beide, die Romanvorlage dürfe »nicht als sakrosankt gelten. Sie muß veränderbar, interpretierbar, ergänzbar sein. Nur so ist die aufklärerische Absicht zu verwirklichen, denn sonst würde man Freytag's [!] Welt- und Menschenbild blind nachvollziehen, was natürlich indiskutabel ist. […] Das heißt konkret: es muß weggelassen und hinzuerfunden werden.«[47] Sie argumentierten damit gegen eine texttreue Adaption. Für die Darstellung der Juden bedeutete dies, »sich Freytag's [!] Schilderungen insoweit [zu] bedienen, als er historisch nachprüfbare Phänomene beschreibt. Es hat keinen Sinn, mit philosemitischer Verlogenheit (Karl Kraus: Philosemiten sind Antisemiten, die Juden mögen!) alle vorkommenden Juden zu Wohlfahrt's und Schroeter's zu machen.«[48]

Die Endversion des »Ideologiepapiers« datiert vom 5. Februar 1976.[49] Das Diktum »Philosemiten sind Antisemiten, die Juden mögen!« fiel auch zwei Monate später in der ersten Fassbinder-Kontroverse mit Blick auf *Der Müll, die Stadt und der Tod*. In der »Zeit« hatte der Journalist Benjamin Henrichs Fassbinder gefragt: »Sie fürchten also, daß der Philosemitismus, zu dem wir fast alle erzogen worden sind, der eine Art Spielregel ist im bundesrepublikanischen Leben, einen neuen Antisemitismus fördern könnte?«[50] Fassbinders Antwort lautete: »Absolut. Robert Neumann hat gesagt: Philosemiten sind Antisemiten, die die Juden lieben.«[51] Auch wenn die »Bavaria«-Mitarbeiter und Rainer Werner

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Werner Knopp/Peter Märthesheimer: Zu einigen Problemen der bürgerlichen Ideologie – Antisemitismus, Nationalismus, Antislawismus – bei der Verfilmung von SOLL UND HABEN, 05.02.1976. HA WDR, 16075.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 *Henrichs*, Benjamin: Rainer Werner Fassbinder: Philosemiten sind Antisemiten. In: Die Zeit vom 09.04.1976, 33 f.

51 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Fassbinder unterschiedliche Quellen für die Strukturanalogie zwischen Philosemitismus und Antisemitismus angeben – Kraus bzw. Neumann –, verwenden sie hier eine beliebte rhetorische Strategie, um die politische Kultur der Bundesrepublik als philosemitisch zu kritisieren. Dieselbe rhetorische Strategie wurde später auch von Martin Walser aufgegriffen.[52] Das Zitat »Philosemiten sind Antisemiten, die die Juden lieben« indes kann bislang weder bei Karl Kraus noch bei Robert Neumann direkt nachgewiesen werden, auch wenn sich Neumann in seiner Kritik am Philosemitismus explizit auf Kraus bezieht.[53]

Als »Kernfrage« sahen Knopp und Märthesheimer, »ob das Material und die Komposition des Romans nicht so viel Eigengewicht« habe, dass eine antisemitische Darstellung zwangsläufig sei.[54] Doch Knopp und Märthesheimer verneinten diese Frage entschieden und begründeten dies mit einer differenzierten Darstellungsweise in Gustav Freytags Roman:

> Zunächst ganz einfach deshalb, weil Freytag keinesfalls ein plumper, vordergründiger Antisemit ist, sondern gerade die Juden sehr differenziert, vielschichtig und deshalb interessant schildert. Es finden sich bei ihm kaum ausgesprochen antisemitische Passagen, wo also verwerfliches Verhalten als Folge des Judentums dargestellt wird. Die Juden sind keinesfalls über einen Kamm geschoren, es gibt geldgierige, poetisch-romantische, skrupellose, komisch-kauzige, schlaue, ehrgeizige Juden, und es gibt auch Nichtjuden mit ähnlichen Eigenschaften. Gerade die Figur des Veitel Itzig ist bei Freytag äußerst differenziert angelegt: Itzigs Verhalten wird auf dem Hintergrund lebenslanger sozialer Deklassierung und Diskriminierung gezeigt, als Ergebnis von Erfahrungen also, denen er durchaus gegen seinen Willen ausgesetzt ist. Der Umschlag zur blinden Skrupellosigkeit nun wird dramaturgisch perfekt abgeleitet aus der Erfahrung der Herzlosigkeit des doch so verehrten Hippus, der in Prozenten rechnet, wo es dem armen Itzig in seiner »verwilderten Seele« um Zuneigung geht. Itzig ist dadurch tief enttäuscht, denn er hat Hippus wie einen Vater geliebt und geglaubt, daß er auch von diesem geliebt wird. Dieser Schock erst macht ihn endgültig »einsam und schlecht«.[55]

52 Wie der Germanist Stuart Parkes festgestellt hat, heißt es in Walsers Roman *ohne einander* (1993): »Und Philosemiten sind, ich glaube, nach Kraus, Antisemiten, die noch nicht wissen, daß sie welche sind.« In *Tod eines Kritikers* (2002) hingegen heißt es: »Philosemiten seien eben, wie bekannt, Antisemiten, die die Juden liebten« (*Parkes*, Stuart: A Clear Cut Case? Martin Walser and the Charge of Anti-Semitism. In: *Preece*, Julian/*Finlay*, Frank/*Crowe*, Sinéad (Hg.): Religion and Identity in Germany Today: Doubters, Believers, Seekers in Literature and Film. Frankfurt am Main 2010, 65–82, hier 75).

53 *Stuhlmann,* Andreas*:* »Was ist ein Philosemit? Ein Antisemit, der die Juden liebt.« Eine Glosse (unveröffentlichtes Typoskript), 12.03.2016. Ich danke Andreas Stuhlmann für seine Hilfe.

54 Werner Knopp/Peter Märthesheimer: Zu einigen Problemen der bürgerlichen Ideologie – Antisemitismus, Nationalismus, Antislawismus – bei der Verfilmung von SOLL UND HABEN, 05.02.1976. HA WDR, 16075.

55 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Knopp und Märthesheimer konstatieren somit eine doppelte Differenzierung in der Darstellungsweise: Zum einen biete Freytag ein weites Spektrum an jüdischen Figuren, bei denen jüdische Zuschreibung mit antisemitischen Vorurteilen nicht zwangsläufig kongruiert. Zum anderen würden gerade antisemitische Vorurteile auf ihre gesellschaftlichen Umstände zurückgeführt und somit Deutungsmuster, wie sie auch die Nationalsozialisten anwandten, relativiert.

TV-Adaption soll Roman entzerren

Mit einem konkreten Elf-Punkte-Programm[56] wollten Knopp und Märthesheimer Freytags Judenbild entzerren. Die antisemitische Tendenz sollte durch den »Wegfall epischer Passagen« reduziert werden: »Der Antisemitismus findet sich nämlich besonders in der wertenden Perspektive des Erzählers, in beschreibenden Attributen (›ruhige Unverschämtheit‹), Kommentaren, Reflexionen usw.«[57] Da die Anteile des Erzählers bei der Dramatisierung ohnehin wegfielen, entstehe hier auch kein dramaturgischer Schaden.[58] Antisemitische Dialogpassagen sollten getilgt »oder erst recht pointier[t]« werden, »um sie auch reflektieren zu können«.[59] Der Zuschauer solle nicht unvermittelt mit der gesellschaftlichen Lage der Juden konfrontiert werden, sondern diese erklärt bekommen – etwa indem Bernhard Ehrenthal in einem Dialog ausführt, warum Juden kein Lehramt ausüben dürften oder indem Fritz Fink erläutert, warum in »Frankfurt und Hamburg etwa, erst recht in London und Paris« jüdische Bankiers »längst ins Bürgertum assimiliert« seien.[60] Um die gesellschaftliche Lage der Juden zu zeigen, könnten auch »neue Handlungselemente« hinzukommen, etwa dass Itzig »in einem dem Handelshaus Schroeter vergleichbaren Geschäft« unterkommen wollte, aber abgewiesen wurde.[61]

Ein Fernseh-Drehbuch kann eine literarische Vorlage nicht eins zu eins umsetzen. Die Adaption für das von Bildern und Dialogen geprägte Medium Fernsehen verlangt Anpassungen und gibt so Möglichkeit für neue Interpretationen.

56 In Herbert Knopps Aufsatz ist von zehn Punkten die Rede, in der Original-Fassung vom 05.02.1976 werden jedoch elf Punkte angeführt: Herbert Knopp, Peter Märthesheimer: Zu einigen Problemen der bürgerlichen Ideologie – Antisemitismus, Nationalismus, Antislawismus – bei der Verfilmung von SOLL UND HABEN, 05.02.1976. HA WDR, 16075. Vgl. *Knopp*: Vom schwierigen Umgang mit Geschichte, 49–71.

57 Werner Knopp/Peter Märthesheimer: Zu einigen Problemen der bürgerlichen Ideologie – Antisemitismus, Nationalismus, Antislawismus – bei der Verfilmung von SOLL UND HABEN, 05.02.1976. HA WDR, 16075.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Zu diesen Modifikationen sollte auch die Figur des Anton Wohlfahrt gehören: Laut Knopp und Märthesheimer habe diese Figur bereits im Roman »sachliche und manchmal sogar solidarische Züge« gegenüber Juden; dieser Part solle ausgebaut werden.[62] Durch eine stärkere Parallelisierung von Anton Wohlfahrt und Veitel Itzig könnten, so die Idee der »Bavaria«-Mitarbeiter, die ungleichen Voraussetzungen für die jüdische Figur Veitel Itzig und die nicht-jüdische Figur Anton Wohlfahrt herausgearbeitet werden:

> Das Kernmotiv von Itzigs Handlungen, das Bedürfnis nach Erfolg und Geltung – was ja nichts spezifisch Jüdisches ist – muß als absolut legitim und als mit dem Kernmotiv von Antons Handlung identisch dargestellt werden: Nicht das Motiv ist somit schlecht, sondern der Weg, der seinerseits nicht von Itzig allein bestimmt wird. Das sieht man u. a. an den unterschiedlichen Startbedingungen: Anton setzt sich in ein nahezu gemachtes Nest, Itzig sitzt auf der Treppe und putzt Stiefel – ein stärkeres Bild für ein von vorneherein verhunztes Leben läßt sich kaum finden.[63]

Durch die Schilderung seiner Jugend – geprägt von »Deklassierung, soziale[r] Beschränkung, Berufseinengung« – sollte Itzigs Charakter als Produkt der gesellschaftlichen Umstände, nicht als jüdische Eigenschaft gezeigt werden. »Die Kriminalität Itzigs, seine Skrupellosigkeit, müssen klar an der Figur Hippus (Nichtjude!) festgemacht werden.«[64] Auch Veitel Itzigs Mord an Hippus müsse kontextualisiert werden: »Der Mord darf nicht kaltblütig geplant, sondern muß als Affekthandlung erscheinen. Und sein eigener Tod müßte tragische Züge bekommen, ein Selbstmord aus existenzieller Verzweiflung, nicht bloß ein Unfall oder ein Weglaufen von der Polizei.«[65]

Die ›Ostjuden‹ wollten die Filmemacher als solche visuell kenntlich machen und schreckten dabei auch vor klischeehaften Darstellungen nicht zurück: »Die Auftritte von Schmeie Tinkeles müssen ihre sympathische Komik in jedem Falle beibehalten, auch später in Galizien. Sie müssen den liebenswerten jiddischen Charme haben, der der trockenen bürgerlichen Humorlosigkeit haushoch überlegen ist.«[66] Der jüdische Kaufmann Hirsch Ehrenthal hingegen müsse als »tragische Figur gezeichnet werden, die historisch zwischen Judenemanzipation (preußische Reformen, Verfassung) und deutschnationaler Reaktion und persönlich zwischen guter Absicht und schlechter Praxis zerrieben«[67] werde. Auch waren Knopp und Märthesheimer überzeugt, dass die Zuschauer »vieles, was aus der Sicht von Freytags bürgerlicher Ideologie negativ

62 Ebd.
63 Ebd.
64 Ebd.
65 Ebd.
66 Ebd.
67 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

erscheint, durchaus positiv« sähen.[68] Als Beispiel nannten sie den Einzug von Anton Wohlfahrt und Veitel Itzig in die Stadt: Während Itzig »mit ›frecher Vertraulichkeit‹ mit den Mädchen« schäkere, gehe Wohlfahrt »stur geradeaus. Die Sympathien des heutigen Zuschauers liegen hier sicherlich eher bei dem ›Sonnyboy‹ [!] Itzig als bei dem biederen Wohlfahrt.«[69]

Anfang 1977 konkretisierten sich die Pläne. Herbert Knopp hatte Drehbücher der ersten Folgen von *Soll und Haben* entworfen und seinem Chef Peter Märthesheimer vorgelegt. Am 16. Februar 1977 lobte dieser Knopp insbesondere dafür,

> daß der schiefe Blick von Gustav Freytag auf unser Problemkind Veitel Itzig nun wirklich zu einem liebevollen verwandelt worden ist. Das wiederum, meine ich, ist nicht durch willkürliche (etwa fatal philosemitische) Schönfärberei erreicht worden, sondern durch die objektive Ausnutzung des Freytag'schen Materials, der frühen bürgerlichen Geschichte also, deren Interpretation hier vom Kopf auf die Füße gestellt worden ist.[70]

Dennoch regte Märthesheimer ein paar Änderungen an. Es sollte etwa herausgestellt werden, dass Anton Wohlfahrts Vater seinen Sohn »über die Gleichheit der Bürger« informiere, um zu erklären, warum der jüdische Junge Veitel Itzig auf die gleiche Schule wie Anton Wohlfahrt gehe.[71] Auch regte Märthesheimer eine Szene an, in der Veitel Itzig seine nach außen hin sichtbare jüdische Zugehörigkeit infolge einer konkreten Antisemitismus-Erfahrung ablegen sollte:

> Der von Rothsattel als Jude verhöhnte und gedemütigte Veitel kastriert in verzweifelter Wut seine Identität, indem er seine Löckchen abschneidet, sein Käppchen wegwirft etc., das heißt, sich in einen zu verwandeln versucht, der nicht länger auf den ersten Blick als Paria erkannt wird.[72]

Knopp und Märthesheimer erschien *Soll und Haben* somit als mehrdeutiger Text, keinesfalls jedoch als antisemitische Hetzschrift. Die unterschiedlichen Deutungsangebote des Textes sollten durch die Drehbuchadaption, die insbesondere bei den jüdischen Figuren korrigierend eingriff und hier Glättungen, Modifikationen und Neuinterpretationen vornahm, aufklärerisch wirken. Knopp und Märthesheimer waren sich sicher, so eine Lösung für das Problem des Antisemitismus in Gustav Freytags Roman gefunden zu haben. Dass die Verfilmung von *Soll und Haben* sich jedoch trotz bester Absichten zu einer

68 Ebd.
69 Ebd.
70 Peter Märthesheimer an Herrn Dr. Knopp, 16.02.1977. Privatbestand Herbert Knopp. Diese und andere Stellen zeigen eine Auseinandersetzung der Autoren mit dem historischen Materialismus und deuten auf eine Adaptionspraxis in der Tradition Bertolt Brechts hin.
71 Ebd.
72 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

rundfunkpolitischen Kontroverse entwickeln konnte, hing vor allem mit der kritischen Haltung der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« zusammen, die den Auftakt zur publizistischen Debatte um *Soll und Haben* machte – und WDR-Intendant Friedrich-Wilhelm von Sell schließlich dazu brachte, das Filmvorhaben zu unterbinden.

2.2 Intervention der FAZ führt zum Veto des Intendanten

Im Februar 1977 sah die »Bavaria« das Projekt *Soll und Haben* auf gutem Weg und beschloss, mit einer Pressemitteilung die Öffentlichkeit auf die Verfilmung hinzuweisen. Sie löste damit ungewollt die publizistische Kontroverse aus. Fachkreise wussten allerdings schon längst von der Verfilmung. Der WDR hatte bereits Ende 1975 auf das geplante Serienprojekt *Soll und Haben* hingewiesen.[73] Kritik an dem Filmprojekt wurde aber erst einmal ignoriert. Als der Fernsehspielchef Günter Rohrbach den WDR-Programmbeirat am 3. Dezember 1975 darüber informierte, *Soll und Haben* zu verfilmen, meldete der jüdische Gremienvertreter Alfred Israel seine Bedenken an. Er warnte davor, »gerade jetzt solche Themen zu bringen, in denen antisemitische Äußerungen und Tendenzen auftauchen«.[74] Konkret befürchtete Alfred Israel,

> daß das Thema innerhalb eines Unterhaltungsstoffes nicht tief genug behandelt werden könne, um verstanden zu werden. Es könnte leicht eine gegenteilige Wirkung haben; das Risiko erscheine ihm zu hoch, erst recht bei der jetzigen weltpolitischen Lage, in der sich die Juden und ihr Staat Israel, zumal nach dem Zionismus-Beschluß der UNO, in einer besonders gefährdeten Situation befinden.[75]

Wenige Wochen zuvor hatte die Generalversammlung der Vereinten Nationen beschlossen: »zionism is a form of racism and racial discrimination«.[76] In der 68er-Bewegung fand der Antizionismus auch deshalb großen Zuspruch, weil er einen Gegenentwurf zum oft »plakative[n] Philosemitismus der Eltern« bot, wie der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser formulierte.[77] Drei Jahre nach der blutig beendeten Geiselnahme während der Olympischen Spiele in München und zwei Jahre nach dem Jom-Kippur-Krieg schien Alfred Israel das politische Klima für eine Verfilmung von *Soll und Haben* zu instabil. Rohrbach ver-

73 *Neudeck*: von Sells »Soll und Haben« 12.

74 Niederschrift der 127. Sitzung des Programmbeirats des WDR am 03.12.1975 in Köln. HA WDR 16075.

75 Niederschrift der 127. Sitzung des Programmbeirats des WDR am 03.12.1975 in Köln. HA WDR 16075.

76 A/RES/3379, 10.11.1975.

77 *Elsaesser*: Rainer Werner Fassbinder 284.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

teidigte die Verfilmung hingegen mit dem Hinweis darauf, »daß man auf die Entstehungsgeschichte des Antisemitismus hinweisen kann«.[78] Mit dieser Antwort war Alfred Israel jedoch unzufrieden. Am 10. Oktober 1976 wiederholte er seine Kritik, diesmal in schriftlicher Form. Dabei warnte er vor einem »Risiko bei gewissen Themen«, das unabhängig von der Intention von Filmvorhaben bestünde:

> Selbst bei bestem guten Willen können gegenteilige Folgen eintreten. Die Grenzen zwischen einem Abbau von Vorurteilen und dem gleichzeitigen Aufbau von neuen ist meiner Auffassung nach nur mit ganz gutem Instinkt und ausgesprochenem Glück zu finden. [..] Nicht jedes Thema ist für Unterhaltungssendungen geeignet und deshalb ganz einfach nicht alles machbar.[79]

Wie Alfred Israel später zu Protokoll gab, hatte er nach zwei Interventionen im Programmbeirat »die Angelegenheit für erledigt« gehalten.[80] Umso überraschter muss Israel gewesen sein, als er am 21. Februar 1977 die Zeitung aufschlug: Am Vortag hatte die »Deutsche Presse-Agentur« gemeldet, der WDR plane eine Verfilmung von *Soll und Haben*.[81] Die »Deutsche Presse-Agentur« war durch eine Mitteilung der »Bavaria« auf die Verfilmung aufmerksam gemacht worden, was der WDR später intern als »voreilig« kritisierte.[82] Unter anderem druckten die »Frankfurter Allgemeine Zeitung« und der Bonner »Generalanzeiger« am 21. Februar 1977 die Meldung ab, die *Soll und Haben* als das »wohl größte deutsche Fernsehprojekt« mit zehn einstündigen Folgen ankündigte.[83] Als Drehbuchautor wurde Herbert Knopp und als Regisseur Rainer Werner Fassbinder genannt.[84] Daraufhin hagelte es von verschiedener Seite Proteste. Intendant von Sell erreichte etwa diese Zuschrift:

> Hat man sich bei der Auswahl dieses Filmtitels und seines Inhaltes eigentlich einmal Gedanken gemacht, welche emotionelle [!] Reaktion das in unserem Lande auslösen muß? Hat man vergessen, daß die Namen »Bergen Belsen«, »Auschwitz« u. a. m., wie die gesamte Problematik um die Situation der Juden überhaupt, die Bundesrepublik verpflichtet, Zurückhaltung zu üben?! […] Ich stelle an Sie diese Fragen in der Hoffnung, daß diese o.a. Sendereihe nicht weiter verfolgt und bearbeitet wird, zumal ich

78 Niederschrift der 127. Sitzung des Programmbeirats des WDR am 03.12.1975 in Köln. HA WDR 16075.

79 Alfred Israel an den Vorsitzenden des Programmbeirates WDR, Anlage zur Niederschrift über die 133. Sitzung des Programmbeirats, 10.11.1976. HA WDR 16075.

80 Protokollauszug aus der Programmbeiratssitzung, 08.03.1977, TOP 7 »Soll und Haben«. HA WDR 16075.

81 Soll und Haben: Chronologie der Entscheidung. HA WDR 16075.

82 Friedrich-Wilhelm von Sell an Herrn Höfer, 25.02.1977. HA WDR 16075.

83 Fassbinder dreht »Soll und Haben«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.02.1977, 17; Mammutprojekt. In: Generalanzeiger vom 21.02.1977.

84 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

weiß, daß die Reaktion darauf nicht nur die jüdische Bevölkerung in unserem Lande zu berechtigtem Widerstand aufrufen wird, sondern insgesamt dem Ansehen unseres Volkes großen Schaden bringen muß und viel politisches Porzellan zerschlägt.[85]

Eine Verfilmung von *Soll und Haben* erschien, so die Zuschrift, nach Auschwitz nicht möglich. Intendant von Sell war alarmiert. Eigentlich hätte er von dem Serienvorhaben wissen müssen – schließlich hatte ihn der Fernsehspielchef Günter Rohrbach mit Blick auf die Strukturreform im ARD-Programm darüber informiert; auch war *Soll und Haben* bereits Thema im Programmbeirat gewesen. Dem WDR-Fernsehdirektor Werner Höfer teilte er am 25. Februar 1977 mit:

Die entsprechende Darstellung ist an die Gremien gegangen, bevor ich aus dem Urlaub zurück war. Ich bin hiermit zuvor nicht befaßt worden. Bitte teilen Sie mir mit, in welchem Stadium sich die entsprechenden Planungen befinden. Dies bezieht sich auch auf die in den an die Gremien verschickten Unterlagen darüber hinaus erwähnten großen und größeren Programmvorhaben. Was ist bei dem Vorhaben »Soll und Haben« die Programmidee? Ich möchte bei dieser Gelegenheit daran erinnern, daß ich im Vorfeld vertraglicher Verpflichtungen über derart bedeutende Programmvorhaben rechtzeitig informiert werden muß. Dies bezieht sich ggf. auch unmittelbar und sogleich auf jede weitere etwaige Konkretisierung des Vorhabens »Soll und Haben«.[86]

FAZ interveniert gegen ›Sollen und Haben‹

Mit seinem internen Alarmsignal lag von Sells politischer Instinkt richtig: Einen Tag später, am 26. Februar 1977, war die publizistische Debatte eröffnet. Das Feuilleton der FAZ veröffentlichte ein Nachwort des Literaturwissenschaftlers Hans Mayer[87] zur Ende April erscheinenden Neuausgabe von Gustav Freytags Roman *Soll und Haben* im Hanser-Verlag.[88] Der Artikel enthielt einen namentlich nicht gezeichneten Vorspann, der wohl aus der Feder von Marcel Reich-Ranicki stammt[89] und die Verfilmung scharf kritisiert:

Der Roman »Soll und Haben«, 1855 erschienen, ein halbes Jahrhundert lang einer der beliebtesten Werke der deutschen Literatur, hat unzweifelhaft Bedeutung als Zeitdokument. Die Entscheidung des Westdeutschen Rundfunks, gerade diesem Roman

85 Schreiben an den WDR-Intendanten (anonymisiert), 24.02.1977. HA WDR 16075.

86 Friedrich-Wilhelm von Sell an Herrn Höfer, 25.02.1977. HA WDR 16075.

87 Um möglichen Missverständnissen vorzubeugen: Mit Hans Mayer ist stets der Literaturwissenschaftler Hans Mayer gemeint und nicht der Schriftsteller Jean Améry, der als Hans Mayer geboren wurde und sich ebenfalls an der *Soll und Haben*-Debatte beteiligte.

88 *Mayer,* Hans: Ist Gustav Freytag neu zu entdecken? »Soll und Haben«: Aus Anlaß eines Fernsehprojekts. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26.02.1977, 23.

89 Es ist wahrscheinlich, dass Reich-Ranicki als Literaturchef der FAZ sich zu diesem literarischen Thema äußerte; auch hat er in der folgenden Diskussion das Wort erhoben.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

das – wie es in den Meldungen hieß – »wohl größte deutsche Fernsehprojekt« zu widmen, muß allerdings verwundern. Denn Freytags Roman ist voll antisemitischer und antislawischer Akzente. Kein Zweifel, daß »Soll und Haben« auf das Verhältnis mehrerer Generationen deutscher Buchleser zu Juden und Polen einen verharrenden [!] Einfluß ausgeübt hat. Haben die Verantwortlichen im Westdeutschen Rundfunk diesen Roman tatsächlich gelesen? Und muß es nicht verwundern, daß die Regie gerade in den Händen Rainer Werner Fassbinders liegt? Fassbinder ist der Autor des Theaterstücks »Die Stadt, der Müll und der Tod«, gegen das – auch in dieser Zeitung – der Vorwurf des aggressiven Antisemitismus erhoben wurde.[90]

Die Kritik an *Soll und Haben* konzentrierte sich im FAZ-Vorspann auf die antisemitischen und antislawischen Elemente in Gustav Freytags Roman einerseits und auf die Regie durch Rainer Werner Fassbinder andererseits. Hans Mayer ging im gekürzten Vorabdruck seines Nachworts nicht auf die geplante Verfilmung ein, sondern fokussierte die titelgebende Leitfrage »Ist Gustav Freytag neu zu entdecken«? Diese beantwortete er wie folgt:

Wer heute den Roman »Soll und Haben« liest, wird konfrontiert mit einer geschichtlichen Erfahrung, die nicht mehr kritiklose Einfühlung des Lesenden zuläßt. Müßig zu fragen, ob Gustav Freytag Verantwortung trägt für alles, was dann kam. Ohne weiteres abzutun ist die lästige Frage nicht, denn ein so unermeßlich wirkungsvolles und erfolgreiches Buch hat nicht bloß Erbaulichkeit bewirkt, sondern scheinbare Erkenntnis, die mithalf in der Praxis.[91]

Mayer wies dem Roman *Soll und Haben* retrospektiv Verantwortung für den im Nationalsozialismus kulminierenden Antisemitismus zu und kritisierte die »Totalität der Mitte«, die von der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts ausgegangen sei. Diese werde in *Soll und Haben* mit dem »deutsche[n], wirtschaftlich arbeitende[n] Bürger« besetzt[92] und funktioniere damit zulasten der Slawen und Juden:

Alles ist hier als positiver Wert interpretiert: deutsch, bürgerlich, kaufmännisch. Die Handarbeit gehört in den unteren Bereich. Das undeutsche Judentum in der dreifachen Spielart als Veitel Itzig, Hirsch Ehrenthal und Bernhard Ehrenthal wird als Außenseitertum verstanden und abgelehnt. Über höfliche Fremdheit bei einer Tee-Einladung, die den Freiherrn von Fink, den deutschen Bürger Anton Wohlfahrt und den jüdischen Schöngeist Bernhard Ehrenthal zusammenführt, reicht die Assimilation nicht hinaus. […] Und Hirsch Ehrenthal, der jüdische Wucherer mit weichem Herzen, der ein falsches Deutsch spricht, indem er an den jiddischen Satzkonstruktionen festhält, was der Germanist Freytag zu verachten scheint, dabei aber vergißt, wie viele Elemente des Mittelhochdeutschen eben in dieser jiddischen Sprache überliefert wer-

90 Nicht gezeichneter Vorspann zu *Mayer*: Ist Gustav Freytag neu zu entdecken?
91 *Mayer*: Ist Gustav Freytag neu zu entdecken?
92 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

den konnten. Veitel Itzig ist wieder da, und es führt ein gerader Weg von dieser bösartigen Karikatur zu den späteren Judenfratzen eines Julius Streicher.[93]

Im Gegensatz zu Knopp und Märthesheimer interpretierte Mayer das normative System in Freytags *Soll und Haben* als eindeutig antisemitisch. Selbst die Vielfalt jüdischer Figuren verhindere keine antisemitischen Zuschreibungen, wie Mayer an den Figuren Veitel Itzig, Hirsch und Bernhard Ehrenthal demonstriert: Zwar stünden sie für unterschiedliche Ausprägungen des Judentums, nähmen aber dennoch eine Außenseiterrolle zu den von Freytag positiv gezeichneten Werten »deutsch, bürgerlich, kaufmännisch« ein.[94]

Hatte der FAZ-Vorspann noch von »Verwunderung« gesprochen, war Hans Mayers Nachwort deutlich schärfer. Indirekt postulierte Mayer eine Verbindung zwischen *Soll und Haben* und dem Holocaust, indem er eine Kontinuität zwischen den Verzerrungen der Figur Veitel Itzigs zu Julius Streichers Propaganda sowie den in *Soll und Haben* transportierten Wertvorstellungen und dem Nationalliberalismus betonte. Diese hätten einer Politik den Weg geebnet, »die schließlich alles zerstören sollte«.[95]

Intendant von Sell spricht ein Machtwort

WDR-Intendant von Sell war nach Erscheinen des FAZ-Artikels erst recht alarmiert. Einen Tag später, am 27. Februar 1977, sprach er mit dem Leiter der WDR-Fernsehspielabteilung, Günter Rohrbach, und ließ am 1. März 1977 eine Pressemitteilung herausgeben, wonach der »Beratungs- und Genehmigungsprozeß über dieses Projekt noch nicht abgeschlossen« sei.[96] Im Vordergrund stehe die »Bemühung, bestimmte Akzente des Romans mit dem Ziel einer historisch-objektivierenden Aufbereitung der Phänomene Antisemitismus/Antislawismus im Deutschland des 19. Jahrhunderts zu nutzen«.[97]

Über den Inhalt des Gesprächs zwischen Rohrbach und von Sell gibt es zwei Versionen. Dass von Sell und Rohrbach einen heftigen Disput führten, wird übereinstimmend berichtet. Über die Konsequenzen, wie mit den unterschiedlichen Auffassungen mit Blick auf *Soll und Haben* umzugehen sei, gehen die Meinungen jedoch auseinander: Günter Rohrbach sah sich nach der Unterredung alles andere als entmutigt und schlug einen Beirat vor, der das »heikle und wichtige Projekt« *Soll und Haben* »für uns selbst, aber auch nach außen, beratend absichert.

93 Ebd.
94 Ebd.
95 Ebd.
96 WDR-Pressemitteilung: »Soll und Haben«-Projekt: Beratungs- und Genehmigungsprozeß noch nicht abgeschlossen, 01.03.1977. HA WDR 16075.
97 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Es könnten darin Persönlichkeiten wie Hans Mayer, Jean Améry, aber auch Marcel Reich-Ranicki vertreten sein.«[98] Rohrbach sah vor, durch die Begleitung des Filmprojekts von drei prominenten Holocaust-Überlebenden mit literaturwissenschaftlich-literarischer Expertise und publizistischer Strahlkraft *Soll und Haben* gegen Kritik zu immunisieren. Für diese Offerte war Intendant von Sell aber nicht empfänglich – er hatte das Gespräch ohnehin in anderer Erinnerung, wie er Rohrbach und dem Fernsehdirektor Werner Höfer schriftlich mitteilte und dem Projekt eine definitive Absage erteilte:

> Das Programmprojekt SOLL UND HABEN kann von bzw. für uns nicht realisiert werden. Ich habe dies in dem […] Gespräch deutlich, wenn auch gewiss nicht erschöpfend, begründet und mich erklärt, diese Begründung in einem ausführlichen Gespräch darzulegen. […] An dem Gespräch kann, womit ich einverstanden bin, außer Ihnen beiden Herr Dr. Krapp teilnehmen, evtl. der eine oder andere in Ergänzung hierzu. Ob und ggf. mit welcher Zielrichtung sich danach weitere Klärungen als notwendig oder zweckmäßig erweisen können, sollten wir nun wirklich offen lassen.[99]

Statt mit Jean Améry, Hans Mayer und Marcel Reich-Ranicki wollte von Sell die Diskussion intern mit dem Produktionschef der »Bavaria« führen. Der Unmut des Intendanten zeigt sich in einem handschriftlichen Briefentwurf, in dem er deutlichere Worte anschlug:

> Nebenbei: die Idee, einen Beirat für ein unklares Unternehmen zu bilden, zudem mit Personen dieses Ranges und Zuschnitts lässt mich fragen: Warum – doch nicht aus literarischen Gründen – ist das Projekt so wichtig? Und wenn wir es selbst als heikel bezeichnen (ich halte eine solche Kennzeichnung im Hinblick auf das politische Risiko für sehr milde), warum müssen wir es machen? Bitte glauben Sie nicht, dass ich die sicher sehr mühevollen und qualifizierten Vorarbeiten gering schätze. Ich bin hier auch nicht mit leichter Hand am Werke – ganz im Gegenteil! Aber mit einer solchen Beiratsrettungsidee verschieben sich doch alle Proportionen.[100]

An den Schlagworten »heikel«, »keine leichte Hand« und »politisches Risiko« wird deutlich, wie brisant von Sell die Verfilmung von *Soll und Haben* erschien; auch finden sich die durchgestrichenen Worte »a priori riskant«[101] in dem Briefentwurf. Aus ihm geht außerdem hervor: Von Sell hatte sich spätestens am 3. März 1977 entschieden, *Soll und Haben* zu kippen – also noch bevor die publizistische Debatte an Fahrt gewonnen hatte.

98 Günter Rohrbach an Intendant von Sell, 01.03.1977. HA WDR 16075.
99 Von Sell an Höfer und Dr. Rohrbach, 03.03.1977. HA WDR 16075.
100 Handschriftlicher Briefentwurf von Sell an Höfer und Dr. Rohrbach, 03.03.1977. HA WDR 16075.
101 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Von Sell war überzeugt, dass es nicht möglich sei, »die Diskriminierung der Juden darzustellen, ohne erneut antisemitische Wirkung zu erzielen«.[102] Der Intendant fürchtete nicht nur ein »Wiederaufleben antisemitischer Strömungen«, sondern sah auch »die Gefahr einer Wiederbelebung rassistischer oder dem Rassistischen gleichzusetzender oder ähnlicher antihumaner Bewertungsprinzipien und -praktiken«, wie der Jurist von Sell in bestem Juristendeutsch formulierte.[103]

Die Entscheidung des Intendanten war intern umstritten. Beim WDR galt es als unüblich, dass sich ein Intendant in die laufende Programmarbeit einmischte, wie sich Günter Rohrbach rückblickend erinnert:

> Wissen Sie, wenn heute ein Intendant sagt, das wird nicht gemacht. […] Ja, dann wird das nicht gemacht. […] Das war damals natürlich 'ne andere Situation, das waren noch die 70er-Jahre, das war noch aus der 68er-Bewegung heraus […] basisdemokratisch geprägt. Da war gar kein Gedanke, dass ein Intendant sich ins Programm einmischt. Schon der Programmdirektor… Ich habe nie in der ganzen Zeit, in der ich Fernsehspiel-Chef war, in irgendeiner Sache den Programmdirektor gefragt, ob der einverstanden ist, dass ich das mache. Nie.[104]

Rückblickend zeigt Rohrbach jedoch Verständnis für von Sells Entscheidung: »Wir hätten das wahrscheinlich nicht durchgestanden, […] mit so massiven Gegnern wie Reich-Ranicki, […] da hätte man nicht gegen angekonnt. Also das […] wäre dann irgendwo im Verwaltungsrat […] dann doch wahrscheinlich gescheitert.«[105]

Deutsch-jüdisch-israelische Familiengeschichte der von Sells

Es greift jedoch sicher zu kurz, die Gründe für von Sells entschiedenes Veto gegen *Soll und Haben* allein in politisch-strategischem Taktieren zu verorten. Auch von Sells biographische Prägung dürfte eine wichtige Rolle gespielt haben. In den Akten zu *Soll und Haben* finden sich hierzu keine Hinweise, wohl aber in einer Rede, die von Sell am 23. September 1981 in Tel Aviv über »Rundfunk und Politik in der Bundesrepublik Deutschland« gehalten hat.[106] Von Sell beendete seine Rede mit dem verklausulierten Hinweis darauf, dass »auch persönliche Gründe«[107] ihn dazu motiviert hätten, der Einladung nach Israel zu folgen: »Nicht nur verwandtschaftliche Bindungen über meine Frau, sondern auch Mut und Opfer in unser beider Familien haben zu diesem Land [Israel, RR], seinen

102 Von Sell an Dr. Rohrbach, 29.03.1977. HA WDR 16075.
103 Ebd.
104 Gespräch mit Günter Rohrbach am 07.01.2015 in München.
105 Ebd.
106 Friedrich-Wilhelm von Sell, Rundfunk und Politik in der Bundesrepublik Deutschland, Rede in Tel Aviv, 23.09.1981. DLA, Bestand Ralph Giordano, Post 1981, S–Z.
107 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Menschen und deren Sicherheit eine enge Bindung entstehen lassen.«[108] Hier deutet von Sell einerseits das Familienschicksal seiner Frau, einer Holocaust-Überlebenden, und einem Teil ihrer nach Palästina geflohenen Verwandtschaft an; andererseits gibt er einen Hinweis auf seinen Vater, der zum weiteren Kreis der Widerstandsgruppe des 20. Juli 1944 zählt.

Von Sell hatte die Holocaust-Überlebende Barbara Meller Anfang 1954 geheiratet.[109] Seinen jüdischen Schwiegervater hatte er nie kennen gelernt, da dieser 1943 im ›Zuchthaus‹ Brandenburg-Görden verstorben war.[110] Mit »verwandtschaftliche[n] Bindungen über meine Frau« zu Israel meinte von Sell die Cousine seiner Frau, Shoshana Hasson.[111] Sie ist die Tochter von Edith Meller (Barbara Mellers Tante) und dem Kunstexperten Eugen Kolb, dem einstigen Direktor des Tel Aviv Museum of Art.[112] Mit Shoshana Hasson standen die von Sells in regelmäßigem Austausch. Die israelische Sängerin Esther Ofarim, die zeitweise mit von Sells Sohn Philipp verheiratet war,[113] ergänzte die deutsch-israelische Beziehungsgeschichte der Großfamilie von Sell.

Doch der Intendant hatte in seiner Rede in Israel nicht nur vom »Mut und Opfer«[114] auf Seiten der Familie seiner Ehefrau gesprochen, sondern auch auf Seiten seiner eigenen Familie. Die Gedenkstätte Deutscher Widerstand würdigt von Sells Vater, der vom 18. Februar 1884 bis zum 12. November 1945 lebte, wie folgt:

> Ulrich Freiherr von Sell […] nimmt an verschiedenen Beratungen in der Bendlerstraße teil und ist von den Verschwörern um Claus Schenk von Stauffenberg als Verbindungsoffizier im Wehrkreis IX (Kassel) vorgesehen. Wenige Tage nach dem gescheiterten Attentat vom 20. Juli 1944 wird Sell von der Gestapo verhaftet und in das Zellengefängnis Lehrter Strasse gebracht, wo er bis zum 30. März in Untersuchungshaft gehalten wird. Am 7. Mai bemüht er sich, einen früheren Mitarbeiter von dem falschen Verdacht nationalsozialistischer Betätigung zu entlasten, wird dabei vom Geheimdienst NKWD der sowjetischen Besatzungsmacht verhaftet und in das Internierungslager Jamlitz verschleppt, wo er am 12. November 1945 an Unterernährung stirbt.[115]

108 Ebd.

109 *Zwirner*, Dorothea: Pali Meller: Eine biographische Skizze. In: *Dies.* (Hg.): Pali Meller: Papierküsse: Briefe eines jüdischen Vaters aus der Haft 1942/43. Stuttgart 2012, 101–130, hier 129.

110 Ebd. 126.

111 Ich danke Helga von Sell für diesen Hinweis (Telefonat am 05.08.2015).

112 Ebd.

113 URL: http://www.abendblatt.de/vermischtes/journal/gaetjen-trifft/article107497781/Das-zarte-Stimmwunder.html (am 01.03.2017).

114 Friedrich-Wilhelm von Sell, Rundfunk und Politik in der Bundesrepublik Deutschland, Rede in Tel Aviv, 23.09.1981. DLA, Bestand Ralph Giordano, Post 1981, S–Z.

115 Eintrag in der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, zitiert nach: *Von Sell*, Friedrich-Wilhelm: Mehr Öffentlichkeit! Erinnerungen, Springe 2006, 223; siehe auch URL: http://www.gdw-berlin.de/vertiefung/biografien/personenverzeichnis/biografie/view-bio/ulrich-freiherr-von-sell (am 01.03.2017).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Sowohl Friedrich-Wilhelm von Sell als auch seine erste Ehefrau[116] Barbara hatten somit, wenngleich aus sehr unterschiedlichen Gründen, ihre Väter verloren: Barbara Meller, weil ihr Vater in den Augen der Nazis einen ›Ariernachweis‹ gefälscht hatte und der »Rassenschande« bezichtigt wurde;[117] Friedrich-Wilhelm von Sell, weil sein Vater im Zuge der Attentate um den 20. Juli 1944 verhaftet wurde und nach dem Krieg in die Hände des sowjetischen Geheimdienstes geriet. Das Andenken seines Vaters, der in von Sells Augen ein Widerstandskämpfer, wenngleich nicht einer der ersten Reihe war, und das Familienschicksal seiner Frau haben von Sell biographisch geprägt. Sie haben ihn motiviert, wie von Sell in seiner Rede in Tel Aviv formulierte, gegen die »Verdrängung bei der älteren Generation« sowie gegen das »Nichtbetroffensein bei der jüngeren, was ja auch wiederum eine Variante der Verdrängung darstellt«, anzukämpfen.[118]

Zwar soll mit von Sells biographischer Prägung keine monokausale Erklärung für sein entschiedenes Veto hinsichtlich *Soll und Haben* postuliert werden. Allerdings erscheint es naheliegend, dass sich von Sell nicht nur als Rundfunkpolitiker und Stratege gegen *Soll und Haben* entschieden hatte – wissend um und mit Gespür ausgestattet für Stimmungen, Befindlichkeiten, Mehrheiten und Risiken in den WDR-Gremien –, sondern auch aufgrund seiner Biographie eine besondere Sensibilität zum Thema Holocaust und Nationalsozialismus mitbrachte, die seine ablehnende Haltung gegen die Verfilmung beeinflusste. Als Zeitgenosse des NS-Regimes und einstiges NSDAP-Mitglied[119] mag von Sell möglicherweise auch umso mehr das Bedürfnis gehabt haben, sich in dieser Frage nachträglich klar zu positionieren.

Von Sell hatte sich bereits Ende Februar 1977 gegen *Soll und Haben* entschieden. Somit entspricht es nicht den Tatsachen, was er im Mai 1977 in einem »Spiegel«-Interview über die Absetzung von *Soll und Haben* äußerte: »Mein erster Stop wurde intern bekanntgegeben, noch bevor der erste kritische Artikel erschien.«[120] Die Rekonstruktion der Intendanzakten hat vielmehr gezeigt, dass von Sell erst nach der kritischen Intervention der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« seinen »ersten Stop« bekannt gab. Die Formulierung »erster Stop« deutet hingegen auf die diffuse Kommunikationspolitik von Sells hin, der einerseits das Serienvorhaben intern stoppte, nach außen hin aber erst verlautbaren

116 Barbara von Sell starb 2002; später heiratete Friedrich-Wilhelm von Sell seine zweite Frau Helga (von Sell: Erinnerungen).

117 *Zwirner*: Pali Meller 120.

118 Friedrich-Wilhelm von Sell, Rundfunk und Politik in der Bundesrepublik Deutschland, Rede in Tel Aviv, 23.09.1981. DLA, Bestand Ralph Giordano, Post 1981, S–Z.

119 Laut Bundesarchiv gibt es zwei Belege für von Sells NSDAP-Mitgliedschaft: BArch (ehem. BDC), NSDAP-Zentralkartei, Sell, Fr. Wilhelm, geb. 23.01.1926; BArch (ehem. BDC), NSDAP-Gaukartei, Sell, Fr. Wilhelm, geb. 23.01.1926.

120 *O. A.*: »Ich habe keine Zwerge im Garten«: SPIEGEL-Interview mit WDR-Intendant von Sell. In: Der Spiegel vom 02.05.1977, 203.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

ließ, dass der »Beratungs- und Genehmigungsprozeß […] noch nicht abgeschlossen«[121] sei.

Auch wenn die im März einsetzende Kontroverse für die Entscheidung des Intendanten irrelevant war, da sie längst getroffen war, ist eine Analyse der ausgetragenen Argumente in Verbindung mit der Rekonstruktion des rundfunkinternen Krisenmanagements bedeutsam; schließlich werden hier die Problemstellen und Leitlinien für künftige Projekte sichtbar.

2.3 Öffentliche Kontroverse und internes Krisenmanagement

Die Konfliktlinien verliefen entlang der Fragen, ob eine Verfilmung von *Soll und Haben* den Antisemitismus kritisch reflektieren oder reproduzieren würde, ob Rainer Werner Fassbinder der geeignete Regisseur für dieses heikle Projekt sei und ob es nicht geeignetere Stoffe für die Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit gebe.

Am 4. März 1977 berichtete die »Allgemeine Jüdische Wochenzeitung« über die *Soll und Haben*-Verfilmung. »Antislawische und antijüdische Agitation«[122] lautete die Überschrift des Artikels von Chefredakteur Hermann Lewy, in der er vor allem auf die Argumentation des FAZ-Artikels von Hans Mayer rekurrierte. Lewys entschiedenes Fazit lautete:

> Wir haben die Woche der Brüderlichkeit vor uns. Wird die deutsche demokratische Elite schweigen? Werden solche Vereinigungen wie die Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit oder ihre Dachorganisation, der Deutsche Koordinierungsrat, Spitzen der christlichen Konfessionen, die Parteien, die Jugend ihre warnende Stimme gegen die Sendereihe von zehn (!) einstündigen Folgen erheben?[123]

Die Aufforderung verfehlte ihre Wirkung nicht. Noch am selben Tag, als Lewys Plädoyer erschien, intervenierte Wolfgang Zink, Generalsekretär des Deutschen Koordinierungsrates der Gesellschaften für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit, mit einem Schreiben an von Sell gegen die Verfilmung von *Soll und Haben*. Zink begründete seine Ablehnung nicht nur mit der Person Fassbinders und dem Antisemitismus im Roman, sondern auch mit rechtsradikalen Strömungen in der Bundesrepublik. Inzwischen gebe es, argumentierte Zink, »nicht nur eine Internationale von links gegen Israel […], sondern auch eine Interna-

121 WDR-Pressemitteilung, »Soll und Haben«-Projekt: Beratungs- und Genehmigungsprozeß noch nicht abgeschlossen, 01.03.1977. HA WDR 16075.

122 *Lewy*, Hermann: Antislawische und antijüdische Agitation: Zum ARD-Plan einer Sendereihe »Soll und Haben«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 04.03.1977.

123 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

tionale von rechts gegen Juden. Das gibt zu denken.«[124] Statt einer zehnteiligen Verfilmung von *Soll und Haben* regte Zink eine Serie über »Die Juden in der Geschichte Deutschlands«[125] an: »Der besondere Schwerpunkt dieser Serie könnte darin liegen, den Ursprung bestimmter antijüdischer Vorurteile, Klischees und antisemitischer Ideologie aufzuzeigen und diese durch Sachinformationen zu korrigieren.«[126]

Eine Woche später legte Lewy in der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung« nach und sah in *Soll und Haben* eine »antislawische und antisemitische Agitation, ja eine politische Umweltverschmutzung«[127] – unabhängig davon, ob die Romanvorlage »›entschärft‹ wird oder nicht«.[128] In dem Artikel zitierte er aus einem Brief, den Heinz Galinski, Vorsitzender der Jüdischen Gemeinde zu Berlin, an von Sell geschrieben hatte. Darin attackierte Galinski das Projekt scharf, begründete seine Kritik aber nicht nur werkimmanent, sondern ähnlich wie Zink mit dem politischen Kontext der Bundesrepublik:

> Dazu gehört die im Zeichen antizionistischer Losungen stehende negative Einstellung der extremen Linken aller Schattierungen gegenüber dem Staat Israel, eine Einstellung, die, wie nicht anders zu erwarten war, zweifellos dazu beigetragen hat, alte, zeitweilig nicht immer sichtbar werdende antijüdische Vorurteile erneut zu beleben. Abgesehen davon boten die letzten Jahre einige bezeichnende Beispiele für die sich steigernde, zu einem grossen Teil aus Diffamierungen der jüdischen Gemeinschaft bestehende Aktivität der zur Zeit geringen Zahl von Rechtsextremisten. Auch ist – nicht zuletzt durch einige beachtenswerte Sendungen von Hörfunk und Fernsehen – enthüllt worden, dass es um die politische Bildung und staatsbürgerliche Erziehung junger Menschen teilweise unvorstellbar schlecht steht.[129]

Galinskis Kritik richtete sich nicht nur gegen den Antisemitismus von rechts, sondern auch gegen den Antisemitismus von links, den er vor allem im Antizionismus der Linken verortete. Die Gefahr war für Galinski in den 1970er-Jahren nicht nur abstrakt, sondern auch konkret geworden: Am 20. April 1975 war er selbst beinahe Opfer eines RAF-Sprengstoffanschlages geworden. Eine an Galinski gerichtete Postsendung mit Sprengstoff wurde jedoch rechtzeitig entdeckt und niemand verletzt.[130] »Wir, RAF«, bekannte sich die linksextreme Gruppie-

124 Wolfgang Zink, Generalsekretär des Deutschen Koordinierungsrats der Gesellschaften für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit e.V, an Friedrich-Wilhelm von Sell, 04.03.1977. HA WDR 16075.

125 Ebd.

126 Ebd.

127 *Lewy*, Hermann: Politische Umweltverschmutzung: Zum »Soll und Haben«-Projekt des WDR. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung, 11.03.1977.

128 Ebd.

129 Heinz Galinski an Friedrich-Wilhelm von Sell, 01.03.1977. HA WDR 16075.

130 *Berndt,* Juliane: »Ich weiß, ich bin kein Bequemer…«: Heinz Galinski – Mahner, Streiter, Stimme der Überlebenden. Berlin 2012, 176.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

rung in einem öffentlichen Schreiben, »haben Galinski ein Sprengstoffpaket geschickt, weil er ein Agent des Zionistenregimes ist, das täglich tonnenweise Bomben über palästinensischen Lagern abwirft«.[131]

Zudem sprach Galinski in seiner Kritik an der *Soll und Haben*-Verfilmung von einem »Klima des menschlichen Zusammenlebens«, das »in diesem Lande noch nicht durch eine solche Unbefangenheit und Vorurteilslosigkeit gekennzeichnet« sei, »die von einer Ausstrahlung eines auf Grundlage von Gustav Freytags Roman ›Soll und Haben‹ hergestellten Films keine negativen Wirkungen erwarten« ließen.[132] Auch kritisierte Galinski die Wahl des Regisseurs Fassbinder: »Daß die für das Fernsehen bestimmte Verfilmung […] unter der Regie von Rainer Werner Fassbinder erfolgen soll, kann meine Besorgnisse hinsichtlich dieses Vorhabens nur noch verstärken.«[133]

Auch WDR-intern war die Sache noch nicht ausgestanden: Zwar hatte sich von Sell klar gegen das Projekt *Soll und Haben* entschieden, doch in der WDR-Fernsehspielabteilung formierte sich Widerstand gegen die Entscheidung. Am 7. März 1977 erschien ein Interview im »Spiegel«, in der Rohrbach an *Soll und Haben* festhielt. Rohrbach wurde mit den Worten zitiert: »Wir wollen ja doch […] einen prosemitischen Film machen.«[134] Auch betonte er seine Loyalität zu Fassbinder: »Es komme ›überhaupt nicht in Frage‹, Fassbinder etwa fallenzulassen, um das ›Soll und Haben‹-Unternehmen zu retten – womöglich, ›indem wir als Regisseur jetzt einen Juden nehmen‹. Rohrbach: ›Nein, wir wollen das durchstehen.‹«[135] Aus dem »Spiegel«-Interview wird somit Rohrbachs Kritik an philosemitischen Tabus deutlich, indem er die Möglichkeit kritisiert, Juden alibihaft für ein Projekt einzusetzen, um möglichen Einwänden den Wind aus den Segeln zu nehmen. Zwar hatte Rohrbach dies im »Spiegel«-Interview nicht in Erwägung gezogen und an Fassbinders Regie festgehalten, doch die hypothetische Argumentation, »als Regisseur jetzt einen Juden [zu] nehmen«[136], deutet an, welch wichtige Rolle die Sprecher-Position in Debatten einnehmen kann. Dass Rohrbach durchaus für ein jüdisches Feigenblatt als Legitimationsinstanz für *Soll und Haben* zu haben war, zeigt die Idee eines Beirates, den Rohrbach mit Jean Améry, Hans Mayer und Marcel Reich-Ranicki besetzen wollte.[137] Allzu sicher schien sich Rohrbach des Vorhabens allerdings nicht mehr gewesen zu sein, endete der »Spiegel«-Artikel schließlich mit der Befürchtung: »Ich bin sehr in Sorge, daß das Ganze jetzt […] schon im Vorfeld scheitert.«[138]

131 Zitiert nach: Ebd.
132 Heinz Galinski an Friedrich-Wilhelm von Sell, 01.03.1977. HA WDR 16075.
133 Ebd.
134 *O. A.*: Tragischer Itzig. In: Der Spiegel vom 07.03.1977, 194.
135 Ebd.
136 Ebd.
137 Günter Rohrbach an Intendant von Sell, 01.03.1977. HA WDR 16075.
138 *O. A.*: Tragischer Itzig. In: Der Spiegel vom 07.03.1977, 194.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Damit sollte Rohrbach Recht behalten: Am 8. März 1977 tagte der WDR-Programmbeirat, in der der jüdische Vertreter Alfred Israel seine Bedenken wiederholte.[139] Von Sell gab nun bekannt, was er bislang nur intern kommuniziert hatte: den Stopp von *Soll und Haben*, wie das Protokoll vermerkt:

> Aufgrund der Presseberichte und nach eingehender Diskussion mit den zuständigen Mitarbeitern im Hause sei jedoch beschlossen worden, die Verfilmung nicht in Auftrag zu geben. Nach seiner Meinung sei die historische Aufarbeitung der Phänomene Antisemitismus und Antislawismus auf der Grundlage des Romans auch im Hinblick auf die Größe des geplanten Unternehmens zu vielen Risiken und Mißverständnissen ausgesetzt.[140]

Alfred Israel bat von Sell, »den Entschluß des Hauses zu publizieren, damit sich die Gemüter in der Öffentlichkeit beruhigen«.[141] Diesem Wunsch entsprach von Sell – dadurch gewann die Debatte allerdings erst recht an Fahrt, schließlich kamen zu den bisher diskutierten Fragen nach dem Für und Wider einer *Soll und Haben*-Verfilmung mit Fassbinder als Regisseur nun Vorwürfe mit erheblichem Zündstoffpotential hinzu: Selbstzensur im öffentlich-rechtlichen Rundfunk und eigenmächtige Entscheidungen des Intendanten.

WDR-Redakteure wehren sich gegen von Sells Veto

Dass sich die Debatte nun erst so richtig entzündete, lag auch am Verhalten der WDR-Fernsehspielredakteure. Für sie wurde die Causa *Soll und Haben* zu einem Präzedenzfall für die eigene Arbeit und die Eigenständigkeit der Redaktion – das Wort von einer »imperiale[n] Programmpolitik« machte die Runde.[142] Abteilungsleiter Günter Rohrbach legte auch Wert darauf, in der Öffentlichkeit zu betonen, dass er von Sells Entscheidung nur aus Gründen der Loyalität mittrug. In der »FUNK-Korrespondenz« widersprach er einem Bericht der »Deutschen Presse-Agentur«, wonach er die Entscheidung des Intendanten respektiere, und legte Wert auf die Klarstellung: »Der Intendant hat dies […] so entschieden. Ich habe das zu respektieren.«[143] Dies sei eine »nicht unwichtige Nuance«.[144]

Hier wird das Selbstbewusstsein der WDR-Fernsehspielredaktion deutlich, die eigenständig auftrat und die Presse direkt mit Informationen versorgte. WDR-intern wurde die *Soll und Haben*-Kontroverse auch ein Fall für die Re-

139 Auszug aus der Niederschrift über die 135. Sitzung des Programmbeirates des Westdeutschen Rundfunks in Köln am 08.03.1977, TOP 7 »Soll und Haben«. HA WDR 16075.

140 Ebd.

141 Ebd.

142 *Neudeck*: von Sells »Soll und Haben«.

143 Zuschrift Günter Rohrbach, Programmbereichsleiter »Spiel und Unterhaltung« WDR-Fernsehen zu FK 11. In: FUNK- Korrespondenz vom 23.03.1977, 17.

144 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

dakteursversammlung, in der dem Intendanten vorgeworfen wurde, über »die Fachkompetenz der Redakteure« hinweg entschieden zu haben.[145] Auch gab es innerhalb des WDR Stimmen, die behaupteten, der Intendant sei zu dieser Entscheidung gar nicht befugt gewesen. In der Kritik der WDR-Mitarbeiter an ihrem Intendanten spiegelt sich das rundfunkinterne Selbstverständnis wider, das im Geiste von 1968 geprägten Redakteuren bestimmt war: Der WDR galt traditionell als »roter« Fernsehsender; von Sells Vorgänger Klaus von Bismarck stand weitgehend für eine liberale Programmpolitik. Auch wurde das Veto des Intendanten WDR-intern im Kontext weiterer unliebsamer Reformvorhaben gewertet. Das Vorhaben, die Kulturabteilung des WDR-Fernsehens aufzulösen und, wie der »Spiegel« berichtete, »auf die drei Programm-›Säulen‹ Information, Unterhaltung und Bildung zu verteilen«[146], hatte ebenfalls für einen Sturm der Entrüstung gesorgt: »In einer Zeitungsanzeige forderten über 200 Intellektuelle und Künstler (darunter Böll, Grass, Fassbinder, Handke, Henze und Staeck), die Anstalt ›nicht nach den unzulässigen Maßstäben einer besseren ›Beherrschbarkeit‹ umzuorganisieren‹.«[147] *Soll und Haben* wurde in dem »Spiegel«-Interview als weiterer Beleg für die »Beherrschbarkeit«-Bestrebungen des Intendanten gesehen.

In der »Spiegel«-Ausgabe vom 2. Mai 1977 begründete von Sell die Absetzung des Serienvorhabens wie folgt:

> Ich habe das Unternehmen für den WDR abgesetzt, weil ich es nicht für verantwortbar halte. Der Roman von Gustav Freytag ist in weiten Bereichen Inkarnation und Ausformung antisemitischer und antislawischer Ressentiments und Unmenschlichkeiten. Einer kritischen Aufarbeitung solcher Tendenzen stehen auch Gesetzmäßigkeiten des Mediums Fernsehen entgegen, das nun mal – suggestiver als die Literatur – zur Identifikation einlädt.[148]

Auch musste sich der Intendant nochmals vor den Aufsichtsgremien rechtfertigen: Am 6. Juni 1977 erklärte sich von Sell zur Causa *Soll und Haben* vor dem Rundfunkrat. Von Sell begründete seinen Eingriff in das Programm mit »Risiken und Mißverständnisse[n]«, die »außerhalb der in fachlicher Kompetenz kalkulierbaren Einflußsphäre« lägen.[149] Damit stellte sich von Sell einerseits hinter seine Fernsehspielredaktion, indem er deren Expertise unterstrich, zugleich aber betonte er, dass es auch weitere Faktoren zu berücksichtigen gebe – diese

145 Ulya Uecer für den Redakteursausschuss an Intendant von Sell, 18.04.1977. HA WDR 16075.

146 *O. A.*: »Ich habe keine Zwerge im Garten«.

147 Ebd.

148 Ebd.

149 Zur Rundfunkratssitzung am 06.06.1977, TOP 9 b: »Absetzung der Produktion »Soll und Haben« (mündlicher Bericht des Intendanten). HA WDR 16075.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

größere Perspektive allerdings beim Intendanten liege. Laut von Sell reagierten oft »Gruppen oder Minderheiten, denen unsere konzeptionell manifeste Sympathie gilt, gleichwohl betroffen«.[150] Als Analogie nannte er das Fernsehspiel *Shirins Hochzeit*, das 1976 ausgestrahlt wurde und die Geschichte einer türkischen Gastarbeiterin erzählt.[151] Nach der Ausstrahlung hagelte es Proteste von türkischer Seite, wie von Sell berichtete: »Die Türken, denen die Sympathie gilt, protestieren.«[152] Auch könne die »Überzeichnung und damit Desavouierung von Vorurteilen […] gleichwohl vorurteilsverstärkende Wirkung haben«.[153] Zudem führte von Sell »Abweichungen von der Konzeption durch Eigengesetzlichkeiten bei der Realisation« an, sodass ein »für ein Massenpublikum konzipiertes Stück […] ohne Verschulden zu einer Sendung eher für eine Minderheit« geraten könne.[154]

Dissens zwischen Rohrbach und Reich-Ranicki

Auch wenn von Sell ein Machtwort gesprochen hatte, war für Rohrbach das Projekt keinesfalls gescheitert. Sowohl die WDR-Fernsehspielabteilung als auch die »Bavaria« bemühten sich um ein Krisenmanagement. Schon nach dem ersten Gespräch mit von Sell hatte sich Rohrbach in einem Brief an Marcel Reich-Ranicki gewandt – »nicht nur«, wie Rohrbach begründete, »weil mir daran liegt, Sie von der Ernsthaftigkeit unserer Überlegungen zu überzeugen, sondern auch weil uns Ihr Rat in dieser Sache sehr nützlich sein könnte«.[155] Rohrbach gab Reich-Ranicki eine Antwort auf die Frage im FAZ-Vorspann, ob »die Verantwortlichen im Westdeutschen Rundfunk diesen Roman tatsächlich gelesen« hätten:

> Uns sind, wie wäre das auch möglich, die vehementen antisemitischen und antislawischen Akzente des Romans keineswegs entgangen. Allerdings fiel uns auch auf, daß dieses Buch, wie kaum ein anderes Werk des 19. Jahrhunderts, geeignet ist, den Diskriminierungszusammenhang, aus dem heraus Antisemitismus sich entwickeln konnte, erkennbar und begreifbar zu machen. […] Für uns kann der Roman einen Beitrag zu der Bemühung darstellen, für Auschwitz einen historischen Erklärungsbezug zu schaffen.[156]

150 Ebd.

151 Vgl. URL: http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=39686 (am 01.03.2017).

152 Zur Rundfunkratssitzung am 06.06.1977, TOP 9 b: »Absetzung der Produktion »Soll und Haben« (mündlicher Bericht des Intendanten). HA WDR 16075.

153 Ebd.

154 Ebd.

155 Günter Rohrbach an Marcel Reich-Ranicki, 28.02.1977. Privatbestand Herbert Knopp.

156 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

In Rohrbachs Rechtfertigung war die Verfilmung von *Soll und Haben* somit keine Frage trotz Auschwitz, sondern wegen Auschwitz. In einem anderen Brief wurde er noch expliziter:

> Es ist keineswegs so, daß wir Auschwitz vergessen hätten, sondern, gerade weil es Auschwitz gab, der Meinung sind, daß auch das den heute lebenden Deutschen historisch vermittelt werden sollte, daß die Verfolgung der Juden nicht nur ein nationalsozialistischer Auswuchs, sondern auch ein historisches Faktum war. Wir glauben, daß es gerade auch für die jungen Leute heute wichtig wäre zu erfahren, welchen Diskriminierungen die Juden (und übrigens auch die Polen) durch das deutsche Bürgertum ausgesetzt waren. […] Niemand hier hatte überhaupt auch nur die geringste Absicht, den Juden neue Schmerzen zuzufügen, im Gegenteil halten wir es für problematisch, daß das Thema Antisemitismus heute weitgehend verdrängt und vergessen wird.[157]

Die Thematisierung des Antisemitismus dürfe demnach nicht auf den Nationalsozialismus beschränkt bleiben, sondern das Phänomen müsse in seiner historischen Bedingtheit betrachtet werden. Rohrbach sah in *Soll und Haben* ein Erklärungsmodell, wie der Holocaust erst möglich wurde. Gleichwohl räumte Rohrbach im Schreiben an Reich-Ranicki ein, die Romanadaption benötige »interpretatorische Eingriffe und perspektivische Veränderungen«, und gab sich überzeugt: »Es wird aber sehr wohl möglich sein, die erzählerische Substanz des Romans und damit seine historische Vermittlungsfähigkeit zu erhalten, ohne daß die Zuschauer den antisemitischen und antislawischen Energien des Buches ungebrochen ausgesetzt werden müßten.«[158] Gleichzeitig kritisierte Rohrbach auch Tabus in der politischen Kultur der Bundesrepublik:

> Allerdings ist uns auch bewußt, daß selbst die sorgfältigste Absicherung jene nicht zu überzeugen vermag, die, befangen im Auschwitztrauma, das geschichtliche Verhältnis zwischen Deutschen und Juden auf Generationen hinaus tabuisieren möchten. Dies führt dann freilich dazu, daß in den Darstellungen der Medien nur noch solche Juden auftreten dürfen, die schon Gustav Freytag tolerierte, Juden also, die alles ›Jüdische‹, das heißt alles Fremde, abgestreift haben und als Vertreter ihres Volkes nicht mehr kenntlich sind. Damit wird jede Auseinandersetzung mit dem historischen Antisemitismus schon im Keim erstickt.[159]

Rohrbach konstruiert hier Juden zum Fremden, was jedoch gegen die Grenzen des Sagbaren im bundesrepublikanischen Diskurs verstößt: Juden dürften demnach nicht als Andere und Fremde dargestellt werden, auch nicht als eige-

157 Günter Rohrbach an N. N. (anonymisiert), 24.03.1977. HA WDR.

158 Günter Rohrbach an Marcel Reich-Ranicki, 28.02.1977. Privatbestand Herbert Knopp.

159 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

nes Volk, sondern lediglich visuell assimiliert. Dies sei jedoch kontraproduktiv, da der Antisemitismus dadurch erneut verdrängt und aus dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossen werde. Ähnlich wie Knopp und Märthesheimer im »Ideologiepapier« kämpfte Rohrbach auch hier gegen Tabuisierungen an. Auch verteidigte Rohrbach den Regisseur Fassbinder und warf der FAZ vor, gegen Fassbinder »in einer wenig fairen Weise« den Antisemitismus-Vorwurf erhoben zu haben, »indem man beispielsweise Aussagen von Figuren seines Stückes mit Aussagen des Autors verwechselte«.[160]

In seinem Antwortbrief hielt Reich-Ranicki dagegen: »Entweder Sie verfilmen, was Freytag geschrieben hat – und dann wird es ein antisemitischer Film. Oder Sie verfälschen seinen Roman – wozu wollen Sie ihn dann überhaupt verwenden?«[161] Ihm erschien es unmöglich, »die erzählerische Substanz des Romans zu erhalten und dennoch die antisemitischen und antislawischen Energien des Buches zu beseitigen«.[162] Auch verwahrte sich Reich-Ranicki gegen Rohrbachs Vorwurf, »befangen im Auschwitztrauma«[163] zu sein:

> Wenn Sie über die mutmaßliche Reaktion jener schreiben, die im Auschwitztrauma befangen sind, so weiß ich nicht, ob Sie auch mich persönlich damit meinen. Ich glaube, einiges geschrieben zu haben, was bemüht war, das Verhältnis zwischen Deutschen und Juden zu enttabuisieren. Ich schicke Ihnen zu Ihrer Information gleichzeitig mein Büchlein »Über Ruhestörer«.[164]

Fassbinders Rechtfertigung orientiert sich am »Ideologiepapier«

Rainer Werner Fassbinder, dessen Regievorhaben den Hauptgrund für den stürmischen Protest auf jüdischer Seite darstellte, meldete sich am 11. März 1977 in der »Zeit« mit einem Aufsatz zu Wort, in der er *Soll und Haben* als »gut gebaute, spannende, aufregende Geschichte« pries, die »fast schon wie für den Film geschrieben« sei. Fassbinder sah das Potential einer *Soll und Haben*-Verfilmung darin, »Brüche und falsche Klebestellen in der eigenen Wirklichkeit zu entdecken« und »Widersprüche zu erkennen, aus denen unsere Wirklichkeit besteht«.[165] Er betonte somit die Kontinuität zwischen *Soll und Haben*, dem Nationalsozialismus und der bundesrepublikanischen Gegenwart:

160 Ebd.
161 Marcel Reich-Ranicki an Günter Rohrbach, 03.03.1977. Privatbestand Herbert Knopp.
162 Ebd.
163 Günter Rohrbach an Marcel Reich-Ranicki, 28.02.1977. Privatbestand Herbert Knopp.
164 Marcel Reich-Ranicki an Günter Rohrbach, 03.03.1977. Privatbestand Herbert Knopp.
165 *Fassbinder*, Rainer Werner: Gehabtes Sollen – gesolltes Haben: Der Streit um die geplante Gustav-Freytag-Verfilmung. In: Die Zeit vom 11.03.1977, 39.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

»Soll und Haben« erzählt davon, wie das Bürgertum in der Mitte des letzten Jahrhunderts nach einer gescheiterten bürgerlichen Revolution sein Selbstverständnis entwickelte, seine Wertvorstellungen etablierte, Wertvorstellungen, die es nicht viel weiterbrachten als zu Begriffen wie Fleiß, Ehrlichkeit und Rechenhaftigkeit sowie das sogenannte deutsche Wesen, was einfach Abgrenzung nach allen Richtungen war, zum Proletariat und zum Adel nach innen, zu allem Fremden nach außen, und vor allem Abgrenzung gegen ein als jüdisch denunziertes Weltbild der Objektivität, der Humanität und der Toleranz. Wertvorstellungen also, die sichtlich ohne viel Umwege in die Ideologie des Nationalsozialismus des Dritten Reiches aufgenommen werden konnten, aber eben auch Wertvorstellungen, und das ist der letztlich entscheidende Zwang für die Auseinandersetzung mit dem Roman, die sich auch in die heutige Gesellschaft verlängert haben.[166]

Damit betonte Fassbinder nicht nur die aktuelle Relevanz der Vergangenheit, wie sie in *Soll und Haben* deutlich werde, sondern auch die Genese bürgerlicher Wertvorstellungen, die sich vor allem in der Opposition zu antisemitischen Stereotypen konturieren. Den Holocaust deutete Fassbinder mit psychologischem und psychoanalytischem Vokabular:

Das Bürgertum hat also die Juden gebraucht, um seine eigene Haltung nicht verachten zu müssen, um sich stolz und groß und stark fühlen zu können. Das letztendliche Ergebnis solch unterbewußter Selbstverachtung war die Massenvernichtung der Juden im Dritten Reich; eigentlich sollte ausgemerzt werden, was man an sich selbst nicht wahrhaben wollte. Dadurch, wie auch immer, nicht allein durch die Zeit von 33–45, ist die Geschichte der Deutschen und der Juden auf alle Zeit miteinander verknüpft, so etwas wie eine neue andere Erbsünde wird sich in den Menschen verfestigen, die in Deutschland geboren und leben werden, eine Erbsünde, die nicht etwa dadurch von geringer Wichtigkeit wäre, weil die Söhne der Mörder sich heute die Hände in Unschuld waschen. Unser Verhältnis zur bürgerlichen Ideologie, zu den Juden und jener im Unterbewußtsein fortwährenden Schuld, fordert von uns eine Beschäftigung mit einer Geschichte wie »Soll und Haben«, gerade um der Gefahr einer erneuten Pervertierung der bürgerlichen Ideologie durch das Durchsichtigmachen ihrer Grundelemente zu begegnen.[167]

Fassbinder wollte die Bundesrepublik somit auf die Couch legen: Um die gesellschaftlichen Zustände in ihren Ursachen beschreiben zu können, müsse man zu den Anfängen der Verdrängung zurückgehen, wozu auch Gustav Freytags *Soll und Haben* gehöre – schließlich werde dort beschrieben, wie ungeliebte Selbstanteile auf Juden übertragen würden, was zum Holocaust geführt habe. Die Kontinuitäten zwischen den in *Soll und Haben* transportierten Wertvorstellungen und der Gegenwart hätten sich, argumentierte Fassbinder, »in allzuvielen

166 Ebd.
167 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Hirnen bis heute festgeschrieben, ohne sie zugleich kritisch zu reflektieren«.[168] Der Journalist Rupert Neudeck erkannte in Fassbinders »Zeit«-Artikel »ein[en] so ganz andere[n] Fassbinder-Ton […], daß man doch an einen anderen Autor glauben möchte«[169] – was daran liegen dürfte, dass Fassbinder entweder einen Ghostwriter hatte oder sich in seiner Argumentation am »Ideologie«-Papier des »Bavaria«-Teams orientierte. Auch Fassbinder-Kompagnon Harry Baer findet rückblickend, dass Fassbinders »Zeit«-Artikel sprachlich gar nicht zu Fassbinder passe.[170] Durch Fassbinders veröffentlichte Position gewann die Debatte weiter an Fahrt.

Publizistische Debatte über Selbstzensur und künstlerische Freiheit

Der Journalist Wolfram Schütte warf in der »Frankfurter Rundschau« sowohl dem Intendanten Friedrich-Wilhelm von Sell als auch der FAZ Doppelmoral vor: von Sell insofern, als er zwar von »Risiken und Mißverständnissen« mit Blick auf *Soll und Haben* spreche, umgekehrt das öffentlich-rechtliche Fernsehen »in den letzten Jahren verstärkt […] Filme aus der Nazizeit kommentarlos über die Sender« schicke. Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* sei, so der Vorwurf, »mehrfach im Fernsehen gelaufen«, andere Sender bereiteten gar die Ausstrahlung von *Jud Süß* vor.[171] Der FAZ warf Schütte vor, über die geplante Verfilmung voreilig den Stab zu brechen:

> Jedenfalls ist es nachdenkenswürdig, daß die kritische Beschäftigung mit dem Komplex Bürgerliche Gesellschaft und Antisemitismus in jüngster Zeit bei uns von vornherein in den Verdacht gebracht wird, davon sei Antisemitisches zu befürchten (wie es schon im Fall von Fassbinders Stück »Die Stadt, der Müll und der Tod« und seinem Verfilmungsvorhaben von Zwerenz' »Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond« geschehen ist); […] und zwar von eben jenen Konservativen, von denen Kritik oder Protest gegen die bedenkenlose Ausschlachtung des nazistischen Filmstocks durch das Fernsehen noch nie zu hören war. Da stimmt doch was nicht.[172]

Hier schwingt zugleich ein Seitenhieb auf FAZ-Herausgeber Joachim Fest mit, dem wirkmächtigsten Fassbinder-Gegner in der ersten Kontroverse um *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Fest sah sich nach Ausstrahlung seines Filmes *Hitler – eine Karriere* am 4. Januar 1977 in der ARD dem Vorwurf ausgesetzt, überwiegend NS-Propagandamaterial verwendet und dabei Hitlers Inszenierungsstrategien nicht kritisch durchbrochen, sondern reproduziert zu haben.

168 Ebd.
169 *Neudeck*: von Sells »Soll und Haben«.
170 Harry Baer an RR, 05.01.2016.
171 *Schütte*, Wolfram: Da stimmt doch was nicht: »Soll und Haben«-Filmvorhaben gestoppt. In: Frankfurter Rundschau vom 12.03.1977.
172 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die FAZ stehe, so der versteckte Vorwurf, für Doppelmoral: Sie interveniert gegen künstlerische Auseinandersetzungen über den Antisemitismus, nicht aber gegen die Reproduktion faschistischer Filmfragmente aus der NS-Zeit.

Die Kritik an von Sells Entscheidung riss in weiten Teilen des Feuilletons nicht ab. Der Filmkritiker Hans C. Blumenberg befand in der »Zeit«: »[N]och nie in der Geschichte des liberalen WDR fand ein derart massiver Eingriff in die Programmkonzeption einer Redaktion statt. Von Sell würgte ein Projekt ab, das sich erst im Planungsstadium befindet.«[173] Zugleich verwies Blumenberg auf die »historisch richtige Perspektive« und die »aufklärerische Konzeption« des Filmvorhabens.[174]

Auch sahen manche das Erbe Gustav Freytags verunglimpft. Rupprecht Leppla, Vorsitzender der Deutschen Gustav-Freytag-Gesellschaft, kritisierte Hans Mayers Aufsatz als »politisches Pamphlet«, das »nicht mit wissenschaftlichem Maßstab gemessen werden« könne[175] – und versuchte, durch einen Verweis auf Freytags Biographie den Antisemitismus-Vorwurf zu entkräften:

> Daß Gustav Freytag persönlich antisemitische Gesinnung nicht angelastet werden kann, dafür gibt es viele Beweise. Da ist seine Freundschaft mit dem treuen Mitarbeiter an den »Grenzboten«, dem Juden Jakob Kaufmann (1814–1871), da ist seine dritte Ehe mit der Wiener Jüdin Anna, geb. Götzl, der geschiedenen Frau des jüdischen Rezitators Strakosch, deren drei Kindern er ein liebevoller Stiefvater wurde. Wegen dieser Ehe wurde Freytag im Dritten Reich mißachtet. Eine unverheiratete Stieftochter wurde nach Theresienstadt verbracht. Gegen die antisemitische Bewegung schrieb Freytag 1893 den Artikel »Eine Pfingstbetrachtung« für die Wiener »Neue Freie Presse«.[176]

Dieser Leserbrief illustriert, welche zum Teil kruden Argumentationsstränge die Debatte inzwischen angenommen hatte – wenn beispielsweise eine nach Theresienstadt deportierte Stieftochter Gustav Freytags instrumentalisiert wird, um einen Autor des 19. Jahrhunderts vom Antisemitismus-Vorwurf freizusprechen.

Umgekehrt erhielt von Sell Rückendeckung für seine Entscheidung – von Politikern, jüdischen Funktionären und Akteuren der christlich-jüdischen Zusammenarbeit sowie von Intellektuellen. Der Politikwissenschaftler Karl Dietrich Bracher schrieb etwa in einem Leserbrief an die FAZ:

> Im Blick auf Faßbinders Stück »Die Stadt, der Müll und der Tod«, in dem der böse, ausbeuterisch-kapitalistische Jude als Stereotyp wiederaufersteht, scheint mir gerade

173 *Blumenberg*, Hans C.: Die Angst des Intendanten. In: Die Zeit vom 25.03.1977, 33.
174 Ebd.
175 *Leppla*, Rupprecht: Leserbrief: Gustav Freytag. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.03.1977, 9.
176 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

dieser Regisseur nicht der Mann zu sein, der Gewähr für eine differenzierte Behandlung des antijüdischen Themas in Gustav Freytags »Soll und Haben« bieten kann.[177]

Auch viele Holocaust-Überlebende bedankten sich in Briefen an von Sell für seine Intervention. Der jüdische Vertreter im WDR-Rundfunkrat, Alfred Israel, schrieb in persönlichen Zeilen an von Sell: »Wenn man sich in Gustav Freytags Soll und Haben und die Literatur darüber vertieft hat, kann man ermessen, was für eine Gefahr abgewendet wurde.«[178] Zwei Monate später tagte der Landesverband der jüdischen Kultusgemeinden von Nordrhein und beschäftigte sich in der Sitzung mit der *Soll und Haben*-Verfilmung. Daraufhin teilte der Vorstand Simon Schlachet dem WDR-Intendanten mit:

> Mit Genugtuung wurde Ihre Entscheidung, mit Unverständnis die Reaktion der Filmregisseure u. a., zur Kenntnis genommen. Wir sind der Überzeugung, daß großes Unheil abgewendet wurde und eine andere Entscheidung später weitaus größere Proteste im In- und Ausland ausgelöst hätte.[179]

Petitionen für und wider ›Soll und Haben‹

Mit »Reaktion der Filmregisseure« spielt Schlachet auf eine Petition an, in der Mitglieder des Bundesverbandes der Fernseh- und Filmregisseure in Deutschland den WDR-Intendanten für sein Veto kritisierten: »Sollte in Zukunft die Verantwortlichkeit und Autonomie der Programmgestalter eingeschränkt werden, weil die Intendanz um jeden Preis Konflikte mit Teilen der Öffentlichkeit vermeiden will, so wäre Mittelmäßigkeit und duckmäuserische Anpassung die Folge.«[180] Zudem protestierten sie »gegen die Diffamierung des Kollegen Rainer Werner Fassbinder«.[181] Es sei »infam, einen Regisseur, der durch seine gesamte Arbeit bewiesen hat, daß er für die Unterdrückten Partei ergreift, mit dem Vorwurf des ›aggressiven Antisemitismus‹ zu belegen«.[182]

Die Resolution der Fernseh- und Filmregisseure, die von Christian Ziewer verfasst und von Volker Schlöndorff koordiniert worden war,[183] hatte für den jüdischen Filmemacher Imo Moszkowicz einen bitteren Nachgeschmack. Obwohl er Mitglied im Bundesverband der Fernseh- und Filmregisseure in Deutschland

177 *Bracher,* Karl Dietrich: Leserbrief. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14.04.1977.

178 Alfred Israel an Sell, Düsseldorf, 02.03.1977. HA WDR 16075.

179 Landesverband der Jüdischen Kultusgemeinden von Nordrhein, Simon Schlachet, Alfred Israel, 16.05.1977, an den Intendanten des Westdeutschen Rundfunks, Friedrich-Wilhelm Freiherr von Sell. HA WDR 16075.

180 Resolution. HA WDR 16075.

181 Ebd.

182 Ebd.

183 Bundesverband der Fernseh- und Filmregisseure in Deutschland, 02.05.1977. HA WDR 16075.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

war, ist er über die Petition nicht informiert worden – und warf dem Verband daraufhin vor, »selektiert« und damit eine NS-Praxis übernommen zu haben:

Geh' ich recht in der Annahme, dass es Ihnen nicht opportun schien, einen jüdischen Regisseur an dieser Resolution teilhaben zu lassen, da die Entscheidung des Intendanten Sell sich gegen antisemitische Tendenzen in dem abgesetzten Projekt »Soll und Haben« richtete? Dann kann die Entscheidung des Intendanten Sell doch wohl nur mehr als notwendig und richtig gewesen sein, wenn bereits in unserem Verband selektiert wird.[184]

Der Bundesverband wehrte sich gegen den Vorwurf und begründete, Moszkowicz deswegen nicht angeschrieben zu haben, weil er sich zuvor gegen Resolutionen und Proteste des Bundesverbandes ausgesprochen hatte. Stattdessen habe der Bundesverband

wahllos eine Reihe von Kollegen angeschrieben und es ihnen anheimgestellt, sich persönlich diesem Protest anzuschließen. Dabei hat es lediglich die Auswahl gegeben, daß wir die Kollegen von der Seite der Unterhaltung nicht angesprochen haben und sicherlich auch eine Reihe solcher Kollegen nicht, von denen wir annehmen, daß sie sich einem derartigen Schritt, den sie im Detail nicht kennen, sowieso nicht anschließen würden. Wenn wir Ihnen dieses Schreiben nicht geschickt haben, so deshalb, und hier nehmen Sie mich bitte beim Wort, weil ich aufgrund Ihrer damaligen entschiedenen Haltung gegen solche Aktionen vermutete, daß Sie auch in dieser Sache vielleicht dagegen wären.[185]

Mit dieser Antwort gab sich Moszkowicz nicht zufrieden: »Begreifen Sie, dass es nicht um meine Empfindlichkeit geht. Auch die Resolution meines Kreises hat Anspruch den Kollegen zugeschickt zu werden«[186], und pochte auf eine Gegenresolution, die innerhalb von zweieinhalb Wochen von 41 Regisseuren und Schauspielern unterschrieben wurde:[187]

Die Unterzeichneten sind bestürzt und empört, daß es in unseren Landen möglich ist, die Entscheidung eines Intendanten – die sich gegen antisemitische Tendenzen richtet – in Frage zu stellen. Wir fordern Herrn von Sell auf, seine Entscheidung unter keinen Umständen rückgängig zu machen. Wir zitieren aus dem Brief des Literaturwissenschaftlers Hans Mayer (FAZ vom 22.4.77): ›Ich habe wenig Sinn für feine Nuancen der Judenfeindschaft in Deutschland, wenn alle Wege schließlich nach Auschwitz

184 Imo Moszkowicz an den Bundesverband der Fernseh- und Filmregisseure in Deutschland, 24.04.1977. HA WDR 16075.

185 Bundesverband der Fernseh- und Filmregisseure in Deutschland an Imo Moszkowicz, 25.04.1977. HA WDR 16075.

186 Handschriftlicher Telegrammentwurf von Imo Moszkowicz, 26.05.1977. HA WDR 16075.

187 Bis 14.05.1977 eingegangene Unterschriften. HA WDR 16075.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

führen sollten.‹ Dieser Befürchtung haben wir die tiefe Besorgnis hinzuzufügen, daß Viele in unserem Lande einfach nicht verstehen wollen, daß – um jeden Preis – erneuten Anfängen des Antisemitismus gewehrt werden muß.[188]

Das verbandsinterne Politikum erreichte auch die amerikanische Fachzeitschrift »Variety«, die den Vorfall zuspitzte:

Jewish directors and such that were not thought to be fullblooded Aryans, did not receive the letter. Also, directors considered to be not left enough politically, and the ones who most of the time direct entertainment like Michael Pfleghar, were excluded. Apparently the latter were not considered as culturally valuable enough as it is a good old German tradition.[189]

Die »Variety« hatte allerdings schlecht recherchiert, schließlich folgte die Aufteilung in Befürworter und Gegner der Selbst-Zensur keinem zwingenden Schwarz-Weiß-Schema. Der jüdische Regisseur Peter Lilienthal, der mit seiner Familie vor den Nationalsozialisten nach Uruguay fliehen musste, gehörte etwa zu den Kritikern von Sells und zu den Unterzeichnern der Resolution, während Imo Moszkowicz, der Familienmitglieder im Holocaust verloren hatte und Zwangsarbeit im KZ Monowitz leisten musste, die Gegenpetition organisiert hatte. Über die schwierige Güterabwägung schrieb Jean Améry:

Ich bin gegen jegliche Einschränkung künstlerischer Freiheiten und hätte, wäre es auf mich angekommen, schon aus prinzipiellen Gründen kein Veto einlegen wollen gegen die Verfilmung dieses Romans. Aber ich muß zugeben, daß ich erleichtert bin bei dem Gedanken, daß die polnischen Mordbrennerhorden, die Schmeie Tinkeles und Veitel Itzig[s] nicht über Millionen bundesdeutscher Fernsehschirme gehen werden. – Es gibt ja so viele ungehobene Schätze. Warum nicht einmal Kellers Grünen Heinrich optisch präsent machen? Warum nicht Otto Ludwigs »Zwischen Himmel und Erde«? Warum nicht Ferdinand von Saar oder die Ebner-Eschenbach! Die deutsche Literatur des XIX. Jahrhunderts ist nicht so arm, daß man es nötig hat, ausgerechnet auf Freytag zu kommen.[190]

Freytags Roman hielt Jean Améry[191] »für eine literarische Mißgestalt und für eine politische Niederträchtigkeit, womit, wenn ich recht habe, ihr auch jeder

188 Ebd.

189 *Kocian*, Billy: Cancel German Novel As TV Series Brings Up ›Avaricious Jew‹ Type. In: Variety vom 15.06.1977, 41.

190 Jean Améry: Schlecht klingt das Lied vom braven Mann: Über die Neuauflage von Gustav Freytags »Soll und Haben« (Typoskript). HA WDR 16075.

191 Zu Jean Amérys Strategie der Distanznahme vgl. *Pick,* Bianca Patricia: Das Ressentiment als Bestandteil literarischer Distanzierung. In: *Gehmacher,* Johanna/*Löffler,* Klara (Hg.): Storylines and Blackboxes: Autobiografie und Zeugenschaft in der Nachgeschichte von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg. Wien 2017, 175–196.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

dokumentarische Wert genommen ist: Karikaturen sind keine realitätsgetreuen Abschilderungen.«[192] Freytags Antisemitismus sei »zugleich ›gesund-volkhaft‹ und auf abstoßende Weise raffiniert. […] Was für Freytag allenfalls schlecht sein kann an der kapitalistischen Wirtschaftsordnung – es wird den Juden und nur ihnen in ihre vertretenen Schuhe geschoben.«[193]

Der Generalsekretär der Schriftstellervereinigung P.E.N., Martin Gregor-Dellin, warnte davor, *Soll und Haben* könne »unterschwellige antisemitische Tendenzen« wecken, »die niemand in unserer Gesellschaft wünschen kann«.[194] Eric Burger, Präsident des Internationalen Schutzverbandes deutschsprachiger Schriftsteller in Zürich, beglückwünschte von Sell zu seiner Entscheidung, die kein »Akt von Zensur, sondern den schaetzenswerten [!] Willen, eine Taktlosigkeit zu vermeiden«, darstelle.[195]

Eine Vermittlerposition in der Debatte nahm der Tübinger Rhetorik-Professor Walter Jens ein, der zugleich Fernsehkritiken für die »Zeit« verfasste. Trotz der zweifellos »antisemitischen Tendenz des Buches« sah er in Freytags Roman »ein Meisterstück deutscher Prosa« und »einen ganz hervorragend gebauten Roman«. Unter der Voraussetzung, dass der Antisemitismus als Sündenbocktheorie gedeutet werde, plädierte Jens für eine Verfilmung von *Soll und Haben*:

> Die Fernsehfassung müsste also mit dem Roman auch zu gleicher Zeit seine Kritik geben, die mit aller Deutlichkeit zeigt, wohin diese Sündenbocktheorie führt, aus dem deutschen Minderwertigkeitskomplex heraus, dem Minderwertigkeitskomplex des Bürgertums, das in der Realität ganz und gar enteignet ist, nun im Traum des Gedankens, im schönen Reich der Kunst sich für seine reale Ohnmacht schadlos halten und zeigen wollte, wir sind etwas und die anderen sind nichts, diese Ideologie herausarbeiten um zu zeigen, wie sich hier ein real ohnmächtiges Bürgertum auf Kosten von preisgegebenen Sündenböcken, sprich Juden und Slawen, für seine Ohnmacht schadlos hält. Das ist fraglos mit Hilfe dieses Romans zu zeigen.[196]

Vermittelnd ist diese Position deshalb, weil sie einerseits die Täter-Opfer-Dichotomie klar herausarbeitet, in der sich der Minderwertigkeitskomplex des Bürgertums entlädt. Andererseits aber lässt sich gerade dieses Verfahren, das Slawen und Juden zu Sündenböcken macht, analysieren. Walter Jens teilte also die Prämissen der Gegner – unter anderem auch seines Tübinger Freundes und

192 Jean Améry: Schlecht klingt das Lied vom braven Mann: Über die Neuauflage von Gustav Freytags »Soll und Haben« (Typoskript). HA WDR 16075.

193 Ebd.

194 P.E.N. Zentrum Bundesrepublik Deutschland – der Generalsekretär, an Friedrich-Wilhelm von Sell, 16.03.1977. HA WDR 16075.

195 Eric Burger an Friedrich-Wilhelm von Sell, 03.06.1977. HA WDR 16075.

196 Das Kulturmagazin; 1. Beitrag vom 13.03.1977, Hessischer Rundfunk 1. Hörfunk-Programm, Interview von Jens Wendland mit Professor Walter Jens. HA WDR 6682.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Kollegen Hans Mayer –, sprach sich jedoch letzten Endes für eine Verfilmung aus, wenn die Sündenbocktheorie nicht reproduziert, sondern reflektiert werde. Auch plädierte Jens für eine kleinere Verfilmung in Form von zwei Folgen statt einer zehnteiligen Serie: »bitteschön zwei Abende, das langt reichlich«.[197]

Polemischer äußerte sich der Rundfunkjournalist Peter von Haselberg über die Zensur bei *Soll und Haben* und kritisierte den bundesrepublikanischen Konsens:

> Heiße Eisen liest man nicht. Man läßt sie fallen, im sichern Bewußtsein, daß der Plumps nicht weit schallt, weil auch sonst niemand dem Roman nachweinen wird. Was soll es, daß Faßbinder, der Regisseur, nachträglich erklärt, es komme eben darauf an, die von Freytag vertretene Ideologie der Mitte (die bürgerliche Mittelschicht, meint er) als eine potentiell faschistoide durchschaubar zu machen. Mag sein, aber was soll das uns, bei denen Parteien im Einklang mit dem Verfassungsschutz so sorgfältig darauf halten, daß niemand nach rechts oder links aus der Mitte ausbricht.[198]

Die Verfilmung von Gustav Freytags *Soll und Haben* biete die Gelegenheit, »aus der Geschichte auch mal was zu lernen«[199]. An anderer Stelle seines Radiobeitrages spricht Peter von Haselberg von »prächtige[n] historische[n] Parallele[n]«, die sich zwischen *Soll und Haben* und »unserer heutigen Verachtung der niederen Rassen in der Bundesrepublik der Gastarbeiter« abzeichneten – und forderte, Gustav Freytags Roman in der Verfilmung »zerstörend und befruchtend« umzugestalten.[200] Hierfür müsse man allerdings »aus dem Mauseloch herauskommen und vor Mienz und Maunz der Katzen nicht so schreckliche Angst haben«.[201]

»Bavaria« prüft alternative Realisierung

Nach von Sells Veto prüfte die »Bavaria«, ob sich das Filmprojekt auch ohne den WDR realisieren ließe. »Bavaria«-Redakteur Peter Märthesheimer versuchte, das Scheitern des *Soll und Haben*-Projekts mit der »auffälligen Geschichtslosigkeit unserer Gesellschaft« zu erklären.[202] Dieses Defizit sei »nicht allein zu erklären durch das Debakel von 1945 und auch nicht durch die usurpatorische Geschichtsfälschung der Nazis, vielmehr war der bürgerlichen Gesellschaft

197 Ebd.

198 Peter von Haselberg, Gustav Freytags »Soll und Haben«. In: Journal 3 für Kultur und Kritik am 16.03.1977, NDR (Typoskript). HA WDR 6682.

199 Ebd.

200 Ebd.

201 Ebd.

202 *Märthesheimer*, Peter: Die »Risiken« einer Gustav-Freytag-Adaption… aus Sicht des Bavaria-Produzenten Peter Märthesheimer. In: FUNK-Korrespondenz vom 06.04.1977, 13–15, hier 13.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

hierzulande – von Anfang an eine höchst brüchige Identität eigentümlich«.[203] Eine Verfilmung von *Soll und Haben* biete die Chance, sich der deutschen Geschichte umfassend zu nähern. Als Analogie nannte Märthesheimer die erfolgreiche US-Serie *Roots*:

> Wenn wir Freytag heute fürs Fernsehen ausgraben, veröffentlichen wir zugleich insgesamt endlich einmal die Vorgeschichte unserer Geschichte, die Geschichte derer, die immerhin die Welt vorbereitet haben, in der wir heute leben – und die, die wir 1945 hinter uns gebracht haben. Wir meinen nicht, daß man unter einen Geschichtsabschnitt einen Strich ziehen kann, und dann tun, als wäre nichts geschehen. Wir meinen umgekehrt, daß es nottut, die zugeschlagenen Geschichtsbücher zu öffnen und die Geschichte derer zu erzählen, die die Helden waren – und die Geschichte der Opfer. In den USA hat gerade, auch hierzulande war davon zu lesen, die Fernsehserie »Roots« eine ganze Nation aufgewühlt. Sie handelt von einem vorher verdunkelten Stück amerikanischer Geschichte, nämlich der barbarischen Schändung und Dehumanisierung eines Bevölkerungsteils: der Negersklaven durch ihre weiße Herren. Ich kann mir nicht denken, daß es nicht erlaubt sein soll, oder gar nicht gewagt werden könne, die Wurzeln der eigenen Geschichte bloßzulegen und das Nachdenken über sie in Gang zu bringen, die sich zur späteren Barbarei auswachsen mußten.[204]

Mit der Parallelisierung der jüdischen Opfererfahrung im 19. Jahrhundert mit jenen der African Americans einerseits und der Filmprojekte *Soll und Haben* und der amerikanischen TV-Serie *Roots* andererseits nahm Märthesheimer eine Überlegung mit prophetischer Qualität vor – die sich allerdings in anderer Hinsicht erfüllen sollte, als sich Märthesheimer erhofft hatte. Schließlich führte *Roots* zur Verfilmung von *Holocaust* – nicht aber zur Verfilmung von *Soll und Haben,* denn die »Bavaria« konnte keinen neuen Auftraggeber finden.

Helmut Krapp, Programmchef für Fernsehspiel und Unterhaltung bei der »Bavaria«, nannte einen weiteren Film, der *Soll und Haben* rechtfertigen sollte: Andrzej Wajdas Film *Das gelobte Land*, der den Roman des polnischen Literaturnobelpreisträgers Władysław Reymont verfilmt hatte. Er war am 13. Dezember 1976 im ZDF ausgestrahlt worden.[205] Wie Krapp dem Schriftsteller Horst Bienek mitteilte, behandle der Film »die Entstehung der Textilindustrie in Lodz, um die Zeit, in der auch SOLL UND HABEN spielt, mit Auseinandersetzungen zwischen Juden und Nichtjuden«.[206] Krapp beließ es jedoch nicht bei der Nennung dieses Präzedenzfalls – in einem Brief an Hans Mayer verteidigte er das Filmprojekt und beklagte, die FAZ habe die Filmschaffenden »wie Antisemiten,

203 Ebd.
204 Ebd. 15.
205 *O. A.*: Diese Woche im Fernsehen. In: Der Spiegel vom 13.12.1976, 199.
206 Krapp an Horst Bienek, 04.04.1977. Privatbestand Herbert Knopp.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Antislawisten und hirnlose Entertainer aussehen« lassen[207]. Auch nahm Krapp Fassbinder in Schutz:

> Er ist das Gegenteil dessen, was die FAZ in dem ziemlich theoretisch gebliebenen Streit über DIE STADT, DER MÜLL UND DER TOD von ihm behauptete. Er gehört nicht zu jenen verdrehten antisemitischen Linken, auf die es die Frankfurter Zeitungsleute abgesehen hatten. Er hat auch niemals versucht, blind vertrauenden Produzenten eine – ordinär ausgedrückt: ausgewalzte antisemitische Chose – ins Programm zu mogeln. SOLL UND HABEN ist immer ein Projekt der Bavaria und keineswegs ein Einfall Faßbinders gewesen, überlegt, geplant und konzipiert von Leuten, die wissen, womit sie es zu tun haben.[208]

Krapp wiederholte hier den Vorwurf, der bereits während der ersten Fassbinder-Kontroverse erhoben worden war: dass die FAZ rücksichtlos Fassbinder niedermache. Krapp verband die Verteidigung des Projekts mit der Bitte um ein Gespräch:

> Es geht um die gesellschaftspolitische Frage, die man auch sozialhygienisch verstehen kann, ob nämlich SOLL UND HABEN, in einer kritischen Bearbeitung erzählt, einem heutigen Publikum in Deutschland zugemutet werden kann (darf) oder nicht. Was aber – andererseits – kann, was darf uns daran hindern, zweiunddreißig Jahre nach Kriegsende die Anfänge der deutschen bürgerlichen Ideologie im 19. Jahrhundert zu diskutieren, ohne Option für sie, sondern mit Abstand und in kritischer Distanz zu ihr, wissend was aus allen Komplexen und Neurosen historisch geworden ist? Denn die posthume Position ist unser perspektivischer Punkt. Zu fragen ist: macht die besondere Erfahrung und das besondere Bewußtsein, das wir seit Adorno auf die Formel Auschwitz zu bringen pflegen, ein solches Projekt unmöglich oder nicht vielmehr erst recht notwendig? Natürlich sind Konflikte und Mißverständnisse nicht auszuschließen. Aber deren Gefahren sind, meine ich, geringer einzuschätzen als die eines neu beginnenden Prozesses der Verdrängung.[209]

Anders als in der bisherigen Auseinandersetzung, in der die Verdrängungsmechanismen infolge ungeliebter Selbstanteile durch antisemitische Stereotype betont wurden, bringt Krapp nun eine Verdrängung zweiter Ordnung in die Diskussion, die die eigene Geschichte zum Objekt der Verdrängung macht. Zwar wird das Risiko eines Wiedererstarkens des Antisemitismus in Kauf genommen. Allerdings wäre die Alternativlösung in Krapps Argumentation kontraproduktiv: Statt Konfrontation mit und Aufarbeitung der Vergangenheit würde die bereits erfolgte Verdrängung erneut festgeschrieben und dadurch erst recht zur Gefahr. Die bewusste Inkaufnahme von »Konflikte[n] und Miß-

207 Helmut Krapp an Hans Mayer, 19.03.1977. Privatbestand Herbert Knopp.
208 Ebd.
209 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

verständnisse[n]«[210] ist als deutliche Kritik an der Entscheidung des WDR-Intendanten von Sell zu lesen, der sein Veto eben mit »Risiken und Mißverständnissen«[211] begründet hatte. Während von Sell also den gesellschaftlichen Konsens durch die Verfilmung von *Soll und Haben* in Gefahr sah, schätzte Krapp die Risiken einer Verfilmung geringer ein als die einer Nicht-Verfilmung. Die Notwendigkeit, mit Verdrängungsmechanismen zu brechen, begründete Krapp gegenüber Hans Mayer nicht nur »gesellschaftspolitisch« und »sozialhygienisch«,[212] sondern auch biographisch:

> Ich persönlich – erlauben Sie mir bitte, das zu erwähnen – war am Ende des Krieges fünfzehn Jahre alt. Ich habe die nazistische Ideologie gerade noch mitgekriegt und nichts mit ihr zu tun. Ich gehöre zu den zwei, drei, vier »beschädigten« Jahrgängen, die zwischen vielen Stühlen Platz genommen haben und immer wieder lernen müssen, dies für die intelligenteste Form des Sitzens zu halten. Ich war am Anfang ein entschiedener Gegner des Fernsehprojekts SOLL UND HABEN. Dann habe ich in einem lange währenden Prozeß, den mir meine jüngeren Kollegen nicht ersparen wollten, gelernt, daß es auch für meine Generation kein notwendigeres Unternehmen gibt als dieses. »Trauerarbeit« heißt eine schon beinahe abgenutzte Vokabel. Aber darum handelt es sich wohl.[213]

Selbstkritisch gab Krapp zu, zu einer Generation zu gehören, die ihren Platz in der frühen Bundesrepublik nicht finden und sich auf keine Position festlegen konnte. Damit wertete Krapp den Konflikt um *Soll und Haben* auch als Generationenkonflikt: Krapp rechnete sich mit seinem Jahrgang 1929 einer anderen Generation zu als die »Bavaria«-Mitarbeiter Märthesheimer (Jahrgang 1937) und Knopp (Jahrgang 1940). Während Knopp die Idee zu *Soll und Haben* hatte und Märthesheimer sich von der Idee schnell begeistern ließ, legte Krapp dar, wie er aufgrund seiner Kindheits- und frühen Jugenderinnerungen an den Nationalsozialismus anfangs gegen die Verfilmung war. Krapp reiht sich somit in den Teil jener Generation, die für Stillschweigen und Verdrängung statt für Aufarbeitung plädiert hatte – und damit ganz in der Perspektive jener, denen Alexander und Margarete Mitscherlich die »Unfähigkeit zu trauern« attestierten. In einem handschriftlichen Manuskriptentwurf wird der Generationenkonflikt noch deutlicher:

> Knopp ist … Jahre alt, Märthesheimer … Jahre alt. Das erklärt einiges. Es definiert generationsbedingte Umstände des Konflikts, der hier entstanden ist, und bedeutet nicht eine biographische Ausrede. Aber die Älteren haben sich daran zu gewöhnen,

210 Ebd.

211 Auszug aus der Niederschrift über die 135. Sitzung des Programmbeirates des Westdeutschen Rundfunks in Köln am 08.03.1977, TOP 7 »Soll und Haben«. HA WDR 16075.

212 Helmut Krapp an Hans Mayer, 19.03.1977. Privatbestand Herbert Knopp.

213 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

daß die Jüngeren etwas zu sagen haben. Wenn sie ihnen diese Rolle nicht einräumen will, wird politisch, gesellschaftspolitisch noch weniger zu vermitteln sein als in der gegenwärtigen politischen Situation.[214]

Der Generationenkonflikt[215] war sowohl politisch als auch erinnerungskulturell aufgeladen. Im Frühjahr 1977, zehn Jahre nach den Studentenunruhen von 1967/68 und kurz vor dem sogenannten ›heißen Herbst‹ der RAF, gab es in der Bundesrepublik diametral entgegenstehende gesellschaftspolitische Vorstellungen, die sich nicht nur am Links-Rechts-Schema orientierten. Erinnerungskulturell kommt Knopp und Märthesheimer somit die Rolle zu, »das Schweigen zu brechen, das ohnehin im Begriff war, sich im Übergang von der Generation der Täter und Zeitzeugen zur Generation der Kinder in ein Vergessen zu verwandeln«[216], wie die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann den Generationenkonflikt in der Bundesrepublik beschreibt.

Hans Mayer zeigte sich in seinem Antwortschreiben grundsätzlich aufgeschlossen für ein Gespräch, machte aber zur Bedingung, dass dieses ohne Fassbinder stattfinde. Auch betonte er, dass er mit dem »Vorspann in der FAZ […] in der Tat nichts zu tun« gehabt habe, gleichwohl ihm »das Projekt trotzdem grosses Unbehagen« bereite.[217] Marcel Reich-Ranicki hingegen teilte Krapp mit, er habe »wenig Lust, mich mit der Angelegenheit ›Soll und Haben‹ zu befassen. Das ist nicht meine Sache.«[218] So kam es auch nicht zu einem vermittelnden Gespräch. Da der WDR das Projekt gestoppt hatte und die »Bavaria« keinen anderen Auftraggeber gewinnen konnte, wurde auch die Idee eines Beirats schnell fallen gelassen.

Krapp deutet Politikum vor dem Hintergrund seiner Familiengeschichte

Von Sells Veto gegen *Soll und Haben* veranlasste Helmut Krapp, sich ausführlicher zur ›Vergangenheitsbewältigung‹ zu positionieren. Krapp war 1929 in Darmstadt geboren, hatte von 1949–1955 Germanistik, Geschichte, Kunstgeschichte und Philosophie in Frankfurt am Main studiert und wurde mit einer Arbeit mit dem Titel »Der Dialog bei Georg Büchner« promoviert.[219]

214 Helmut Krapp (Handschriftliches Manuskript). Privatbestand Herbert Knopp.

215 Vgl. zu den Traumata der ersten westdeutschen Generation, die in der Forschung als »45er« bezeichnet wird, und ihrer Tätigkeit in den Medien: *Hodenberg*, Christina von: Konsens und Krise: Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973. Göttingen 2006.

216 *Assmann,* Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. 2. Auflage. München 2014, 102.

217 Hans Mayer an Helmut Krapp, 23.03.1977. Privatbestand Herbert Knopp.

218 Marcel Reich-Ranicki an Helmut Krapp, 27.04.1977. Privatbestand Herbert Knopp.

219 URL: https://www.drehbuchwerkstatt.de/Betreuer/krapp.html (am 01.03.2017).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Nach Stationen als Dramaturg beim Düsseldorfer Schauspielhaus und beim Hessischen Rundfunk sowie als Chefdramaturg bei den Städtischen Bühnen in Frankfurt kam Krapp 1964 zur »Bavaria« nach München und wurde dort Leiter der Hauptabteilung Fernsehspiel.[220] In handschriftlichen Aufzeichnungen, die nicht veröffentlicht wurden, reflektierte Krapp seine Kindheit und frühe Jugend im Nationalsozialismus mit Blick auf die Judenverfolgung. Dieses Ego-Dokument ermöglicht eine zusätzliche interne Perspektive und verdeutlicht, wie stark die Auseinandersetzung um die *Soll und Haben*-Verfilmung auch zu einer Frage der Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit wurde:

Im November 1938 brannten in Deutschland die Synagogen. Das war ein paar Tage vor meinem neunten Geburtstag. Mein Vater wußte, woher der Wind das Papier geweht hatte, das am frühen Morgen in unserem Hof herumflog, verbranntes Papier, ein Haufen verkohltes […]. Er kam mit dem Fahrrad aus der Stadt, er hatte beobachtet, daß Juden von der Polizei verhaftet worden waren, und er erzählte es. Wieso die denn wußten, daß die Verhafteten Juden seien? Das wissen die halt. Wieso? Mein Großvater sagte, die hätten schwarze Haare. Und? Lange Nasen. Und? Abstehende Ohren, meistens. Wieso die dann meinen Vater nicht verhaften, der sieht genauso aus. Nein, sagt mein Vater, und drängt den Opa weg, mich nicht, die wissen das alles aus ihren Listen. Mein Vater war ungebildet, ein durchschnittlicher Kleinbürger, Feuerwehrmann. Seinem Andenken bin ich es schuldig, mitzuteilen, daß er das Gegenteil eines Nazis und nicht einmal ein Mitläufer war. Er hat die Frage eines Kindes abgewimmelt, eine Antwort wußte er nicht. Mehr Bildung hätte ihn möglicherweise in Versuchung geführt, Argumente vorzutragen und mich zu belehren.[221]

In den retrospektiv formulierten Notizen nimmt Krapp die Rolle eines kritisch fragenden Kindes ein, das von seinem Großvater Vorurteile des rassistischen Antisemitismus als Erkennungszeichen für Juden genannt bekommt, während sein Vater die Diskussion abwürgt. Das Schweigen darüber thematisiert Krapp wie folgt:

Die Haltung der Generationsgenossen gegenüber Juden, dem Judentum – auch zum Antisemitismus – ist von der Begriffslosigkeit ihrer Eltern mitgeprägt. Wir machten einen Unterschied. […] Ich wußte, daß die Juden gelbe Sterne tragen mußten. Ich habe gesehen, wie in feinen und weniger feinen Vierteln der Stadt Menschen mit gelben Sternen von Soldaten mit Stahlhelm und Gewehr in Lastwagen geladen wurden. Ich weiß, daß mich all diese Vorgänge erschreckten und erregten – weil ich nicht wußte, was sie bedeuteten. Ich sollte einen Unterschied machen, den ich weder sehen, noch einsehen, noch begreifen konnte.[222]

220 Ebd.
221 Helmut Krapp (Handschriftliches Manuskript). Privatbestand Herbert Knopp.
222 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Zwar habe er nach dem Krieg vom Ausmaß der Judenvernichtung erfahren, doch er floh, wie Krapp in den Aufzeichnungen mitteilt, »in die Begriffslosigkeit zurück. Ich rehabilitierte den Zustand meiner Kindheit […]. [I]ch vermied Argumente, obwohl ich Geschichte studierte und lernte, daß es immer Judenprobleme gegeben hat, deren letzte Ausformung, administrativ, die Endlösung war.«[223] Für Krapp wurde *Soll und Haben* zum Anlass, seine Haltung zur ›Vergangenheitsbewältigung‹ radikal zu ändern und nicht weiter verdrängen, sondern aufarbeiten zu wollen. Deutlich entschiedener als im Brief an Hans Mayer schilderte er dies in seinen internen Aufzeichnungen:

> Ich habe jüdische Freunde, ich weiß es, aber ich nehme es nicht zur Kenntnis. Ich vermeide, zwischen Juden und Nichtjuden zu unterscheiden. Es interessiert mich nicht. Trotz jahrelanger Praxis und – ungenügenden – Nachdenkens habe ich Jahrzehnte meines Lebens in der Vorstellung zugebracht, dies sei Versöhnung, der Weg zur endgültigen Problemlosigkeit. Toleranzideal, Entschuldigung der Schuld, die ich mitzutragen habe, ohne Mitverursacher zu sein. Aber Schuld, die mitempfunden, wenn nicht mitverursacht wird, ist unentrinnbar. Und die Frage, wieso mein Vater nicht, ist unvergeßlich. Ich habe sie nicht einen Tag vergessen. Und ich kann mich, heute, nicht länger mehr in der Begriffslosigkeit der Ignoranz aufhalten. Sie ist eine getarnte Variante des Antisemitismus, in ihr steckt so viel Terrorismus wie in diesem Vergeben und Vergessen – das ist ein Akt des lieben Gottes, den Menschen sich zumuten dürfen. Nach Auschwitz hat ein kollektives Schuldbewußtsein alle Konflikte in die dunklen und äußerst unsicheren Verließe der kollektiven Verdrängung abgeschoben. Dies ist ein Potential an Sprengkraft, das seinesgleichen sucht.[224]

Krapp schildert, wie er anfangs mit der Vorstellung einer jüdischen Alterität haderte – diese Haltung mittlerweile aber für ignorant und damit gefährlich hält, da sie für eine »getarnte Variante des Antisemitismus« stehe, deren »Sprengkraft« unkontrollierbare Folgen haben könne. Erneut nimmt Krapp das psychoanalytische Grundpostulat, das einer Aufarbeitung den Vorrang vor dem Verdrängen einräumt, in den Dienst – indem er argumentiert, dass die Risiken einer Nicht-Verfilmung größer seien als die einer Verfilmung. Alles andere würde bedeuten, eine tickende Zeitbombe in Kauf zu nehmen. Zugleich warnte Krapp vor einer »Vergeben und Vergessen«-Haltung.

Krapps Argumentation lässt eine Beschäftigung mit Adornos Überlegungen zum Antisemitismus vermuten. In seinem bekannten Aufsatz »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit« hatte Adorno kritisiert:

> Mit Aufarbeitung der Vergangenheit ist in jenem Sprachgebrauch nicht gemeint, daß man das Vergangene im Ernst verarbeite, seinen Bann breche durch helles Bewußtsein. Sondern man will einen Schlußstrich darunter ziehen und womöglich es selbst

223 Ebd.
224 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

aus der Erinnerung wegwischen. Der Gestus, es solle alles vergessen und vergeben sein, der demjenigen anstünde, dem Unrecht widerfuhr, wird von den Parteigängern derer praktiziert, die es begingen.[225]

Krapp führt sein psychoanalytisch geprägtes Argument weiter aus, indem er Geschichte nicht auf »kurze und enge Formeln« reduziert, sondern auf »Unentdeckte[s]«, »Verdrängungen« und »Verschüttungen« ausgeweitet sehen will[226]:

»Die Geschichte ist lang und breit«, sagt Peter Hacks, doch nur wenige sind geneigt, sich den Kategorien zu unterziehen, die Hacks für die Historie reklamiert. Üblich ist, sie auf kurze und enge Formeln zu bringen. Das Unentdeckte an ihr, die Verdrängungen, die sie umsäumen, die Verschüttungen, aus denen sie besteht, werden liegen gelassen, meistens links. Daß wir aus der Geschichte zu lernen hätten, ist ein Lehrsatz, der, indem wir ihn befolgen, uns dazu bringt, sich zu vergeben. Was wir von heute aus an ihr verstehen wollen, vernichtet die empirischen Muster in den theoretischen Programmen. Diese Praxis hat uns die Geschichte vernichtet. […] Sie hat uns um unsere Geschichte gebracht. Keine Gesellschaft, deren Selbstverständnis traditionsloser heißlief als das der bundesdeutschen. Dahinter steht auch kollektive Scham. Auch Schuldbewußtsein. Verdrängung vor allem.[227]

Krapp kritisiert hier die Geschichtsvergessenheit der Bundesrepublik und konstatiert ein Paradox: Auf der einen Seite gehe es darum, aus der Geschichte lernen zu wollen, auf der anderen Seite habe dieser pädagogische Impetus einen negativen Effekt der Verdrängung zur Folge. Geschichte werde auf Lehrsätze reduziert und mache so die eigentliche Geschichte vergessen. Der Impuls hingegen, aus der Geschichte zu lernen, dürfe keineswegs eine Entschuldigung für die eigene Rolle in der Geschichte sein.

Betonte Krapp anfangs das kindliche Unvermögen, einen Unterschied zwischen Juden und Nicht-Juden zu verstehen, und ein moralisches Primat habe nach dem Holocaust die Reflexion über Unterschiede verboten, nimmt Krapp nun eine Unterscheidung von Juden und Nichtjuden vor und sieht beide gleichermaßen in die Pflicht genommen:

Der Konflikt mit Faßbinder hat genau das bewiesen (Die Stadt, der Müll und der Tod) [!]. Wir haben die Pflicht, und auch die Juden haben sie, uns mit der Geschichte unserer Beziehungen, Emanzipationen, Assimilationen und Abspaltungen offen, kritisch, erklärend auseinanderzusetzen. Die Gefahr, falsche Emotionen aufzuziehen, ist gering. Wenn sie besteht, ist es besser, sie dingfest zu machen und zu reflektieren, anstatt nicht zu wissen, was wirklich droht.[228]

225 *Adorno*, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: *Ders.*: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main 1963, 125–146, hier 125.
226 Helmut Krapp (Handschriftliches Manuskript). Privatbestand Herbert Knopp.
227 Ebd.
228 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Wieder führt Krapp ein psychoanalytisches Argument an, wonach Verdrängung einem unkalkulierbaren Risiko gleichkomme; die Risiken einer Aufarbeitung, zu der Nichtjuden wie Juden verpflichtet seien, schätzt Krapp gering ein. Problematischer äußert sich Krapp an anderer Stelle, wo er – nach einer deutlichen Dichotomie von »Juden« und »uns« – Juden pauschal vorwirft, einer Versöhnung im Weg zu stehen:

> Auch Juden dürfen nicht so tun, als sei nichts gewesen. Sie verwehren uns die Schuld zu reflektieren, die wir nicht verursachten, und verweigern der Versöhnung miteinander die Verbindlichkeit und Qualifikation. »Vergeben und Vergessen« ist eine Kategorie der Ignoranz, nicht der Toleranz. Die Ignoranz sieht weg, Toleranz hält aus. Ignoranz weigert sich, Toleranz arbeitet auf. Es geht um Soll und Haben. »Vergeben und Vergessen« ist eine Haltung, in der sich so viel Ignoranz ausprägt wie im terroristischen Antisemitismus. Wer an der Versöhnung zwischen den Juden und dieser Gesellschaft, die als Kollektivschuld die gestrige Ausrottung als ein heutiges Kainszeichen zu tragen hat, wirklich interessiert ist, muß doch Versöhnung qualifizieren dürfen, und nicht an Berührungsangst verzagen, die alles vergeben und vergessen tun läßt, lieber, als Mahnmale beim Namen zu nennen.[229]

Krapps Zorn über die Verhinderung der *Soll und Haben*-Verfilmung gleitet nun in den pauschalen Vorwurf an Juden über, eine umfassende Aufarbeitung der Wurzeln des Antisemitismus zu blockieren. Laut Krapp hätten sie auch Schuld daran, dass die Bundesrepublik die Schuldfrage nicht reflektieren könne und den Versöhnungsprozess verweigere. Krapp deutet für sich die Verfilmung von *Soll und Haben* als ein Zeichen von Toleranz, da hier Vorurteile, Tabus und der historische Antisemitismus aufgearbeitet würden. Indirekt wirft er Juden vor, Ignoranz zu fördern, wenn sie der Verfilmung widersprechen und so die Aufarbeitungsidee verhindern. Krapp schien nun selbst einen Sündenbock für das gescheiterte *Soll und Haben*-Projekt gefunden zu haben: Juden, die in Krapps Argumentation zwar namenlos bleiben, die Leerstelle jedoch schnell mit Marcel Reich-Ranicki gefüllt werden könnte. Krapps Argumentation rückt somit in die Nähe des Schuldabwehrantisemitismus. Zugleich zeugt die Aussage von einer großen Verunsicherung im vergangenheitspolitischen Diskurs der Bundesrepublik, wie er auch während der ersten Fassbinder-Kontroverse aufgetreten war – dies hat Janusz Bodek auf das Fehlen »einer systematischen Antisemitismusforschung und einer mangelnden Vergegenwärtigung des im Nationalsozialismus zerstörten jüdischen Erbes in der deutschen Kultur« zurückgeführt.[230]

Auch kritisierte Krapp, das Jahr 1945 werde »zum Nullpunkt unserer nationalen Existenz hochstilisiert« und dadurch Geschichtslosigkeit propagiert: »Tradition ist eine pejorative Vokabel. Sie ist unentrinnbar, materiell, aber ihr ist ab-

229 Ebd.
230 *Bodek*: Fassbinder-Kontroversen 230.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

gesagt.«[231] Ein Kernproblem in der Kontroverse um *Soll und Haben* sah Krapp somit in einem Wahrnehmungsproblem der bundesrepublikanischen Gesellschaft: »Das empirische Bild des Juden ist nicht mehr, wie Marx noch sagt, Schacher etc., sondern der KZ-Häftling. Und der Kurzschluß besteht darin, daß mit den historischen Judenbildern eine neue Schuldverschiebung entstehen könnte.«[232] Für Krapp bedeutet eine Auseinandersetzung mit dem historischen Antisemitismus jedoch keine Relativierung deutscher Schuld, sondern eine differenzierte Aufarbeitung des Antisemitismus und seiner historischen Bedingtheit. Insofern warnte Krapp auch vor Berührungsängsten und Tabuisierungen. Sagbarkeitsgrenzen sah Krapp jedoch nicht nur mit Blick auf *Soll und Haben,* sondern auch auf anderen kulturpolitischen Feldern: »Warum muß um den offenen Antisemitismus Richard Wagners herumgeredet werden, dem uneingeschränkt die Festspiele Jahr für Jahr in Bayreuth gewidmet sind? Warum spielt der Disput über die Judenfrage zwischen Marx und Lasalle eine so geringe Rolle?«[233] Mit Verweis auf einen Briefwechsel zwischen Marx und Engels versuchte Krapp, das Umfeld des Antisemitismus im 19. Jahrhundert zu kontextualisieren und so *Soll und Haben* zu rehabilitieren:

> Die Peinlichkeit der Vorurteile besteht darin, daß uns zugemutet wird, das Herkommen des Antisemitismus nicht reflektieren zu dürfen, nicht wissen zu sollen, daß es im 19. Jahrhundert eine Judenfrage gab, über die Karl Marx eine bedeutende Schrift verfasst hat. Uns wird zugemutet, uns so zu verhalten, als sei nichts gewesen. […] Nicht der »Stürmer« erst hat den Itzig zum Prototypen gemacht. So behandelt fühlen muß sich der Jude Lassalle von dem Juden Marx in seinen Briefen mit Engels, wo Lassalle – etwa ab 1860 – fast dauernd als »Itzig« bezeichnet wird, mal sogar als »Baron von Itzig« und mal, ein rationaler Argumentationsversuch, als der »jüdische Nigger Lassalle«.[234]

Der Verweis auf Karl Marx' Schriften folgt jener Marx-Rezeption, die in Karl Marx den Verfasser eines Klassikers des »Antisemitismus der Linken« sah, zu dem ihn etwa Hannah Arendt stilisiert hatte.[235]

In Krapps internen Ausführungen kommen insgesamt eine große Verbitterung über das Scheitern des Filmprojektes *Soll und Haben* und unterschiedliche Erklärungs- und Rechtfertigungsstrategien zum Ausdruck: Ausgehend von Kindheits- und Jugenderinnerungen, wonach er Zeuge der Judenverfolgung wurde, diese aber nicht reflektieren konnte, über das Unterbleiben einer Reflexion durch Verschweigen setzte sich Krapp kritisch mit Verdrängungs-

231 Helmut Krapp (Handschriftliches Manuskript). Privatbestand Herbert Knopp.
232 Ebd.
233 Helmut Krapp: Gustav Freytag und die Entnazifizierung (Typoskript). Privatbestand Herbert Knopp.
234 Ebd.
235 *Arendt,* Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München 1986, 91.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

mechanismen, Kollektivschuld und Kollektivscham auseinander. Anders als die öffentlich geäußerten Beiträge zeigen die internen Aufzeichnungen, dass die Erklärungs- und Rechtfertigungsstrategien jedoch eine Nähe zum Schuldabwehrantisemitismus aufweisen, wenn Juden etwa dafür verantwortlich gemacht werden, den Deutschen zu verwehren, ihre Schuld zu reflektieren.

Betrachtet man die Debatte, so erstaunt, dass ein Präzedenzfall für die *Soll und Haben*-Verfilmung keine Rolle gespielt hat: die *Soll und Haben*-Verfilmung von Carl Wilhelm aus dem Jahr 1924.[236] Fassbinders *Soll und Haben* wäre zwar die erste Serie, keineswegs aber die erste Verfilmung von Gustav Freytags Roman gewesen. Lediglich ein Foto der Verfilmung von 1924, das die Schauspielerin Olga Tschechowa (Sabine Schröter) sowie die Schauspieler Hans Mierendorff (Kontor Schröter) und Hans Brausewetter (Anton Wohlfahrt) zeigt, erinnerte während der *Soll und Haben*-Kontroverse an Carl Wilhelms Streifen – das Foto bebilderte einen »Spiegel«-Artikel, der kritisch über das WDR-Vorhaben berichtet hatte.[237] Wie Herbert Knopp rückblickend erläutert, habe er sich bemüht, an eine Fassung des Filmes zu kommen, was ihm allerdings nicht gelungen sei.[238]

Die Vehemenz des Streits hat die größtenteils prominenten Akteure der Debatte geprägt. Im Folgenden werden die Konsequenzen der *Soll und Haben*-Kontroverse beleuchtet.

2.4 Auswirkungen der Debatte für jüdische Funktionäre, *Holocaust* und Fassbinder

Vergleicht man die erste Fassbinder-Kontroverse 1975–1976 mit der *Soll und Haben*-Kontroverse, gibt es zwar gewichtige Unterschiede: So wurde um ein Werk gestritten, das eine Verfilmung von Gustav Freytags Roman *Soll und Haben* in Form einer Adaption des Drehbuchautors Herbert Knopp werden sollte – und somit keinen Text von Fassbinder darstellte. Zur Zeit der Kontroverse hatte Knopp erst Rohfassungen von vier Serienfolgen geschrieben, sechs Folgen fehlten noch. Fassbinder war bis auf die Zusage, die Regie zu übernehmen, in das Filmprojekt noch nicht involviert. Dennoch kann die *Soll und Haben*-Debatte als zweite Fassbinder-Kontroverse gewertet werden, schließlich hätte *Soll und Haben* ohne die Reizfigur Fassbinder nie die vehemente Kritik erfahren: Die Analyse der Debatte hat gezeigt, dass die Vorbehalte gegen *Soll und Haben* eng mit dem Namen Fassbinder verknüpft waren. Zwar gab es auch jenseits von Fassbinder gewichtige Gründe gegen die Verfilmung – WDR-

236 *Rauch*: Soll und Haben 178–182.

237 *O. A.*: Tragischer Itzig. In: Der Spiegel vom 07.03.1977, 193.

238 Gespräch mit Herbert Knopp am 08.12.2014 in München. Fragmente des Films sind auf Nitromaterial in der Deutschen Kinemathek überliefert.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Intendant Friedrich-Wilhelm von Sell etwa erschien *Soll und Haben* »a priori riskant«[239]; mit Fassbinder als Regisseur stiegen die Ängste und Befürchtungen jedoch exponentiell.

In weiten Teilen weist der Streit über *Soll und Haben* dennoch Ähnlichkeiten zur ersten Fassbinder-Kontroverse auf: Der Antisemitismus-Vorwurf richtete sich gleichermaßen gegen das künstlerische Produkt wie gegen Fassbinder als Person, der sich mit einem Aufsatz in der »Zeit« und einem »Spiegel«-Interview in die Debatte eingeschaltet hatte. Ähnlich wie in der ersten Fassbinder-Kontroverse wurde auch die Debatte um *Soll und Haben* zu einem »Duell zwischen Konservativen und Linken um die politische Verortung des Antisemitismus«[240], bei dem die »Frankfurter Allgemeine Zeitung«, Politiker und Funktionäre *Soll und Haben* kritisierten, aber die »Zeit«, die »Frankfurter Rundschau« und viele Künstler das Projekt ebenso entschieden verteidigten. Ein Unterschied besteht hingegen im Verhalten jüdischer Akteure.

Zentralrat der Juden sieht Verfilmung als Präzedenzfall

Das Politikum *Soll und Haben* beschäftigte auch das Direktorium des Zentralrats der Juden. Generell diskutierte die Direktoriumssitzung am 11. Mai 1977 eine Zunahme von »Sendungen mit eindeutig antiisraelischem und antijüdischem Charakter«[241]. Der Fall *Soll und Haben* zeige, wie das Protokoll vermerkt, »daß eine erhöhte Aufmerksamkeit der jüdischen Vertreter in den entsprechenden Gremien dringend notwendig ist«.[242] *Soll und Haben* wurde zugleich zum Anlass genommen, »die Einflußmöglichkeiten der jüdischen Vertreter in den Gremien des Rundfunks und Fernsehens« zu diskutieren.[243] Die Landesverbände sollten über die Causa *Soll und Haben* informiert werden mit dem Ziel, »klar zum Ausdruck zu bringen, daß es sich hierbei um einen eindeutig antisemitischen Film handelt, dessen Ausstrahlung im höchsten Maße unerwünscht« sei.[244] Über die Landesverbände wiederum würden »die jeweiligen Vertreter der jüdischen Gemeinschaft in den regionalen Funk- und Fernsehanstalten« informiert und »könnten sich entsprechend verhalten«.[245]

Zugleich verdeutlicht der Streit über *Soll und Haben,* wie uneins der Zentralrat der Juden war, was die Kommunikation in der Öffentlichkeit betraf. Die

239 Von Sell an Höfer und Dr. Rohrbach (Handschriftlicher Briefentwurf), 03.03.1977. HA WDR 16075.

240 *Bodek*: Fassbinder-Kontroversen 231.

241 Protokoll über die Sitzung des Direktoriums des Zentralrats der Juden in Deutschland, am 01.05.1977 im Hotel Airport. ZA B.1/7.833.

242 Ebd.

243 Ebd.

244 Ebd.

245 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

unterschiedlichen Positionen lassen sich an zwei Personen illustrieren: Werner Nachmann, Vorsitzender des Zentralrats, und Heinz Galinski, Vorsitzender der Jüdischen Gemeinde zu Berlin. Nachmann war ein Verfechter der »stille[n] Diplomatie« und hielt nichts davon, »mit großen Presseveröffentlichungen in die Öffentlichkeit zu gehen«.[246] Heinz Galinski, der seinen Protestbrief an den WDR-Intendanten auch in der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung« abdrucken ließ, hatte ein anderes Verständnis von Funktionärsarbeit. Galinski argumentierte, »daß nur durch die massiven Veröffentlichungen in der Presse der Film zurückgezogen worden sei«.[247] Demnach müsse man »den Mut haben, Stellung zu nehmen auch zu Dingen, die nicht immer populär sind und die die jüdische Gemeinschaft hierzulande und in Israel betreffen«.[248] Einig hingegen waren sich Nachmann und Galinski, den Vorschlag eines Direktoriumsmitglieds abzulehnen, wonach sich der Zentralrat beim WDR-Intendanten explizit für dessen Veto bedanken sollte. Gründe hierfür sind im Protokoll nicht vermerkt. Es erscheint jedoch plausibel, dass sich der Zentralrat über die Absetzung des Serienvorhabens nicht zu laut freuen wollte, um sich nicht dem Vorwurf einer indirekten Zensur auszusetzen. Die rechtsradikale »Deutsche Nationalzeitung«, deren Aktivität der Zentralrat aufmerksam verfolgte,[249] hatte am 8. April 1977 darüber berichtet, das Serienvorhaben sei »aufgrund heftiger Proteste jüdischer Organisationen in der Bundesrepublik« gekippt worden.[250] In einem Schreiben an WDR-Intendant von Sell war auch mit Verweis auf eine angebliche jüdische Lobby und den Artikel der »Deutschen Nationalzeitung« der Zensurvorwurf erhoben worden.[251]

In der Zurückhaltung vor zu lauten Forderungen nach einer Zensur wiederholt sich ein Muster der ersten Fassbinder-Kontroverse 1975–1976, in der Hans Lamm, Präsident der Israelitischen Kultusgemeinde München und Oberbayern, sich gegen die Entscheidung des Suhrkamp-Verlegers Siegfried Unseld gestellt hatte, *Der Müll, die Stadt und der Tod* einzustampfen. Lamm hatte die Entscheidung vehement kritisiert. Zum einen aus Gründen der Meinungs- und Kunstfreiheit, in der Lamm Juden aufgrund der nationalsozialistischen Bücherverbrennung in einer besonderen Verantwortung sah:

Wir sind gegen jede von Verfassung und Gesetz nicht gedeckte Beschränkung der Geistes-, Lehr- und künstlerischen Freiheit. Wir erinnern uns der schändlichen Ver-

246 Ebd.
247 Ebd.
248 Ebd.
249 Protokoll über die Sitzung des Direktoriums des Zentralrats der Juden in Deutschland, am 13.02.1977. ZA B.1/7.833.
250 »Deutsche Nationalzeitung« vom 08.04.1977, 3, zitiert nach: Schreiben an von Sell, 16.05.1977. HA WDR 16075.
251 Schreiben an von Sell, 16.05.1977. HA WDR 16075.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

brennung hebräischer Schriften im Mittelalter und der empörenden Bücherverbrennung vor den Universitäten des Reichs am 20. Mai 1933 unter der Parole »Wider den undeutschen Geist«. Wehret den Anfängen! Eine gesunde Gesellschaft kann sich gegen Entgleisungen von Künstlern und Schreibern wehren – zu den Abwehrmitteln gehören jedoch weder Zensoren noch »Bilderstürmer«.[252]

Zum anderen hatte Lamm aber auch strategische Gründe für die jüdische Gemeinde in Deutschland angeführt – weil sonst »böse Mäuler behaupten werden, daß das ›allmächtige Weltjudentum‹ den Rückzieher erzwungen hätte. Der erdichtete Einfluß der Juden in der Bundesrepublik existiert praktisch nicht und hat also auch bei dem problematischen Entschluß des Suhrkamp-Verlages keine Rolle gespielt.«[253] Lamms Position wurde von Heinz Galinski[254], Alexander Ginsburg[255] und Friedrich Uttitz[256] unterstützt, es gab aber auch gegenteilige Ansichten[257].

Ein Vergleich der jüdischen Reaktionen in der ersten Fassbinder-Kontroverse um *Der Müll, die Stadt und der Tod* 1975–1976 und die 1977 ausgetragene Fassbinder-Kontroverse um *Soll und Haben* zeigt, dass die Kritik 1975–1976 noch moderater ausfiel: Durchaus scharf widersprechend, aber keine Zensurforderung erhebend – so lassen sich die jüdischen Stimmen in der ersten Fassbinder-Kontroverse zusammenfassen. Anders verhielten sich jüdische Funktionäre 1977 bei *Soll und Haben,* in der sie eine Einstellung des Serienvorhabens forderten. Zudem war *Soll und Haben* Anlass für den Zentralrat der Juden, die eigene Rundfunkpolitik zu reflektieren und einen Austausch zwischen den jüdischen Rundfunkräten in den unterschiedlichen Fernsehsendern anzuregen. An *Soll und Haben* wird ein Wandel in der Haltung jüdischer Funktionäre erkennbar, selbst aktiv Widerspruch anzumelden und sich nicht auf andere Mahner zu verlassen – allerdings ist dieser Wandel noch weit entfernt von dem, was acht Jahre später in der Bühnenbesetzung und Verhinderung von *Der Müll, die Stadt und der Tod* kulminierte.

Den Wandel in der Haltung jüdischer Akteure hat der Faktor Rundfunk begünstigt: Als Mitglied der Rundfunkräte sind jüdische Vertreter Teil der Auf-

252 *Lamm*, Hans: Gegen Zensur – für Geistesfreiheit. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 09.04.1976, 1.

253 Ebd.

254 Vgl. *Galinski,* Heinz: Der Sache einen schlechten Dienst erwiesen. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 23.04.1976.

255 Vgl. *Ginsburg,* Alexander: Fassbinder und die Kunst des Abwägens. In: Jüdischer Presse Dienst, Nr. 1/2 (1976), 2.

256 Vgl. *Uttitz*, Friedrich: Einige Fragen an Rainer Werner Faßbinder [!]: Zu seinem Theaterstück »Der Müll, die Stadt und der Tod«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 26.03.1976, 7.

257 Vgl. *Goral*, Arie: Leserbrief zu »Gegen Zensur – für Geistesfreiheit«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 07.05.1976, 4.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

sichtsgremien und übernehmen so eine Kontrollfunktion. Dieses Amt ermöglicht nicht nur interne Einblicke, sondern verleiht ihnen ein institutionalisiertes Mandat, den Rundfunk kritisch zu begleiten. Nach der Erfahrung von *Soll und Haben* lautete der erklärte Wille des Zentralrats, diese Chance künftig besser und koordinierter wahrzunehmen. Die Signifikanz jüdischer Akteure bei *Soll und Haben* freilich war losgelöst von der Politik des Zentralrats: Nicht die Interventionen Alfred Israels und Heinz Galinskis, sondern jene Marcel Reich-Ranickis führte zu von Sells Veto.

Konsequenzen für die Rundfunkmacher

Soll und Haben hatte aber nicht nur für das Selbstverständnis des Zentralrats, sondern auch für die Rundfunkmacher im WDR Konsequenzen. In einem Brief an Marcel Reich-Ranicki übte WDR-Fernsehspielchef Rohrbach Selbstkritik, indem er einräumte, WDR und »Bavaria« hätten

> zu wenig berücksichtigt, und dies leider erst zu spät erkannt, daß dieses Projekt nicht machbar ist ohne Öffentlichkeitsarbeit, d.h., wir hätten unsere Zielvorstellungen nicht nur entwickeln, sondern sie wohl im Hause als auch außerhalb rechtzeitig darstellen und einer Diskussion aussetzen müssen.[258]

Hieraus lassen sich Konsequenzen für künftige Filmprojekte ablesen: Wie das folgende Kapitel zu *Holocaust* zeigt, haben sich durch intensive Öffentlichkeitsarbeit im Vorfeld, die Einbindung von wissenschaftlicher Fachberatung und jüdischer Akteure die Fehler aus *Soll und Haben* bei *Holocaust* nicht wiederholt – hierfür sorgten beim WDR Günter Rohrbach und Peter Märthesheimer, die beide auch schon bei *Soll und Haben* involviert waren. Dass *Holocaust* durchaus im Kontext von *Soll und Haben* gesehen wurde, deutet auch von Sells Rückblick bei einer WDR-Personalversammlung am 24. April 1979 an – drei Monate nach der Ausstrahlung von *Holocaust*:

> Wir haben die gewaltige Programmfaszination von »Holocaust« gehabt; und ich hoffe, daß diese mehr als nur eine Konstellation von Zufälligkeiten gewesen ist und bleibt. […] Ich erinnere an […] die Maßnahme der Absetzung des Programmvorhabens »Soll und Haben«, auf die ich noch heute stolz bin und von der ich glaube, daß die richtige Bewertung auch im Grunde genommen bei den richtigen und wichtigen Leuten stattgefunden hat. Wir haben in diesem Jahr immerhin »Holocaust« auf dem Bildschirm gesehen und gehabt und wir haben nicht das verzerrte, antisemitische Bild von Veit und Itzig [!] zehnmal im Jahr über die Fernsehscheiben in deutschen Wohnzimmern ertragen müssen.[259]

258 Günter Rohrbach an Marcel Reich-Ranicki, 11.03.1977. Privatbestand Herbert Knopp.
259 Rede von Sell, Personalversammlung, 24.04.1979. HA WDR D1794.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Über Konsequenzen, die Fassbinder aus *Soll und Haben* zog, kann aufgrund der schwierigen Quellenlage nur spekuliert werden.[260] Fakt ist, dass Fassbinder seine Ankündigung vom Juli 1977, nach Hollywood auszuwandern, wahrmachte – ein Schritt, den er sowohl mit der *Soll und Haben*-Erfahrung, aber auch mit angeblich unzumutbaren Zwängen im deutschen Filmförderungssystem begründet hatte.[261] Dem »Spiegel« sagte Fassbinder, er wolle »lieber in Mexiko Straßenkehrer sein als in Deutschland Filmemacher. Mir sind Zensuren, die auf dem Papier stehen, lieber als die eingebildete Freiheit, wo ich Zensur selber mitliefere.«[262] Fakt ist aber auch, dass Fassbinder nur kurze Zeit in Hollywood blieb. Wie Friedrich-Wilhelm von Sell nicht ohne Süffisanz in seinen Memoiren schrieb, kehrte der Regisseur Fassbinder »bald darauf wieder zurück, um im Jahr 1980 bei der »Bavaria« Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* in dreizehn Folgen für den WDR zu verfilmen […]. Fassbinder war befriedet, und meine erste Einmischung ins Programm nahm doch noch ein glimpfliches Ende.«[263]

Dennoch gibt es Grund zur Annahme, dass die Auseinandersetzung um *Soll und Haben* Fassbinders künstlerisches Schaffen geprägt hat. Gertrud Koch führt als Beispiele für Fassbinders »problematische Obsession für jüdische Figuren«[264] außer dem Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975) und dessen Verfilmung *Schatten der Engel* (1976) seine Filme *In einem Jahr mit dreizehn Monden* (1978), *Berlin Alexanderplatz* (1980), *Lilli Marleen* (1980) und *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1982) an.[265] All diese Filme sind nach der *Soll und Haben*-Kontroverse entstanden. Die Vermutung ist naheliegend, dass Fassbinders Faszination für problematische jüdische Figuren durch die *Soll und Haben*-Kontroverse zugenommen hat. Über die zugrunde liegenden Beweggründe dahinter scheiden sich freilich wie bei *Soll und Haben* die Geister – die Spannbreite reicht vom pauschalen Antisemitismus-Vorwurf bis hin zur Absicht, Partei für Minderheiten ergreifen und die Verdrängungsmechanismen bundesdeutscher Geschichte entlarven zu wollen.[266]

260 Recherchen in Fassbinders Nachlass ließ die Fassbinder Foundation leider nicht zu.

261 *O. A.*: Lieber Straßenkehrer in Mexiko sein… SPIEGEL-Gespräch mit Filmregisseur Rainer Werner Fassbinder über seinen Weggang aus Deutschland. In: Der Spiegel vom 11.07.1977, 140–142.

262 Ebd. 141.

263 *Von Sell*: Mehr Öffentlichkeit! 152.

264 *Koch*: Die Einstellung ist die Einstellung 246.

265 Ebd. 248–254.

266 Ebd. Siehe hierzu auch *Schößler*, Franziska: ›Jüdische Kapitalisten‹ und Queerness. Fassbinders *In einem Jahr mit 13 Monden* und *Die Sehnsucht der Veronika Voss*. In: *Colin*, Nicole/*Schößler*, Franziska/*Thurn*, Nike (Hg.): Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder. Bielefeld 2012, 195–222; *Thurn*, Nike: Ein »Reicher Jude« – und dessen Konstrukteure. Zur Darstellung von Juden und Antisemiten in Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*. In: Ebd. 269–294; *Gradinari*, Irina: Minorisierungsprozesse als cineastischer Effekt: Umcodierung der Kriegs- und Holocaustnarrative in Fassbinders *Lili Marleen*. In: Ebd. 315–354.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

2.5 Zwischenfazit

Die Auseinandersetzung um die Verfilmung von *Soll und Haben* hat gezeigt, wie zwei Jahre vor der Ausstrahlung der Serie *Holocaust* eine intensive Debatte über Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung von Juden im Fernsehen geführt wurde. Die Kontroverse war von unterschiedlichen Vorstellungen einer angemessenen Art von ›Vergangenheitsbewältigung‹ geleitet: Während die Befürworter von *Soll und Haben* in der Verfilmung eine Möglichkeit sahen, das Schweigen über traumatische Facetten deutscher Geschichte zu brechen, erschien dies den Gegnern des Serienprojekts als Spiel mit dem Feuer. Aufgrund des kurzen zeitlichen Abstands zum erst drei Jahrzehnte zurückliegenden Holocaust und der allenfalls schleppenden Aufarbeitung der nationalsozialistischen Verbrechen war die Ankündigung einer solchen Serie eine Provokation für die politische Kultur der Bundesrepublik. Selbst Glättungen und Modifikationen der Romanvorlage konnten die Kritiker des Filmprojekts nicht umstimmen – zu groß erschien die Gefahr, ein Deutungsangebot für antisemitische und revisionistische Interpretationen zu liefern. Ohnehin erschienen vielen die »Grenzen zwischen einem Abbau von Vorurteilen und dem gleichzeitigen Aufbau von neuen«[267] fließend, wie es der jüdische Vertreter im WDR-Rundfunkrat, Alfred Israel, zum Ausdruck brachte.

Die Furcht vor Missinterpretationen des aufklärerisch motivierten Fernsehprojekts war auch dem bundes- und weltpolitischen Kontext geschuldet: Die aufgeladene Stimmung im Nahen Osten nach dem Jom-Kippur-Krieg und der antizionistischen UN-Resolution, der Terrorismus der PLO, aber auch der Terrorismus der RAF, der Antisemitismus der Linken und Rechten in Deutschland, die zu Drohungen, Anschlägen und Friedhofsschändungen führten, und der in weiten Teilen der Bevölkerung latente Antisemitismus erschienen als zu gefährliches Klima für eine Verfilmung von *Soll und Haben*.

Aber auch das Format bot Anlass für Kritik: Einer fiktionalen Fernsehserie, deren Hauptzweck Unterhaltung sein sollte, wurde aufklärerisches Potential abgesprochen; der Ansatz von zehn Folgen für das bis dahin größte Fernsehprojekt der Bundesrepublik erschien überdimensioniert und als falsches Signal. Hauptkritikpunkt war neben der antisemitischen Romanvorlage von Gustav Freytag jedoch die Regie von Rainer Werner Fassbinder. Die Reizfigur des Neuen Deutschen Films hatte sich in den Augen der Gegner mit *Der Müll, die Stadt und der Tod* für *Soll und Haben* disqualifiziert.

Dem FAZ-Literaturchef Marcel Reich-Ranicki und dem WDR-Intendanten Friedrich-Wilhelm von Sell kommen auf Seiten der Gegner von *Soll und Haben*

267 Alfred Israel an den Vorsitzenden des Programmbeirates WDR, Anlage zur Niederschrift über die 133. Sitzung des Programmbeirats, 10.11.1976. HA WDR 16075.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

die entscheidenden Rollen zu: Marcel Reich-Ranicki hatte Hans Mayers Aufsatz über Gustav Freytags Roman in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« veröffentlicht. Dieser erschien mit einem Vorspann, der das Serienvorhaben scharf kritisierte – und damit WDR-Intendant Friedrich-Wilhelm von Sell alarmierte. Von Sell machte nach Erscheinen des Artikels die Verfilmung zur Chefsache und entschied sich innerhalb weniger Tage, noch vor Einsetzen der publizistischen Kontroverse, gegen die Verfilmung. Die Ablehnung begründete von Sell offiziell mit zu großen »Risiken und Mißverständnissen«[268]. Interne Aufzeichnungen belegen, dass für von Sell keine literarischen Gründe für eine Verfilmung von *Soll und Haben* sprachen. Stattdessen sah er in dem Projekt ein großes politisches Risiko – das Projekt war im Verwaltungsrat noch nicht genehmigt worden; von Sell musste fürchten, dort keine Mehrheit zu finden. Auch widersprach *Soll und Haben* von Sells inneren Überzeugungen, wofür biographische Prägungen Erklärungen bieten: einerseits die Holocaust-Erfahrung in der Familie seiner Ehefrau Barbara, andererseits das Andenken seines Vaters, den der Intendant zum weiteren Kreis der Widerstandskämpfer des 20. Juli zählte. Die einstige NSDAP-Mitgliedschaft von Sells spielt in den überlieferten Quellen keine Rolle, doch erscheint es nicht abwegig, dass von Sell als Zeitgenosse des NS-Regimes sich nachträglich klar in dieser heiklen Frage positionieren wollte.

Die detaillierte Rekonstruktion der Genese des Filmprojekts hat gezeigt, dass von Sell *Soll und Haben* jedoch nicht in seinen Anfängen, sondern erst auf die Intervention in der FAZ hin wehrte: Die im Vorfeld zweifach geäußerte und protokollierte Kritik des jüdischen Vertreters Alfred Israel und die Akten der Fernsehspielredaktion, die über *Soll und Haben* informierten und der Intendanz vorlagen, hatte von Sell offenbar nicht gelesen oder ignoriert.

Die Befürworter der Fernsehserie hingegen gingen nicht davon aus, dass *Soll und Haben* Antisemitismus wiederbeleben oder verstärken werde. Sie sahen in dem Vorhaben ein aufklärerisches Projekt, das sich deutscher Geschichte umfassend nähern wollte. Hierzu sollte nicht nur die Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft, sondern auch die Geschichte des Antisemitismus und des Antislawismus reflektiert werden. Damit werde auch ein Bezugsrahmen zum Holocaust und zur bundesrepublikanischen Gegenwart geschaffen: *Soll und Haben* sollte somit auch einen Beitrag zur ›Vergangenheitsbewältigung‹ leisten. Das Veto des Intendanten wurde als Symptom falscher Geschichtspolitik und falscher Rücksichtnahme kritisiert: Nicht nur aus Gründen der Meinungsfreiheit, sondern auch aus Gründen der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit erschien es den Verteidigern von *Soll und Haben* wichtig, den Roman zu verfilmen. Das Potential der Aufklärung wurde höher eingeschätzt

268 Auszug aus der Niederschrift über die 135. Sitzung des Programmbeirates des Westdeutschen Rundfunks in Köln am 08.03.1977, TOP 7 »Soll und Haben«. HA WDR 16075.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

als die Gefahr eines Erstarkens des Antisemitismus, den Zensur nur bestärken würde.

Die Beiträge der Befürworter waren geprägt von Argumenten der Frankfurter Schule, insbesondere von Adorno, aber auch von psychologischem und psychoanalytischem Vokabular. Dies ist auf den gestiegenen Einfluss der Psychoanalyse im Kontext von Kritik und Reform der Psychiatrien in den 1970er-Jahren zurückführen, aber auch in psychoanalytischen Zugängen zur ›Vergangenheitsbewältigung‹, wie sie Alexander und Margarete Mitscherlich in ihrem Bestseller *Die Unfähigkeit zu trauern* vorgenommen haben. So wie die 1968er-Generation mit »teilweise inquisitorischem Vorgehen […] das Schweigen der Elterngeneration«[269] gebrochen hat, sollten nun die historischen Grundlagen des Antisemitismus durch die Auseinandersetzung mit der Geschichte des 19. Jahrhunderts gezeigt werden. Auch argumentierten die Befürworter, *Soll und Haben* sei kein eindeutig antisemitischer, sondern ein mehrdeutiger Text, und führten sowohl Intentionen als auch die Biographie des Autors Gustav Freytag an, um ihn vom Antisemitismus freizusprechen. Schließlich verteidigten die Befürworter von *Soll und Haben* den Regisseur Fassbinder vehement gegen den Vorwurf, ein Antisemit zu sein. *Der Müll, die Stadt und der Tod* sei eine provozierende, aber den Antisemitismus und Philosemitismus der Gegenwart entlarvende Zeitdiagnose; die Aussagen seines Stückes dürften nicht mit der Haltung des Autors gleichgesetzt werden.

Die Schilderung von jüdischer Alterität legitimierten die Verfechter von *Soll und Haben* als enttabuisierten, ehrlicheren Beitrag zur ›Vergangenheitsbewältigung‹, den sie als Gegenentwurf zu philosemitischen Konventionen in der Bundesrepublik sahen. In der Kontroverse um das Serienvorhaben sahen sich die Befürworter von *Soll und Haben* am Ende in ihrem Anliegen bestätigt: Gerade die Aufregung darum zeuge von verdrängten, problematischen Altlasten, die es aufzuarbeiten gelte, um die »Totalität der Mitte«[270] nicht blind zu reproduzieren. Gleichzeitig belegt die Analyse interner Aufzeichnungen, dass die Aufklärungsabsichten der Filmemacher nicht frei waren von Merkmalen des Schuldabwehrantisemitismus.

Die lehrreichste Erkenntnis aus der *Soll und Haben*-Kontroverse dürfte für die Akteure gewesen sein, dass die Mehrdeutigkeit filmischer Werke bei heiklen Themen große Gefahr läuft, einseitig vereinnahmt oder auch bewusst missverstanden zu werden. »Selbst bei bestem guten Willen können gegenteilige Folgen eintreten«[271] – dieser Satz von Intendant von Sell erinnert daran, wie leicht Intention und Wirkung divergieren können. Insofern überrascht nicht,

269 *Hobuß*: Alexander und Margarete Mitscherlich 184.

270 *Mayer*: Ist Gustav Freytag neu zu entdecken?

271 Alfred Israel an den Vorsitzenden des Programmbeirates WDR, Anlage zur Niederschrift über die 133. Sitzung des Programmbeirats, 10.11.1976. HA WDR 16075.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

dass künftige Fernsehprojekte, die den nationalsozialistischen Judenmord aufarbeiten, möglichst eindeutige und unangreifbare Positionen einzunehmen versuchen.

Mit Fassbinders vorläufigem Abschied in die USA im Juli 1977 fand die *Soll und Haben*-Debatte ein Ende. Doch bereits ein Jahr später warf erneut eine Fernsehserie Fragen nach der angemessenen Form der ›Vergangenheitsbewältigung‹ auf: die amerikanische Mini-Serie *Holocaust*. Davon handelt das folgende Kapitel.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

3. Eine bundesrepublikanische Zäsur: *Holocaust* (1979)

> Ich bin beglückt, daß an vier Abenden unendlich viele Deutsche an die grauenhafte Zeit erinnert werden. Ich freue mich, daß der Streifen unseren Politikern vorgesetzt wird und daß die Jugend etwas sehen wird, was sie kaum glauben kann.[1]
>
> *Verleger Axel Springer über die TV-Serie Holocaust*

Ziel dieses Kapitels ist es, die Ausstrahlung der TV-Serie *Holocaust* zu kontextualisieren. Wie der Literaturbericht gezeigt hat, liegen zu *Holocaust* bereits zahlreiche Studien vor. Daher legt dieses Kapitel den Schwerpunkt auf in der Forschung wenig behandelte Aspekte, die mit zum Teil bislang nicht berücksichtigtem Schriftgut der Rundfunkarchive, des Archivs des Zentralrats der Juden und der Jüdischen Gemeinde zu Berlin rekonstruiert werden. Für das Verständnis des Medienereignisses *Holocaust* wichtige, aber bereits ausgiebig diskutierte Aspekte stelle ich mithilfe von Sekundärliteratur vor. In einem ersten Schritt soll der Vorlauf des Medienereignisses historisiert werden, den ich im Rahmen der rundfunkpolitischen Kontroverse um einen SPD-nahen ›Rotfunk‹ und einen CDU-nahen ›Schwarzfunk‹ bewerte (1.). Anschließend stelle ich die Ausstrahlung von *Holocaust* als Ergebnis eines Kulturtransfers vor (2.). Hier liegt die Annahme zugrunde, dass die amerikanische TV-Serie, der vor allem Trivialität und Verletzung eines (missverstandenen) Adorno-Diktums vorgeworfen wurde, im Rahmen eines Kulturtransfers dem deutschen Zielkontext angepasst wurde: in Form von begleitenden Sendungen, aber auch mit Änderungen einzelner Szenen und vor allem mit der Kürzung des Schlusses. In einem dritten Schritt nehme ich Reaktionen auf *Holocaust* in den Blick, zunächst allgemein für das westdeutsche Fernsehen (3.), dann dezidiert aus jüdischen Perspektiven (4.). Das Kapitel schließt mit einem Zwischenfazit (5.).

1 Axel Springer an Erik G. Ell, 22.01.1979. CJA, 5A1, Nr. 800, 674.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

3.1 Der Vorlauf des Medienereignisses: Rundfunkpolitische Kontroverse

Die amerikanische TV-Serie *Holocaust* entstand als Reaktion auf *Roots*. Am 23. Januar 1977 strahlte der amerikanische Fernsehsender »ABC« die Serie *Roots* aus, die am Beispiel von sieben Generationen einer afro-amerikanischen Familie die Unterdrückung der Schwarzen in den USA zeigte. Knapp zehn Jahre nach der Ermordung des Bürgerrechtlers Martin Luther King wühlte *Roots* die amerikanische Gesellschaft auf und konfrontierte sie mit ihrer rassistischen Vergangenheit und Gegenwart.[2] Das deutsche Fernsehen strahlte *Roots* 1978 in Form von zehn Serienfolgen aus,[3] die auch hierzulande auf großes Interesse stießen. Allerdings kritisierten die Aufsichtsgremien der Rundfunkanstalten »die teilweise drastischen Gewaltszenen«.[4]

Roots hatte bewiesen, dass sich Geschichte als Verkaufsschlager eignet. Die Konkurrenz von ABC, der Sender NBC, hatte das antizipiert und 1976 eine Serie über den Mord an den europäischen Juden in Auftrag gegeben. Das Drehbuch übernahm Gerald Green; Regisseur wurde Marvin Chomsky, den die Medienwissenschaftlerin Martina Thiele wie folgt beschreibt: »ein ›Schnellschußspezialist‹, der an *Roots* mitgearbeitet und in wenigen Wochen den Film *Unternehmen Entebbe* abgedreht hat, in dem es um die Geiselbefreiung durch eine israelische Spezialeinheit in Uganda 1976 geht«.[5] Die Serie erhielt den Arbeitstitel *Holocaust* und wurde von Juli bis November 1977 in Westberlin und in Österreich gedreht.[6] Im Berliner Wedding entstanden die Szenen zum Warschauer Ghetto, in Mauthausen jene zu den Konzentrationslagern Buchenwald und Auschwitz.[7] Laut Thiele hat der Regisseur ursprünglich in Ungarn, der Tschechoslowakei und Jugoslawien drehen wollen, doch hierfür keine Genehmigung erhalten: »Die Begründung lautet, daß das vorgelegte Drehbuch ›zionistische‹ Elemente enthalte. Um eine Dreherlaubnis in Polen oder der DDR hat man sich daher gar nicht erst bemüht.«[8]

2 *Howard*, John/*Rothbart*, George/*Sloan*, Lee: The response to »Roots«: A national survey. In: Journal of Broadcasting, Volume 22, 1978, Issue 3, 279–287.

3 Protokoll über die Sitzung der Ständigen Fernsehprogrammkonferenz am 27./28.09.1977 in Frankfurt. DRA-F, Gremienprotokolle, 8.

4 Protokoll über die 217. Sitzung des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen/ARD am 13./14.12.1978 in München. DRA-F, Gremienprotokolle, 7.

5 *Thiele*: Publizistische Kontroversen 297.

6 Ebd.

7 *O. A.*: »Holocaust«: Die Vergangenheit kommt zurück. In: Der Spiegel vom 29.01.1979, 17–28, hier 21.

8 *Thiele*: Publizistische Kontroversen 297.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Anfangs waren die Amerikaner an einer Zusammenarbeit mit dem deutschen Fernsehen interessiert. Der Programmhändler »Worldvision Enterprises« hatte den westdeutschen Rundfunkanstalten eine Kooperation angeboten, was diese allerdings ablehnten.[9] Bereits während der Dreharbeiten sicherte sich der WDR jedoch eine Option für die Ausstrahlung in Deutschland.[10] Am 16. April 1978 wurde die erste *Holocaust*-Folge in Nordamerika ausgestrahlt und hatte 120 Millionen Zuschauer.[11] Laut dem Medienwissenschaftler Friedrich Knilli war die Mini-Serie »der Spitzenreiter in der Programmsaison 1977/78 in den USA«.[12] An die Zahlen von *Roots* kam *Holocaust* allerdings nicht heran: Innerhalb der amerikanischen Fernsehgeschichte nahm *Holocaust* damals nur den 49. Platz der erfolgreichsten Programme ein.[13]

Pünktlich zur nordamerikanischen Premiere hatte der WDR Kassetten mit *Holocaust* erhalten, die zuerst WDR-Redakteur Peter Märthesheimer und dann WDR-Fernsehspielchef Günter Rohrbach sichteten. Innerhalb weniger Tage beschlossen sie, die Serie für den WDR zu kaufen.[14]

Holocaust hatte den Anspruch, anhand weniger Figuren einen möglichst umfassenden Überblick über die nationalsozialistische Judenverfolgung zu vermitteln. Im Zentrum stehen drei Familien, die aus der jüdischen Familie Weiss und den nicht-jüdischen Familien Helms und Dorf bestehen. Die Handlung beginnt 1935 mit der Hochzeit von Inga Helms und Karl Weiss, die eine Verbindung zwischen der kleinbürgerlich gezeichneten Familie Helms und der wohlsituierten jüdischen Arztfamilie Weiss herstellt; Erik und Marta Dorf wiederum sind Patienten von Josef Weiss. In diesen drei Familien verdichtet sich deutsche Geschichte: Während die Mitglieder der Familie Helms zu Mitläufern und Tätern sowie jene der Familie Weiss zu Opfern werden, wird aus Erik Dorf ein NS-Massenmörder. Die Figuren erleben, wie die Filmwissenschaftlerin Sonja M. Schultz festhält,

> viele historische Stationen und Situationen: die Reichspogromnacht, Selbstmord und Vergewaltigung, die Tötung psychisch Kranker, Deportation, Flucht und Widerstand. Sie werden Zeugen des Massakers von Babij Jar, erleben das Warschauer Ghetto sowie die Lager Buchenwald, Theresienstadt, den Gefangenen-Ausbruch in Sobibor und schließlich Auschwitz mit dem Tod in der Gaskammer.[15]

9 *Knilli*, Friedrich/*Zielinski*, Siegfried (Hg.): Betrifft: »Holocaust«. Berlin 1983, 9.

10 *O. A.*: Fernsehen: Gaskammern à la Hollywood? In: Der Spiegel vom 15.05.1978, 228–231, hier 230.

11 *Knilli*: Betrifft: »Holocaust« 9.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 *O. A.*: »Holocaust«: Die Vergangenheit kommt zurück; Gespräch mit Günter Rohrbach am 07.01.2015 in München.

15 *Schultz*: Der Nationalsozialismus im Film 169.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Der Vorteil dieser Erzählweise liegt auf der Hand: Mit einer für den Zuschauer überschaubaren Figurengruppe können Einblicke in verschiedene Situationen gegeben werden. Hinzu kommt das hohe Identifikationspotential:

> Damit schafft Hollywood, mit dieser seiner erprobten Dramaturgie, die Voraussetzung für höchste Identifikation und höchste Emotion. Der Zuschauer wird nicht etwa frontal-argumentativ angeredet, sondern gewissermaßen an der Hand genommen und den Weg der handelnden – der leidenden – Personen entlanggeführt. Er ist nicht außerhalb des Films, sondern im Film selbst, der ihn jeden Schritt buchstäblich in den Fußstapfen der Filmfiguren nachvollziehen läßt, als wären es seine eigenen Schritte, bis er schließlich in der Gaskammer angelangt ist, die er bisher, in anderen Filmen, wenn überhaupt, dann nur als Fremder von außen gesehen hatte.[16]

Diese Erzählstrategie bedarf aber Konzessionen. Da sie für das US-amerikanische kommerzielle Fernsehen produziert wurde, muss die Handlung regelmäßig Spannungskurven enthalten, die für Werbepausen genutzt werden. Entsprechend entsetzt zeigte sich der Germanist Mark E. Cory über das pietätlose Werbeumfeld der TV-Serie bei der amerikanischen Ausstrahlung:

> The juxtaposition of Babi Yar and a pitch for toothpaste or feminine hygiene products seemed insensitive and unnecessary at best, and the ads for dog food, or a laundry product which could magically whisk away a bright yellow stain worn over the left breast, or worse yet featuring a toasted cracker being served out of the dancing flames of a brick oven, were appalling examples of bad taste.[17]

Auch bedeutete die Erzählstrategie von *Holocaust* eine melodramatische Verschränkung von Privatem und Politischem. So wird die äußerst unrealistische Geschichte der Nichtjüdin Inga Helm-Weiss erzählt, die aus Sehnsucht zu ihrem Mann Karl sich freiwillig ins KZ Buchenwald begibt, hierfür aber sexuell genötigt wird – von einem Verwandten, der bei der SS tätig ist. In Buchenwald wird Inga Helm-Weiss von ihrem Mann Karl schwanger und bringt einen Sohn zur Welt. Angesichts dieses unrealistischen Hintergrunds überrascht nicht, dass *Holocaust* starken Gegenwind erhielt, auch in den USA. Zu den schärfsten Kritikern gehörte der Holocaust-Überlebende Eli Wiesel, der in der »New York Times« mit *Holocaust* abrechnete:

> Bin ich zu hart? Zu empfindsam, vielleicht. Der Film dagegen ist es nicht. Er versucht, das darzustellen, was sich selbst der Vorstellungskraft entzieht. Er verwandelt ein ontologisches Ereignis in eine Seifen-Oper. […] Man wird mir sagen, daß Filmemachen seine eigenen Gesetze hat und seine eigenen Erfordernisse. Immerhin werden ähnliche Techniken bei Kriegsfilmen und Geschichtsdarstellungen angewendet. Aber der

16 *Märthesheimer:* Im Kreuzfeuer 16 f.

17 *Cory,* Mark E.: Some Reflections on NBC's Film *Holocaust.* In: The German Quarterly, Vol. 53, No. 4 (Nov., 1980), 444–451, hier 444.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Holocaust ist einzigartig, nicht nur irgendein Ereignis. Diese Serie behandelt den Holocaust, als wäre er nur irgendein Ereignis. So bin ich gegen diesen Film, nicht, weil er künstlerisch nicht in Ordnung ist, sondern weil er nicht authentisch genug ist. Er entfernt uns von dem Ereignis, anstatt uns ihm näherzubringen. Der Ton ist falsch. Die meisten Szenen klingen nicht glaubhaft: zuviel Drama, nicht genug Dokumentation. […] Auschwitz kann nicht erklärt, noch kann es sichtbar gemacht werden. Ob Gipfelpunkt oder Zerrbild der Geschichte, der Holocaust transzendiert Geschichte. Alles an ihm ruft Angst hervor und führt zu Verzweiflung: Die Toten besitzen ein Geheimnis, das wir, die Lebenden, weder aufdecken dürfen noch könnten. […] Der Holocaust muß uns in Erinnerung bleiben. Aber nicht als eine Show.[18]

Außer dieser ethischen Argumentation lehnte Wiesel *Holocaust* aufgrund vieler sachlicher Fehler ab:

Im Gegensatz zu dem, was wir im Film sehen, durften sich jüdische Flüchtlinge, die die russische Grenze vor der deutschen Invasion überquerten, nicht frei bewegen, sondern sie wurden verhaftet, verhört und eingesperrt; Auschwitz-Insassen durften weder Koffer, noch Familienfotos, noch Notenblätter bei sich behalten; Juden tragen nachts keine Gebets-Schals; der Segen, der beim Lesen der Thora gesprochen wird, ist ein anderer als der bei einer Hochzeit – der Rabbi, der die Trauung vollzieht, spricht den falschen Segen.[19]

Trotz dieser Schwächen hatte sich der WDR zum Kauf der Serie entschlossen. Allerdings wurde *Holocaust* nicht aus ästhetischen, sondern aus politischen Gründen gekauft,[20] wie aus einem Schreiben des WDR-Fernsehdirektors Heinz Werner Hübner an den Vorsitzenden des WDR-Verwaltungsrats deutlich wird:

Entscheidend für den Ankauf der NBC-Serie war die Überlegung, daß auf Grund der Tatsache, daß dieser Film in den USA ein außerordentliches Echo hatte, und daß er von vielen westeuropäischen Fernsehsystemen übernommen wird, die Bundesrepublik Deutschland diesen Film nicht ignorieren kann. Dies hätte zweifellos nicht nur politische Diskussionen ausgelöst, sondern auch politische Folgen gehabt. Der ARD würde man überdies vorwerfen, daß sie zwar »Roots« erworben hätte, in dem die amerikanische Vergangenheit aufgearbeitet wird, daß sie sich aber scheut, einen Aspekt der deutschen Vergangenheit, wenn auch in der Sicht des Auslands, dem deutschen Publikum vorzuführen.[21]

18 *Wiesel*, Eli: Die Trivialisierung des Holocaust. In: *Märthesheimer*: Im Kreuzfeuer 25–30, hier 26–30.

19 Ebd. 26.

20 *Schulz*, Sandra: Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust: die deutsche Erstausstrahlung der US-amerikanischen Fernsehserie ›Holocaust‹ im Jahre 1979. In: Historical Social Research 32 (2007), 1, 189–248.

21 Hübner an den Vorsitzenden des WDR-Verwaltungsrates, Herrn Konrad Grundmann MdL, 24.04.1978. HA WDR 16304.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

SPD spricht sich für ›Holocaust‹-Ausstrahlung aus

Der WDR begründete seine Entscheidung mit einer Pfadabhängigkeit: Aufgrund des starken Echos im Ausland, aber auch weil *Roots* in Deutschland gezeigt worden war, sei eine *Holocaust*-Ausstrahlung zwingend. Dennoch war der Ankauf des WDR sehr umstritten. Die schärfsten Kritiker hatte der WDR zunächst innerhalb der ARD – andere Sendeanstalten, vor allem der Bayerische Rundfunk, waren gegen eine Ausstrahlung von *Holocaust*. Dies hing zum einen mit einer zeitlichen Koinzidenz zusammen, was die Bekanntmachung über den Serieneinkauf und die Forderung des SPD-Präsidiums betraf, die Serie auszustrahlen. Das SPD-Präsidium forderte am 24. April 1978 – demselben Tag, als WDR-Fernsehdirektor Hübner den Verwaltungsrat über den bereits erfolgten Kauf der Serie informierte – die Genossen in den Rundfunkgremien auf, sich für eine Ausstrahlung der amerikanischen TV-Serie im deutschen Fernsehen einzusetzen.[22] Das Thema sprachen der stellvertretende SPD-Fraktionschef im Bundestag, Horst Ehmke, der ehemalige Verteidigungsminister Georg Leber und der Regierende Bürgermeister von Berlin, Dietrich Stobbe, in der Sitzung an.[23] Während einer Amerika-Reise hatten sie von *Holocaust* erfahren und sich vor Ort ein Bild von der »nicht erwartete[n] Intensität der Zuschauerreaktionen und das große Ausmaß an Betroffenheit« gemacht.[24] Im SPD-Gremium stießen sie auf Zustimmung und gingen damit an die Presse. Da der WDR die Serie zwar schon gekauft, dies aber noch nicht publik gemacht hatte, kam der Eindruck auf, der WDR habe auf Druck der SPD gehandelt. In den 1970er- und 1980er-Jahren standen die Rundfunksender besonders im Verdacht, den großen Parteien allzu nahe zu stehen; es war von »Rot- und Schwarzfunk« die Rede.[25] Der WDR als Sender im SPD-Stammland Nordrhein-Westfalen galt als Bastion des »Rotfunks«; Intendant Friedrich-Wilhelm von Sell war SPD-Mitglied: Die Kausalität zwischen SPD-Beschluss und Serieneinkauf erschien den Kritikern von *Holocaust* zwingend.

Begünstigt wurde dieser Eindruck durch die Annahme, die SPD begrüße *Holocaust* geschlossen. Erst Anfang Juli meldete sich der SPD-Bundestagsabgeordnete Olaf Schwencke kritisch zu Wort: »Ich weiß, wovon ich rede, denn ich habe eine Folge am 20. April (!) dieses Jahres in den USA ›miterlebt‹. Der häufig apostrophierte sogenannte ›schonungslose Realismus‹ dieser TV-Serie taugt weder zur Aufklärung noch zur Vergangenheitsbewältigung.«[26] Es war

22 *Schulz*: Film und Fernsehen, 212.
23 Ebd.
24 Ebd.
25 *Dussel*, Konrad: Deutsche Rundfunkgeschichte. 3. Aufl. Konstanz 2010.
26 Olaf Schwencke MdB begrüßt Entscheidung der ARD-Programmkonferenz. In: epd/Kirche und Rundfunk vom 12.07.1978, 7a. Hitler hatte am 20. April Geburtstag.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

auch Schwencke, der schließlich eine parlamentarische Anfrage zu *Holocaust* stellte. Darin fragte er nach einer möglichen Intervention der SPD-geführten Bundesregierung gegen die Serie, die »wegen ihrer Oberflächlichkeit und historischen Fragwürdigkeit als eine im kommerziellen Horror-Show-Stil inszenierte Darstellung anzusehen ist«.[27] Kanzleramts-Staatssekretär Klaus Bölling antwortete seinem Parteifreund, die Bundesregierung habe »grundsätzlich nicht die Absicht, in Programmentscheidungen öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten einzugreifen«.[28]

Konservative Kritik an ›Holocaust‹

Die Vertreter des »Schwarzfunks«, allen voran der Bayerische Rundfunk, begründeten ihre Vorbehalte gegenüber einer Ausstrahlung der Serie ohne Verweis auf die SPD-Empfehlung. In einer Schaltkonferenz der ARD-Intendanten begründete der Intendant des »Bayerischen Rundfunks«, Reinhold Vöth, seine ablehnende Haltung mit der Qualität der Serie, wie das Protokoll festhält:

> Einer Darstellung der deutschen Vergangenheit solle man selbstverständlich nicht ausweichen. Die Frage sei jedoch, ob die Anstalten dies nicht, wie in der Vergangenheit auch in verschiedenen Beiträgen geschehen, in eigenen Produktion tun sollten und nicht durch die Ausstrahlung möglicherweise qualitativ bedenklicher amerikanischer Serien.[29]

Auch der Intendant des »Hessischen Rundfunks«, Werner Hess, ließ laut Protokoll »eine gewisse Skepsis erkennen«.[30] In den nächsten Wochen wurden verschiedene Modelle überlegt, in welchem Rahmen *Holocaust* in Deutschland ausgestrahlt werden sollte: als konzertierte Aktion aller ARD-Anstalten im ersten oder im dritten Programm oder zeitversetzt im dritten Programm. Eine Woche vor der Abstimmung innerhalb der ARD Ende Juni lehnte Helmut Lamprecht, leitender Hörfunkredakteur bei »Radio Bremen«, auch mit Blick auf den laufenden Majdanek-Prozess *Holocaust* in einem »FAZ«-Gastbeitrag ab:

> Der Realismusbegriff des Amerikaners soll hier nicht länger untersucht werden. Statt dessen sollen deutsche Fernsehverantwortliche […] daran erinnert werden, daß seit dem 26. November 1975 in Düsseldorf der Prozeß gegen »Hackmann und andere« läuft. Hackmann ist der Hauptangeklagte im Maidanek-Prozeß. Hier geht es nicht um ästhetischen Realismus, sondern um blutigste Realität, um die Ermordung von 250 000 osteuropäischen Juden in den Jahren 1941 bis 1944. Die deutsche Öffentlich-

27 Mündliche Anfrage Dr. Schwencke (Nienburg), SPD, 15.09.1978. In: Deutscher Bundestag, 8. Wahlperiode, Drucksache 08/2099.

28 Deutscher Bundestag, 8. Wahlperiode, 105. Sitzung. Bonn, 22.09.1978, 8332.

29 Auszug aus der Intendanten-Schaltkonferenz am 25.04.1978. HA WDR 16304.

30 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

keit nimmt kaum Notiz von diesem Prozeß. Hätte hier das deutsche Fernsehen nicht eine wichtige, ja unerläßliche Aufgabe zu erfüllen?[31]

Einen Tag nach Lamprechts Beitrag legte der Fernsehspielchef des »Südwestfunks«, Peter Schulze-Rohr, in der »Zeit« nach. Der damalige WDR-Fernsehspielchef Günter Rohrbach spricht rückblickend gar von einer »Kampagne« anderer Sender gegen den WDR.[32] Für Schulze-Rohr, der seine Laufbahn als Regie-Schüler bei Bertolt Brecht am Berliner Ensemble begonnen hatte, war *Holocaust* »[k]eine Frage von rechts oder links«.[33] Vielmehr sah er »Gebote historischer, moralischer und künstlerischer Glaubwürdigkeit« verletzt und verwies auf »überlebende KZ-Insassen, die in New York« gegen *Holocaust* demonstrierten.[34] Ähnlich wie Elie Wiesel kritisierte Schulze-Rohr die Fehler der historischen Darstellung:

> Allein die äußere Glaubwürdigkeit (der zuliebe der Produzent das Engagement zweier gewesener SS-Offiziere nicht gescheut haben will): Abzeichen stimmen nicht, Uniformen stimmen nicht, Hitlerjungen treten in Sommeruniformen unter Weihnachtsbäume, Lebensmittel schmuggelnde Juden werden im Warschauer Getto von Polen in regulären polnischen Uniformen exekutiert (als es längst keine polnische Armee mehr gab). Die Fülle derartiger Fehler wird Jüngere nur verwirren. Älteren erlaubt sie zu sagen: Wenn die nicht mal das richtig machen, dann stimmt auch alles andere nicht.[35]

Vor der Abstimmung innerhalb der ARD war unklar, wie sich der »Bayerische Rundfunk« verhalten würde. Im Mai 1978 berichtete der »Spiegel« unter Berufung auf BR-Fernsehdirektor Helmut Oeller, dass der Münchner Sender einen Alleingang in Kauf nehme: »Sollte eine ARD-Mehrheit für die Serien-Ausstrahlung im bundesweiten Gemeinschaftsprogramm votieren, […] würde sich der Bayerische Rundfunk ausschalten.«[36] Entsprechend alarmiert fragte der jüdische Vertreter im BR-Fernsehausschuss, Hans Lamm, nach. Dort erfuhr er, dass die »Spiegel«-Meldung nicht zutreffend sei und der BR seine Entscheidung noch nicht getroffen habe.[37] Wenig Verständnis hatte Lamm jedoch dafür, warum der Fernsehdirektor dies nicht öffentlich richtigstelle. Der folgende Schlagabtausch gibt sowohl Aufschluss über inhaltliche Differenzen hinsicht-

31 *Lamprecht*, Helmut: Holocaust: Ein Film wird zum Fall. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22.06.1978.

32 Gespräch mit Günter Rohrbach am 07.01.2015 in München.

33 *Schulze-Rohr,* Peter: Entscheidung über Fernsehspiel »Holocaust«: Keine Frage von rechts oder links. In: Die Zeit vom 23.06.1978.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 *O. A.*: Fernsehen: Gaskammern à la Hollywood? In: Der Spiegel vom 15.05.1978, 228–231, hier 231.

37 307. Sitzung des Fernseh-Ausschusses des Rundfunkrats, 01.06.1978. HA BR GR/5003.E.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

lich *Holocaust*, aber auch über unterschiedliche Vorstellungen über das Mandat eines Rundfunkrats:

> Auf die Zwischenbemerkung von Herrn Dr. Lamm, daß es Perfektion nirgendwo gebe, erwidert Herr Dr. Oeller, das Problem liege darin, daß man dieses Thema nicht in einer kommerziellen Dramatisierung darstellen könne. Es sei unmöglich, in einer Fiktion, die die Mittelmäßigkeit im Literarischen schlechthin sei, darzustellen, was über 6 Millionen betroffen habe.
>
> Der Vorsitzende findet, das Problem, das hier mit hereinspiele, sei stark politischer Natur, dem man sich nicht entziehen könne. Wenn die Serie in Frankreich nicht ausgestrahlt werde, habe das einen anderen Stellenwert, als wenn sie in der Bundesrepublik nicht komme. […]
>
> Dr. Lamm fragt, ob dies nicht einer der Fälle sei, wo der Ausschuß glücklich wäre, wenn sein Rat im Rahmen des Rundfunkgesetzes eingeholt würde. Das Nachtarocken gefallener Entscheidungen sei doch frustrierend. […]
>
> Prof. Forster führt aus, er […] würde sich ungut fühlen, einem Gremium anzugehören, das in diesem heiklen und offensichtlich nicht pressionsarmen konkreten Fall als eine pressure-group in Richtung Kompetenzverwischung agieren würde. […]
>
> Dr. Lamm erklärt, niemand werde ihm verübeln, an diesem Problem engagiert und interessiert zu sein, und gerade deshalb bedauere er, daß sein Vorredner den Terminus Antrag oder Pression gebraucht habe. Es wurde von ihm keineswegs ein Antrag formuliert.[38]

Während Hans Lamm sein Mandat als Rundfunkrat dynamisch interpretierte, das nicht nur »Nachtarocken«, sondern auch proaktive Intervention bedeutete, warnte der Vertreter der katholischen Kirche im Rundfunkrat, Karl Forster, vor einer Interessenpolitik.[39] Dennoch schien die Diskussion im Fernsehausschuss etwas bewirkt zu haben. Vor allem das Argument, Deutschland dürfe sich der international ausgestrahlten Serie nicht entziehen, schien ausschlaggebend gewesen zu sein. War Anfang Juni der BR noch unentschlossen, vertrat er Ende Juni die Ansicht, sich der Ausstrahlung von *Holocaust* anzuschließen.

Hier deutet sich an, dass der von dem Historiker Anthony Kauders beschriebene »Gabentausch« zwischen Juden und Nichtjuden auch auf dem Bereich der Rundfunkpolitik funktionierte.[40] Unter »Gabentausch« versteht Kauders die für beide Seiten gewinnbringende Interaktion zwischen der Bundesrepublik und der jüdischen Minderheit. Im Ausland wurde die Demokratiefähigkeit der Deutschen nicht zuletzt an ihrem Verhalten gegenüber Juden gemessen. Insofern hatte die Bundesrepublik ein großes Interesse, ein gutes Verhältnis zu jü-

38 Ebd.

39 Andrea Sinn geht in ihrer Biographie über Hans Lamm auch auf dessen Rundfunktätigkeit ein, siehe *Sinn*, Andrea: »Und ich lebe wieder an der Isar«. Exil und Rückkehr des Münchner Juden Hans Lamm. München 2008.

40 *Kauders*, Anthony D.: Unmögliche Heimat. Eine deutsch-jüdische Geschichte der Bundesrepublik. München 2007, 126–160.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

dischen Funktionären und ihren »jüdischen Mitbürgern« zu pflegen, um dafür Legitimation und Ansehen zu erhalten.[41] Dafür revanchierte sich die Bundesrepublik mit finanzieller Unterstützung, Teilhabe und Anerkennung.[42] Dieses Muster fand im Kontext von *Holocaust* erneut Anwendung: Auch aufgrund der Erwartungen des Auslands – und damit der Frage der Legitimation und des Ansehens der Bundesrepublik – wurde *Holocaust* gesendet.

Intendanten beschließen Ausstrahlung im dritten Programm

Ein bislang nicht berücksichtigter Quellenfund im WDR-Archiv widerlegt Annahmen, wonach eine Ausstrahlung von *Holocaust* im ersten Programm durch den starken Widerstand seitens des Bayerischen Rundfunks verhindert wurde und nur deswegen im dritten Programm landete. Ein interner Vermerk des WDR-Fernsehdirektors Werner Hübner deutet darauf hin, dass der WDR von Anfang an mit einer Ausstrahlung im dritten Programm kalkuliert hatte. Hübner plante lediglich, ein »Initialprogramm« im ersten Programm zu zeigen. Dieses sollte ein 90-minütiger Beitrag sein, der zur Primetime um 20.15 Uhr gesendet werden sollte, um den Film »vor[zu]stellen«:

> Wie er zustande kam, welches Echo, welche Diskussion er weltweit auslöste. An Beispielen werden tatsächliches Geschehen, also Filmdokumente, die es gibt, mit der Darstellung im Film »Holocaust« konfrontiert: Warschauer Ghetto, Kristallnacht, Alltag in einem KZ, Erschießungen in Baby Jar und anderswo, das Tragen des Judensterns, Bürgertum in Berlin 1932 usw. Nach dieser »Initial-Sendung« sollten die vier Folgen (760') innerhalb von zehn bis vierzehn Tagen in den Dritten Programmen gezeigt werden. Aber nicht versteckt, sondern an chancenreichen Plätzen. Ob alle Dritten zusammenschalten, was erstrebenswert wäre, oder ob jeder Sender individuell ausstrahlt, muß besprochen werden.[43]

WDR-Fernsehdirektor Hübner hatte somit als wünschenswertes Maximalziel eine gemeinsame Ausstrahlung im dritten Programm formuliert. Erst aufgrund der großen medialen Diskussion, in der das anfangs angekündigte Veto des »Bayerischen Rundfunks« kritisiert wurde, entstanden im WDR dann zwei Lager: die einen wollten *Holocaust* in der ARD sehen, die anderen im dritten Programm.

Für die These, dass die WDR-Chefetage von Anfang mit dem dritten Programm liebäugelte, spricht auch das Verhalten des WDR während der Abstimmung der ARD-Fernsehprogrammkonferenz, die am 27. und 28. Juni 1978 in Bremen zur Beratung über die *Holocaust*-Ausstrahlung zusammenfand. Fünf Fernsehdirektoren votierten hier für eine Ausstrahlung im ersten Programm, vier dagegen, einer enthielt sich. Obwohl der WDR somit eine knappe Mehrheit

41 *Kauders*: Unmögliche Heimat 129.
42 Ebd.
43 Undatierter Vermerk. HA WDR 16304.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

für *Holocaust* im ersten Programm hatte, trat der Sender von diesem Anspruch zurück und setzte auf das dritte Programm:

Herr Abich berichtet über das Beratungsergebnis in der internen Direktorensitzung, wonach mit 5:4 Stimmen (eine Enthaltung) empfohlen wurde, diese Serie ins Erste Programm einzubringen. (Der BR hat erklärt, als überstimmter Sender sich nicht aus dem Gemeinschaftsprogramm ausschalten zu wollen). Aber aus Gründen dieser schwachen Mehrheit und wegen der Schwierigkeiten einer zeitlich zusammengedrängten Platzierung von ca. 8 Programmstunden hat der WDR sich entschlossen, die Serie den Dritten Programmen anzubieten.[44]

Wie die »FUNK-Korrespondenz« berichtete, habe es in der Diskussion drei Auffassungen gegeben:

Während einige Fernsehdirektoren die Behandlung des Themas Judenvernichtung in der melodramatischen Art à la »Roots« für unangemessen hielten, argumentierten andere, daß gerade die spektakuläre Aufmachung geeignet sei, die junge Generation mit den Ereignissen aus der jüngeren deutschen Geschichte zu konfrontieren. Eine dritte Gruppe schließlich vertrat die Meinung, daß im Hinblick auf die Auslandsreaktionen die ARD auf eine Ausstrahlung der Serie in ihrem Hauptprogramm nicht verzichten dürfe.[45]

Das Ergebnis der Konferenz zeigt jedoch – wie andere Beispiele in der Rundfunkgeschichte auch –, dass die »Rotfunk«- und »Schwarzfunk«-Lesarten vor allem als zeitgenössische Kampfbegriffe taugen, nicht aber senderinterne Entscheidungen in Gänze erklären können. Jedenfalls spiegelt das Ergebnis der Konferenz nicht ungebrochen die Lager des »Schwarzfunks« und des »Rotfunks« wider: Unter den *Holocaust*-Befürwortern (WDR, SFB, HR, SDR) war auch der ›schwarze‹ Stuttgarter Sender SDR; unter den Gegnern (BR, SWF, SR, NDR) war mit dem NDR auch ein Sender, der einen ›roten‹ Intendanten hatte.[46] Radio Bremen enthielt sich; Hans Abich, der als ARD-Programmdirektor ebenfalls eine Stimme hatte, votierte für *Holocaust*.[47] Seine Stimme begründete die Mehrheit *für* die Ausstrahlung im ersten Programm.[48]

44 Protokoll über die Sitzung der Ständigen Fernsehprogrammkonferenz am 27./28.06. 1978 in Bremen. DRA-F, Gremienprotokolle.

45 *O. A.*: US-Serie »Holocaust« Thema der Intendanten-Sitzung in Berlin. In: FUNK-Korrespondenz vom 05.07.1978.

46 Siehe auch *Wagner*, Hans-Ulrich: Krisengeschüttelt – Der NDR in den 70er Jahren. In: URL: http://www.ndr.de/der_ndr/unternehmen/geschichte/Krisengeschuettelt-Der-NDR-in-1970er-Jahren,siebziger118.html (am 01.03.2017).

47 *Neudeck,* Rupert: »Holocaust« – jetzt doch nur im Dritten Fernsehprogramm der ARD. In: Neue Zürcher Zeitung vom 22.07.1978.

48 Da zwei Protokolle eindeutig von einem 5:4-Ergebnis ausgehen, erscheint die Darstellung von Marianne Engels-Weber unwahrscheinlich, dass tatsächlich nur drei Sendeanstal-

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Über Motive kann nur spekuliert werden. Das CDU-Mitglied Hans Bausch, Intendant des Stuttgarter SDR, wollte womöglich die Debatte über die Geschichtsklitterung der baden-württembergischen CDU nicht zusätzlich anheizen – im Frühsommer 1978 war diese mit der Filbinger-Affäre beschäftigt. Eine Ablehnung von *Holocaust* hätte womöglich Filbingers Verteidigungsstrategie, sich bis zuletzt als Gegner des Nationalsozialismus zu stilisieren, unglaubwürdig erscheinen lassen. Mit Blick auf den NDR gilt festzuhalten, dass der Intendant Martin Neuffer zwar SPD-Mitglied war, der damalige Programmdirektor und spätere Nachfolger Neuffers, Friedrich Wilhelm Räuker, aber ein CDU-Parteibuch hatte. Der NDR war nicht nur der Sender im rot regierten Hamburg, sondern auch in den schwarz regierten Bundesländern Schleswig-Holstein und Niedersachsen, die ohnehin die Hamburger Dominanz kritisch beäugten. So fällt die Debatte um *Holocaust* in den Zeitpunkt, in dem der NDR als Dreiländeranstalt vor dem Aus stand, da die CDU-Länder drohten, den Staatsvertrag zu kündigen – was am 8. Juni 1978 dann auch geschah.[49]

Ein weiterer Punkt spricht gegen eine Erklärung nach politischen Gräben: Gerade weil in damaligen Diskussionen immer wieder »Rot«- und »Schwarzfunk« gegeneinander ausgespielt wurden, hatten die Sender ein Interesse daran, solchen Zuordnungen nicht Vorschub zu leisten. Teilweise diskutierten Intendanten und Programmdirektoren Entscheidungen intensiv, was wohl auch gegen eine zu einfache Entscheidung entlang der Ausrichtungen »Rot« und »Schwarz« spricht. Dies erklärt womöglich auch das Verhalten des als ›rot‹ geltenden Hessischen Rundfunks: Hatte dieser anfangs Bedenken angemeldet, votierte er später für eine *Holocaust*-Ausstrahlung.[50]

Auch wenn die analytische Erklärungskraft der Rotfunk-Schwarzfunk-Ausrichtung somit zu relativieren ist, erhitzte sie weiterhin die rundfunkpolitischen Gemüter: Die Entscheidung von NDR und RB irritierte vor allem das rote Lager, wie aus einem Schreiben des WDR-Intendanten Friedrich-Wilhelm von Sell an den Landesvorsitzenden der SPD in Schleswig-Holstein, Günther Jansen, hervorgeht. Darin schrieb von Sell:

ten für *Holocaust* votierten. Engels-Weber hatte in der »FUNK-Korrespondenz« berichtet: »Wie man jetzt erfahren konnte, war es in Wirklichkeit noch wackliger, da der ehemalige Programmdirektor Deutsches Fernsehen, Hans Abich, auch in seiner Eigenschaft als Vorsitzender der Fernsehprogrammkonferenz für das I. Programm votiert, also von den fünf Stimmen dafür, nach Abzug der zwei Abich-Stimmen, nur noch drei übrig blieben.« (*Engels-Weber,* Marianne: Funkrundschau: Warum am großen Publikum vorbei? Anmerkungen anläßlich der Ausstrahlung von »Holocaust« in den Dritten Programmen. In: FUNK-Korrespondenz vom 17.01.1979, 2).

49 *Wagner*: Krisengeschüttelt.

50 Ich danke Bernhard Gißibl für seine Anregungen zur ›Rotfunk vs. Schwarzfunk‹-Debatte.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Lieber Genosse Jansen, Dein Brief vom 6. Juli erreichte mich zu einem Zeitpunkt, zu dem […] die Entscheidung über »Holocaust« nicht mehr rückgängig zu machen war. Auch wenn die Basis für eine Ausstrahlung im 1. Programm durch die Intendanten größer geworden wäre, hätte man ein Tauziehen nicht vermeiden können. Dies wäre kein guter Auftakt für den Versuch geworden, mit »Holocaust« den routinierten Vergeßlichen und Verdrängern entgegenzuarbeiten. Vielleicht hätte man sich darum bemühen müssen, daß auch […] Radio Bremen und der NDR, den WDR-Vorschlag zu unterstützen, in der Lage gewesen wären. Nach den Reaktionen auf die Ausstrahlung im 3. Programm werden wir einiges mehr wissen.[51]

Der freiwillige Rückzieher des WDR-Fernsehdirektors Werner Hübner ins dritte Programm stieß im WDR wiederum auf großes Unverständnis, wie der damalige Fernsehspielchef Günter Rohrbach rückblickend berichtet: »Hübner hat, was ich nie verstanden habe, gesagt, er wolle nicht die ausschlaggebende Stimme sein, also ziehe er die zurück.«[52] Vor dem Hintergrund des bereits ausgeführten internen Vermerkes scheint Hübners Schritt jedoch konsequent: Er hatte sein ursprüngliches Maximalziel erreicht, *Holocaust* bundesweit und synchron auszustrahlen. Auch sprachen andere Gründe für eine Ausstrahlung im dritten Programm. Zum einen war es eine versöhnliche Geste gegenüber dem »Bayerischen Rundfunk«, die später damit belohnt wurde, dass der BR entgegen ursprünglich anderer Ankündigungen auch die Diskussionssendungen »Anruf erwünscht« übertrug. Zum anderen wollte der WDR keine Ressentiments bei den Zuschauern schüren und den »Charakter einer Zwangsveranstaltung«[53] vermeiden. WDR-Intendant von Sell sprach sogar von einem »Vergewaltigungseffekt«, den es zu verhindern gelte:

Mit der »Wahl« des Dritten Programms habe der Zuschauer die eindeutige und bewußte Entscheidung getroffen, sich der Auseinandersetzung mit diesem Film zu stellen. Dadurch sei man auch Mißverständnissen in der Öffentlichkeit entgangen. Herr von Sell führt dazu aus, dies sei eine Frage besonderer Qualität gewesen, der »Vergewaltigungseffekt« der ARD habe dringlich vermieden werden müssen, da sich mit einer solchen Wirkung ein Verlust an Aufgeschlossenheit gegenüber diesem Programm ergeben hätte.[54]

Allerdings argumentierte von Sell nicht konsistent. Während er im Juni 1978 dem WDR-Fernsehdirektor zustimmte, *Holocaust* im dritten Programm zu zeigen, sagte er im Januar 1979 bei einer Pressevorführung, *Holocaust* gehöre ins erste Programm. Günter Rohrbach, der während der Kontroverse um

51 Von Sell an Günther Jansen, 24.07.1978. HA WDR 16304.

52 Gespräch mit Günter Rohrbach am 07.01.2015 in München.

53 Ebd.

54 Protokoll über die 218. Sitzung des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen/ARD am 23./24.01.1979 in Köln. DRA-F, 5.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

das Projekt *Soll und Haben* von Sell bereits als taktierenden Politiker wahrgenommen hatte, sah sich nun in seinem Bild bestätigt. Rückblickend berichtet Rohrbach:

Am Morgen [der Pressevorführung, RR] hieß es, Herr von Sell kann nicht kommen, er ist krank. […] Ich war noch nicht unten im Saal, wo das stattfand, sondern noch oben im Büro. Dann kam plötzlich ein Anruf von Sell. Da sagte ich: Ich denke, Sie sind krank. Sagt er: Ja, aber ich bin trotzdem im Büro. Und dann fragt er: Wie geht es denn so? Ich hab' ihm dann gesagt, wie positiv am gestrigen Abend die Reaktionen der Journalisten waren. Und dann fand diese Schlussbesprechung statt. Bei dieser Schlussbesprechung wurde gesagt: Herr von Sell ist krank. Und plötzlich, während ein Journalist nach dem anderen aufstand und pro Ausstrahlung im ersten Programm plädierte, sah ich plötzlich hinten an der Tür den Sell stehen. Und der blieb aber 'ne ganze Zeit lang da stehen und hat sich angehört, wie das Ganze ablief. […] Die Journalisten fragten: Warum drittes Programm? Warum nicht im ersten Programm? […] Ich versuchte jetzt zu argumentieren und eine Entscheidung, die ich selber für falsch gehalten hatte, dann doch irgendwie zu verteidigen. In diesem Augenblick setzte sich plötzlich Sell neben mich, nahm das Mikrofon und sagte: Natürlich hätte das im ersten Programm gesendet werden müssen![55]

Rohrbachs Erinnerungen illustrieren nicht nur von Sells Lavieren und die politischen Erwägungen, die mit dem Intendanten-Amt verbunden sind. Sie bestätigen auch, welche Vorteile der WDR aus der Ausstrahlung im dritten Programm zog – nämlich allzu starke Reaktionen von rechts zu verhindern:

In meinem Gefühl war das ganz angenehm, die Vorstellung, es läuft im Dritten. Dann kommt nicht so der volle, sag' ich mal, der volle Schwung des rechten Mobs gegen diese Sache zum Zuge. Rechter Mob ist vielleicht ein zu scharfes Wort, aber es gibt nicht so den ganz heftigen Schub dagegen.[56]

Es ist auch anzunehmen, dass dies der gewichtigste Grund war, *Holocaust* im dritten Programm auszustrahlen. Die immer wieder vom WDR vorgetragene Begründung, das dritte Programm biete mehr Flexibilität als das erste, ist insofern unglaubwürdig, weil Großereignisse durchaus Abweichungen vom regulären Programm zulassen. Entsprechend kritisierte auch die Journalistin Marianne Engels-Weber: »Denn bei außerordentlichen Anlässen, z. B. Papst-Tod oder Schleyer-Entführung, gelingt doch auch eine Änderung des Programm-Schemas.«[57]

Die Entscheidung für das dritte Programm war auch für das Ausland erklärungsbedürftig. So erkundigte sich beispielsweise Yitzhak Livni, Generaldirektor der »Israel Broadcasting Authority«, bei WDR-Intendant von Sell nach

55 Gespräch mit Günter Rohrbach am 07.01.2015 in München.
56 Ebd.
57 *Engels-Weber*: Funkrundschau.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

dem Grund. In seinem Antwortbrief schrieb dieser, dass die Entscheidung hierüber noch gar nicht gefallen sei, das dritte Programm aber keinesfalls nur »local stations« darstellten, »which cannot be seen nationwide«.[58] Auch im dritten Programm sei eine bundesweite Reichweite gewährleistet.[59]

Holocaust-Ausstrahlung: Debatten für und wider

Dass *Holocaust* ein Medienereignis werden konnte, hing mit der intensiven Berichterstattung vor, während und nach der Ausstrahlung zusammen. Die Kontroverse in den USA um Elie Wiesels Fundamentalkritik, die Frage nach der Ausstrahlung von *Holocaust* im ersten oder dritten Programm, aber auch die Verjährungsdebatte und der 40. Jahrestag der »Reichskristallnacht« boten viele publizistische Anlässe. Abgesehen von gesellschaftlicher und politischer Relevanz dürften sich die Journalisten auch vom Skandalisierungs- und Empörungspotential ermuntert gefühlt haben, regelmäßig über *Holocaust* zu berichten. So wurde etwa verbreitet, dass *Holocaust* in den USA mithilfe von zwei SS-Offizieren als Fachberatern entstanden sei.[60]

Das breite Medienecho dürfte auch ökonomische Gründe gehabt haben. Die Medienverantwortlichen wussten, dass sich Themen zum Nationalsozialismus als Verkaufsschlager eigneten. Der »Wichtigkeitsindex« der Fernsehzeitschrift »HörZu« etwa ist ein Ranking, in dem Zuschauer befragt werden, welche Themen sie für wichtig halten. In der Ausgabe 44/78 landete ein Beitrag über die »Reichskristallnacht« auf dem fünften Platz. Die Novemberpogrome wurden damit »als doppelt so wichtig empfunden wie ein durchschnittlicher Beitrag. Nur die Serie über die Weltwunder (Abenteuer) und die große Heinz-Rühmann-Story konnten sich mit dem Beitrag über die Judenverfolgung im Dritten Reich messen«, teilte »Hörzu«-Chefredakteur Peter Bachér seinem Konzernchef Axel Springer mit – und schloss den Brief mit der Hoffnung, dass dieser Effekt bei *Holocaust* noch übertroffen werde.[61] In einem Brief an den Springer-Emissär in New York, Erik G. Ell, zeigte sich Axel Springer euphorisch über die bevorstehende Ausstrahlung von *Holocaust:*

Ich bin beglückt, daß an vier Abenden unendlich viele Deutsche an die grauenhafte Zeit erinnert werden. Ich freue mich, daß der Streifen unseren Politikern vorgesetzt wird und daß die Jugend etwas sehen wird, was sie kaum glauben kann. Ganz nebenbei fühle ich auch die Linie unseres Hauses bestätigt. Wir fühlten uns manchmal schon etwas einsam in der Rolle der Mahner und Erinnerer. Jetzt aber kommt das

58 Von Sell an Yitzhak Livni, Director General Israel Broadcasting Authority, 26.07.1978. HA WDR 16304.

59 Ebd.

60 *O. A.*: SS-Offiziere halfen bei »Holocaust«. In: Rheinische Post vom 05.05.1978.

61 Peter Bachér an Axel Springer, 24.01.1979. CJA, 5A1, Nr. 800, 671.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

mächtige Medium Fernsehen, von dem man nur sagen kann, daß es Fluch oder Segen sein kann. Hier zeigt sich die positive Seite.[62]

Doch wie so oft spielte der Springer-Verlag auch in dieser Frage ein doppeltes Spiel. 1978 setzten sich vor allem die Artikel der »Welt« kritisch mit *Holocaust* auseinander, und selbst wenige Tage vor der Ausstrahlung erschien eine weniger wohlwollende Einschätzung.[63] Daher sah sich Hans Lamm, Präsident der Israelitischen Kultusgemeinde München und Oberbayern, veranlasst, an die Tradition des Verlages Axel Springer zu appellieren:

Als Rundfunkrat hatte ich mich mit den Drehbüchern der Serie zu befassen und ich bin mir bewußt, daß es Punkte gibt, die zu Kritik Anlaß geben. Dennoch sollte ein verantwortungsvolles Blatt wie die WELT die Fernsehzuschauer auffordern, die Serie im 3. Programm am Montag und Dienstag sowie Donnerstag und Freitag um 21.00 Uhr aufmerksam und aufgeschlossen – und vor allem ohne vorgefaßte Meinung – anzusehen und dann selbst zu werten.[64]

Auch die Berichterstattung der »Bild«-Zeitung war nicht so wohlwollend, wie man sie ausgehend von Axel Springers Brief her erwartet hätte. Erst nach der Ausstrahlung und infolge der enormen Zuschauer-Reaktionen startete »Bild« am 5. Februar 1979 eine große Serie über *Holocaust,* in der das Boulevardblatt Ausschnitte aus *Holocaust* als Fortsetzungsroman veröffentlichte – angefangen mit einer Passage, in der sich Rudi Weiss als 40 Jahre alter Sportlehrer vorstellte:

Ich heiße Rudi Weiss. Meine Eltern und meine ganze Familie sind bei der Massenvernichtung umgekommen, die man jetzt Sühneopfer oder Holocaust nennt. Ein seltsamer Name für Massenmord. Ich habe überlebt. Heute sitze ich in meinem Bungalow am Ufer des Sees von Galiläa und habe gerade die Chronik der Familie Weiss beendet. Sie ist zugleich die Chronik der sechs Millionen ermordeten Juden in Europa, der wenigen Überlebenden und derer, die sich wehrten. Ich bin Sportlehrer, verheiratet, zwei Söhne. Unsere Kinder und Kindeskinder müssen wissen, was damals geschehen ist – die ganze Welt muß es wissen. Am 6. August 1935 heiratete in Berlin mein älterer Bruder Karl ein katholisches Mädchen namens Inga Helms. Sie waren beide einundzwanzig. […][65]

Die »Bild«-Zeitung adelte die Fortsetzungsgeschichte mit dem Hinweis, sie habe die Romanvorlage von Gerald Green mithilfe des Münchner Instituts für Zeitgeschichte modifiziert.[66] Der Medienwissenschaftler Friedrich Knilli indes em-

62 Axel Springer an Erik G. Ell, 22.01.1979. CJA, 5A1, Nr. 800, 674.

63 *Griesser,* Hermann A.: Wie der WDR den Schwarzen Peter weiterreichte. In: Die Welt vom 16.01.1979.

64 Dr. Hans Lamm, München (Leserbrief). In: Die Welt vom 22.01.1979.

65 *O. A.*: Holocaust: Die Endlösung der Judenfrage. Serie, Teil 1. In: Bild vom 05.02.1979.

66 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

pörte sich, dass die »Bild«-Zeitung »eine völlig verstümmelte Kurzfassung des Romans wochenlang zwischen Fußballer-Beinen, nackten Busen, ihren üblichen Rufmorden und brutalen Sex & Crime-Geschichten« platziert habe.[67]

Die Serie der »Bild«-Zeitung sah auch vor, Nichtjuden in Dialog mit Juden zu bringen. Am 8. Februar 1979 stellte sich Heinz Galinski – der Vorsitzende der Jüdischen Gemeinde zu Berlin und ein Vertrauter Axel Springers – für eine 80 Minuten lange Telefonaktion zur Verfügung.

Dennoch war nicht nur Hans Lamms Urteil über die »Welt« kritisch. Auch Bernt Engelmann verurteilte das Verhalten des Springer-Konzerns. Nach *Holocaust* habe dieser nicht aufklärerisch gewirkt, sondern Revisionismus betrieben, was zu keiner Empörung jüdischer Funktionäre geführt habe:

> Selbst die nach der »Holocaust«-Ausstrahlung von den Springer-Zeitungen versuchte Relativierung des Massenmords, seine Aufrechnung gegen spätere Leiden der deutschen Vertriebenen und der Hinweis auf angeblich durchaus vergleichbare Verbrechen in der Sowjetunion wird von vielen Angehörigen jüdischer Gemeinden in der Bundesrepublik widerspruchslos hingenommen.[68]

Dass die von Peter Schulze-Rohr gewählte Überschrift »Keine Frage von rechts oder links«[69] mit Blick auf die Entscheidung für oder gegen *Holocaust* zugleich eine treffende Analyse ist, zeigt die Studie der Kommunikationswissenschaftlerin Martina Thiele. Sie hat die publizistische Kontroverse um *Holocaust* ausgewertet und kommt zu dem Schluss, dass sowohl Anhänger als auch Gegner von *Holocaust* sich aus verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen zusammensetzen:

> Kritik an der Serie eint verschiedene politische und gesellschaftliche Gruppen: alte und neue Nazis, linke und rechte Antisemiten, christliche Antijudaisten, antiisraelische Staaten, linke und rechte USA-Gegner, Kapitalismuskritiker, Angehörige nichtjüdischer Opfergruppen, die zu stark das jüdische Leiden in den Vordergrund gerückt sehen, Juden, denen die Darstellung des jüdischen Widerstands zu gering erscheint, Anhänger des alttestamentarischen Bilderverbots, Gegner der TV-Massenkultur mit ihren trivialen Genres u. v. m. Ebenso heterogen ist die Gruppe der *Holocaust*-Befürworter.[70]

In jüngerer Zeit hat die Beziehung zwischen Ästhetik und Ideologie erneut Aufmerksamkeit erfahren, etwa durch die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen und ihr Verfahren des *crossmapping*, die in ihrer Intertextualitätstheorie

67 *Knilli*: Betrifft: »Holocaust« 116.

68 *Engelmann*, Bernt: Vorwort. In: *Broder,* Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 13–28, hier 27.

69 *Schulze-Rohr:* Keine Frage von rechts oder links.

70 *Thiele:* Publizistische Kontroversen 336.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Leni Riefenstahls Darstellung von Hitler mit Disneys ›Bambi‹ engführt.[71] Solche Analogien spielten in der deutschen Diskussion um *Holocaust* fast keine Rolle. Zwar schwingt im Vorwurf an *Holocaust,* trivial, seicht und melodramatisch zu sein, stets die Anklage mit, die Einheit von Ästhetik und Ethik aufgehoben zu haben. Expressis verbis haben in der deutschen Debatte nur wenige Intellektuelle wie Fritz Raddatz den Vorwurf erhoben, dass *Holocaust* einen antifaschistischen Film mit faschistischen Mitteln erzähle: »Für mich ist es Sportpalast, anders rum.«[72]

Genau diese These jedoch vertritt der amerikanische Germanist Mark E. Cory. Dieser nannte seine Analysen von 1980 zu *Holocaust* bescheiden »Some Reflections on NBC's Film *Holocaust*«[73] – doch nach wie vor gehören sie zu den wenig wahrgenommenen, aber äußerst ergiebigen Analysen zu den Bildformeln der amerikanischen TV-Serie.[74]

Seine Diagnose von faschistischer Ästhetik in *Holocaust* zeigt die Verbindung von Ästhetik und Ideologie. Obwohl *Holocaust* die Ermordung von sechs Millionen europäischer Juden durch den Nationalsozialismus erstmals medienwirksam in die Wohnzimmer von 222 Millionen Menschen in fünfzig Ländern bringe, bediene sich die Serie ausgerechnet der Ästhetik der Täter. Diese »potentially dangerous aesthetic«[75] besteht für Cory in bestimmten Prinzipien und Bildformeln, die sich in der formalen Ästhetik niederschlagen.

Das zeige sich erstens in der Darstellung der Figuren: die jüdischen Figuren seien durchgängig positiv attribuiert; ihrer physischen Schönheit könnten selbst ärgste Verfolgungen nichts anhaben, während ihre Verfolger provinziell und unrasiert erschienen. Selbst in der Gaskammer bewahrten sie ihre Würde – »antiseptic, noble, dignified«; diese Würde werde den (selten sterbenden) Tätern mit »grim realism« verwehrt.[76] Außerdem seien die jüdischen Figuren Teil einer idealisierten Gemeinschaft, die – und hier werden die Parallelen zu faschistischer Ideologie besonders augenfällig – sich durch eine Symbiose zwischen starken Führerfiguren und folgsamen Individuen auszeichne. Egal ob im Warschauer Ghetto oder unter Partisanen: Die dargestellte politische Gemeinschaft sei keine demokratische, sondern basiere auf straff organisierten Befehlsketten, die bis zum zionistischen Zielpunkt einzuhalten seien. Dementsprechend

71 Vgl. *Bronfen*, Elisabeth: Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur. Zürich 2009. Vgl. dazu: *Berndt*, Frauke/*Tonger-Erk*, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013, 242–248.

72 *Lodemann,* Jürgen: Politkitsch? Geschichtshilfe? Tränenseligkeit? Holocaust und die Folgen: Heinrich Böll, Dieter Forte, Fritz J. Raddatz melden Zustimmung und vehementen Widerspruch an. In: Die Zeit vom 09.03.1979.

73 *Cory,* Mark E.: Some Reflections on NBC's Film *Holocaust.* In: The German Quarterly, Vol. 53, No. 4 (Nov., 1980), 444–451.

74 Vgl. auch: *Paul*: TV-Holocaust.

75 *Cory*: Some Reflections 446.

76 Ebd. 447.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

würden die Figuren drittens nicht als Individuen dargestellt, sondern stehen stellvertretend für die jeweils größeren Opfergruppen – schließlich ist die Familie Weiss eine symbolische Familie, die sämtliche ›Stationen der Vernichtung‹ durchlebt. Auf einer strukturellen Ebene ist dieses Moment eng mit einer Idealisierung verbunden, die den Holocaust durch die Liebesgeschichte zwischen Rudi und Helena erträglicher macht, die im Laufe der Serie immer stärkeren Raum einnimmt.[77]

Damit verschärft Cory die in der Bundesrepublik nur vage geäußerte Kritik an der ›Hollywood‹-Ästhetik von *Holocaust* und attestiert der Serie eine nicht zu unterschätzende Ironie: »while the film consciously strives to express anti-fascist attitudes, it simultaneously projects overriding and exactly opposite views. Driving this production is a rhetoric of violence, a vision of a paternalistic order which celebrates pathos and physical beauty, and glories in the idea of life-and-death struggle.«[78]

Cory argumentiert damit ähnlich wie der jüdische Intellektuelle Claude Lanzmann. Gegen *Holocaust* erhob dieser zwar keinen Faschismus-Vorwurf, verurteilte aber die heroische Inszenierung:

> Selbst in den Gaskammern […] verlieren diese amerikanischen Helden nicht ihre »Menschlichkeit«. Sie erwarten den Tod ernst, würdevoll, wie es in solchen Situationen zum guten Ton gehört. In Wirklichkeit hat sich das anders abgespielt: Nach Jahren der Ghetto-Existenz, des Terrors, der Erniedrigung und des Hungers hatten jene, die mit Peitschen und Gummiknüppeln angetrieben und in Fünfer-Reihen in die Todeskammern gedrängt wurden, weder die Muße noch die Kaltblütigkeit, mit Vornehmheit zu sterben. Zu zeigen, wie es wirklich zugegangen ist, wäre in der Tat unzumutbar gewesen und hätte außerdem auf keinen Fall eine tröstliche Identifikation ermöglicht.[79]

Solche Kritikpunkte spielten in den deutschen Massenmedien keine wichtige Rolle. Es ging mehr um Fragen von historischem Ereignis und Erinnerung als um eine detaillierte Auseinandersetzung über das filmische Artefakt.

›Holocaust‹ als Kulturtransfer

Aufgrund der großen Vorbehalte gegen *Holocaust* stand von Anfang an fest, dass die amerikanische TV-Serie nicht einfach eins zu eins im Fernsehen ausgestrahlt werden könne, sondern eines besonderen Rahmens bedürfe, um sie für die Ausstrahlung in der Bundesrepublik kompatibel zu machen. Aus diesem

77 Ebd.

78 Ebd. 499.

79 *Lanzmann*, Claude: Vom Holocaust zu *Holocaust* oder wie man sich seiner entledigt. In: *Ders.*: Das Grab des göttlichen Tauchers. Hamburg 2015, 459–473, hier 463.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Grund gehe ich von einem Kulturtransfer[80] aus und beleuchte, welche Transformationen für den Zweitkontext[81] Deutschland vorgenommen wurden.

Bereits im WDR-Strategiepapier von April 1978 war von begleitenden Sendungen die Rede, die *Holocaust* flankieren und Defizite ausgleichen sollten:

> Der WDR wird eine Dokumentation über KZ produzieren. 45' oder 60', je nach Material. Der WDR wird die synchronisierte Fassung von Holocaust vor der Ausstrahlung in Schulen und in Volkshochschulen vorführen und danach diskutieren lassen. Die sich daran anschließende Diskussion bzw. Diskussionen sollen aufgezeichnet und dann gesendet werden. Es ist außerdem daran gedacht, nach den vier Folgen mit »Profis« zu diskutieren, nach Möglichkeit live. Schließlich beabsichtigt der WDR zu dem Film »Holocaust« vor der Sendung eine Broschüre herauszugeben.[82]

In den flankierenden Angeboten des WDR wird das Bemühen deutlich, den Genozid an den europäischen Juden nicht nur in fiktionaler Form, sondern auch dokumentarisch zu zeigen und Aspekte zu beleuchten, die in *Holocaust* zu kurz kamen. Schließlich verständigte sich die ARD auf vier Pfeiler: Den Anfang machte am 11. Januar 1979 eine Produktion von Erhard Klöss über die Geschichte des Antisemitismus in Österreich und Deutschland vor 1930.[83] Am 18. Januar 1979 folgte eine Dokumentation über das Schicksal der Juden im Dritten Reich von Paul Karalus und Jürgen Rühle unter dem Titel *Endlösung*, in dem auch Ausschnitte aus *Holocaust* gezeigt und kritisch diskutiert wurden. An alle vier Sendedaten von *Holocaust* schlossen sich Diskussionssendungen mit dem Titel *Anruf erwünscht* an, in denen Zuschauer ihre Eindrücke schildern und Fragen an Experten und Zeitzeugen wie den Historiker Martin Broszat, den Psychoanalytiker Alexander Mitscherlich oder den FAZ-Literaturchef Marcel Reich-Ranicki richten konnten. Den Abschluss bildete am 4. Februar der Spielfilm *Aus einem deutschen Leben* von Theodor Kotulla über das Leben des Auschwitz-Kommandanten Rudolf Höß.[84] Wäre es nach dem jüdischen Vertreter im WDR-Programmbeirat, Alfred Israel, gegangen, dann hätten auch Täter bei den Diskussionssendungen zu Wort kommen sollen: Er wollte »zur Vervollständigung des Bildes als Betroffene nicht nur Verfolgte, sondern auch Verfolger zu Wort kommen lassen«, was von Fernsehdirektor Hübner »als problematisch bezeichnet« und abgelehnt wurde.[85]

80 *Keller*, Thomas: Kulturtransferforschung: Grenzgänge zwischen den Kulturen. In: *Moebius*, Stephan/*Quadflieg*, Dirk: Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden 2006, 101–114.

81 Da Transfers selten einen eindimensionalen Zielkontext haben, plädiert Keller für den Terminus Zweitkontext statt Zielkontext. Vgl. *Keller*: Kulturtransferforschung.

82 Heinz Werner Hübner: Holocaust. HA WDR 16304.

83 Der Programmdirektor Deutsches Fernsehen: Aktueller Bericht für den Fernseh-Programmbeirat am 03.11.1978 in Baden-Baden, 02.11.1978, 3. DRA-F, Gremienprotokolle.

84 Ebd.

85 Auszug aus dem Protokoll über die 146. Sitzung des Programmbeirats des WDR am 02.11.1978 in Köln. HA WDR 16304.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Von Änderungen an der TV-Serie war damals noch nicht die Rede, im Gegenteil: Bearbeitungen lehnte WDR-Fernsehspielchef Günter Rohrbach zunächst kategorisch ab: »Das wäre nach Ansicht von Rohrbach viel zu heikel und würde womöglich den Vorwurf der inhaltlichen Manipulation nach sich ziehen«, berichtete am 10. Mai 1978 der »Kölner Stadt-Anzeiger«.[86] Später, auf einem Presseseminar im Januar 1979, wurden die Journalisten jedoch über Modifikationen informiert. Um die Journalisten auf *Holocaust* einzuschwören, veranstaltete der WDR das bereits erwähnte zweitägige Presseseminar, in der alle Folgen gezeigt und Diskussionen mit Wissenschaftlern geführt wurden. Laut dem Historiker Matthias Weiß erreichte die Veranstaltung ihre gewünschte Wirkung: Nach dem Presseseminar sei ein »deutlicher Umschwung in der deutschen Presseberichterstattung« zu konstatieren gewesen.[87]

WDR ändert Schluss: Täter statt Zionisten

Der WDR nahm an der amerikanischen Originalfassung von *Holocaust* mehrere Änderungen vor. Die gewichtigste wurde auf dem Presseseminar bekannt gegeben, spielte in der öffentlichen Diskussion aber kaum eine Rolle: das zionistische Deutungsangebot des Schlusses. In *Holocaust* überlebt von der Familie Weiss nur Rudi. Seine nicht-jüdische Schwägerin Inga Helms-Weiss und ihr im KZ geborenes Kind Joseph überleben ebenfalls. Während Inga Helms-Weiss beschließt, Deutschland den Rücken zu kehren und nach England auszuwandern, wird Rudi von Vertretern der Jewish Agency angeworben:

Levin: We need a shepherd.
Rudi: A shepherd..?
Levin: We got forty of these Greek kids and no parent. We need someone to smuggle them into Palestine. You interested…?
Rudi: I don't speak any Greek -- Or Hebrew. (As Levin smiles) I'm not sure I'm much of a Jew.
Levin: You'll do. It won't be as dangerous as the partisans -- but it won't be a Purim festival, either.[88]

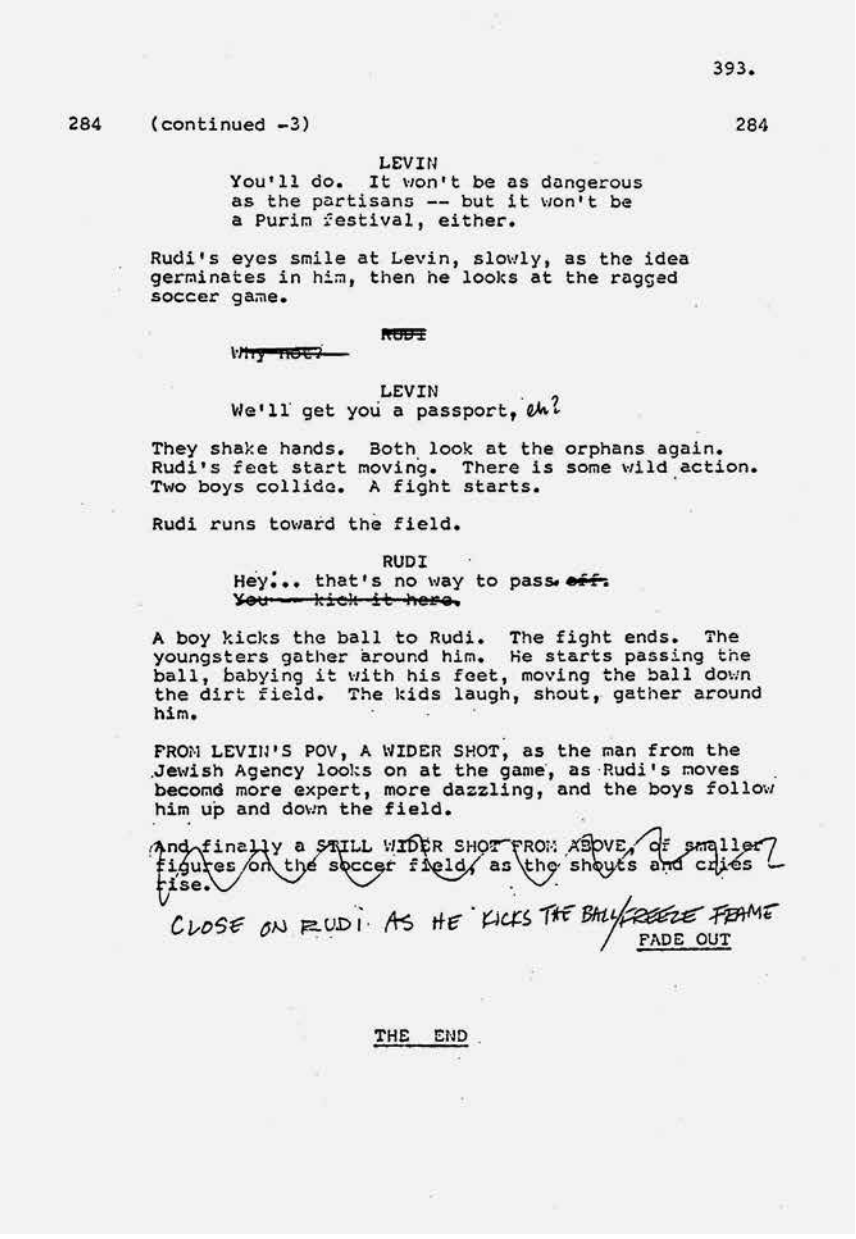
Rudi sieht auf die Fußball spielenden Kinder und stimmt schließlich der Aufgabe zu. Mit dem Fußball-Motiv greift das Ende der letzten Folge in einer Ringkomposition auf den Anfang zurück: In der ersten Folge spielt Rudi in Berlin Fußball und wird dort antisemitisch motiviert beschimpft.

86 *im*: Eine Serie wird zum Politikum. In: Kölner Stadt-Anzeiger vom 10.05.1978.

87 *Weiß*, Matthias: Sinnliche Erinnerung: Die Filme ›Holocaust‹ und ›Schindlers Liste‹ in der bundesdeutschen Vergegenwärtigung der NS-Zeit. In: *Frei*, Norbert/*Steinbacher*, Sybille (Hg.): Beschweigen und Bekennen: die deutsche Nachkriegsgesellschaft und der Holocaust. Göttingen 2001, 71–102, hier 78.

88 Drehbuch *Holocaust,* 4. Teil. HA WDR.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0



393.

284 (continued -3) 284

LEVIN
You'll do. It won't be as dangerous as the partisans -- but it won't be a Purim festival, either.

Rudi's eyes smile at Levin, slowly, as the idea germinates in him, then he looks at the ragged soccer game.

~~RUDI~~
~~Why not?~~

LEVIN
We'll get you a passport, eh?

They shake hands. Both look at the orphans again. Rudi's feet start moving. There is some wild action. Two boys collide. A fight starts.

Rudi runs toward the field.

RUDI
Hey... that's no way to pass. ~~off. You -- kick it here.~~

A boy kicks the ball to Rudi. The fight ends. The youngsters gather around him. He starts passing the ball, babying it with his feet, moving the ball down the dirt field. The kids laugh, shout, gather around him.

FROM LEVIN'S POV, A WIDER SHOT, as the man from the Jewish Agency looks on at the game, as Rudi's moves becomd more expert, more dazzling, and the boys follow him up and down the field.

And finally a ~~STILL~~ WIDER SHOT FROM ABOVE, of smaller figures on the soccer field, as the shouts and cries rise.

CLOSE ON RUDI AS HE KICKS THE BALL/FREEZE FRAME
FADE OUT

THE END

Abb. 1: Der Schluss in der amerikanischen *Holocaust*-Fassung (Drehbuch *Holocaust,* 4. Teil. HA WDR)

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Der Aussagewunsch eines Filmes ist oft im Schlussbild enthalten. So überrascht auch nicht, dass Regisseur Marvin Chomsky intensiv über das richtige Schlussbild nachdachte. Zuerst sollte eine Einstellung von oben gezeigt werden, die Rudi beim Fußballspiel mit den jüdischen Kindern zeigt. Doch diesen Schluss tilgte Chomsky und brachte folgende Änderung handschriftlich an: »Close on Rudi as he kicks the ball/freeze frame«.[89]

Durch die Naheinstellung, in der die Kamera von unten auf den nach oben springenden Rudi fokussiert, wird das heroische und triumphierende Element von Rudis Überleben unterstrichen – eine Botschaft, die Drehbuchautor Green auch im Untertitel seines Buches transportierte: *Holocaust – A Novel of Survival and Triumph*.[90] Auch dieses Schlussbild bietet ein zionistisches Deutungsangebot, schließlich bedeutet Alija, die hebräische Bezeichnung für die Rückkehr ins Gelobte Land, wörtlich Aufstieg (Abb. 2).

Wie Susanne Brandt feststellt, wurde auf der Pressekonferenz »die Kürzung des Filmendes nur sehr beiläufig und erst auf eine gezielte Anfrage hin thematisiert«.[91] Dennoch ging in der medialen Berichterstattung die Frage nach dem zionistischen Schluss nicht unter.

Der Feuilleton-Chef der FAZ, Günther Rühle[92], lobte *Holocaust* und ging in seiner Kritik ausführlich auf das Israel-Bild ein, das der Film transportiere:

> »Holocaust« ist aber nicht nur ein Film über den Massenmord in der neueren deutschen Geschichte. Im Subtext von »Holocaust« wird die Diskussion, ob Juden nur zum Erleiden, nicht auch zum Kämpfen fähig seien, mit Dialogen und Zeichen geführt. Daß in den Kämpfen im Warschauer Ghetto zum ersten Mal jener Typ des jungen Israeli ins Bild kommt, der sich uns erst durch die jüngsten Israel-Kriege eingeprägt hat, daß auf der Brust der jungen jüdischen Partisanin der Davidstern erscheint, sind deutlichste Zeichen: Sie sagen, hier, in diesem Opfergang, sei die Idee eines wehrhaften Staates Israel geboren. Die Produktion von »Holocaust« hat in einem Amerika mit wachsenden Sympathien für die arabische Seite also eine zweite Motivation (oder ist es die erste?).[93]

Karl-Otto Saur berichtete in der »Süddeutschen Zeitung«, dass der WDR sich bewusst gegen einen Schluss mit »Cornflakes-Optimismus« entschlossen habe,

89 Ebd.

90 *Green*, Gerald: Holocaust: A Novel of Survival and Triumph. New York 1978.

91 *Brandt,* Susanne: »Wenig Anschauung?« Die Ausstrahlung des Films »Holocaust« im westdeutschen Fernsehen (1978/1979). In: *Cornelißen*, Christoph/*Klinkhammer*, Lutz/*Schwentker*, Wolfgang (Hg.): Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945. Frankfurt am Main 2003, 257–268, hier 260.

92 Rühle wurde 1985 Intendant des Schauspiels Frankfurt und hatte dort die Aufführung von Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* zu verantworten.

93 *Rühle,* Günther: Wenn Holocaust kommt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17.01.1979, 21.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 2: Kein »Cornflakes-Optimismus«[94] als Schlussbild (*Holocaust,* Schlussbild, 07:00:44)

da dieser »die Wirkung des Films teilweise« aufheben könne.[95] Hermann A. Griesser ging in der »Welt« nicht auf den gekürzten Schluss ein, lobte aber die kämpferische Haltung Rudis:

Der einzige, der durchkommt, ist Rudi, der jüngste Weiss-Sohn. Er hat sich nicht in sein Geschick ergeben, sondern es selbst in die Hand genommen. Juden können kämpfen, und schon damals gab es Ansätze hierzu, lautet die trostreiche – und gelungenste – Botschaft dieses Films, trostreich vor allem für die jungen Juden, die das stille Sterben ihrer Eltern nicht verstehen können.[96]

Matthias Weiß sieht das Ende der amerikanischen *Holocaust*-Fassung als Deutungsmöglichkeit für den »faktischen Ursprung des Staates Israels«.[97] Doch dieser Schluss erschien dem WDR ungeeignet – freilich nicht aus antizionistischen Gründen, sondern weil der Fokus auf einen strahlenden Überlebenden ein Entlastungsnarrativ dargestellt hätte. Stattdessen wollte der WDR den Blick auf die Täterseite und deren Schuld lenken. Daher endete die in Deutschland ausgestrahlte Fassung mit einem Dialog der Täterfamilie: Erik Dorf, der Massenmörder, hat sich suizidiert, um sich der Strafverfolgung der Amerikaner zu entziehen. Zurück bleibt seine Witwe Marta und Eriks Onkel, Kurt Dorf. Während dieser das nationalsozialistische Unrecht erkennt und seine Schuld eingesteht, zeigen Marta Dorf und ihre Kinder keine Einsicht:

Kurt: Marta, Erik hat sich selbst das Leben genommen. Die Amerikaner hatten ihn als Kriegsverbrecher in Haft genommen. Aller Wahrscheinlichkeit nach wäre er hingerichtet worden oder hätte eine lange Gefängnisstrafe bekommen.
Marta: Du lügst! Du hast Erik immer gehasst.
Kurt: Nein, nicht immer. Und ich kann ihn auch nicht mehr hassen. Ich habe selbst zu tief in dieser entsetzlichen Sache dringesteckt, um den Richter zu spielen.
Peter: Verschwinde hier! Mein Vater war ein Held!

94 Vgl. ebd.

95 *Saur,* Karl-Otto: »Holocaust« – nur ein Cornflakes-Melodram? In: Süddeutsche Zeitung vom 22.01.1979.

96 *Griesser,* Hermann A.: »Holocaust« und seine Botschaft. In: Die Welt, 23.01.1979.

97 *Weiß*: Sinnliche Erinnerung 78.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Kurt: Peter, du musst dich mit der Wahrheit abfinden (ihr ins Auge sehen). Du und deine Mutter und Laura…
Peter: Halt den Mund!
Kurt: Dein Vater war ein Mörder. Er und seine Kollegen, diese angeberischen Männer in schwarzen Uniformen, waren mechanische Mörder. Was für eine heroische Karriere (Beruf!)! Die Erschießung und Vergasung und Folter von Unschuldigen…
Peter: Mama, sag', er soll aufhören!
Marta: Kurt, gehe jetzt. Wir wollen dich niemals wiedersehen. Wie kannst du es wagen, Eriks Namen zu beschmutzen (verleumden?)! Du solltest für seine Seele beten.
Kurt: Diese Gebete muss ein anderer sprechen. Ich habe zugesehen und nichts getan und die Lügen geglaubt. Wir müssen erkennen, was wir sind – und was wir getan haben. Ich werde nicht schweigen. Auf Wiedersehen, Marta, auf Wiedersehen, Kinder.[98]

Auf dramaturgisch geschickte Art spricht Kurt Dorf zwei Generationen an: die Generation der Täter und Mitläufer, personifiziert durch Marta Dorf, sowie die der Nachkommen, personifiziert durch Eriks Sohn. Damit knüpft das Ende der gekürzten Fassung an die Intention des WDR an, ein gesellschaftliches Gespräch zu evozieren: Kurt Dorfs Imperativ – »Wir müssen erkennen, was wir sind – und was wir getan haben. Ich werde nicht schweigen!« – passte gut zum Anliegen der anschließenden Sendung »Anruf erwünscht«, in der die Zuschauer gebeten wurden, ihre Eindrücke mitzuteilen.

Der verantwortliche WDR-Redakteur Peter Märthesheimer begründete die Kürzung des Schlusses auch damit, dass »wir (…) der Meinung waren, dass die Szene zwischen Onkel Kurt und Marta Dorf, in der ja auch die für unser Land so zentrale Frage der Mitschuld thematisiert wird, das angemessenere und wirkungsvollere Ende sei«.[99]

Hier wird die Dimension des Kulturtransfers deutlich: Dem amerikanischen Publikum sollte vor allem eine Überlebensgeschichte erzählt werden. Die deutsche Adaption indes nahm die Tätergesellschaft in den Blick. So befand der Journalist Friedrich Weigend, dass der Schluss mit dem geläuterten Nazi-Onkel für die Deutschen zugänglich sei: Der Onkel werde

als eine Figur verständlich, mit der sich Millionen Deutsche identifizieren können: sein opportunistisches Wegschauen, sein zynisches Witzeln hinter der vorgehaltenen Hand, sein hilfloser Versuch, wenigstens ein paar Menschen unmittelbar zu schützen, seine Erschütterung am Ende: ja, so sind wohl viele von uns durchs »Dritte Reich« gestolpert. Und sogar die, die von sich glauben, die »Anständigen« gewesen zu sein.[100]

98 Drehbuch *Holocaust,* 1. Teil. HA WDR.

99 Sekretariat Märthesheimer, 08.02.1979, zitiert nach: *Brandt*: Wenig Anschauung? 260.

100 *Weigend,* Friedrich: Kaum Darstellbares auf dem Bildschirm: Ein Versuch, der Fernsehserie »Holocaust« gerecht zu werden. In: Stuttgarter Zeitung vom 27.01.1979.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Folgerichtig argumentiert Sandra Schulz in ihrer Analyse:

Die Verantwortlichen haben sich aus gesellschafts- und bildungspolitischen Motiven für die Kürzung des Schlusses der US-amerikanischen Version entschlossen und um die dargestellten Ereignisse dem nationalen Rahmen anzupassen. Sie hatten die Absicht, eine von ihnen für die Bundesrepublik als relevant betrachtete Darstellung der historischen Ereignisse anzubieten: Zumindest im Rückblick auf die nationalsozialistischen Gewaltverbrechen sollte die Schuldfrage auf die »ordinary men in der NS-Zeit« gerichtet und die Reflexion von Mitschuld und Verantwortung thematisiert werden.[101]

Weitere Änderungen in der deutschen Ausstrahlung

Die Tilgung des Schlusses war der gravierendste Einschnitt. Doch es gab noch weitere Änderungen. So wurde eine Szene aus der zweiten Folge herausgeschnitten, in der jüdische Frauen im Warschauer Ghetto von polnischen Soldaten hingerichtet werden.[102] Damit wurde ein Kritikpunkt aufgegriffen, den der SWF-Fernsehspielchef Peter Schulze-Rohr in seinem »Zeit«-Gastbeitrag erwähnt hatte, wonach Polen »in regulären polnischen Uniformen« Hinrichtungen exekutieren, »als es längst keine polnische Armee mehr gab«.[103] Auch polnische Menschenrechtler hatten gegen diese »eklatante historische Fälschung« protestiert, die »sicherlich nicht von den amerikanischen Produzenten beabsichtigt« gewesen sei.[104] Die Kürzung hatte zur Folge, »dass sich die Erschießung der Frauen zwar aus den Bildern ergibt, jedoch nicht explizit in Bildern zu sehen ist«.[105] Peter Märthesheimer hatte zuvor die Szene von einem Fachberater vom Institut für Zeitgeschichte überprüfen lassen, der sich Schulze-Rohrs Kritik anschloss.[106]

In dieser Intervention wird deutlich, wie wichtig es dem WDR war, der historischen Authentizität so nahe wie möglich zu kommen und auch keinen Spielraum für Entlastungsnarrative mit Polen als Holocaust-Kollaborateuren zu bieten. Dies hätte auch in Polen zu scharfer Kritik geführt. Die polnische Regierung hatte bei der amerikanischen Regierung Protest eingelegt und erneuerte ihre Kritik bei den Regierungen, in deren Ländern *Holocaust* ausgestrahlt werden sollte.[107] Im Vorfeld der deutschen *Holocaust*-Ausstrahlung beschwerte sich die polnische Vertretung in Bonn beim Auswärtigen Amt über das negative

101 *Schulz*: Film und Fernsehen 227.
102 Ebd. 225.
103 *Schulze-Rohr*: Keine Frage von rechts oder links.
104 *O. A.*: ARD-Eingriffe in »Holocaust«. In: Die Welt vom 09.11.1978.
105 *Schulz*: Film und Fernsehen 225.
106 Peter Märthesheimer an von Sell, 06.09.1978. HA WDR 16304.
107 *Görlich,* Joachim G.: Wie Polen auf »Holocaust« reagierte. In: Aachener Volkszeitung vom 05.02.1979.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Polen-Bild, das in *Holocaust* vermittelt werde.[108] Hildegard Hamm-Brücher, Staatsministerin im Auswärtigen Amt, leitete die Beschwerde an den WDR weiter, betonte gegenüber den polnischen Diplomaten jedoch den hohen Stellenwert der Pressefreiheit in Deutschland.[109] Die polnischen Emissäre vermissten in *Holocaust* vor allem den Widerstand der (nicht-jüdischen) Polen gegen die deutsche Besatzung – in *Holocaust* ist nur vom (jüdischen) Aufstand im Warschauer Ghetto die Rede. WDR-Redakteur Peter Märthesheimer räumte gegenüber Intendant von Sell ein, dass die »in Polen spielenden Szenen nicht das ganze Spektrum des Widerstandskampfes gegen die Deutschen« darstellten.[110] Dies hänge mit der Dramaturgie der Serie zusammen, die »die Zeit von 1935 bis 1945 ganz auf die Polarisierung SS/Juden« zuspitze.[111] Gleichwohl würden polnische Widerstandskämpfer gezeigt, die »mit den jüdischen Ghetto-Bewohnern Verhandlungen über Waffenkäufe führen«.[112] Allerdings käme »die polnische Seite« hier »etwas schlecht weg«[113]: »Die Szenen sind so geführt, dass man den Eindruck gewinnt, dass die Polen den Ghetto-Bewohnern offenbar nicht viel Kampfgeist zutrauen und sich jedenfalls die Waffen recht teuer bezahlen lassen.«[114] Ein ähnlich negatives Polen-Bild zeichnet auch Janina David in *Ein Stück Himmel*.

Der WDR kam Polen mit der Tilgung des Massakers von polnischen Soldaten im Warschauer Ghetto entgegen, ließ aber andere Szenen bestehen, in der »viereckige Mützen mit dem weißen Adler« zu sehen waren, »wie sie nur die polnische Armee trägt«.[115] Gegen diese Szenen, in denen Polen ebenfalls negativ dargestellt werden, hatte unter anderem der in München lebende polnische Schriftsteller und Redakteur bei »Radio Free Europe«, Włodzimierz Odojewski, protestiert.[116] Umgekehrt erntete der WDR für die Selbst-Zensur auch Kritik. Itzchak Pruschnowski, der im Vorspann eines »Vorwärts«-Artikels als »Überlebender der Getto-Generation und Fernseh-Redakteur beim SFB« vorgestellt wurde, beklagte:

> Die ARD habe diese Szenen – so hieß es – »selbst als eklatante historische Fälschung erkannt«. Aus welchen eigenen ARD-Erkenntnissen bezog sich diese etwas ominöse Überzeugung eigentlich? Es ist leider ein düsteres Kapitel polnischer Geschichte während des Zweiten Weltkrieges, daß Teile der polnischen Bevölkerung sich am Untergang der Juden beteiligten. Wer dem Tod in den Wäldern entkommen konnte, ließ sein Leben bei den polnischen Partisanen der extremnationalen »Armia Ludowa«

108 Vgl. Korrespondenz mit Hildegard Hamm-Brücher. HA WDR 16306.
109 Ebd.
110 Peter Märthesheimer an von Sell, 06.09.1978. HA WDR 16304.
111 Ebd.
112 Ebd.
113 Ebd.
114 Ebd.
115 *Görlich*: Wie Polen auf »Holocaust« reagierten.
116 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

(Volksarmee) oder anderem chauvinistischem Gesindel. Viele von ihnen trugen in der Tat noch Einzelstücke oder Fetzen polnischer Armee-Uniformen. Juden, die dem Inferno des Warschauer Gettoaufstandes von 1943 entkommen waren, liefen von der »arischen« Seite wieder zurück ins brennende Getto, um dort umzukommen. Im polnischen Spielfilm »Die Grenzstraße« über die Ereignisse im Warschauer Getto bekennen die Polen mit bemerkenswerter Offenheit ihren Anteil am jüdischen Schicksal »ihrer« Juden. Die deutsche Schuld am polnischen Schicksal ist unermeßlich – doch läßt sie sich von Deutschen nicht dadurch abtragen, indem wir die polnische Geschichte zurechtkneten. So ist »Holocaust« eben nicht allein deutsche Geschichte und die ARD hätte die Wahrheit dort belassen sollen, wo sie auch hingehört.[117]

In ihrer nationalen Ehre sahen sich auch ukrainische Emigranten in Deutschland verletzt: *Holocaust* erwecke den Eindruck, kritisierten sie in einem Protestbrief, »als ob an der Vernichtung des Judentums im 2. Weltkrieg u. a. die Ukrainer mitschuldig sind. Unnötig zu sagen, daß dies vollkommen unwahr ist und die Ukrainer in höchstem Maße diffamiert.«[118] Der WDR sah dies freilich anders:

Ukrainer selbst spielen in der Serie nur am Rande eine eher minimale Rolle, um es genauer zu sagen, sie werden an zwei bis drei Stellen im Dialog erwähnt. Nun ist sicher von Ihnen unbestritten, dass ukrainische Verbände sowohl auf Seiten der Wehrmacht wie auch auf Seiten der SS gekämpft haben; und eben von diesen ist in den besagten Passagen beiläufig die Rede.[119]

Aufgrund der Verbindungen zwischen der Ukraine und der SS kam der WDR diesem Änderungswunsch nicht nach.

Weitere Modifikationen haben sich an drei Stellen ergeben, wobei keine Szenen getilgt, sondern lediglich ihre Abfolge vertauscht wurden – woraus sich, wie Sandra Schulz feststellt, »zwar keine inhaltlichen Veränderungen, jedoch sinngemäße Verschiebungen ergeben«[120]:

In der deutschen Version sind im Gegensatz zur US-amerikanischen […] zuerst die Szenen zu sehen, in denen das Schicksal, die Folterung und Ermordung der jüdischen Protagonisten thematisiert werden. Darauf folgen Sequenzen, in denen der jüdische Widerstand im Warschauer Ghetto diskutiert bzw. explizit gezeigt wird. Der Kontrast zwischen Leid und Ungerechtigkeit einerseits und Widerstand andererseits wird dargestellt, indem auf eine Folterszene eine Widerstandsszene folgt.[121]

117 *Pruschnowski*, Itzchak: Wo lassen Sie bewältigen? Von der »Notwendigkeit«, deutsche Geschichte zu importieren. In: Vorwärts vom 25.01.1979, 30.

118 Zentralvertretung der Ukrainischen Emigration in Deutschland an den WDR, 14.11. 1978. HA WDR 16304.

119 Peter Märthesheimer an die Zentralvertretung der Ukrainischen Emigration in Deutschland, 30.11.1978. HA WDR 16304.

120 *Schulz*: Film und Fernsehen 223.

121 Ebd. 223 f.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die Historikerin Susanne Brandt deutet die Umkehrung der Szenen als Legitimationsstrategie für den Widerstand: »Um den Widerstand gerechtfertigt, ja sogar positiv erscheinen zu lassen, wurden die Szenen von Folter und Widerstand vertauscht.«[122]

Nach der Ausstrahlung von *Holocaust* wurde eine weitere Änderung erforderlich. Der österreichische Pharmakonzern »Chemie Linz AG« verklagte den ORF und den WDR, weil sich die Großeltern der Familie Weiß mit einer Überdosis des Schlaganfall-Medikaments »Instenon« suizidiert hatten. Seit der Ausstrahlung von *Holocaust,* erklärte die Chemie Linz AG in dem Rechtsstreit, habe das Medikament starke Umsatzeinbußen zu verzeichnen. »Instenon« war in *Holocaust* eingeblendet und klar zu erkennen.[123] ORF, WDR und die Chemie Linz AG einigten sich darauf, die Bilder mit »Instenon« bei Wiederholungen herauszuschneiden.[124] Dieser Rechtsstreit zeigt, in welch vielfältiger Hinsicht fiktionale Formate Wirkungen entfalten können und – wie in diesem Fall – sogar das Kaufverhalten bei Medikamenten beeinflussen. Aus Sicht der Chemie Linz AG stellte *Holocaust* eine negative Form von ›product placement‹ dar.

3.2 Die Ausstrahlung von *Holocaust*

Flankierende Sendungen sollten die Zuschauer auf *Holocaust* einstimmen und die Hintergründe erläutern, die in *Holocaust* zu kurz kamen. Der Film *Antisemitismus: Geschichte eines Vorurteils* sollte die historischen Wurzeln von Antisemitismus beleuchten und wurde am 11. Januar 1979 zur besten Sendezeit um 20.15 Uhr ausgestrahlt. Doch der Auftakt misslang gründlich. Der in der ARD gezeigte Film von Erhard Klöss zitierte auch Originalmaterial aus dem NS-Propagandastreifen *Der ewige Jude.* Die Reaktionen auf diesen Film fielen höchst unterschiedlich aus: Während der Münchner IKG-Präsident Hans Lamm dem WDR bescheinigte, mit der Sendung »seriöse Information in nicht zu beanstandender Form geliefert zu haben«,[125] protestierten der jüdische Vertreter im WDR-Rundfunkrat, Alfred Israel, der Chefredakteur der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung«, Hermann Lewy, und Heinz Galinski von der Jüdischen Gemeinde zu Berlin energisch gegen den Film. In einem Brief an den WDR-Intendanten Friedrich-Wilhelm von Sell schrieb Galinski:

Ich frage mich, und ich frage Sie, was sich die Produzenten des Films »Antisemitismus« und die für seine Ausstrahlung Verantwortlichen eigentlich gedacht haben, als sie es für richtig hielten, einem Millionenpublikum, darunter auch vielen jungen

122 *Brandt*: »Wenig Anschauung?« 261.
123 Chemie Linz AG gegen WDR. HA WDR 16306.
124 Ebd.
125 Mitteilung der Fernsehdirektion, 17.01.1979. HA WDR 16306.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

und über die NS-Epoche unzureichend informierten Menschen, z. B. Szenen vorzuführen, in denen die Einwanderung von Juden in bestimmte Länder mit einem Rattenüberfall verglichen wird, Szenen, die die Nationalsozialisten in den Film »Der ewige Jude« einbezogen haben, um die deutsche Bevölkerung psychologisch auf die millionenfache Ermordung jüdischer Menschen vorzubereiten. Sollte der Zweck des ARD-Films »Antisemitismus« darin bestanden haben, den Antisemitismus als die gemeingefährliche Wahnvorstellung eines verbrecherischen Regimes und seiner Befürworter zu entlarven, dann ist diese Absicht gründlich mißlungen. Eher ist das Gegenteil erreicht worden.[126]

Bernt Engelmann, Vorsitzender des Verbands deutscher Schriftsteller, warf dem WDR vor: »Schon die nicht erläuterte Aneinanderreihung einer brutalen Gegenauslese von jüdischen ›Typen‹ konnte nur weitere Vorurteile wecken, zumal nicht einmal erwähnt wurde, auf welche Weise diese Aufnahmen seinerzeit zustande kamen.«[127] In von Sells Akten finden sich diese Worte unterstrichen mit dem handschriftlichen Zusatz »exakt« versehen.[128] Es dürfte sich daher nicht um ein taktisches Eingeständnis, sondern um von Sells Überzeugung gehandelt haben, wenn er in einem Schreiben an Hermann Lewy großes Verständnis für die Kritikpunkte zeigte:

> Der Westdeutsche Rundfunk räumt ein, daß im letzten Drittel des von mehreren Zuschauern beanstandeten Films die Ausschnitte aus NS-Filmen ein zu großes Gewicht bekamen. Die Wirkung dieser Szenen ist zweifellos unterschätzt worden. Andererseits ist dieser Film, in seinem Bemühen eben so etwas wie eine Geschichte des Antisemitismus in Europa in knapper Form zu leisten, wie wir meinen, durchaus nicht mißglückt.[129]

Da der WDR aber mit der Sendung insgesamt nicht sonderlich glücklich war, kam es später nicht mehr zu einer Wiederholung.

Sprengstoffanschlag während ›Endlösung‹-Film

Ein weiterer Film, der die Zuschauer auf *Holocaust* vorbereiten sollte, war Paul Karalus' Dokumentation *Endlösung*. Darin wollte Karalus Schwerpunkte der *Holocaust*-Serie »durch filmische und wissenschaftliche Zeugnisse und vor allem durch Augenzeugenberichte von Überlebenden aus Deutschland, Öster-

126 Heinz Galinski an Friedrich-Wilhelm von Sell, 12.01.1979. HA WDR 16306.

127 Fernschreiben von Bernt Engelmann an von Sell, 12.01.1979, 11.30 Uhr. HA WDR 16306.

128 Ebd.

129 Von Sell an Hermann Lewy (Allgemeine Jüdische Wochenzeitung), 23.01.1979. HA WDR 16306. Ein ähnliches Schreiben ging auch an den jüdischen WDR-Rundfunkrat Alfred Israel.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

reich, Polen und Israel« belegen.[130] Zu den befragten Zeitzeugen gehörten unter anderem »Klaus Scheurenberg, Pater Rufeisen, Israel Gutmann, Marcel Reich-Ranicki, Anna Palarczyk, Richard Glaser und Hermann Langbein«.[131] Doch auch dieser Film stand unter keinen guten Vorzeichen. Während der Ausstrahlung am 18. Januar 1979[132] detonierte ein Sprengstoffpaket und zerstörte die Leitungen zum SWF-Sender Koblenz; in Hiltrup bei Münster gab es ebenfalls einen Anschlag. Über den Anschlag in Koblenz heißt es in einem Vermerk des SWF:

> Am 18.1.1979 um 20.40 Uhr wurden durch eine Sprengstoffdetonation die Leitungen zum SWF-Sender Koblenz am Fuße des 28 m hohen Sendermastes für das 1. FS-Programm sowie für die 3 Hörfunk-Programme zerstört. […] Die Hörfunk-Programme wurden gegen 21.10 Uhr, das Fernseh-Programm gegen 21.40 Uhr wieder ausgestrahlt, teilweise mit verminderter Qualität.[133]

Der SWF bat daher, »Streifen und Streifenfahrzeuge der Polizei bei den bemannten Senderstationen zum Einsatz zu bringen, insbesondere für die Dauer der Sendung ›Holocaust‹«.[134] Das rheinland-pfälzische Innenministerium zeigte sich alarmiert und wies nicht nur den Schutz von Rundfunkanlagen an, sondern setzte auch jüdische Einrichtungen auf eine Liste besonders gefährdeter Orte: »Es liegen Erkenntnisse vor, daß auf jüdische Einrichtungen Anschläge verübt werden sollen. Die Dienststellen werden gebeten, innerhalb ihrer Zuständigkeitsbereiche mit geeigneten Maßnahmen den Schutz der vorgenannten Einrichtungen zu gewährleisten.«[135]

Womöglich animierte der Sprengstoffanschlag vom 18. Januar 1979 auch Trittbrettfahrer. Am 22. Januar 1979 – dem Tag, als die erste Folge von *Holocaust* um 21.00 Uhr ausgestrahlt wurde – ging gegen 18.40 Uhr in der Bereitschaftspolizei Brodenbach (Landkreis Mayen-Koblenz) eine »telefonische Drohung« ein, die explizit auf den Sendestart 21.00 Uhr Bezug nahm:

> Heute um 21.00 Uhr geht der Sender Naßheck in die Luft. Zeigen Sie keinen Heldenmut. Wir wissen, daß der Sender bewacht wird. Wir sind mit MP und MG 42 ausgerüstet. Die Wirkung eines MG 42 dürfte Ihnen bekannt sein. Errichten Sie keine

130 URL: http://www.bpb.de/lernen/projekte/146395/endloesung (am 01.03.2017).

131 Ebd.

132 An mancher Stelle ist von einer Ausstrahlung am 17.01.1979 die Rede, was aber nicht zutrifft. Siehe hierzu auch *Benz,* Wolfgang: Holocaust (TV-Serie, USA 1978). In: *Ders.* (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 7: Literatur, Film, Theater und Kunst. Berlin 2015, 167–171.

133 Technische Direktion: Betr.: Ausfall des Hörfunk- und Fernseh-Senders Koblenz, 19.01.1979. HA SWR Bad. T12562.

134 Aktennotiz vom 19.01.1979 über das Gespräch mit Herrn Staatssekretär Schreiner. HA SWR Bad. T12562.

135 Rheinland-Pfalz, Ministerium des Innern, Az.: 400–06/0. An alle Dienststellen, 19.01.1979. HA SWR Bad. T12562.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Straßensperren. Wir schießen auf jeden Lichtschein. Uns können keine 2 Hundertschaften aufhalten. Zeigen Sie keinen Heldenmut. Leiten Sie bitte diese Durchsage an Ihre leitenden Beamten weiter. Ich wiederhole nochmals, zeigen Sie keinen Heldenmut. Wir schießen auf alles. Sieg Heil![136]

Die Polizei reagierte prompt und stationierte Scharfschützen innerhalb und außerhalb des Sendergebäudes.[137] Allerdings hatte es sich bei dem Anruf lediglich um einen Einschüchterungsversuch gehandelt – den Drohungen folgten keine Taten.

Für die Geschichte der Bundesrepublik stellen die Anschläge insofern eine Zäsur dar, als Rechtsextremisten sich lange Zeit auf Schmierereien und das Schänden von Friedhöfen beschränkt hatten. Regelrechte Anschläge und Attentate kamen eher von ›links‹. Entsprechend zweifelte auch Max Kunz, CSU-Mitglied im Deutschen Bundestag für den Wahlkreis Weiden, an einem Zusammenhang zwischen *Holocaust* und dem Anschlag auf die Sendeanlagen. In einer parlamentarischen Anfrage an die Bundesregierung fragte er nach, ob die Bundesregierung ausschließen könne, »daß diese Anschläge wie vergleichbare Aktionen aus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland auf Initiative anderer Gruppierungen und Organisationen zurückgehen«.[138] Daraufhin antwortete Andreas von Schoeler, Staatssekretär im Bundesinnenministerium:

Den Sicherheitsbehörden sind Erörterungen in rechtsextremistischen Kreisen über Maßnahmen gegen die Ausstrahlung der Serie »Holocaust« bekanntgeworden, die den Einsatz von Sprengstoffen einschlossen. […] Aus den Tatmittelvergleichen ergaben sich kriminaltechnische Anknüpfungspunkte, die einen Zusammenhang mit rechtsextremistischen Täterkreisen nahelegen könnten. […] Ergänzend ist auf die nur aus rechtsextremistischen Publikationen bekannte Polemik gegen die Serie »Holocaust« hinzuweisen. Den Sicherheitsbehörden liegen keinerlei Anhaltspunkte vor, daß die Anschläge auf Initiative anderer als rechtsextremistischer Gruppierungen oder Organisationen zurückgehen.[139]

Eine Gruppe namens »Internationale revolutionäre Nationalisten« bekannte sich gemäß einem »Spiegel«-Artikel zu den Attentaten.[140] Später wurde unter anderem der Rechtsextremist Peter Naumann für den Sprengstoffanschlag verurteilt. Nach seiner Haftentlassung war er zwischendurch für die NPD tätig.[141]

136 Absolut vertraulich zur Kenntnis! Telefonische Drohung gegen den SWF-Sender Koblenz. HA SWR Bad. T12562.

137 Ebd.

138 Drucksache Deutscher Bundestag, 8. Wahlperiode, 134. Sitzung, 07.02.1979, 10635.

139 Ebd.

140 *O. A.*: »Holocaust«: Die Vergangenheit kommt zurück. In: Der Spiegel vom 29.01.1979, 18.

141 *Lichdi*, Johannes: Sächsische Szenen: Wie das Versagen der Zuständigen die Demokratie gefährdet. In: *Meier*, Horst (Hg.): Verbot der NPD – ein deutsches Staatstheater in zwei

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Holocaust wurde vom 22. bis zum 26. Januar 1979 jeweils um 21.00 Uhr ausgestrahlt. WDR-Intendant von Sell bedauerte rückblickend, dass *Holocaust* nicht bereits um 20.15 Uhr gezeigt wurde. Laut WDR-Fernsehdirektor Werner Hübner sei die Ausstrahlung jedoch erst nach 21.00 Uhr möglich gewesen, »da sonst noch Kinder vor den Bildschirmen zu finden gewesen wären«.[142] Bei der Wiederholung von *Holocaust* drei Jahre später galt diese Argumentation nicht mehr: die dritte und vierte Folge wurde um 20.15 Uhr im ersten Programm ausgestrahlt.[143]

Die Einschaltquoten von ›Holocaust‹

Trotz der Entscheidung, *Holocaust* 1979 im dritten Programm und erst um 21.00 Uhr auszustrahlen, erzielte die Serie Einschaltquoten, die sich die Rundfunkanstalten nicht hatten träumen lassen (vgl. Tab. 1).

Tab. 1: Die Einschaltquoten von *Holocaust*

	Zuschauer	**Marktanteil**
1. Folge *Holocaust* Montag, 22.01.1979	10,16 Mio.	24 %
2. Folge *Holocaust* Dienstag, 23.01.1979	11,66 Mio.	28 %
3. Folge *Holocaust* Donnerstag, 25.01.1979	13,21 Mio.	31 %
4. Folge *Holocaust* Freitag, 26.01.1979	13,43 Mio.	32 %

Ergebnisse der Teleskopie-Sonderauswertung zu HOLOCAUST (Gesamtsendegebiet der Dritten Programme). ARD-Sitzungen Berlin, 07.–08.02.1979, 5. DRA-F, Gremienprotokolle.

Die Zuschauerzahlen stiegen erkennbar und kontinuierlich an. Auffällig ist dabei der vergleichsweise nur geringe Zuwachs von der dritten zur vierten Folge, obwohl die letzte Folge am Freitagabend ausgestrahlt wurde und am Wochenende üblicherweise mehr Zuschauer vor dem Fernseher sitzen als unter der

Akten: Analysen und Kritik 2001–2014. Berlin 2015, 206–218. Siehe auch *Grumke*, Thomas/*Wagner*, Bernd (Hg.): Handbuch Rechtsradikalismus: Personen, Organisationen, Netzwerke vom Neonazismus bis in die Mitte der Gesellschaft. Wiesbaden 2002, 288 f.

142 Protokoll über die 218. Sitzung des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen/ARD am 23./24.01.1979 in Köln. DRA-F, 5.

143 Quelle: Leitung HA Sendetechnik, Baden-Baden, 25.10.1982. HA SWR Bad. T12562.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Woche. Die anschließende Sendung *Anruf erwünscht* hatte, wie Tabelle 2 zeigt, erwartungsgemäß deutlich weniger Zuschauer, konnte aber analog zu *Holocaust* im Laufe der Sendungen ihre Zuschauerzahlen ebenfalls steigern.
Laut Christina von Hodenberg gehört es zum rundfunkhistorischen Handwerkszeug, »Quoten mit Fingerspitzengefühl zu interpretieren, denn die Resultate fluktuieren stark je nach Wetterlage, Tageszeit, Wochentag und Jahreszeit der Ausstrahlung, und auch nach dem Angebot auf konkurrierenden Kanälen«.[144] Vor diesem Hintergrund überrascht, dass die Literatur bislang die vermeintlich trivialen, für den Fernsehkonsum und das Quotenresultat aber nicht unerheblichen Wetterumstände nicht berücksichtigte. Es ist davon auszugehen, dass der Quotenerfolg von *Holocaust* durch die winterliche Jahreszeit und den starken Schneefall im Januar 1979 begünstigt wurde.[145] Der Schneefall beschränkte sich nicht auf Süddeutschland, sondern war auch im Norden zu verzeichnen.[146] Im Deutschen Tagebucharchiv gibt es auch einen Eintrag, in dem – ohne eine Kausalität herzustellen – der starke Schneefall und *Holocaust* erwähnt wird.[147]

Zudem hatten ARD und ZDF darauf verzichtet, allzu starke Alternativ-Programme anzubieten – dies hätte den aufklärerischen Impetus ad absurdum geführt. Der Quoten-Erfolg von *Holocaust* lässt sich so auch im Vergleich mit der Konkurrenz messen: In der ARD schalteten am 22. Januar 1979, parallel zur ersten *Holocaust*-Ausstrahlung, zwar noch 5,96 Millionen Menschen den achtminütigen »Bildspaziergang« ein, »Viva la muerte« im Anschluss sahen aber nur noch 2,26 Millionen. Das ZDF kam mit dem »heute journal« auf 4,68 Millionen und mit »Denken heißt, zum Teufel zu beten« auf 4,43 Millionen Zuschauer. Ein ähnliches Bild ergibt sich für die weiteren Folgen: Am 23. Januar 1979, während der zweiten *Holocaust*-Folge, bot die ARD mit »Detektiv Rockford: Anruf genügt« und 6,75 Millionen Zuschauern die stärkste Konkurrenz. Der »Musikladen« in der ARD brachte am 25. Januar 1979 während der dritten *Holocaust*-Episode nur noch eine Quote von 4,06 Millionen Zuschauern, während »Einsame Gegner« am Tag darauf – während der vierten *Holocaust*-Folge – 4,99 Millionen in der ARD sahen. Das ZDF bot an den anderen Tagen ebenfalls keine ernsthafte Konkurrenz. Es gab also sehr wohl Zuschauer, die auf andere

144 *Hodenberg*: Exemplarische Studie 240.

145 *Salmony,* George: Nach dem Ende von Holocaust. In: Süddeutsche Zeitung vom 29.01.1979.

146 URL: https://klimakatastrophe.wordpress.com/2009/01/10/wetterdaten-winter-19781979 (am 01.03.2017).

147 Vgl. Reg. 2119,23 / Sig. 2546,23: Tagebuch-Eintrag vom 24.01.1979, Bemerkungen und Gedanken zum 2. Teil der *Holocaust*-Serie; Reg. 3391,23 / Sig. 3391,23: Kalender-Einträge vom 22., 23., 25. und 26.01.1979; Reg. 3661,36 / Sig. 3661,36: Agenda-Einträge vom 22., 23., 25. und 26.01.1979, Bemerkungen und Gedanken zur *Holocaust*-Serie. Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Tab. 2: Die Einschaltquoten von *Anruf erwünscht*

	Zuschauer	Marktanteil
1. Folge *Anruf erwünscht*	2,96 Mio.	7 %
2. Folge *Anruf erwünscht*	3,93 Mio.	9 %
3. Folge *Anruf erwünscht*	4,95 Mio.	12 %
4. Folge *Anruf erwünscht*	5,59 Mio.	13 %

Ergebnisse der Teleskopie-Sonderauswertung zu HOLOCAUST (Gesamtsendegebiet der Dritten Programme). ARD-Sitzungen Berlin, 07.–08.02.1979, 5. DRA-F, Gremienprotokolle.

Programme auswichen, aber *Holocaust* war die mit Abstand erfolgreichste Sendung an diesen Abenden.[148]

Die Politik der einzelnen Rundfunkanstalten spiegelte sich übrigens im regionalen Sehverhalten wider: Während im Gebiet des für *Holocaust* federführenden WDR die höchsten Einschaltquoten erreicht wurden (29 bis 36 Prozent Marktanteil), lag die Quote in Bayern deutlich darunter (20 bis 25 Prozent). Sie steigerte sich hier im Laufe der einzelnen Folgen auch nicht kontinuierlich, sondern stagnierte schon nach Ausstrahlung der zweiten Episode bei 25 Prozent.[149]

Oftmals ist in der Literatur von 20 Millionen Zuschauern die Rede – dabei wird jedoch übersehen, dass es sich dabei um addierte Zahlen handelt und die höchste Zuschauerzahl einer Folge, in der vierten Folge, bei 13,43 Millionen Zuschauern lag. Nur 5,3 Millionen sahen alle vier Folgen.[150] Auch der Marktanteil war für das Zeitalter knapper Kanäle nicht ungewöhnlich und wurde auch von anderen Serien wie *Dallas* erreicht. Erst recht kam *Holocaust* nicht an populäre Serien wie *Ein Herz und eine Seele* heran, die einen astronomisch hohen Marktanteil »von 48 bis 70 Prozent«[151] erzielte: »Im Durchschnitt schauten jedes Mal 20 Millionen zu, also ein Drittel der westdeutschen Bevölkerung.«[152]

Das Besondere an *Holocaust* lag somit weniger in den Einschaltquoten in absoluten Zahlen begründet, sondern in den hohen Einschaltquoten für die Thematik des Judenmords sowie in dem enormen gesellschaftlichen Gespräch, das ein Fernsehprogramm evoziert hat.

148 GfK-Fernsehforschung. ZDF-Unternehmensarchiv.

149 *Gesellschaft für Fernsehzuschauerforschung* (Hg.): teledrei: Einschalt- und Sehverhalten zu den Sendungen der Dritten Programme der Landesrundfunkanstalten, im Vergleich zu ARD und ZDF. ZDF-Unternehmensarchiv.

150 Ergebnisse der Teleskopie-Sonderauswertung zu HOLOCAUST (Gesamtsendegebiet der Dritten Programme). ARD-Sitzungen Berlin, 07.–08.02.1979. DRA-F, Gremienprotokolle.

151 *Hodenberg*: Auf der Suche nach dem Zuschauer 237.

152 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Negative Bewertung der Diskussionsrunden

Während *Holocaust* alle Erwartungen übertraf, wurden die Diskussionsrunden, die sich an die Serie anschlossen, negativ bewertet. Große Kritik erfuhr die erste Diskussionsrunde, was stark mit dem Moderator Robert Leicht zusammenhing. Der Journalist, der 1979 für die »Süddeutsche Zeitung« tätig war und 1992 Chefredakteur der »Zeit« wurde, hatte die erste *Holocaust*-Diskussionsrunde Pfeife rauchend eröffnet und keinen erschütterten Eindruck gemacht, wie sich Günter Rohrbach erinnert: »Der saß da mit der Pfeife im Mund. Und so gemütlich, und das hat die Leute enorm empört: Wie kann man da so gemütlich mit der Pfeife im Mund sitzen, nachdem man das gesehen hat, was da ablief? Das wurde dann sehr angefeindet.«[153] Überdies wurde die Diskussion als zu intellektuell wahrgenommen, wie der Journalist Joachim Neander in der »Welt« kritisierte:

> Diskussionsleiter Robert Leicht (vielleicht ein lebender Beweis für die These, daß mit den Denkkategorien der Terminologie der modernen Politikwissenschaft das NS-Regime und seine Wirkung nicht zu begreifen sind) verlockte die Runde mit der (an sich nicht uninteressanten, aber für diesen Zweck völlig ungeeigneten) Frage, wie es wohl geworden wäre, wenn Hitler 1938 gestorben wäre, in ein Labyrinth fachhistorischer Erwägungen, mit denen man die »Holocaust«-Diskussion gerade nicht befrachten wollte. Von da an ging's bergab. Professor Eugen Kogon schien noch am ehesten in der Lage, etwas beizutragen – weil er eben aus eigenem Erleben erzählen konnte.[154]

Die negative Beurteilung der ersten Diskussionsrunde führte dazu, dass die künftigen Runden von WDR-Fernsehdirektor Hübner moderiert wurden. WDR-Intendant von Sell räumte vor den ARD-Gremien ein, es habe sich um eine »außerordentlich problematische Diskussion nach dem 1. Teil HOLOCAUST« gehandelt, die jedoch »Ausdruck auch eines durchaus im Ergebnis sich unsicher fühlenden Redaktionsstabes in diesem Haus gewesen sei«.[155] Der WDR war mit der enormen Wirkung von *Holocaust* ganz offenkundig überfordert. Ähnlich sah dies der Fernsehdirektor des Bayerischen Rundfunks, Helmut Oeller:

> Die Diskussion sei sehr bemüht gewesen, die Partner seien gut besetzt und es sei viel Ergänzendes und Erklärendes ausgesagt worden. Im ganzen jedoch habe die Diskussion ihre Aufgabe nicht erfüllen können; es erschiene ihm fragwürdig, ob diese emotionalen Reaktionen der Zuschauer nicht hätten übersetzt werden müssen. Man habe keinen Weg gefunden, diese Emotionen rational zu beantworten, was hier zu fordern gewesen wäre, vor allem in diesem Jahrzehnt und im Blick auf unsere deutsche

153 Gespräch mit Günter Rohrbach am 07.01.2015 in München.

154 *Neander,* Joachim: Eine Diskussion mit Fehlzündungen: Reaktionen auf den ersten Teil von »Holocaust«. In: Die Welt vom 24.01.1979.

155 Protokoll über die 218. Sitzung des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen/ARD am 23./24.01.1979 in Köln. DRA-F, Gremienprotokolle, 4.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Vergangenheit. Abzulehnen sei diese »unheimliche Mischung«, die Leute zwar emotional zu erreichen, sie dann aber alleine zu lassen in ihrer Ratlosigkeit.[156]

Der Journalist Jochen Kölsch hatte in der »Süddeutschen Zeitung« von einer »zeitgeschichtliche[n] Telephonseelsorge« gesprochen.[157] Dies leuchtete den Beiratsmitgliedern ein: »[B]ei der Besetzung der Telefonapparate« habe man »nicht damit gerechnet, daß in vielen Fällen mehr von den Mitarbeitern erwartet worden wäre als lediglich die technische Aufnahme des Anrufs«.[158] Viele spontane Anrufe seien »aus einer unmittelbaren persönlichen Betroffenheit« und zum Teil »aus Mitteilungsbedürfnis über eigene Erlebnisse und Erfahrungen« erfolgt, was von der Diskussionsrunde allerdings ignoriert worden sei: »Die Diskussionsteilnehmer haben sich gegenüber den stark emotionalen Reaktionen mehr mit den historischen Fakten, mit Erklärungen und mit den Ursachen dieser Entwicklung befasst.«[159]

Laut einer im ARD-Programmbeirat verteilten Auswertung ließen sich die 25.000 Anrufe und 7.000 Briefe, die allein den WDR erreichten, überwiegend drei Fragestellungen zuordnen:

1. Die Frage »Wie konnte das geschehen?«
2. Die Frage »Weshalb hat man nicht mehr dagegen getan?«
3. Die Frage nach den Lehren, die daraus zu ziehen seien, damit sich Ähnliches nie wiederholen könne.[160]

Unter den Zuschriften seien »nur etwa 3–4 % der Reagierenden […] ›Unbelehrbare‹ gewesen, die dies alles für ›Lüge und Schwindel‹ gehalten hätten und teils im übelsten Jargon und noch nicht einmal anonym reagiert hätten«.[161] *Holocaust* kann somit außer guten Quoten auch eine überproportional hohe Reaktion der Zuschauer für sich in Anspruch nehmen.

156 Protokoll über die 219. Sitzung des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen / ARD am 13./14.02.1979 in Hamburg. DRA-F, Gremienprotokolle, 5.

157 *Kölsch,* Jochen: Teilnehmen am großen gemeinsamen Gespräch: Zeitgeschichtliche Telephonseelsorge: Die Erfahrungen mit Publikumsanrufen zu »Holocaust«. In: Süddeutsche Zeitung vom 27.01.1979.

158 Protokoll über die 219. Sitzung des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen / ARD am 13./14.02.1979 in Hamburg. DRA-F, Gremienprotokolle, 6.

159 Bericht des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen ARD über die 217., 218. und 219. Sitzung in der Hauptversammlung der ARD am 28.03.1979 in Baden-Baden. DRA-F, Gremienprotokolle, 3.

160 Protokoll über die 219. Sitzung des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen / ARD am 13./14.02.1979 in Hamburg. DRA-F, Gremienprotokolle, 4.

161 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

3.3 Konsequenzen der *Holocaust*-Ausstrahlung für das westdeutsche Fernsehen

Bereits im Vorfeld der Ausstrahlung wurde die Frage zum Teil polemisch diskutiert, warum das deutsche Fernsehen eine US-amerikanische Produktion brauche, um deutsche Geschichte zu erklären. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk sah sich dem Vorwurf ausgesetzt, das Thema selbst verdrängt zu haben – was er vehement zurückwies und auf zahlreiche Dokumentationen und Fernsehspiele hinwies. Wie defensiv sich der Rundfunk verhielt, wird in einer Aufstellung der WDR-Pressestelle deutlich. Dabei wurde eine Auswahl von 44 bisherigen ARD-Fernsehspielen aufgestellt, um das bisherige Engagement auf diesem Gebiet hervorzuheben.

Tab. 3: Fiktionales über die NS-Zeit im ARD-Programm

10.06.1958	HR	Biologie und Tennis (Andersch)
22.03.1960	WDR	Am grünen Strand der Spree (Scholz) – 5 Teile
08.09.1960	SDR	Der Frieden unserer Stadt (Adler)
26.10.1961	NDR	Korczak und die Kinder (Sylvanus)
28.12.1961	SDR	Sansibar oder Der letzte Grund (Andersch)
25.01.1962	NDR	Golden Boy (Odets)
25.02.1962	NDR	Anfrage (Geissler)
17.05.1962	SWF	Affäre Blum (Stemmle)
21.11.1962	WDR	Der Schlaf der Gerechten (Storz)
01.02.1963	SWF	Klassenaufsatz (Wickert)
12.02.1963	BR	Der Bockerer (Preses)
18.12.1963	BR	Geliebt in Rom (Guett)
02.04.1964	SWF	Die Wohnung (Winiewicz)
01.10.1964	NDR	Furcht und Elend des Dritten Reiches (Brecht)
15.11.1964	WDR	Die Geschichte von Joel Brand (Kipphardt)
10.01.1965	BR	Abschiedsgeschenk (du Frênes)
07.03.1965	WDR	Das Haus in der Karpfengasse (Angermann) – 3 Teile
06.05.1965	NDR	Ein Tag (Lys)
18.01.1966	SDR	Ein Mitbürger (Menge)
15.03.1966	HR	Wo blieb Friedrich Weisgerber? (Mansfeld)
29.03.1966	NDR	Die Ermittlung (Weiss)
08.04.1966	BR	Der Tag des Zornes (Brandstaetter)

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

23.10.1966	RB	Der Rabbi (Sylvanus)
01.01.1967	SDR	Jacobowsky und der Oberst (Werfel)
02.11.1967	BR	Pitchi Poi (Billetdoux)
01.01.1968	WDR3 [!]	Korczak und die Kinder (Sylvanus)
30.01.1968	WDR	Mord in Frankfurt (Hädrich)
27.06.1968	WDR	Die Begnadigung (Neumann)
03.10.1968	NDR	Wie ein Hirschberger Dänisch lernte (Meichsner)
28.01.1969	RB	Kaddisch nach einem Lebenden (Fruchtmann)
19.02.1969	SDR	Der Kampf um den Reigen (Strübel)
20.05.1969	SDR	Im Auftrag der Schwarzen Front (Eis/Merz)
24.06.1969	SDR	Ahnenerbe (Mönnich)
05.03.1970	SFB	Hier bin ich, mein Vater (Torberg)
16.11.1970	BR	Kannibalen (Tabori)
23.03.1971	SDR	Chopin-Express (Lehman)
22.08.1972	NDR	Erinnerung an einen Sommer in Berlin (Hädrich)
04.02.1975	HR	Unter Denkmalschutz (Fechner)
21.10.1975	SDR	Zahnschmerzen (Lehman)
05.09.1976	HR	Lacombe Lucien (Malle)
20.11.1976	NDR3 [!]	Tagebuch der Anne Frank (Goodrich/Hackett)
15.01.1977	WDR3 [!]	Tagebuch der Anne Frank (Goodrich/Hackett)
04.08.1977	BR3	Korczak und die Kinder (Sylvanus)
25.12.1978	WDR	Als Hitler das rosa Kaninchen stahl (Kerr/Kneale/Hofmann)

Modifiziert nach: Westdeutscher Rundfunk, Pressestelle (11.01.1979): Überblick über eine Reihe von ARD-Sendungen (Dokumentationen, Spielfilme, Fernsehspiele), die sich in den vergangenen 20 Jahren mit der NS-Zeit, insbesondere mit dem Thema »Judenverfolgung« beschäftigt haben. DRA-B, SG SFB 2481.

Tabelle 3 zeigt am Beispiel der ARD, dass das öffentlich-rechtliche Fernsehen die Thematik der Ermordung der europäischen Juden keinesfalls ausgeblendet hatte – die Sendungen aber kein intensives gesellschaftliches Gespräch evozierten. Nach dem Erfolg von *Holocaust* wurden die Sendungen in einer Ursachenanalyse rückwirkend als teilweise zu anspruchsvoll bewertet. Vor dem Erfolg von *Holocaust* hatten die Aufsichtsgremien weitgehend die gegenteilige Ansicht vertreten – die Skepsis vor *Holocaust* war groß: »Es wird im übrigen angezweifelt, ob die amerikanische Serie ›Holocaust‹ als eine Roman-Verfilmung über-

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

haupt zur Bewältigung deutscher Vergangenheit beitragen könne; wenn ja, so sei dies nur mit Dokumentationen […] möglich und angebracht«, hieß es etwa noch im Spätsommer 1978 im ARD-Programmbeirat.[162]

Trotz des gewaltigen Erfolgs von *Holocaust* gab es nach wie vor Skeptiker in den Rundfunkanstalten und in den Aufsichtsgremien. Auf der einen Seite wünschten sie vermehrt historische Darstellungen. Auf der anderen Seite zweifelten sie, ob dadurch die edukatorischen Möglichkeiten des Fernsehens nicht überschätzt würden. Schließlich gebe es

ein großes Maß an Nichtinteresse und Nichtkenntnis […]. Das Fernsehen könne nur Qualifiziertes bieten und nur diejenigen können schlußfolgern, die die entsprechenden Vorkenntnisse haben; dies wiederum trifft nur eine ganz bestimmte Bildungsschicht, die in der Lage ist, nachzuvollziehen. Mehr an Erwartung insbesondere auf reflektorische Konsequenzen ist nicht hineinzulegen – wer dies tut, überfordert das Medium angesichts der Prämissen und Dispositionen auf das Entschiedenste.«[163]

Dabei überrascht wenig, dass der Bayerische Rundfunk bei seiner kritischen Haltung blieb. BR-Fernsehdirektor Helmut Oeller betonte, »eine ›Jahrtausendkatastrophe‹, ein so unerhörtes Phänomen wie die Massentötung von Juden« lasse sich

nicht vermitteln […] in einer konventionellen mit trivialen Mitteln arbeitenden Fernsehspielserie. HOLOCAUST sei kein Erfolg, sondern eine sehr nachdenkliche Lektion und es sei zu befürchten, daß die hier entdeckten Mittel als hilfreich für künftige Programme gehalten würden. Das Programm dürfe keinesfalls emotionaler, es müsse rationaler werden.[164]

ARD-Programmdirektor Dietrich Schwarzkopf ließ hingegen durchblicken, eine der Lehren aus *Holocaust* laute Mut zur Popularität:

Popularität durch Trivialität sei ein Stilmittel, das man dennoch als legitimes Instrument betrachten müsse, nämlich um schwierige Sachverhalte dem Publikum ›zugänglich‹ zu machen. […] Bei den eigenen produzierten Serien fehle den Deutschen oft die ›leichte Hand‹ der Amerikaner. Im Resümee also heiße dies: Die Erfahrung von HOLOCAUST unter dem Akzent der Notwendigkeit der Popularität auch schwerer Stoffe mitbedenken, aber kein totaler Freibrief für Trivialität.[165]

162 Protokoll über die 214. Sitzung des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen/ARD am 01./02.08.1978 in Stuttgart. DRA-F, Gremienprotokolle, 3.

163 Protokoll über die 213. Sitzung des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen/ARD am 28./29.06.1978 in Bremen. DRA-F, Gremienprotokolle, 8.

164 Protokoll über die 219. Sitzung des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen/ARD am 13./14.02.1979 in Hamburg. DRA-F, Gremienprotokolle, 5.

165 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

›Holocaust‹ verspricht neues Erzählverfahren im Fernsehen

Für Knut Hickethier stellt *Holocaust* einen Paradigmenwechsel dar: »Die These vom engen Zusammenhang von Inhalt und Form, die einst dazu geführt hatte, daß bestimmte Themen nur in bestimmten Formen als darstellbar galten, verlor an Bedeutung. Jedes Thema konnte nun in eine populäre Dramaturgie eingepasst werden.«[166] Damit deutet Hickethier zugleich an, dass *Holocaust* das Fernsehen insgesamt inspirierte, nicht nur mit Blick auf Serien zum Holocaust. Auch losgelöst von der spezifischen Thematik versprach *Holocaust* ein neues, erfolgreiches Modell für das Erzählen auch im deutschen Fernsehen.

Bestes Beispiel hierfür ist die Serie *Das Boot:* Die Entstehungsgeschichte zeigt, wie der Erfolg von *Holocaust* Drehbuchautoren dazu inspirierte, verschiedene Erzählstränge mit unwahrscheinlichen Konstellationen zu verweben. Der erste Drehbuchentwurf für die U-Boot-Kriegsserie *Das Boot,* der aus der Feder eines amerikanischen Autors stammte, habe zu einer bizarren Figurenkonstellation geführt, wie Katja Eichinger Günter Rohrbach zitiert. Er wurde 1979 Chef der »Bavaria«:

> Es gab auch schon einen Regisseur, und es wurde ein Drehbuch entwickelt. Parallel dazu wurde das eigentliche Boot gebaut. Aber dann war das Drehbuch grauenhaft: Plötzlich tauchten da vollkommen unmotiviert SS-Leute auf dem Boot auf, und es gab auch einen Juden, der verfolgt wurde. Da hatte man alles Mögliche dazugedichtet.[167]

Die erste Drehbuchfassung gilt als verschollen.[168] Rohrbach erinnert sich im Rückblick vage daran, dass das Drehbuch verschiedene Geschichten »amerikanisch verwurschtelt« habe: »Ich weiß gar nicht, wie der Jude da reinkam, in dem U-Boot war ja keiner. Aber es war auf jeden Fall ein Jude dabei, das hat uns so irritiert.«[169]

Eine verstärkte Auseinandersetzung mit historischen Themen infolge von *Holocaust* gilt auch für das ZDF. »Die Beschäftigung mit der Geschichte, die Sorge um das Geschichtsverständnis, insbesondere das der jungen Generation, hat einen Höhepunkt erreicht«[170], konstatierte ZDF-Intendant Karl-Günther von Hase vor dem ZDF-Fernsehrat, und nannte als Konsequenzen für seinen Sender:

166 *Hickethier*: Geschichte des deutschen Fernsehens 341.

167 Günter Rohrbach, zitiert nach: *Eichinger*, Katja: BE. 2. Aufl. Hamburg 2012, 178.

168 Auskunft von Petra Witting-Nöthen (WDR) an RR, 19.11.2015; Auskunft von Lisa Heiland (»Bavaria«) an RR, 26.01.2016.

169 Gespräch mit Günter Rohrbach am 07.01.2015 in München.

170 Anlage 1: Referat des Intendanten, Herrn Karl-Günther von Hase, in der 6. Sitzung des Fernsehrates der V. Amtsperiode am 24.08.1979 in Berlin zum Thema Geschichtliche Sendungen im Programm des ZDF. ZDF-Unternehmensarchiv, Gremienprotokolle.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Nähe, das zeigen die Erfahrungen, ist schließlich vor allem dann zu erwarten, wenn der Zuschauer sich wiedererkennt oder sich identifizieren darf, wenn also Geschichte in Gestalten präsentiert wird, das können exemplarische Persönlichkeiten wie im Falle unserer Produktionen »Wallenstein« und »Heinrich Heine« sein, aber auch typische Figuren der Zeitgeschichte wie in »Holocaust« oder jene Normalbürger, die demnächst in der dreiteiligen Sendung »Wir Deutsche und das Dritte Reich« vor der Kamera berichten werden. Gerade im letzten Fall dürfte der alltägliche, der existentielle Aspekt von Geschichte besonders deutlich werden.[171]

Allerdings betonte von Hase auch: »Der historische Auftrag des Fernsehens ist ein Dauerauftrag. Seine Bewältigung erfordert Zeit. Nicht das singuläre Schlüsselerlebnis im Stil von ›Holocaust‹ ist entscheidend – sondern der lange Marsch durch die historischen Informationen.«[172] Auf einer Klausurtagung des Ausschusses für Kultur und Wissenschaft im Mai 1981 ließen sich die Gremienmitglieder von den Historikern Thomas Nipperdey und Christian Meier sowie von dem Soziologen Friedrich Tenbruck beraten. Nach einer Abrechnung mit der 1968er-Generation forderte Christian Meier:

[…] [D]iese kritische Befreundung der Deutschen mit ihrer Geschichte braucht man nicht im Sinne großer Proklamationen anzupacken, sondern man kann, ja man sollte sogar durchaus im Kleinen ansetzen, in der einzelnen Geschichte, in der einzelnen Begebenheit, und eben hier eröffnet sich ein weites Feld für neue Identifikationen, interessante neue Stoffe, für eine Betrachtung vom Alltag und vom Einzelnen her, sozusagen für den Holocaust-Film in realistischer und – im besten Sinne – nationaler Absicht.[173]

Meier empfahl also, bei filmischen Adaptionen den Schwerpunkt auf die Alltagsgeschichte zu legen: eine Forderung, die Edgar Reitz und WDR/SFB mit *Heimat* bereits umsetzten.

Schriftsteller bieten Mitarbeit bei einer deutschen Antwort auf ›Holocaust‹ an

Der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki wertete in der Sendung *Anruf erwünscht* die amerikanische TV-Serie *Holocaust* als Versäumnis der Deutschen:

Es war Aufgabe der Deutschen, diesen Film zu machen, und es ist höchst bedauerlich, dass ein derartiger Film, der auf populäre Weise mit populären und auch kunstgewerblichen Mitteln diese Problematik dem Publikum zugänglich gemacht hätte, nicht in Deutschland gemacht wurde. Es wäre durchaus möglich [gewesen], so etwas in den

171 Ebd.

172 Ebd.

173 Christian Meier: Die beschädigte Identität der Deutschen und das Problem einer Remedur (Typoskript). Material zur Klausurtagung des Ausschusses für Kultur und Wissenschaft am 21./22.05.1981 in Freiburg. ZDF-Unternehmensarchiv, Gremienprotokolle, 8.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

letzten Jahren zu machen. Man hätte es richtiger gemacht, die Uniformen wären richtiger, die Atmosphäre wäre richtiger, die Bühnenbilder, alles wäre besser gewesen.[174]

Auf diese Kritik reagierten Anfang Februar 1979 die Schriftsteller Heinrich Böll, Günter Grass, Wolfgang Koeppen, Siegfried Lenz, Martin Walser und Peter Weiss sowie der Rhetorik-Professor Walter Jens. Gemeinsam gaben sie eine Erklärung ab, wonach sie die Dringlichkeit einer »deutsche[n] Fernsehserie« betonten, die »der ›Holocaust‹-Thematik auf angemessene Weise« gerecht werde.[175] Zugleich boten die Schriftsteller ihre Mitwirkung an, wie die FAZ am 2. Februar 1979 berichtete.[176] Vier Tage nach dieser Meldung setzte sich Günter Rohrbach, inzwischen Chef der »Bavaria«, mit den Schriftstellern in Verbindung:

[…] nicht ohne ein Quantum Skepsis, aber doch ermutigt durch die Geschlossenheit, mit der Sie aufgetreten sind, möchte ich Ihr und Ihrer Kollegen Angebot, für eine Nachfolgeserie von HOLOCAUST tätig sein zu wollen, dankbar aufgreifen. […] Die BAVARIA versteht sich zunächst als Vermittler und in der Folge, wenn es uns gelingen sollte, einen realisierbaren Plan aufzustellen, auch als Produzent. Das ZDF würde, wie ich mich vergewissert habe, eine solche Serie gerne in seinem Programm haben.[177]

Allerdings war die von den Literaten bekundete Bereitschaft zur Mitarbeit durchaus unterschiedlich stark ausgeprägt. »Wir haben uns nur bereit erklärt, mögliche Fortsetzungen mit der Beschäftigung dieses Teils unserer Geschichte (der zu unserer Geschichte gehört wie 1914 und 1870) zu schreiben«, relativierte Heinrich Böll in einem Interview mit der »Zeit« sein Angebot.[178] Ein erstes Arbeitstreffen scheiterte dann bereits an der Terminfrage, wie Günter Rohrbach frustriert im Mai 1979 feststellte:

Meine ursprüngliche Idee, die von Ihnen angebotene Mitarbeit an einer deutschen Serie in einem gemeinsamen Gespräch zu konkretisieren, ist dabei, auf eine groteske Weise zu scheitern. Im Augenblick sieht es so aus, daß zu dem von uns vorgeschlagenen Termin Ende Mai nur Günter Grass, Wolfgang Koeppen und Walter Jens (allerdings mit einer kleinen Einschränkung) können. Heinrich Böll sieht keine Möglichkeit vor August; Martin Walser hat uns schon von Anfang an auf September vertröstet; Siegfried Lenz trauert noch dem Termin Mitte März nach, den er zunächst vorgeschlagen hatte; und Peter Weiss will gar nicht mehr, weil er an seiner Roman-Trilogie arbeiten und in Klausur gehen möchte. […] Ein bißchen traurig bin ich schon, aber so ist es nun mal im Kulturbetrieb.[179]

174 *Anruf erwünscht,* 26.01.1979, 11:06:08–11:06:35. Ich danke Katharina Schauerte für die Transkription.

175 Appelle in Sachen »Holocaust«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 02.02.1979, 25.

176 Ebd.

177 Günter Rohrbach an Peter Weiss, 06.02.1979. Peter-Weiss-Archiv 144.

178 *Lodemann:* Politkitsch?

179 Günter Rohrbach (Bavaria) an die Herren Heinrich Böll, Günter Grass, Prof. Dr. Walter Jens, Wolfgang Koeppen, Siegfried Lenz, Martin Walser, Peter Weiss, 14.05.1979. Peter-Weiss-Archiv 144.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Eine deutsche Antwort auf *Holocaust* aus der Feder der deutschen Literaturprominenz blieb somit Wunschdenken.

Für andere hingegen bedeutete *Holocaust* eine große Chance: Die Regisseurin Jeanine Meerapfel, 1943 in Buenos Aires geborene Tochter jüdischer Emigranten und seit 2015 Präsidentin der Akademie der Künste in Berlin, erinnert sich an ein verändertes Umfeld in den Rundfunkanstalten nach *Holocaust*. So sei ihr 1982 ausgestrahlter autobiographischer Dokumentarfilm *Im Land meiner Eltern* nicht als direkte, aber als indirekte Antwort auf *Holocaust* zu werten:

> Mein Film hatte mit der amerikanischen Serie nichts zu tun, aber er hatte sehr viel damit zu tun, dass die Aufmerksamkeit der Fernsehredakteure in diesem Moment extrem war zu den Leuten, die darüber etwas erzählen konnten. Es war ein WDR-Redakteur, der auf mich zukam und sagte: Wir machen so 'ne Art Tagebuchfilm, würdest du bitte auch einen Tagebuchfilm machen.[180]

Auch für den mittlerweile in München lebenden Schauspieler und Regisseur Harry Raymon erwies sich *Holocaust* als Glücksfall: Raymon, der während des Nationalsozialismus von seiner Hunsrücker Heimat in die USA geflüchtet war und nach dem Krieg nach München zog, schrieb bereits vor Ausstrahlung von *Holocaust* das Drehbuch für den Film *Regentropfen*.[181] Die Begutachtung fiel in den Zeitpunkt der *Holocaust*-Diskussion, was sich für Raymon positiv auswirkte: »*Holocaust* war das beste, was mir passieren konnte. Wegen *Holocaust* hat das ZDF angebissen«, erinnert sich Raymon an das günstige Zeitfenster.[182] Im ZDF-Archiv findet sich eine handschriftliche Notiz, die die Kausalität bestätigt: »Ein Prolog zu *Holocaust*, der viele Fragen in der Diskussion beantwortet.«[183]

Für Ralph Giordano, der jahrzehntelang an seinem Roman *Die Bertinis* schrieb, war *Holocaust* die Motivation, seinen selbst titulierten »Lebenstraum« konkret werden zu lassen. Den Vertrag mit dem Verlag S. Fischer hatte er spätestens im Mai 1979, wie aus einem Schreiben Giordanos an seine Ex-Geliebte Tanja hervorgeht: »Lissabon, 21.5.79. […] märchenhafter Vertrag für die ›Bertinis‹ in der Tasche.«[184] Dass der Roman zum Zeitpunkt von *Holocaust* noch nicht fertiggestellt war, wird aus einem Schreiben an den Lektor deutlich:

180 Gespräch mit Jeanine Meerapfel am 02.03.2016 in Berlin.

181 Harry Raymon hat einen autobiographischen Roman verfasst: *Raymon*, Harry: Einmal Exil und zurück. München 2005.

182 Gespräch mit Harry Raymon am 01.07.2015 in München.

183 Gutachten zu *Regentropfen*/Harry Raymon. ZDF-Unternehmensarchiv, Bestand Fernsehspiele.

184 Ralph Giordano an Tanja, 21.05.1979. DLA Marbach, Nachlass Ralph Giordano, Post Tanja.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Will sagen, letztlich ist meinem Buch, dieser Lebenslast und diesem Lebenstraum, doch eine Behandlung widerfahren, wie ich sie mir nur in kühnen Träumen erhofft habe, mit soviel Anteilnahme, wie kaum zu erwarten war. Daneben aber hat sich zwischen Ihnen und mir eine Erfahrung gesetzt, von der ich rassistisch genug bin zu behaupten, dass sie in dieser Form wohl vor allem, nicht ausschließlich, nur zwischen Jidden möglich ist – eine Art von Vertrautheit ohne jede Vorverständigung, die einen glauben macht, dass man sich nicht erst seit kurzem, sondern eigentlich schon seit Jahren kennt. So jedenfalls geht's mir Ihnen gegenüber. Wir werden »Die Bertinis« schon zum Erfolg führen![185]

Während Harry Raymons, Jeanine Meerapfels und Ralph Giordanos künstlerische Zeugnisse jahrelange, ernsthafte und intensive Arbeiten darstellen, die durch *Holocaust* unverhofft begünstigt wurden, gab es jedoch auch gegenteilige Phänomene: aberwitzig überdrehte Versuche, den Hype um *Holocaust* auszuschlachten, wie sie Fritz Raddatz anekdotisch bloßstellt:

Aus einem einst führenden Verlagshaus, damals in jüdischem Besitz und der geistigen Elite der Nation zum Wort verhelfend, kommt nächtens – vor Abschluß der Fernsehserie – dieser Anruf: »Können Sie bis kommenden Freitag ein Holocaust-Buch herausgeben? 173 Seiten, 30 Zeilen à 60 Anschläge, Honorar 2250 D-Mark?« Was in dem Buch stehen sollte, war egal – über den amerikanischen Film, über das jüdische Schicksal, über die Wirkung des (bis zur Manuskriptablieferung nicht vollständig ausgestrahlten) Films in Deutschland – egal, egal; Schnellschuß: Sechs Millionen Juden in sechs Tagen, 173 Seiten, das wäre ja gelacht, wenn das nicht zu schaffen ist. Schamwirkung hätte ich mir anders vorgestellt.[186]

Von daher überrascht nicht, dass viele mit *Holocaust* die Anfänge der so genannten »Holocaust-Industrie« verorten.[187] Zugleich löste die TV-Serie nicht nur eine Konjunktur von NS-Themen in den Massenmedien und auf dem Büchermarkt aus, sondern setzte den Holocaust, aber auch die Geschichte der Juden auf die Agenda der wissenschaftlichen Forschung. In einer Sitzung des Wissenschaftlichen Beirats des Instituts für Zeitgeschichte regte ein Mitglied an, »Arbeiten zur Geschichte der Juden in Deutschland nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Angriff zu nehmen. Die Reaktion auf ›Holocaust‹ habe die bestehende Fremdheit gegenüber dem Problem deutlich gezeigt. Hier liege eine genuine Aufgabe des Instituts.«[188]

185 Ralph Giordano an J. Hellmut Freund (Verlag S. Fischer), 14.09.1981. DLA Marbach, Nachlass Ralph Giordano, Post 1981, A–G.

186 *Lodemann:* Politkitsch?

187 Vgl. *Finkelstein*, Norman G.: Die Holocaust-Industrie: wie das Leiden der Juden ausgebeutet wird. München 2002.

188 Ergebnis-Protokoll der Sitzung des Wissenschaftlichen Beirats des Instituts für Zeitgeschichte, 06.04.1979 und 07.04.1979. IfZ-Archiv, ID 7/7, 12.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

3.4 Jüdische Perspektiven auf *Holocaust*

Holocaust war nicht nur eine Zäsur für die bundesrepublikanische Erinnerungskultur – die TV-Serie hat auch das Interesse der nicht-jüdischen Mehrheitsgesellschaft an ihren jüdischen »Mitbürgern« intensiviert. Zwar gab es Ende der 1970er-Jahre auch andere Phänomene, die das in den etablierten Institutionen wie der »Woche der Brüderlichkeit« oder der »Aktion Sühnezeichen-Friedensdienste« stagnierende Interesse am deutsch/christlich-jüdischen Dialog gelegentlich auffrischten. Beispielsweise veröffentlichte 1977 der »Stern« eine 20-teilige Serie des Autors Leo Sievers, in der er Juden in Deutschland vorstellte.[189] Das Medienereignis *Holocaust* aber sprengte in seiner Intensität und Reichweite alle bisherigen Vorstellungen. Wie gingen Juden damit um?

Jüdische Funktionäre beurteilten *Holocaust* weitgehend positiv. Die bereits skizzierte Intervention von Hans Lamm im Fernsehausschuss des Bayerischen Rundfunks illustriert, wie manche Funktionäre im Vorfeld der Ausstrahlung Lobbyarbeit zugunsten von *Holocaust* betrieben. Sorge bereitete den jüdischen Verantwortlichen jedoch im Herbst 1978 eine Meldung aus England, wonach sich eine Holocaust-Überlebende nach Ausstrahlung der *Holocaust*-Serie das Leben nahm.[190] Auch wenn dies ein Einzelfall blieb, trafen die jüdischen Gemeinden für ihre Mitglieder entsprechende Vorkehrungen. Alfred Israel, jüdischer Rundfunkrat im WDR und Vorsitzender des Landesverbandes der jüdischen Kultusgemeinden von Nordrhein, besuchte im Januar 1979 das Presseseminar des WDR in Köln, um sich ein eigenes Bild von *Holocaust* zu machen. Daraufhin warnte er in einem Rundschreiben, das über den Zentralrat allen jüdischen Gemeinden in Deutschland zuging, vor möglichen seelischen Belastungen durch die Fernsehserie:

> Der Unterzeichnende hatte Gelegenheit, beim WDR sowohl die Dokumentation »Endlösung – Judenverfolgung in Deutschland 1933–1945« […] sowie die Sendereihe »Holocaust« […] anzusehen. Wir empfehlen Ihnen dringend, Ihre Gemeindemitglieder umgehend auf die mögliche ungeheure seelische Belastung und die dadurch u. U. entstehenden gesundheitlichen Risiken hinzuweisen. Vernarbte Wunden können wieder aufgerissen werden, denn die in der Fernsehserie nachvollzogenen Geschehnisse sind insbesondere für jüdische Menschen schockierend. Es sollten vor allem ältere Menschen dahingehend beeinflußt werden, auf die Filme zu verzichten, in keinem Fall aber die Sendungen allein anzusehen. In Altenheimen sollten besondere Vorsichtsmaßnahmen und erhöhte Bereitschaft von Ärzten bzw. Betreuern vorgese-

189 Vgl. *Halbinger*, Monika: Das Jüdische in den Wochenzeitungen Zeit, Spiegel und Stern (1946–1989). Berichterstattung zwischen Popularisierungsbemühung, Vereinnahmung und Abwehr. München 2010.

190 *O. A.*: Selbstmord nach »Holocaust«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 15.09.1978, 12.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

hen werden. Zu überlegen wäre auch, ob evtl. eine gemeinschaftliche Betrachtung infrage käme. Für Kinder ist die Sendereihe ungeeignet.[191]

Generalsekretär Alexander Ginsburg ergänzte dieses Rundschreiben um eine Warnung vor möglichen antisemitischen Angriffen, die vonseiten rechtsextremer Gruppierungen im Zeitraum der Ausstrahlung drohten. Zwar würden zu »Art und Umfang der angedrohten Provokationen dieser Gruppe keine konkreten Erkenntnisse vorliegen«, eine »erhöhte Aufmerksamkeit und Vorsicht« sei dennoch geboten.[192] »Dies gilt insbesondere für die Gemeindeeinrichtungen, aber auch für Gedenkstätten und Friedhöfe. Obwohl die Aufsichtsbehörden durch ihre Zentralen informiert sind, empfiehlt sich, auch Kontakt mit den örtlichen Behörden aufzunehmen.«[193]

Vor und nach der Ausstrahlung von *Holocaust* griff die Presse die Frage auf, wie »jüdische Mitbürger« die TV-Serie erlebten. Die »Kölnische Rundschau« druckte Statements sowohl von Juden ab, die *Holocaust* gesehen hatten, als auch von jenen, die vor der TV-Serie zurückschreckten. Die Holocaust-Überlebende Frieda Marx wurde mit den Worten zitiert: »Nein, verstehen Sie das bitte. Ich kann das nicht mehr sehen, ich kann das nicht mehr hören, ich kann die Schreie nicht mehr ertragen, auch wenn es nur im Film ist.«[194] Jakob Marx, der mit seinem Spitznamen »Köbes« vorgestellt wurde, war als Buchenwald-Überlebender entsetzt darüber, dass das Konzentrationslager in *Holocaust* wie ein »Erholungsheim im Frühling«[195] gezeigt werde: »Warum zeigen sie nicht die Prügelorgien, warum zeigen sie nicht die hundert abgerichteten Hunde, die sie immer wieder auf uns gehetzt haben, um Munition zu sparen?«[196] Wilhelm Unger, der den Holocaust im Exil überlebte und zusammen mit Heinrich Böll und Paul Schallück 1958 die Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit in Köln gegründet hatte, empörte die Reaktion vieler Deutscher:

> Jüdische Menschen können darauf verzichten, wenn solche Deutsche heute über das Schicksal der fiktiven Weiss-Familie Tränen vergießen, nachdem sie in ihrer ›Unfähigkeit zu trauern‹, wie es einmal der Philosoph Alexander Mitscherlich genannt hat, ›keine Tränen für das Schicksal von sechs Millionen echter Menschen gefunden haben‹.[197]

191 Landesverband der jüdischen Kultusgemeinden v. Nordrhein, Rundschreiben Nr. 1/1979, 15.01.1979. ZA B.1/7.33.

192 Zentralrat der Juden an alle Gemeinden und Landesverbände, Jüdische Organisationen, Mitglieder des Direktoriums, 17.01.1979. ZA B.1/7.33.

193 Ebd.

194 Frieda Marx, zitiert nach: *Hergenbach,* A: »…dann sehen wir nur unsre Kinder und Eltern«: Manche jüdischen Mitbürger waren nicht in der Lage, sich jeden Film anzuschauen. In: Kölnische Rundschau vom 27.01.1979, 13.

195 Jakob Marx, zitiert nach: Ebd.

196 Frieda Marx, zitiert nach: Ebd.

197 Wilhelm Unger, zitiert nach: Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die »Kölnische Rundschau« resümierte: »[s]o trivial, verharmlosend, oberflächlich (Unger: ›Ein jüdischer Hitchcock!‹) der Film auch sein mag: Als Einstieg in die Diskussion um dieses unrühmliche Stück deutscher Geschichte« würde »er von allen Juden begrüßt«.[198] Anders als Elie Wiesel, der *Holocaust* aus ethischen wie sachlichen Gründen kategorisch abgelehnt hatte, waren die in der »Kölnischen Rundschau« befragten Juden pragmatisch: Auch wenn sie die Darstellung teilweise ablehnten, standen sie *Holocaust* wegen der Resonanz in der bundesrepublikanischen Gesellschaft überwiegend positiv gegenüber.[199]

Jüdische Funktionäre begrüßen weitgehend die Wirkung von ›Holocaust‹

Die Diskussion über *Holocaust* war nicht nur eine Auseinandersetzung, die in Familien oder zwischen Zuschauern und Rundfunkanstalten geführt wurde, sie konnte offenbar auch das Bedürfnis wecken, sich an die jüdischen Gemeinden zu wenden. Auch den Zentralrat der Juden erreichten Schreiben, in denen sich Menschen entsetzt über die Gräuel des Holocausts zeigten und teilweise sogar ihre Mitschuld bekundeten. Einem Mann, der von seiner Läuterung durch *Holocaust* berichtete, antwortete Generalsekretär Alexander Ginsburg:

> Die Zahl derjenigen, die nicht zuletzt durch den Fernsehfilm »Holocaust« in die eigene Vergangenheit zurückblicken, ist nicht klein. Ob und in welcher Form sie ihre Erlebnisse, Erfahrungen oder gar Aktivitäten zur Behebung der »Verschwörung des Schweigens« verwenden, ist eine Frage der persönlichen Verantwortung. Ihr Bekenntnis zu den Opfern und Verfolgten des nationalsozialistischen Gewaltregimes darf als ein Zeichen der Hoffnung gewertet werden.[200]

Laut Ginsburg haben das Büro des Zentralrats zahlreiche »Anfragen in- und ausländischer Massenmedien (Fernsehen, Rundfunk, Zeitungen) bezüglich einer Stellungnahme« erreicht.[201] *Holocaust* habe »mehr als 30 Jahre nach Ende der NS-Zeit die ›Verschwörung des Schweigens‹, die seit damals über großen Teilen der deutschen Bevölkerung gelegen habe, beendet«.[202] Laut einem Vertreter des Direktoriums sind viele nichtjüdische Zuschauer überrascht, »daß nach all dem, was die Nazis den Juden angetan haben, heute in Deutschland wieder Juden leben«.[203] Die Meinungen gingen auseinander zur Frage, ob *Holocaust*

198 *Hergenbach*: »…dann sehen wir nur unsre Kinder und Eltern«.
199 Ebd.
200 Alexander Ginsburg an J., 01.02.1979. ZA B.1/7.33.
201 Protokoll über die Sitzung des Direktoriums des Zentralrats der Juden in Deutschland am Sonntag, dem 28.01.1979 in den Räumen des Hotels »Airport«, Frankfurt/Main, Flughafenstr. ZA B.1/7.833.
202 Ebd.
203 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

auch für Kinder, Jugendliche und alte Menschen geeignet sei. Während der Düsseldorfer Vertreter Alfred Israel dies verneinte, hatten der Vorsitzende des Zentralrats Werner Nachmann und der Münchner IKG-Präsident Hans Lamm dafür kein Verständnis:

Seit Jahren bedauert der Zentralrat immer wieder, daß die Jugend nicht genügend über die Vorfälle während der NS-Zeit unterrichtet wird. Jetzt biete sich eine Möglichkeit, anhand eines Spielfilms mit der Aufarbeitung der Vergangenheit zu beginnen und ein Landesverband warnt davor, daß jüdische Kinder und Jugendliche diesen Film sehen, obwohl auch bei ihnen […] erhebliche Wissenslücken bestehen.[204]

Holocaust erschien demnach nicht nur zur Aufklärung von Nichtjuden, sondern auch von Juden geeignet. Angesichts des enormen Erfolgs sah sich Hans Lamm in seiner frühzeitig artikulierten Fürsprache zugunsten von *Holocaust* bestätigt:

Deutschland nach »Holocaust« ist anders als Deutschland vor »Holocaust« und man hat meine These als übertrieben optimistisch, ja auch als »wishful thinking« hingestellt. Ich stehe zu ihr: keine deutsche Fernsehsendung problematischer Natur […] hat je so erregt, Zuspruch (und vereinzelt auch Widerspruch) hervorgerufen wie »Holocaust«, dessen geringe historische Fehler nicht schwer wiegen angesichts der historischen Leistung der Filmemacher und der historischen Auswirkung auf die Zuschauer und Zuhörer (selbst bei den über Mitternacht hinauswährenden Diskussionen waren die Einschaltquoten noch erstaunlich hoch, was m. E. beweist, daß es Millionen um Informationen gegangen ist und nicht um »Unterhaltung«). […] Hat Holocaust Tabus beseitigt und Vorurteile vermindert? Beide Fragen möchte ich bejahen.[205]

Allgemein wird von einem Zusammenhang zwischen dem Meinungsumschwung in der Verjährungsdebatte und der *Holocaust*-Ausstrahlung ausgegangen. Bereits zwei Monate nach der Ausstrahlung von *Holocaust* konstatierte dies Generalsekretär Alexander Ginsburg vor dem Direktorium des Zentralrats:

Die Positionen der im Bundestag vertretenen Parteien sind bekannt. Es scheint so, als ob eine Mehrheit für eine Bereinigung dieser Frage in unserem Sinne vorhanden wäre. Dazu hat nach Ansicht von Herrn Ginsburg auch die Veranstaltung des Zentralrats der Juden in Deutschland zum 9. November 1978 in der Kölner Synagoge und die Fernsehserie »Holocaust« beigetragen. Trotzdem werden noch weitere Gespräche mit einzelnen Abgeordneten geführt.[206]

204 Ebd.

205 *Lamm,* Hans: Ein Jude sieht »Holocaust«. StadtAM, NL Lamm, 324. Vgl. *Sinn,* Andrea: »Und ich lebe wieder an der Isar«: Exil und Rückkehr des Münchner Juden Hans Lamm. München 2008, 192–194.

206 Protokoll über die Sitzung des Direktoriums des Zentralrats der Juden in Deutschland, am Sonntag, 25.03.1979. ZA B.1/7.833.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Diese Aussage dokumentiert freilich auch die innerjüdisch oft kritisierte Nabelschau des Zentralrats, wenn der Generalsekretär die vom Zentralrat mitveranstaltete Gedenkveranstaltung zum 9. November in der Kölner Synagoge 1978 in ihrer Wirkung massiv überhöht.

Neben den positiven Stimmen gab es auch kritische Einschätzungen. Mit Sorge beobachtete Heinz Galinski die exponentiell steigende Thematisierung des Nationalsozialismus und des Holocausts im öffentlich-rechtlichen Rundfunk, der »gegenwärtig zuviel und in zu kurzen Abständen hintereinander Sendungen über die Vergangenheit jüngster Geschichte« ausstrahle.[207] Die Massenmedien seien »besser beraten«, ihre Beiträge stringenter mit spezifischen Gedenktagen, etwa zum Aufstand im Warschauer Ghetto oder der Pogromnacht vom 9. November, zu verkoppeln.[208]

Die Inflationierung von Holocaust-Themen, die im Nachgang der Ausstrahlung von *Holocaust* erfolgte, war auch Thema der Ratsversammlung 1979 des Zentralrats der Juden. Auf die Frage nach den »Möglichkeiten, die Auswirkungen des Holocaust-Films im Fernsehen am Leben zu erhalten«, antwortete der Vorsitzende Nachmann, dass »der Zentralrat in Gesprächen mit den zuständigen Stellen, d. h. Kultusministerkonferenz der Länder, Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft, auf eine Intensivierung des Geschichtsunterrichts« dränge.[209] Auch »Parteien, Gewerkschaften und Kirchen« müssten »bereit sein, klare Stellungnahmen zur damaligen Zeit abzugeben«.[210] Da der Zentralrat befürchtete, dass die »Massierung von Themen aus der NS-Zeit im Deutschen Fernsehen das Gegenteil von dem Beabsichtigten bewirken« könne, appellierte Nachmann an die jüdischen Rundfunkräte, sich dafür einzusetzen, dass künftig im Fernsehen zwar weiterhin »jüdische Probleme behandelt werden, aber nicht in der augenblicklich zu beobachtenden Fülle«.[211] Nachmann bezog sich damit auf ein Phänomen, das bereits im Januar 1979 der jüdische SFB-Journalist Itzchak Pruschnowski kritisiert hatte: Was »dem Fernsehzuschauer in vier Monaten an NS-geschichtlicher ›Seelenmassage‹ ins Bewußtsein gerissen wurde«, stünde »in keinem Verhältnis« zum Fernseh-Programm von 25 Jahren, schrieb er im »Vorwärts«.[212] In diesem Zeitraum seien etwa 21 Dokumentationen und circa 44 Fernseh-Spiele produziert worden, wovon »nur ein einziges Dokumentarspiel von Egon Monk

207 Protokoll der 19. ordentlichen, öffentlichen Sitzung der Ratsversammlung der Jüdischen Gemeinde zu Berlin vom 13.02.1979. CJA, 5A1, 1173.

208 Ebd.

209 Protokoll über die Ratsversammlung 1979 des Zentralrats der Juden in Deutschland am 27./28.05.1979 in den Räumen der Israelitischen Kultusgemeinde Schwaben-Augsburg, Halderstraße 8. ZA B.1/7.873.

210 Ebd.

211 Ebd.

212 *Pruschnowski*, Itzchak: Wo lassen Sie bewältigen? Von der »Notwendigkeit«, deutsche Geschichte zu importieren. In: Vorwärts vom 25.01.1979, 30.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

›Ein Tag‹ (1965) sich durch hervorragende Darstellung auszeichnete und bei vielen noch in lebhafter Erinnerung geblieben« sei.[213] Was nun im Fernsehen der Bundesrepublik zu beobachten wäre, sei »offensichtlich« »des ›guten‹ zuviel […]. So läßt sich Gewissen nur vergewaltigen, aber keine Geschichte bewältigen.«[214]

Der Gebrauch einer Vergewaltigungsmetapher im *Holocaust*-Diskurs ist ungewöhnlich – und erinnert an die Äußerung von WDR-Intendant Friedrich-Wilhelm von Sell, der einen Tag vor Pruschnowskis Veröffentlichung im Programmbeirat Deutsches Fernsehen gesagt hatte: Mit der Wahl für das dritte Programm habe ein »Vergewaltigungseffekt« der ARD »dringlich vermieden werden müssen, da sich mit einer solchen Wirkung ein Verlust an Aufgeschlossenheit gegenüber diesem Programm ergeben hätte«.[215]

Dass Itzchak Pruschnowski bereits am Folgetag der Programmbeiratssitzung in der Wochenzeitschrift »Vorwärts« die Formulierung von Sells aufgegriffen haben sollte, erscheint wenig wahrscheinlich. Da sich der Jurist von Sell sonst meist sehr spröde und verklausuliert äußerte, scheint – wenn überhaupt – ein Zusammenhang in umgekehrter Richtung denkbar; das SPD-Mitglied von Sell könnte den »Vorwärts«-Artikel bereits vorher erhalten haben, womöglich durch Pruschnowski selbst, der hauptberuflich beim SFB beschäftigt war.

Auch wenn der Gebrauch der Vergewaltigungsmetapher bei von Sell zunächst nur nach unelegantem Stil und bei Itzchak Pruschnowski nach Effekthascherei aussieht, sind beide Fälle beredtes Beispiel für die Extremsituation, die die *Holocaust*-Ausstrahlung für die Rundfunkanstalten darstellte – verbunden mit der Überforderung, hierfür die passenden Worte zu finden. Beiden gemein ist die mögliche Wahrnehmung von Holocaust-Themen als Zwang: Eine forcierte Auseinandersetzung mit den NS-Gewaltverbrechen könnte – wie auch andere befürchteten – das Gegenteil des Erwünschten bewirken.

Mit unverfänglichem Vokabular, aber ähnlichem inhaltlichen Anliegen argumentierten die Vertreter des Zentralrats der Juden, Nachmann und Galinski: Auch sie waren der Auffassung, dass zu viel Aufklärung kontraproduktiv sein könne – in Form eines Abnutzungseffekts oder gar antisemitischer Ressentiments.[216] Statt auf die Massenmedien setzte der Zentralrat in erster Linie auf den Geschichtsunterricht – und nahm daher an einer seit 1978 tätigen Kommission teil, in der Vertreter des Zentralrats zusammen mit der Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft (GEW) Richtlinien zum Thema »Der Na-

213 Ebd.

214 Ebd.

215 Protokoll über die 218. Sitzung des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen/ARD am 23./24.01.1979 in Köln. DRA-F, 5. Der Sitzungsteil mit von Sell fand am 24.01.1979 zwischen 9.00 bis 13.00 Uhr statt.

216 Vgl. Protokoll über die Ratsversammlung 1979 des Zentralrats der Juden in Deutschland am 27./28.05.1979 in den Räumen der Israelitischen Kultusgemeinde Schwaben-Augsburg, Halderstraße 8. ZA B.1/7.873.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

tionalsozialismus im Unterricht« erstellen wollten.[217] Hintergrund der Kommission war ein »Beschluß der Kultusministerkonferenz der Länder über die Intensivierung des Unterrichts über die Zeit 1933 bis 1945«, der auf Drängen des Zentralrats und der GEW zustande gekommen war.[218] Am 7. September 1978 konstituierte sich das Gremium. Für den Zentralrat nahmen der Duisburger Politikwissenschaftler Julius Hans Schoeps, der Münchner IKG-Präsident Hans Lamm und Hans Jakob Ginsburg an der Kommission teil. Als Stellvertreter fungierte der Bremer Rabbiner Joel Berger.[219]

Holocaust-Schwerpunkt im Geschichtsunterricht

Die Bemühungen des Zentralrats und der GEW, die bereits vor der Ausstrahlung der US-amerikanischen Mini-Serie erfolgten, verstärken den Eindruck, dass *Holocaust* nicht der einzige Impulsgeber in Sachen Erinnerungskultur Ende der 1970er-Jahre war. Dennoch ging natürlich auch die Ausstrahlung von *Holocaust* an der Kommissionsarbeit nicht spurlos vorbei. Vor allem gab es Unsicherheit darüber, welche Konsequenzen aus dem Medienereignis zu ziehen seien. Während ein GEW-Vertreter der Ansicht war, dass die Kommission erst ganz am Anfang ihrer Arbeit sei und bisherige Sitzungen lediglich »dem gegenseitigen Kennenlernen« gedient hätten, vertrat ein anderer GEW-Vertreter die Ansicht, »daß die Kommissionsarbeit sich ihrem Ende zuneigt« und man sich durch *Holocaust* nicht irritieren lassen solle.[220] Letzterer warnte sogar davor, aufgrund von *Holocaust* das Rad neu erfinden zu wollen:

> Meines Erachtens hat sich die Situation durch die Ausstrahlung der Fernsehserie »Holocaust« keineswegs verändert. Die Aufgabe ist unverändert geblieben, allenfalls durch die Art und Weise, wie »Holocaust« aufgenommen worden ist, noch unterstrichen worden. Neu ist die Situation lediglich insofern, als entschieden werden muß, ob »Holocaust« in den Medienkatalog, den wir vorschlagen wollten, aufgenommen werden soll oder nicht. Wir sollten keineswegs wieder bei null anfangen und wir haben dies auch nicht nötig. Weder hinsichtlich der schulischen Lehrpläne noch hinsichtlich der zur Verfügung stehenden Medien ist es erforderlich, so zu tun, als ob wir jetzt erst damit beginnen, das Thema aufzuarbeiten.[221]

217 Entwurf der Vorbemerkung zur gemeinsamen Veröffentlichung des Zentralrats der Juden in Deutschland und der GEW zum Thema »Der Nationalsozialismus im Unterricht«. ZA B.1/7.338.

218 Vgl. ebd.

219 Vgl. Ergebnisprotokoll der 1. Sitzung, Berlin, 10.09.1978. ZA B.1/7.338. Später werden andere Mitglieder genannt: Joel Berger, Hans Jakob Ginsburg, Hans Lamm, Reinhard Meise, Bernhild Ranke, Rosemarie Rümernapf-Sievers (GEW an Werner Nachmann, 08.01.1980. ZA B.1/7.338).

220 GEW an die Mitglieder der gemeinsamen Kommission. ZA B.1/7.338.

221 An die Mitglieder der gemeinsamen Kommission des Zentralrats der Juden und der GEW, 28.02.1979. ZA B.1/7.338.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die Kommission gab schließlich am 12. Oktober 1979 eine Empfehlung zum Themenkomplex »Nationalsozialismus im Unterricht« heraus, die auch »Arbeitshilfen zur Planung des Unterrichts an der Mittelstufe (Sekundarstufe I)« enthielt. Neun Monate nach der Ausstrahlung im Fernsehen hatte sich die Begeisterung über *Holocaust* gelegt:

Mehr noch mit Skepsis als mit Erleichterung wird die gegenwärtig wahrzunehmende Bereitschaft in unserer Gesellschaft, sich intensiv und mit zuvor nicht gekannter Offenheit mit der inhumanen Realität der nationalsozialistischen Diktatur auseinanderzusetzen, verfolgt. Dabei bleibt doch die Frage, ob durch das Gedenken des 40. Jahrestages der »Reichskristallnacht« und die Ausstrahlung des Films »Holocaust«, was auch die sich mehrenden neonazistischen Aktivitäten in einem anderen Licht erscheinen ließ, der in Gang gebrachte neue Denkprozeß in einen gesamtgesellschaftlichen Lernprozeß münden wird?[222]

Indirekt übte die Kommission auch Kritik an *Holocaust*. Da die Serienhandlung im Jahre 1935 einsetzt und 1945 aufhört, konnte sie die historischen Hintergründe der Judenfeindschaft nicht aufklären. Im Fokus der Kritik standen jedoch Darstellungen in Schulbüchern, die den Holocaust mithilfe einer pathologisierenden Einschätzung der Person Hitlers erklären wollten:

Wenn Schülern kein Wissen über die Wurzeln des Antisemitismus in unserer Gesellschaft vermittelt wird, müssen diese Vorgänge in ihrem katastrophalen Ausmaß als ein einmaliges, vom gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang isoliertes Phänomen erscheinen, das ebenso unvermittelt, wie es 1933 aufgetreten ist, 1945 auch wieder verschwunden ist. Das einzige dann noch mögliche und damit irreführende Erklärungsmuster bleibt die Person Hitlers und ggf. seine Helfershelfer, beispielsweise: »Ein krankhafter Wahn bestimmte Hitlers Denken seit seinen Wiener Jugendjahren« (Ebeling/Birkenfeld, Die Reise in die Vergangenheit, Bd. 4, Westermann Verlag, Braunschweig 1975, S. 137). In einer oder wenigen Personen die Ursache der Judenverfolgung zu sehen, verwehrt die Einsicht in die grundsätzliche Vorurteilsanfälligkeit eines jeden Menschen und einer jeden Gesellschaft sowie in die soziale Funktion von Vorurteilen wie z. B. positive Abgrenzung (Herrenrasse), Kompensation der eigenen (ggf. vermeintlichen) Unterlegenheit (»Brechung der Zinsknechtschaft«) und Projektion des subjektiven Konfliktbewußtseins (Sündenbockpraxis).[223]

Trotzdem war sich der Zentralrat der historischen Bedeutung von *Holocaust* bewusst und überlegte, »das Team, das den Fernsehfilm ›Holocaust‹ inszeniert hat«, oder alternativ den WDR-Intendanten Friedrich-Wilhelm von Sell 1979 mit dem Leo-Baeck-Preis auszuzeichnen.[224] Der Verwaltungsrat war sich

222 Empfehlung des Zentralrats der Juden in Deutschland und der Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft im DGB. ZA B.1/7.338.

223 Ebd.

224 Protokoll über die Sitzung des Direktoriums am Montag, 10.12.1979 in Köln. ZA B. 1/7.833.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

bereits einig, stieß jedoch im Direktorium auf Widerstand. Als weitere Vorschläge wurden Hermann Lewy, langjähriger Chefredakteur der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung«, der Kölner Journalist Heiner Lichtenstein, der sich »insbesondere mit seinen Beiträgen über Neonazismus und zu den KZ-Prozessen einen Namen gemacht habe«, und der ehemalige Vorsitzende des Zentralrats der Juden, Herbert Lewin, genannt.[225] Wohl angesichts dieser gewichtigen Namen erzielte die Sitzung keine Einigung und vertagte die Entscheidung. Später wurde die Frage nach der Preisverleihung nochmals aufgegriffen, aber erneut hintangestellt.

Warum von Sell bzw. der WDR den Leo-Baeck-Preis letztlich nicht erhielt – darüber kann nur spekuliert werden. Die Akten geben hierüber keine Auskunft; auch waren zeitliche Unregelmäßigkeiten bei der Preisverleihung nicht ungewöhnlich.[226] Eine Vermutung geht dahin, dass kurz nach der Ausstrahlung von *Holocaust* die Bereitschaft groß war, von Sell und den WDR auszuzeichnen – die Motivation jedoch mit zeitlichem Abstand zurückging, weil mittlerweile mögliche Wirkungen von *Holocaust* nicht mehr so euphorisch gesehen wurden.

Die Befürchtung, *Holocaust* könne nur ein Strohfeuer gewesen sein, äußerte etwa der Bundesverband jüdischer Studenten. Auf einer Tagung beschäftigte er sich 1980 unter anderem mit den Lehren aus *Holocaust*. Wie Edgar Berend in einem Bericht feststellte, sei die Euphorie über das Medienereignis schnell verflogen:

> Die vorschnellen Aufklärungsstrategen, die teilweise mit ehrlichem Eifer darauf setzten, die TV-Serie *Holocaust* könnte in einer einwöchigen Fernseh-Diskussion die Versäumnisse und Unterlassungen einer 35-jährigen Nachkriegsgeschichte nachholen oder gar aufarbeiten, sehen sich enttäuscht in der bundesrepublikanischen Wirklichkeit um.[227]

Referent auf der Tagung war Julius H. Schoeps, damals Professor für Politikwissenschaft an der Universität Duisburg. Schoeps hatte im Januar 1979 die *Holocaust*-Ausstrahlung vor Ort beim WDR in Köln begleitet und kurz danach geschrieben:

> Nach vier Abenden im Studio E des WDR, nach ungefähr 10 000 eingegangenen Telefonanrufen, hatte ich und habe ich noch das Gefühl, daß etwas in Bewegung geraten ist. Für viele Bundesbürger war *Holocaust* ein emotionaler Einstieg, die erste Be-

225 Ebd.

226 *Simon*, Hermann: Wie es zum Leo-Baeck-Preis kam – Entstehungsgeschichte. In: *Zentralrat der Juden in Deutschland* (Hg.): 50 Jahre Leo-Baeck-Preis: 1957–2007. Berlin 2007, 9–12.

227 Edgar Berend: Ein Jahr nach der TV-Serie *Holocaust:* Antisemitismus und Neonazismus sind auf der Tagesordnung (Typoskript). ZA B.1/7.390.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

gegnung mit den fast unvorstellbaren Greueln des NS-Systems. Es sind nicht wenige, denen bewußt geworden ist, daß sie den im Namen des deutschen Volkes begangenen Judenmord verdrängt, die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit bisher gescheut hatten. Ob der Hollywood-Film *Holocaust* eine Wende in diesen Einstellungen signalisiert, wird die Zukunft erweisen.[228]

Ein Jahr später, auf der Tagung der jüdischen Studenten, meinte Schoeps hingegen, dass die »Schockwirkung« durch *Holocaust* »längst verflogen« und man »bereits wieder ›zur Tagesordnung‹ übergegangen« sei.[229]

›*Holocaust*‹-Reflexionen in ›*Fremd im eigenen Land*‹

Das Jahr 1979 bot Juden ein weiteres Forum, um sich zu *Holocaust* zu äußern: die Aufsatzsammlung *Fremd im eigenen Land*. Das Buch erschien im November 1979 und wurde von den jüdischen Journalisten Henryk M. Broder und Michael R. Lang herausgegeben. Ziel war es, eine plurale und subjektive Bestandsaufnahme über das jüdische Leben in Deutschland zu geben. Das Buch war vor dem Hintergrund entstanden, dass der Präsident des Zentralrats der Juden, Werner Nachmann, eine Ehrenerklärung für den baden-württembergischen Ministerpräsidenten Hans Filbinger abgegeben hatte, obwohl dieser Mitglied der NSDAP gewesen war und als Marinerichter Todesurteile zu verantworten hatte.[230] Diese Ehrenerklärung, die einem jüdischen Persilschein gleichkam, brachte für Henryk M. Broder und Michael R. Lang das Fass zum Überlaufen: Hatte ein Teil der jüdischen Gemeinschaft schon zuvor mit ihren Funktionären gehadert und diese als »Berufsjuden« verspottet, sahen sie nun ihren obersten Vertreter freiwillig in die Rolle eines »Hofjuden« geschlüpft.[231]

Fremd im eigenen Land hatte mit *Holocaust* zunächst also gar nichts zu tun. Da viele Beiträge jedoch im Kontext des Ausstrahlungszeitraums entstanden, enthält die Aufsatzsammlung auch Bewertungen zu *Holocaust*. Zwei Autoren, die ihren Beitrag vor der Ausstrahlung der Serie geschrieben hatten, baten eigens darum, in einem Postskriptum ihre Sicht nach *Holocaust* ergänzen zu dürfen.

Aufgrund des Pluralitätsanspruchs der Herausgeber überrascht nicht, dass auch die Stellungnahmen zu *Holocaust* unterschiedlich ausfielen. Die pessimistischste Einschätzung formulierte der Literaturwissenschaftler Thomas Rothschild (Jg. 1942), der den Holocaust im schottischen Exil überlebte:

228 *Schoeps*, Julius H.: Angst vor der Vergangenheit? Notizen zu den Reaktionen auf »Holocaust«. In: *Märthesheimer*: Im Kreuzfeuer 225–230, hier 230.

229 Edgar Berend: Ein Jahr nach der TV-Serie *Holocaust:* Antisemitismus und Neonazismus sind auf der Tagesordnung (Typoskript). ZA B.1/7.390.

230 *Kerkmann*, Neele/*Fischer*, Torben: Filbinger-Affäre. In: *Fischer*: Lexikon 219–222.

231 Vgl. *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R.: Vorneweg. In: *Dies*. (Hg.): Fremd im eigenen Land 11.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Nach »Holocaust« wird nichts mehr so sein wie früher. Nach »Holocaust« bleibt alles, wie es war. Wenn dieser Aufsatz gedruckt ist, wird »Holocaust« vergessen sein wie der Holocaust. Nazis werden weiterhin Recht sprechen, Schüler, die den Buback-Nachruf abdruckten, werden verurteilt, und Mörder im Majdanek-Prozeß werden freigesprochen oder für haftunfähig erklärt sein. Eine Folge aber werden wir lange spüren: die Trivialität einer sentimentalen Hollywood-Ästhetik wird Triumphe feiern, wo selbst der Vorwand fehlt, es gelte Bedeutendes an angeblich analphabetische Massen zu vermitteln. Was also hat so viele aufgeregt im Januar 1979, als »Holocaust« über die bundesrepublikanischen Bildschirme flatterte? Zweierlei: Daß Millionen von Juden im Dritten Reich ermordet wurden. Und daß man nichts über das Unrecht gegen die Deutschen gesagt habe, die etwa aus dem Sudentenland oder aus Schlesien vertrieben wurden. Fürwahr ein Erfolg! Was ist das für ein Geschichtsverständnis, das 33 Jahre lang in diesem (wessen?) Land aufgebaut wurde, wenn da das große Staunen ausbricht (und wohl auch rasch wieder dem zum Opfer fällt, was Festinger treffend als kognitive Dissonanz charakterisierte) angesichts von Tatsachen, die längst kein Geheimnis mehr waren; und wenn die Unfähigkeit, Kausalitäten zu erkennen, den Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung, stillschweigend hingenommen wird. Jude sein in Deutschland? Ich weiß nicht…[232]

Auch der Maler und Publizist Arie Goral (Jg. 1909), der 1935 nach Palästina auswanderte und in den 1950er-Jahren nach Deutschland remigrierte, erhoffte sich von *Holocaust* keine Langzeitwirkung:

Gelegentliche Schocks haben sie schnell wieder vergessen. Denn sie wollen vergessen, um jeden Preis vergessen; sie erwarten von uns, den Opfern, daß auch wir vergessen. So appellieren sie unentwegt an das Verzeihen. […] Sie sagen: »Einmal muß doch mit all dem Schluß sein.« Bisher sagten sie: »Es ist noch zu früh, es fehlt die historische Distanz, um sich mit dem damals Geschehenen zu befassen.« Jetzt sagen sie: »Es ist zu spät, nach vierzig Jahren kann sich keiner mehr genau erinnern, wie es war, und wir haben auch schon genug bezahlt.« Erhofften sie nicht für die Mörder Verjährung und Generalamnestie so wie auch für ihr Gewissen? Auch »Holocaust« ist wieder vergessen. Es nimmt alles seinen »normalen Gang«.[233]

Der Rentner Alfred Moos (Jg. 1913), der 1935 nach Palästina emigrierte und 1953 nach Ulm zurückkehrte, äußerte sich hingegen positiv überrascht zu *Holocaust*:

Was in 26 Jahren nicht geschah: Ich wurde plötzlich von verschiedenen Organisationen und auch einer Lehrerin meines alten Gymnasiums gebeten, über Antisemitismus und Judenverfolgungen im NS-Staat zu sprechen.[234]

232 *Rothschild*, Thomas: Hauptsache, die Antipathien führen nicht ins Gas. In: *Broder*: Fremd im eigenen Land 351–358, 358.

233 *Goral*, Arie: Ich bin Jude, also bin ich. In: *Broder:* Fremd im eigenen Land 203–221, hier 207 f.

234 *Moos*, Alfred: Eine ambivalente Existenz. In: *Broder:* Fremd im eigenen Land 292–300, hier 300.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Der CDU-Abgeordnete Erik Blumenfeld (Jg. 1915), der das Vernichtungslager Auschwitz überlebte, konstatierte in den Reaktionen auf *Holocaust* Bildungslücken in der deutschen Gesellschaft. *Holocaust* verstand er somit als Aufforderung, eine deutsch-israelische Schulbuch-Konferenz einzuberufen:

> Welcher Nachholbedarf besteht, wieviel echtes Informationsbedürfnis unter den jungen Deutschen über die Hitler-Zeit und die nationalsozialistischen Verbrechen lebendig ist, zeigt die Betroffenheit, das Erschrecken angesichts der Holocaust-Fernsehserie. Eltern wie Lehrer haben einen gefahrvollen Leer-Raum in den letzten 25 Jahren entstehen lassen bei den Kindern bis hin zu der Generation der heute 40jährigen. Deshalb hat auch die DIG (Deutsch-Israelische Gesellschaft) die Regierungen in Bonn und Jerusalem aufgerufen, unverzüglich eine deutsch-israelische Schulbuch-Konferenz einzuberufen, Maßnahmen zu treffen und Beschlüsse zu fassen, um das Defizit in den Schulbüchern zu beheben.[235]

Die Journalistin und Schauspielerin Peggy Parnass (Jg. 1934), die den Holocaust überlebte, weil sie mithilfe eines Kindertransportes nach Schweden fliehen konnte, war von dem Frauenbild fasziniert, das *Holocaust* transportiere, und spielte dabei auf die Figur der Marta Dorf an, die in Lady-Macbeth-Manier ihren arbeitslosen Mann zu seinen Gräueltaten in der SS treibt. Sie übertrug dieses Geschlechterverhältnis in die Gegenwart:

> Als ob Frauen von Haus aus humaner wären als Männer. In *Holocaust* hat mich die Szene am meisten beeindruckt, in der der jüdische Arzt Dr. Weiss denkt, daß die junge Frau des Nazis ihn eher verstehen und ihm helfen würde. Eine Frau, die wie viele Frauen ihrem Schwächling von Mann so lange im Nacken saß, bis er reif war für seine Mords-Karriere. So wie auch sonst fast jeder Soldat, Polizist, Staatsanwalt, Politiker, Waffenhändler eine Mitarbeiterin zu Hause hat, die ihn fit hält für die üblen Aufgaben.[236]

Der Soziologieprofessor Alphons Silbermann (Jg. 1909), der über Umwege nach Australien emigrierte, nach dem Zweiten Weltkrieg zwischen Europa und Australien pendelte und sich schließlich für Deutschland entschied, stand aufgrund seiner Antisemitismus-Studie mit jüdischen Funktionären auf Kriegsfuß: Der Zentralrat kritisierte Silbermanns Methodik, noch mehr aber das Ausmaß des von ihm ermittelten latenten Antisemitismus in der Bundesrepublik.[237] Entsprechend nutzte Silbermann seinen Beitrag in *Fremd im eigenen Land,* um mit

235 *Blumenfeld*, Erik: 34 Jahre danach. In: *Broder:* Fremd im eigenen Land 57–60, hier 59.

236 *Parnass*, Peggy: Schon das Wort Jude löst Entsetzen und Schuldgefühle aus. In: *Broder:* Fremd im eigenen Land 301–312, hier 312.

237 *Goschler*: Dritter Teil: 1968–1989. Positionierungen 295–378, hier 343.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

dem Zentralrat abzurechnen und teilte am Beispiel von *Holocaust* auch gegen die jüdischen Gemeinden aus:

Jetzt ist es doch angesichts dieser geradezu lethargischen Haltung der Leiter der jüdischen Gemeinden – die sich womöglich selbst als eine quantité négligeable ansehen – schon so, daß sich nach der Ausstrahlung der Fernsehserie »Holocaust« Anrufer an die Israelische Botschaft in Bonn wandten, was bedeutet, daß diese als die zuständige Vertretung der in der Bundesrepublik lebenden Juden angesehen wird. Womöglich klingelte das Telefon auch in den Sekretariaten unserer Gemeinden – darüber aber erreicht kaum ein Wort die Öffentlichkeit.[238]

Der Filmproduzent Artur Brauner (Jg. 1918), der den Holocaust in Wäldern und in der Sowjetunion überlebt hatte, nahm eine ambivalente Bewertung von *Holocaust* vor. Er schildert in seinem Beitrag, wie er persönlich »von Deutschen keinen *direkten* Antisemitismus verspürt« habe und auch seine Kinder unbehelligt in Berlin aufwachsen konnten – bis zum Januar 1979. *Holocaust* habe einen Umschwung mit konkreten negativen Konsequenzen für seine Kinder gebracht:

Allerdings wurde nach der Ausstrahlung der »Holocaust«-Serie ein Phänomen sichtbar, das in seiner Konsequenz absolut unvorhersehbar war: Die Gefühle des Mitempfindens, des Mitleidens mit der Familie Weiss wurden bei einem großen Teil der Schüler stark angesprochen. Circa 80 Prozent von ihnen haben »Holocaust« gesehen und über jenes Schicksal positiv diskutiert. Das Eigenartige passierte jedoch bei einem winzigen Teil der Mitschüler. Sie gebärdeten sich plötzlich antisemitisch und sprachen zu der Freundin meiner Tochter Alice Worte, die vorher in dieser demokratisch geführten französischen Schule absolut unmöglich waren: Schade, daß sie nicht bei Hitler gelebt habe, sie wäre dann schon sicherlich vergast. Und das ist nicht der einzige Fall. Damit sind plötzlich Ansätze für eine neue Dimension gesetzt worden, die in den letzten 30 Jahren in den Schulen, in denen meine Kinder lernten, nie existiert hat. Zum ersten Mal werden meine Kinder […] unruhig und unsicher. Sie haben sogar ihren Davidstern versteckt – aus Angst.[239]

Damit drückte Brauner eine Sorge aus, die auch der Zentralrat teilte: dass die Serie nicht nur aufklärerisch wirken, sondern Neonazis und Revisionisten anstacheln könnte. Dennoch gewann Brauner *Holocaust* auch viele positive Seiten ab und betonte, dass die Serie nicht nur in nicht-jüdischen Familien zu Diskussionen zwischen Eltern und Kindern geführt habe, sondern auch jüdische Eltern in Erklärungsnot brachte, warum sie sich für ein Leben in einem Land mit blutgetränkter Erde entschlossen hatten:

238 *Silbermann*, Alphons: Jüdische Reaktionen auf eine Untersuchung über latenten Antisemitismus in der Bundesrepublik. In: *Broder:* Fremd im eigenen Land, 359–368, hier 367.

239 *Brauner,* Artur: Es war nicht richtig, daß Juden wieder in Deutschland seßhaft geworden sind. In: *Broder:* Fremd im eigenen Land 76–81, hier 80.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

»Holocaust« hat nicht nur bei den Deutschen eine »Bresche« geschlagen. Auch die jüdischen Jugendlichen stellen plötzlich Fragen an ihre Eltern, wieso und warum sie nach all dem, was ihnen zugestoßen war, noch hier in Deutschland ihre Zelte aufschlagen konnten. Eine Antwort der Eltern bleibt aus und wird so lange ausbleiben, bis der Nachweis erbracht werden kann, daß sie richtig gehandelt haben. Hierfür muß sich allerdings das entsprechende politische Klima wesentlich zum Positiven ändern, um somit die seinerzeit gehegte Hoffnung erfüllt zu sehen.[240]

3.5 Zwischenfazit

Dass *Holocaust* im bundesrepublikanischen Fernsehen ausgestrahlt wurde, ist bestimmten Entscheidungsprozessen zu verdanken, die sich in der Tendenz an politischen Parteigrenzen orientierten. Dennoch hat dieses Kapitel gezeigt, dass die Grenzen zwischen »Rotfunk« und »Schwarzfunk« porös waren. Eine Deutung liegt darin, bestimmte Entscheidungen weniger auf inhaltliche Auseinandersetzungen mit der Serie zurückzuführen, sondern in landespolitischen Erwägungen zu suchen: So ist wahrscheinlich, dass sich die CDU in Baden-Württemberg bedeckt hielt, weil sie mit der Filbinger-Affäre beschäftigt war, während der tendenziell ›rot‹ geführte NDR mit einer Entscheidung gegen *Holocaust* die CDU-geführten Landesregierungen von Niedersachsen und Schleswig-Holstein mit Blick auf den auseinanderbrechenden NDR-Staatsvertrag besänftigen wollte.

Nach *Roots* war *Holocaust* im deutschen Fernsehen nicht zu ignorieren, auch wenn die Ästhetik als trivial kritisiert und abgelehnt wurde. Alles andere hätte im Ausland für Empörung gesorgt; dieses Kalkül wurde bei den Überlegungen für *Holocaust* explizit mit einbezogen. Dennoch sorgte der Sendeplatz für größere Debatten: Versuche, die Serie im ersten Programm als westdeutsches Medienereignis zu präsentieren, hätten durchaus Erfolg haben können, wenn der WDR sich seiner Sache sicher gewesen wäre – er hatte eine knappe Mehrheit im Intendantengremium. Allerdings befürchtete WDR-Intendant von Sell, dass eine Platzierung der Sendung im ersten Programm einen »Vergewaltigungseffekt« bei den Zuschauern hinterlassen könnte. Die ungewöhnliche Wortwahl zeigt, wie sehr die Art und Weise der Darstellung in *Holocaust* als Konfrontation mit einer bislang nicht erfolgten Vergangenheitsbewältigung wahrgenommen und mit welch starkem Widerstand gerechnet wurde.

Obwohl die Serie in den dritten Programmen ausgestrahlt wurde, waren die Zuschauerzahlen für historische Darstellungen ungewöhnlich hoch; die Zuschauer reagierten mit Anrufen und Zuschriften in ungeahntem Ausmaß. Vor dem Hintergrund der geradezu emphatischen Reaktionen auf *Holocaust* tra-

240 Ebd. 81.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

ten die Schwächen der bisher produzierten deutschen TV-Beiträge hervor: Offenkundig waren sie zu zurückhaltend, zu sehr um Reflexion bemüht, zu wenig emotionalisierend konzipiert.

Gleichwohl muss zwischen der Wirkung der tatsächlich angeschauten Serie und dem gesellschaftlichen Gespräch unterschieden werden. So attraktiv es auch klingt, von über 20 Millionen Zuschauern zu sprechen: Nur 5,3 Millionen sahen alle vier Folgen, was im Zeitalter knapper Kanäle nichts Ungewöhnliches war. Diese Zahlen relativieren die unmittelbare Wirkung von *Holocaust*. Stattdessen war die Wirkung vor allem mittelbar – über die intensive Berichterstattung und die gesellschaftliche Diskussion.

Der Erfolg von *Holocaust* irritierte viele Filmemacher insofern, als eine amerikanische Produktion der Auslöser war, um das Schweigen der Deutschen über die NS-Vergangenheit zu brechen. Die entsprechende Konsequenz lautete, sich am Modell *Holocaust* ein Vorbild zu nehmen, wenn auch nicht in der als trivial kritisierten Form. Allerdings hielt sich das Engagement prominenter Autoren wie Heinrich Böll, Günter Grass, Walter Jens, Wolfgang Koeppen, Siegfried Lenz, Martin Walser und Peter Weiss in Grenzen: Nach der lautstarken Ankündigung, für eine deutsche Antwort auf *Holocaust* einen Beitrag leisten zu wollen, machten sie einen Rückzieher.

Bemerkenswert am amerikanisch-deutschen Kulturtransfer sind die Eingriffe in das filmische Artefakt: Ein zu optimistischer, zionistisch interpretierbarer Schluss erschien dem WDR zu riskant – er hätte als Entlastungsnarrativ verstanden werden können. Zudem griff der Sender in Szenen ein, die ein zu negatives Polen-Bild zeigten und ebenfalls von deutscher Schuld abgelenkt hätten. Damit deuten sich Sagbarkeitsgrenzen an, die sich später etwa bei *Ein Stück Himmel* wiederholen. Zugleich zeigt der Kulturtransfer, dass der »Gabentausch« zwischen Juden und Nichtjuden auch auf dem Bereich der Rundfunkpolitik funktionierte.[241] Die Reputation der Bundesrepublik im Ausland war ein gewichtiges Argument, *Holocaust* in Deutschland auszustrahlen.

Der nach *Holocaust* unbestreitbare Trend, den Holocaust im Fernsehen zu thematisieren, wurde insbesondere von jüdischen Funktionären ambivalent wahrgenommen: Auf der einen Seite lobten sie den aufklärerischen Impetus der Sendungen, auf der anderen Seite sahen sie sowohl die Gefahr einer relativierenden Inflationierung als auch revisionistischer Tendenzen.

Einer der prominentesten Kritiker in der international geführten Debatte um *Holocaust* war Elie Wiesel; ein Kritikpunkt gegen *Holocaust* war die Verschränkung der Mikrogeschichte der Familie Weiss mit einer umfassenden Makrogeschichte des Holocausts. Durch die vielen Stationen, die nur eine Familie durchlaufe, sei *Holocaust* unglaubwürdig:

241 Vgl. *Kauders*: Unmögliche Heimat 129–131.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die Geschichte eines einzigen Kindes, das Schicksal eines Opfers, der Widerhall eines Aufschreis hätten stärker gewirkt – selbst vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen. Einfachheit, Mäßigkeit, Zurückhaltung, das, was die Franzosen »pudeur« nennen, dies alles sind Qualitäten, die ein solcher Film braucht.[242]

Von daher überrascht nicht, dass eine deutsche Antwort auf *Holocaust* genau diesen Kriterien folgte. Das Kind, dessen Schicksal das deutsche Fernsehen in Wiesels Sinne inszenierte, heißt Janina David. Davon handelt das folgende Kapitel.

242 *Wiesel*: Die Trivialisierung des Holocaust 25–30, hier 27.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

4. »Holocaust mit Kinderaugen«[1]: *Ein Stück Himmel* (1982)

> Durch *Holocaust* haben wir erfahren, daß man vielleicht auf direkte und persönliche Art dem Publikum diesen Stoff eindringlicher und besser nachvollziehbar machen kann. Allerdings haben wir natürlich eine große Scheu, irgendwelche reißerischen Akzente zu setzen. Deshalb verzichten wir auf Vernichtungsszenen, überhaupt auf alles Grelle.[2]
>
> *Regisseur Franz Peter Wirth über Ein Stück Himmel*

Der enorme Erfolg der amerikanischen TV-Serie *Holocaust* veranlasste die westdeutschen Rundfunkanstalten, groß angelegte Fernsehserien über den nationalsozialistischen Massenmord zu konzipieren. Das sowohl nach Sendezeit als auch vom Budget her größte Vorhaben Anfang der 1980er-Jahre war die ARD-Produktion *Ein Stück Himmel,* die die Autobiographie von Janina Dawidowicz (später: Janina David) verfilmte. Die Serie handelt von einem jüdischen Mädchen, das in Polen aufwächst, mit seiner Familie von Kalisz ins Warschauer Ghetto ziehen muss, später in Klöstern versteckt wird und den Holocaust als Einzige ihrer Familie überlebt.

Die Kindheitserinnerungen von Janina David wurden vielfach mit dem Tagebuch der Anne Frank verglichen.[3] Zwar basiert Davids Autobiographie auf Tagebuchaufzeichnungen, die sie mit einer eigenen Geheimschrift im Sommer 1943 begonnen hatte.[4] Doch als entscheidender Unterschied bleibt der Umstand, dass David den Holocaust überlebt hat. Entsprechend sind die Kindheitserinnerungen in der Retrospektive geschrieben. Bereits das Vorwort macht dies deutlich, denn hier schildert David, wie sie im November 1958 dazu kam, ihre Erinnerungen aufzuschreiben.[5] Während die filmische Adaption auf Spannung setzt und

1 *Umbach*: Holocaust mit Kinderaugen.

2 Gespräch mit Regisseur Franz Peter Wirth (Typoskript). HA WDR 12193.

3 Siehe etwa das Buchcover der dtv-Ausgabe: »Man muss Janina Davids Erinnerungen eines jüdischen Kindes neben den Tagebuchaufzeichnungen der Anne Frank lesen und nennen.« (Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt); *David,* Janina: Ein Stück Himmel. Ein Stück Erde. Ein Stück Fremde. 2. Aufl. München 2010.

4 Um Missverständnissen vorzubeugen spreche ich von ›Janina‹, wenn ich die Figur in Janina Davids Autobiographie bzw. in der Serie meine. Mit ›David‹ dagegen meine ich stets die Autorin Janina David, die ich für dieses Kapitel auch interviewen konnte.

5 *David,* Janina: Vorwort. In: *Dies.*: Ein Stück Himmel 7–23.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

unklar lässt, ob Janina überleben wird, erzählt die Autorin ihre Autobiographie von Anfang an als Überlebensgeschichte.

Als die Fernsehserie *Holocaust* die Bundesrepublik erschütterte, war David hierzulande nur in anglophilen Fachkreisen bekannt. Ihre Erinnerungen waren bis dahin nur in England erschienen; an einer deutschen Ausgabe hatte bis dahin noch kein Verlag Interesse gezeigt. Es war daher einem anderen Umstand zu verdanken, dass der WDR bereits wenige Wochen nach dem Erfolg von *Holocaust* – und dem dabei erhobenen Vorwurf, deutsche Geschichte dem amerikanischen Fernsehen überlassen zu haben – mit einer eigenen Serie aufwarten konnte: Lehman, ein in Deutschland viel gefeierter Fernsehspiel-Autor, hatte den WDR auf Davids Lebensgeschichte aufmerksam gemacht. Als die Serie schließlich realisiert wurde, enthielt sie die Handschrift äußerst unterschiedlicher Akteure: die des Holocaust-Überlebenden Lehman als Drehbuchautors, die des Regisseurs Franz Peter Wirth, eines ehemaligen Mitglieds der Wehrmacht und der NSDAP,[6] sowie die von Mitgliedern der Filmcrew aus Israel und der Israelitischen Kultusgemeinde München. Dadurch bildet *Ein Stück Himmel* einen mehrdeutigen deutsch-jüdisch-polnischen Erinnerungsort, an dem unterschiedliche Erinnerungsnarrative ablesbar sind.

Dieses Kapitel zeigt, worin sich *Ein Stück Himmel* als dezidierter Gegenentwurf von *Holocaust* unterscheidet und welche inhaltlichen und dramaturgischen Überlegungen hierfür notwendig waren. Meine These lautet, dass die zurückhaltende, subtile Inszenierungsweise von *Ein Stück Himmel* zugleich auch einen Raum für entlastende Geschichtsbilder öffnete und die Zuschauer nicht der Brutalität des Holocausts aussetzte. Zunächst beschreibe ich, wie es zur Adaption von *Ein Stück Himmel* kam und inwiefern Wirth die Serie mit einem hohen Anspruch auf Authentizität verfilmte (1.). Anschließend vergleiche ich Buchvorlage und TV-Adaption; dabei beleuchte ich besonders divergierende Stellen (2.). Dies geschieht anhand von vier thematischen Einheiten. Sie zeigen, dass die Verfilmung von *Ein Stück Himmel* die Zuschauer mit allzu drastischen Passagen verschonte (2.1); die deutschen Figuren möglichst eindeutig als Täter dargestellt werden sollten (2.2); Rassismus, Antisemitismus und Antijudaismus auf polnischer Seite weniger explizit dargestellt wurden (2.3); und dass das Judentum im Vergleich zum Christentum deutlich unterrepräsentiert ist (2.4). Schließlich analysiere ich das Medienecho, bei dem eine Besprechung in der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung« dem weitgehend euphorischen Medienecho diametral entgegensteht (3.). Das Kapitel schließt mit einem Zwischenfazit (4.).

6 Die Aufnahme in die NSDAP wurde am 20.11.1937 beantragt und erfolgte rückwirkend zum 01.09.1937. BArch (ehem. BDC), NSDAP-Gaukartei, Wirth, Franz Peter, geb. 21.09.1919. Wirths Geburtsdatum weicht damit um einen Tag von dem sonst bekannten 22.09.1919 ab.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

4.1 Kontext: Sehnsucht nach Authentizität: Janina Davids Autobiographie

Bereits in den 1970er-Jahren hatte der Drehbuchautor Lehman immer wieder bei deutschen Fernsehsendern für eine filmische Adaption von *Ein Stück Himmel* geworben, aber stets Absagen erhalten. Lehman versuchte, seine Fernsehpartner vor allem mit dem Argument zu überzeugen, eine Serie für Kinder zu schaffen: »I believe ideal for your (ARD) serial form if it is early enough though for children to be still up.«[7] Und Lehman ließ nicht locker – immer wieder warb er aufs Neue für den Stoff.[8]

Doch erst im durch die *Holocaust*-Ausstrahlung veränderten rundfunkpolitischen Klima war Lehman erfolgreich: Der WDR beschloss innerhalb weniger Wochen eine Verfilmung in Serienform, produziert von der »Bavaria«, und kommunizierte die Entscheidung auch eindeutig als Antwort auf *Holocaust*. »EIN STÜCK HIMMEL war der erste großangelegte Versuch des Deutschen Fernsehens, mit den Mitteln des Fernsehspiels eines der dunkelsten Kapitel deutsch-polnischer Geschichte darzustellen«, hieß es bei der Wiederholung der Serie im ARD-Programm.[9] Der verantwortliche WDR-Redakteur Hartwig Schmidt bestätigte den engen Zusammenhang zwischen *Holocaust* und *Ein Stück Himmel* in einem Schreiben an die Journalistin Ursula von Kardorff, die an einem Begleitbuch zu der Serie mitarbeitete:

> Ich kenne Leo Lehman seit Beginn der 60er Jahre. Wir haben über 20 abendfüllende Sendungen miteinander realisiert. Das Manuskript lag dann in Köln, und wir dachten darüber nach. Dann kam »Holocaust«. Und plötzlich war uns klar, dass eine Antwort auf »Holocaust« notwendig war. Wir fanden sie in diesem Skript, das als Drehbuch schon fertig vorlag. Aus der Überlegung, ob und wann man es machen sollte, wurde nun ein sehr plötzlicher Entschluß.[10]

In einer Projektbeschreibung betonte er freilich: »›Ein Stück Himmel‹ hat mit ›Holocaust‹ das Grundthema – die Verfolgung der Juden durch die Nationalsozialisten – gemeinsam, es unterscheidet sich von dieser Serie aber in nahezu allen anderen Punkten.«[11]

7 Leo Lehman an Thomas Müller-Freyenfels (SDR), undatiert. HA SWR St, Bestand Fernsehspiel Müller-Freyenfels.

8 Leo Lehman an Thomas Müller-Freyenfels, SDR, 07.07.197? (letzte Ziffer unklar). HA SWR St, Bestand Fernsehspiel Müller-Freyenfels.

9 Ansage zu EIN STÜCK HIMMEL, 1. Teil, Samstag, 09.08.1986, 16.30 Uhr. HA WDR 12194.

10 Hartwig Schmidt (WDR) an Ursula von Kardorff, 20.06.1986. HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

11 Hartwig Schmidt (WDR) an Jörg Zorer (WDR), 27.05.1980. HA WDR 12193.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Der Hintergrund des Drehbuchautors Leo Lehman

Auch wenn Leo Lehman und Janina David aus derselben Stadt und demselben Milieu stammten und beide später in London eine neue Heimat fanden, unterscheidet sich ihr Lebensweg erheblich. Lehman wurde am 18. November 1926 in Breslau geboren.[12] Die schlesische Stadt gehörte damals zum Deutschen Reich, weswegen auch eine preußische Geburtsurkunde vorliegt.[13] Lehman wuchs in Kalisz auf. Im Jahr 1939 floh er im Alter von zwölf Jahren mit seinen Eltern vor den Deutschen von Polen nach Frankreich. Dort wurde er am 1. November 1940 in der Pfarrei St. Pierre d'Arène – im Herzen Nizzas, drei Querstraßen von der Promenade des Anglais entfernt – getauft.[14] Laut der Taufurkunde hatte Lehman noch einen zweiten Vornamen, nämlich »André Léopold Lejman«.[15]

Später flüchtete die Familie Lehman über die Pyrenäen nach Spanien und gelangte dann über Portugal auf einem Schiff nach England.[16] Die unterschiedliche Schreibweise des Namens Lehman – Lehmann, Lejman oder Leiman – sorgte bei der Einbürgerung in England für Verwirrung. Lehman musste sich vom polnischen Generalkonsul in London bestätigen lassen, dass es aufgrund des zweisprachigen deutsch-polnischen Grenzgebietes zu unterschiedlichen Schreibweisen gekommen sei:

> The Polish Consulate General in London hereby certifies that surnames of German origin ending in »mann« were usually written in Polish as »man«. As Mr. Leopold Lejman was born at Breslau, Germany, during his mother's stay in that town, the German registrar probably entered his surname in the register of births as »Lejmann«, however, as he is a Polish citizen and resided in Poland, all his Polish documents were issued in the name of »Lejman«.[17]

In England entschied sich Leo Lehman für die Schreibweise ›Lehman‹, während sein Sohn Mark später die Schreibweise Lejman annahm.[18] Die Vorgänge um den

12 Zur Biographie Leo Lehmans vgl. *Liarou*, Eleni: Exile, Memory, and Trauma: Leo Lehman and the Europeanness of British TV drama (unveröffentlichtes Typoskript).

13 Der Standesbeamte gab als Eltern »Lucja Lejmann, geborene[] Rosen, Ehefrau des Kaufmanns Abe Lejmann, erstere wohnhaft in Breslau, Hohenzollernstrasse 25, letzterer wohnhaft in Kalisch in Polen, zu Breslau, Kaiser-Wilhelm-Strasse 54« an und beurkundete, dass am 18.11.1926 »nach mittags um sechseinhalb Uhr ein Knabe geboren worden sei und daß das Kind den Vornamen Leopold erhalten habe« (Preußisches Standesamt Breslau IV: Geburtsurkunde Nr. 2647, Breslau, am 22.11.1926. Privatarchiv Leo Lehman, Ascot/England).

14 Certificat de Baptême, Diocèse de Nice, Paroisse St.-Pierre d'Arène, Nr. 141. Privatarchiv Leo Lehman, Ascot/England.

15 Ebd.

16 Gespräch mit Leo Lehmans Kindern: Mark Lejman (!) und Penny Coulson am 30.11.2014 in Sutton/England.

17 Certificate of Dr. Charles Poznanski, Consul General, London, 10.05.1944, Nr. 32/V.44. Privatarchiv Leo Lehman, Ascot/England.

18 Gespräch mit Mark Lejman am 30.11.2014 in Sutton/England.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Namen zeigen, wie stark Lehman die Kindheit im schlesisch-polnischen Grenzgebiet und die unterschiedlichen Einflüsse von deutscher, jüdischer und polnischer Seite geprägt haben. In England studierte Lehman Anglistik an der Southampton University und schlug sich später als Französisch-Lehrer durch, bis er das Drehbuchschreiben professionell betrieb. Er interessierte sich sehr für deutsche Geschichte und hatte – trotz diverser BBC-Engagements – als Drehbuchautor in Deutschland seine größten Erfolge, sodass er über sich zu sagen pflegte: »Ich bin ein polnischer Schriftsteller, der englisch schreibt und in Deutschland gespielt wird.«[19]

Die Familiengeschichte von Janina David

Ganz anders verlief Davids Leben, wie ihrer Autobiographie zu entnehmen ist. Sie wurde 1930 im polnischen Kalisz geboren. Der erste Teil ihrer Autobiographie *Ein Stück Himmel: Erinnerungen an eine Kindheit*[20] beginnt mit der Schilderung eines idyllischen Sommers 1939. Zu Beginn des Zweiten Weltkrieges flieht die Familie nach Warschau, Janinas Vater wird von der polnischen Armee eingezogen. Später will er, dass seine Frau und seine Tochter ihm in den sowjetisch besetzten Teil Polens folgen, doch dies erscheint Janinas Großeltern zu beschwerlich. So bleibt die Familie im Warschauer Ghetto, wo die antijüdischen Repressionen zunehmen. Janinas Vater wird nach seiner Rückkehr Mitglied der jüdischen Ghetto-Polizei und kann für die Familie ein paar Privilegien erkämpfen. 1943 spitzt sich die Situation zu, sodass Janina bei einer befreundeten Familie in Warschau versteckt wird.

Der zweite Teil der Kindheitserinnerungen *Ein Stück Erde: Das Ende einer Kindheit*[21] setzt im Herbst 1943 ein und beginnt mit dem Aufstand des Warschauer Ghettos. Die Ehe zwischen Lydia und Erich Grabowski, die Janina verstecken, kriselt. Lydia hat Affären und bringt deutsche Offiziere nach Hause, vor denen sich Janina verstecken muss. Erich befürchtet, Lydia könne Janina an die Nazis verraten. Er bringt sie unter dem Namen Danka Markowska in einer polnischen Klosterschule unter. Später wechselt Janina in ein anderes Kloster. Dort entwickelt sie große Sympathien für Schwester Zofia, die ihr die Grundlagen des Christentums erklärt und mit der sie komplexe theologische Unterhaltungen führt. Janina ist vom Christentum fasziniert, lässt sich taufen und feiert Erstkommunion.

Als die sowjetischen Truppen näher kommen und sich die Stadt Warschau gegen die deutsche Besatzung erhebt, verschärfen sich die Gefechte. Mithilfe

19 Vorwort von Ursula von Kardorff (Typoskript). HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

20 *David*: Ein Stück Himmel 25–367.

21 Ebd. 369–647.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

eines deutschen Offiziers, der sich als Katholik den Ordensschwestern und ihren Schützlingen verpflichtet fühlt, gelingt die Ausquartierung der Kinder aus dem brennenden Warschau. Sie kommen in einer Dorfschule unter, wo auch deutsche Offiziere wohnen. Erst als die deutschen Soldaten vor den Russen fliehen, gibt Janina ihren echten Namen und ihren jüdischen Hintergrund preis. Sie klammert sich an die Hoffnung, ihre Eltern bald wiederzusehen. Vom Ausmaß des Holocausts erfährt sie erst, als sie nach dem Krieg im Kino einen Film über ein Konzentrationslager sieht. Auch begegnet sie einem Mann, der ihren Vater zuletzt in Majdanek gesehen hat. Janinas Kindheit endet mit der bitteren Erkenntnis, dass sie beide Eltern verloren hat. Sie mutmaßt, dass diese »in einem Konzentrationslager oder, von ihren Mitbürgern verraten, auf einer Straße« starben.[22] Das Ende des zweiten Teils knüpft an den Anfang des ersten Teils an, indem die heimatliche Idylle erneut beschrieben wird und »der Wind den Duft reifender Früchte« verbreitet – den »Duft des Friedens«.[23]

Der dritte Teil *Ein Stück Fremde: Erinnerungen an eine Jugend*[24] handelt davon, wie Janina im Sommer 1946 in ein jüdisch-orthodoxes Kinderheim in Zabrze aufgenommen wird. Hier soll sie auf die Alija, die Einwanderung in Palästina, vorbereitet werden, doch Janina will nicht dorthin ziehen: »Ich möchte nicht in ein Land, in dem Krieg geführt wird.«[25] So weigert sie sich auch, einen hebräischen Namen anzunehmen, und flüchtet, nachdem sie ein illegaler Sammeltransport nach Paris gebracht hat, zu Verwandten, um der Emigration nach Palästina zu entgehen. In Paris erwirbt sie Grundkenntnisse im Schneidern und beschließt, nach Australien zu Verwandten auszuwandern. Auf dem Schiff verliebt sie sich in einen ägyptischen Schiffsoffizier, doch auf dessen Heiratsantrag geht Janina nicht ein – die Liaison bleibt rein platonisch. In Melbourne angekommen arbeitet Janina in einer Textilfabrik und emanzipiert sich mühsam von ihrer Verwandten Marina, die hysterisch ihre Launen an Janina auslässt und heimlich ihr Tagebuch liest. Das Buch endet im November 1948, als Janina eine eigene Wohnung bezieht und ein selbstbestimmtes Leben beginnen kann.

Davids Erinnerungen suggerieren aufgrund der Verwendung von Tagebuch-Zitaten eine besondere Authentizität. Auch vermeidet die Autorin klare Täter-Opfer-Dichotomien. Die Rettung durch den deutschen Offizier etwa wird ebenso gelobt wie der polnische Antisemitismus gegeißelt wird. Davids Erinnerungen schockieren und ergreifen durch ihre konsequente, unverblümte Perspektive: »Wohl nur ein Kind, in dem die Fantasie so etwas wie eine ›Gegenkraft‹ bildet, vermochte und vermag eine Realität auszuhalten, vor deren Anblick

22 Ebd. 646.
23 Ebd. 647.
24 Ebd. 649–931.
25 Ebd. 653 f.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

die Erwachsenen verzweifelten und resignierten«[26], meinte etwa der Schriftsteller Günter Kunert, der das Fernsehspiel von Lehman vom Englischen ins Deutsche übersetzte. Dass Kunert mit dieser Aufgabe betraut worden war, ist kein Zufall: Der WDR hatte sich nicht nur um einen sprachlich versierten Übersetzer bemüht, sondern auch eine Persönlichkeit gesucht, die mit ihrer Biographie für das Thema geeignet erschien. Kunert, Jahrgang 1929, hatte eine jüdische Mutter, weswegen er nach dem Volksschulabschluss keine weiterführende Schule besuchen durfte und in der Logik der Nazis als »wehrunwürdig« galt, da er »Mischling ersten Grades« war.[27] Infolgedessen sprach Kunert stets von einer »staatlich verpfuschten Kindheit«.[28] Zugleich genoss Kunert um 1980 – ein Jahr nach seiner Emigration aus der DDR aus Solidarität mit Wolf Biermann – große Popularität in der Bundesrepublik.[29]

Ihren weiteren Werdegang hat David nur fragmentarisch festgehalten.[30] Das Arbeiten in der Textilfabrik langweilte sie schnell und Melbourne empfand sie als »friedlich und provinziell«.[31] Sie kam zu der Auffassung, sie habe den Krieg nicht überlebt, »um für den Rest [ihres] Lebens Kleider zu nähen«[32] und ein »Leben lang die Launen bornierter Damen zu befriedigen«[33] – , und holte ihre Schulausbildung nach. Mit einem Stipendium studierte sie in Melbourne Psychologie, Geschichte sowie Französisch und erwarb auch ein Diplom in »Social Studies«, um damit als Sozialarbeiterin in einem Krankenhaus zu arbeiten. Dennoch wurde David, die inzwischen auch die australische Staatsbürgerschaft erhalten hatte, »down under« nie heimisch. Sie sehnte sich nach Europa und kehrte zehn Jahre nach ihrer Ankunft in Melbourne nach Paris zurück. Dort wurde ihr Studium allerdings nicht anerkannt. Nach sechs Monaten frustrierender Arbeitssuche emigrierte sie im November 1958 nach London, wo sie in einem Krankenhaus als Sozialarbeiterin tätig wurde und mit dem Schreiben ihrer Erinnerungen begann. *A Square of Sky* erschien 1964, die Fortsetzung *A Touch of Earth* 1966.[34]

26 *Kunert,* Günter: Versuch einer Antwort. In: *David*: Ein Stück Himmel 933–941, hier 933 f.

27 Günter Kunert. In: Internationales Biographisches Archiv Munziger.

28 *Scheller*, Wolf: Die Poesie des Melancholikers: Zum 85. Geburtstag des Dichters und Schriftstellers Günter Kunert. In: Jüdische Allgemeine vom 06.03.2014.

29 Günter Kunert. In: Internationales Biographisches Archiv Munziger.

30 Auch wenn das Buch *Ein Teil des Ganzen* deutliche autobiographische Züge trägt und von der Einsamkeit einer Frau in Australien handelt, legt Janina David Wert darauf, dass es ein Roman und keine Autobiographie sei. Der Klappentext indes lässt anderes vermuten: »Ihr neues Buch gibt Antwort auf die Frage, wie ein Überlebender, dem die tägliche Überlebensnotwendigkeit genommen ist, mit dem Leben umgeht« (*David*, Janina: Ein Teil des Ganzen. München 1986, U3).

31 *David*: Ein Stück Himmel 20.

32 Ebd. 22.

33 Ebd. 727.

34 *David*, Janina: A Touch of Earth: A Wartime Childhood. London 1966. Die autobiographischen Informationen habe ich *David*: Ein Stück Himmel entnommen.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

In deutscher Übersetzung kamen die Bücher erst im Kontext der WDR-Verfilmung auf den Markt. Die TV-Adaption ist auf das engagierte Eintreten des Drehbuchautors Lehman zurückzuführen. Auch wenn *Ein Stück Himmel* laut Auskunft seines Sohnes Mark nicht ganz seinen Geschmack traf,[35] war Lehman die Verfilmung aufgrund der engen Bezüge zu seiner eigenen Biographie ein Herzensanliegen und wurde auch sein größter Erfolg.

Die Regie übernahm Franz Peter Wirth. Die ersten acht Folgen à 58 Minuten wurden von August 1980 bis März 1981 in München und in der Tschechoslowakei gedreht und vom 19. April bis 7. Juni 1982 in der ARD ausgestrahlt. Aufgrund des Erfolgs wurde die Serie vier Jahre später wiederholt und um zwei weitere, dafür aber 115 Minuten lange Folgen ergänzt: *Auf dem Weg in die Zukunft* (2. November 1986) handelt von Janinas Aufenthalt in Frankreich, *Licht über dem Wasser* (5. November 1986) von ihrer Emigration nach Australien.[36]

›Ein Stück Himmel‹ als Anti-›Holocaust‹ mit hohem moralischen Anspruch

Ein Stück Himmel sollte ein Gegenstück zur amerikanischen TV-Serie *Holocaust* bilden, mit dem hohen Authentizitätsanspruch in gewisser Weise sogar eine Art Anti-*Holocaust* werden. Dies wurde doppelt kommuniziert: zum einen intern an das Produktionsteam mit dem damit verbundenen Auftrag, so realitätsgetreu und detailliert wie möglich Janinas Lebenswelt zu rekonstruieren; zum anderen extern, um mit dem Argument der Authentizität, für die David als Überlebende bürge, die Produktion als qualitativ besonders wertvoll zu kennzeichnen.

Obwohl Wirth, Jahrgang 1919, die Serie in seinem siebten Lebensjahrzehnt drehte und er bereits auf bedeutende Produktionen wie *Wallenstein* (1978) oder *Die Buddenbrooks* (1979) zurückblicken konnte, war für ihn *Ein Stück Himmel* ein ganz besonderes Projekt: »Dieser Film hat ungeheure Beziehungen zur Realität und alle Beteiligten sind davon überzeugt, daß hier auch ein großer moralischer Anspruch erhoben wird.«[37] Mit *Ein Stück Himmel* betrete er Neuland:

> Bisher wurde das Thema bei uns meist nur indirekt behandelt wie z. B. in »Joel Brand« […]. Aber durch »Holocaust« haben wir erfahren, daß man vielleicht auf direkte und persönliche Art dem Publikum diesen Stoff eindringlicher und besser nachvollziehbar machen kann. Allerdings haben wir natürlich eine große Scheu, irgendwelche reißerischen Akzente zu setzen. Deshalb verzichten wir auf Vernichtungsszenen, überhaupt auf alles Grelle und verfolgen die Geschichte ganz konzentriert an Hand des Schicksals von Janina und ihrer Familie. Wichtig ist auch, daß sich der pri-

35 Gespräch mit Mark Lejman am 30.11.2014 in Sutton/England.

36 *Gesellschaft für Exilforschung* (Hg.): Nachrichtenbrief/Newsletter: 1984 bis 1993. Berlin 1995, 126.

37 Gespräch mit Regisseur Franz Peter Wirth (Typoskript). HA WDR 12193.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

vate Alltag im Ghetto fortsetzt, die Eheprobleme zwischen den Eltern, die Pubertätsschwierigkeiten, die Freundschaften zwischen den Kindern.[38]

Wesentlich für Wirths Adaption ist, dass er *Ein Stück Himmel* nicht als Leidens-, sondern als Überlebensgeschichte interpretiert. Obwohl David in ihrer Autobiographie suizidale Gedanken beschreibt und nach den Schrecken des Holocausts nicht der Triumph über die Nazis, sondern die Trauer über die ermordeten Eltern dominiert, adaptiert er die Autobiographie als optimistische Überlebensgeschichte. Der Film beschreibt Janinas Leben denn auch in helleren Farben als das Buch. Eine Aussparung der düsteren Stellen hatte das Ziel, eine Brücke zu den Zuschauern zu bauen und Versöhnungsarbeit zu leisten, wie Wirth formulierte:

> Ich möchte ein großes Wort nehmen, und zwar von Ernst Bloch, das ist das Prinzip Hoffnung. Zum Schluß der Autobiographie steht: »So dunkel die Nacht auch sein mag, es gibt immer ein Licht über dem Wasser.« Dieser Film soll Versöhnung vermitteln, die Bereitschaft dazu, die Frau David in einer ganz großartigen Weise persönlich und in ihren Büchern demonstriert hat. Wir haben das in unserem Film übertragen, das Gefühl, daß diese Frau die Hand ausstreckt, die von ihrem Gegenüber ergreift und nicht zurückschlägt. Sie nimmt nicht Rache, sondern sie erklärt das Leid. Sie klagt nicht an. Man steht einem Menschen gegenüber, dem das angetan wurde, aber der sagt nur, so war's, aber so soll es, so darf es nicht mehr sein. Und dies soll der Film vermitteln.[39]

So wichtig Wirth die Darstellung des Holocausts im Film auch war, wollte er nicht nur historische und politische Bildungsarbeit leisten. Er sah in *Ein Stück Himmel* vielmehr die Möglichkeit, anhand der »Coming of Age«-Geschichte der Protagonistin auch ein Identifikationsangebot für junge Menschen und ihre Lebenssituation zu schaffen: »Die, die heute jung sind, reden sehr häufig davon, daß sie keine Zukunft, keine Chancen und keine Perspektiven haben. Das Schicksal der Janina David, die Bücher und hoffentlich auch der Film können sie ein wenig nachdenklich machen.«[40]

Franz Peter Wirths Vergangenheit

Vor dem schwierigen thematischen Hintergrund der Serie, der durch die Mitwirkung von Holocaust-Überlebenden verstärkt wurde, verwundert nicht, dass der Regisseur am Set nur wenig von seiner eigenen Vergangenheit erzählte. Wie

38 Ebd.

39 »Dieser Film soll die Bereitschaft zur Versöhnung vermitteln«: Ein Gespräch mit dem Produzenten und Regisseur Franz Peter Wirth (Typoskript). HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

40 Der Regisseur: »Wichtig für junge Menschen!« Gespräch mit Franz Peter Wirth (Typoskript). HA WDR 05193.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

»Bavaria«-Redakteur Michael Riedner rückblickend berichtet, habe Wirth auf ihn verschlossen gewirkt.[41] *Ein Stück Himmel* dürfte für den Regisseur durchaus auch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Biographie gewesen sein, schließlich war der 1919 geborene Wirth Mitglied der Wehrmacht gewesen: Eine Wehrmachtskartei von 1943 führt ihn als Abteilungs-Adjutanten und Leutnant der Reserve auf.[42] Laut Bundesarchiv war Wirth auch Mitglied der NSDAP.[43]

David erinnert sich an zwei Situationen, in denen Wirth im Kontext der Dreharbeiten von seiner Vergangenheit berichtete: zum einen bei der Filmszene, als die Deutschen im Warschauer Ghetto anordnen, dass alle Pelze abgegeben werden müssen. Daraufhin schneidet Janinas Vater mit dem Rasiermesser in den Pelz, um ihn möglichst stark zu beschädigen.[44] Wirth habe, berichtet David rückblickend, während der Dreharbeiten ihr bei dieser Szene von seiner Erfahrung als Wehrmachtssoldat berichtet: »I was sitting there freezing, watching my comrades freezing to death. We could have used those furs.«[45] Sollte sich dieser Dialog tatsächlich so zugetragen haben, dann folgte Wirth einer Logik, die für die politische Kultur der Bundesrepublik lange Zeit prägend war: Jeder blickte auf sein eigenes Leiden, auch wenn dabei die Grenzen von Opfern und Tätern verwischt werden.

Eine andere Szene, in der Wirth seine eigenen Erinnerungen über jene Davids stellte, spielte in Warschau – als Janina ein Café aufsucht, in dem die besten Torten hinter der Vitrine auf Kundschaft warten. Wirth habe, berichtet David rückblickend, die Fülle der Tortenauswahl unglaubwürdig gefunden und sie darauf angesprochen:

> »You must be mistaken. There couldn't have been cakes in Warsaw during the war. People were starving to death« – which is true, everybody was starving. He asked me: »Where were the cakes coming from? Nobody had cakes.« And I said: »Yes! Warsaw was full of restaurants and cake shops, cafés, you could get absolutely everything. You could get French cognac and champagne and cosmetics and of course it was all black market, people were smuggling things into town. […] If you had the money, you had everything. And as far as cakes, there were as many as you wanted.«[46]

Hartwig Schmidt, der als WDR-Redakteur an der Diskussion beteiligt war, soll David Recht gegeben haben: »When he was wounded at the Eastern front, he was sent to Poland to a little town in the south to a hospital to recuperate. And he said: ›The cakes that I ate in that town I have never forgotten.‹«[47]

41 Gespräch mit Michael Riedner am 23.03.2016.
42 BA MA RW 59/1404.
43 BArch (ehem. BDC), NSDAP-Gaukartei, Wirth, Franz Peter, geb. 21.09.1919.
44 *David*: Ein Stück Himmel 264 f.
45 Gespräch mit Janina David am 28.11.2014 in London.
46 Ebd.
47 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

So wurde Wirth überredet, die Szene doch zu drehen. Doch das Einlenken war nur von kurzer Dauer: Im Schnitt überlegte es sich der Regisseur noch einmal anders und schnitt die Szene heraus. Laut David gab er als Begründung an: »This film will be shown in Germany. And he cannot show the German public that while they were hungry and living on rations, in Warsaw they ate cake. He wasn't going to show the scene. And he didn't. So the Germans must not see that in Poland they had cream cakes.«[48]

So anekdotisch die inhaltlichen Differenzen an diesem Beispiel erscheinen, so verdeutlichen sie doch zugleich, dass nicht nur die biographischen Erfahrungen von David und Lehman, sondern auch Wirths Anschauungen Einfluss auf die Realisation der Serie hatten und dass der Regisseur am Ende das letzte Wort behielt. Im Zweifel war die Wirkung der filmischen Dramaturgie zentral und nicht das historische Ereignis oder die Erinnerung. Der Regisseur antizipierte mögliche Reaktionen des Publikums und kalkulierte das Risiko, Grenzen des Sagbaren zu überschreiten. Der Öffentlichkeit hingegen wurden solche Differenzen freilich verschwiegen und David als Zeitzeugin das Vetorecht zugesprochen, um den propagierten Anspruch auf Authentizität nicht zu untergraben.[49]

Sachzwänge und Kompromisse bei der Authentizität

Zum Spannungsverhältnis von Fiktion und historischer Authentizität bemerkte WDR-Redakteur Hartwig Schmidt: »*Ein Stück Himmel* ist […] eine Spiel-Serie, die sich loyal, aber doch frei an die Autobiographie von Janina David anlehnte.«[50] Aus rein praktischen Gründen mussten mit Blick auf die Authentizität Kompromisse geschlossen werden. Vor allem finanzielle Gründe sprachen gegen Polen als Drehort, schließlich arbeitete die »Bavaria« eng mit den »Barandov«-Ateliers in Prag zusammen, die den Ruf eines »Hollywood im Osten« hatten.[51] Mit den »Barandov«-Ateliers in der Tschechoslowakei zu drehen war weit günstiger, als die Produktion an den Originalschauplätzen in Polen zu stemmen. Da kamen die politischen Unruhen in Polen Anfang der 1980er-Jahre gerade recht, um die Abstriche in Sachen Authentizität zu rechtfertigen. Der WDR beobachtete mit Sorge, wie der Widerspruch zwischen hohem Authentizitätsanspruch und filmpraktischer Wirklichkeit zu lösen sei, wie aus dem folgenden, als vertraulich gekennzeichneten Vorgang hervorgeht:

48 Gespräch mit Janina David am 28.11.2014 in London.

49 *Schmidt,* Hartwig: »Eine Geschichte, an die wir uns so exakt wie möglich gehalten haben…«: WDR-Serie »Ein Stück Himmel« nach siebenmonatiger Drehzeit beendet (Sendetermin: Frühjahr 1982). WDR-FS-Nachricht für die Woche 23/81. HA WDR 5194.

50 Hartwig Schmidt (WDR) an Uwe Magnus (WDR), 15.12.1987. HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

51 *Rodek,* Hans-Georg: Hollywood im Osten. In: Die Welt vom 21.07.2007, URL: http://www.welt.de/welt_print/article1043368/Hollywood-im-Osten.html (am 01.03.2017).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Unser Wunsch, Außenaufnahmen in Polen zu machen, konnte von der Bavaria wegen der bewährten Zusammenarbeit mit den Barandov-Ateliers und vermutlich wegen der Preisrabatte, die die Bavaria in der CSSR dadurch hat, nicht erfüllt werden. Ich möchte verhindern, daß Journalisten in der CSSR uns peinliche Fragen stellen, warum wir Szenen dort drehen, die eigentlich in Polen spielen. Die augenblickliche politische Lage in Polen verstärkt andererseits natürlich die Argumente der Bavaria, lieber in der CSSR zu drehen.[52]

So wurden die Drehs in der Tschechoslowakei offiziell stets mit den schwierigen Drehbedingungen aufgrund der politischen Umwälzungen in Polen begründet. Konzessionen waren auch in juristischer Hinsicht notwendig: So mussten Figuren verfremdet werden, um die Persönlichkeitsrechte noch lebender Personen zu schützen und möglichen Unterlassungsklagen vorzubeugen.[53]

Abgesehen von diesen Abstrichen in Sachen Authentizität aufgrund rechtlicher und anderer Sachzwänge gab es jedoch auch inhaltlich-interpretatorisch begründete Differenzen zwischen Autobiographie und filmischer Adaption. Vor dem Hintergrund des hohen Authentizitätsanspruches, den die Verfilmung für sich reklamierte, lohnt sich eine genaue Analyse jener Stellen, in denen die autobiographische Vorlage und die Fernsehserie zum Teil stark variieren. Wirth hatte als Ziel für die Adaption formuliert:

Wir haben die Autobiographie in keiner Weise verändert oder verletzt […]. Natürlich sind die Dialoge nicht authentisch mit der Realität – das geht ja gar nicht – und natürlich wurde gegenüber dem Buch gestrafft und Vieles muß in der Filmfassung unter den Tisch fallen, aber Janina Davids Autobiographie bleibt in allem unbedingt die Richtschnur.[54]

Dies wird im Folgenden anhand von vier inhaltlichen Schwerpunkten exemplarisch überprüft: die Schonung der Zuschauer vor zu drastischen Szenen, das Deutschen-Bild, die Problematik Rassismus/Antisemitismus/Antijudaismus sowie der Stellenwert der Religion.

52 Vertraulich! Hartwig Schmidt (WDR) an Michael Schmid-Ospach (WDR), 29.08.1980. HA WDR 12193.

53 Dies betraf vor allem die Figur der Lydia, die während des Krieges Erich zugunsten eines deutschen Offiziers verlässt und damit droht, Janina an die Deutschen zu verraten. Hinzu kommen Adam und Irina, die sich nach dem Krieg in Kalisz als Janina Davids »Cousins« ausgeben, in Wirklichkeit jedoch Profiteure sind. Deren Namen hatte Janina David bereits im Buch verändert. Rechtliche Probleme befürchtete das Produktionsteam auch mit der Figur der Marina, bei der Janina zunächst in Paris wohnt und zu der sie später nach Australien zieht, dort aber bitter enttäuscht wird: Marina erweist sich als hysterische Tyrannin. Leo Lehman schuf daraus eine sympathische Variante in Paris namens Mariella und eine äußerst unsympathische in Melbourne namens Irina (Vgl. Vertraulich! Hartwig Schmidt (WDR) an Michael Schmid-Ospach (WDR), 29.08.1980. HA WDR 12193; Gespräch mit Janina David am 28.11.2014 in London).

54 Gespräch mit Regisseur Franz Peter Wirth (Typoskript). HA WDR 12193.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

4.2 Analyse: Divergenzen zwischen Autobiographie und Verfilmung

4.2.1 Rezeptionsästhetische Konzession

Die TV-Serie *Ein Stück Himmel* besticht durch ihre subjektive Erzählhaltung: Anders als bei der TV-Serie *Holocaust,* in der alle Stationen und Dimensionen der Judenvernichtung zu sehen sind – von der anfänglichen Diskriminierung bis hin zu den Gaskammern in Auschwitz –, schildert David nur Ereignisse, die sie selbst erlebt und gesehen hat oder die ihr zugetragen worden sind. So ist, wie der Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger festhält, das Geschehen im Konzentrationslager »nur durch Dialog präsent, durch die permanente Angst vor der Deportation«.[55] Diese subjektive Erzählhaltung suggeriert eine hohe Authentizität, schließlich ist Janina Augenzeugin des Geschehens. Folglich werden aber nicht alle Gräueltaten des Holocausts benannt, sondern nur jene, die von Janina bezeugt werden können. Janina erlebt »die Eroberung Warschaus, die Verfolgung der Juden, die Einkreisung im Ghetto, die Angst vor den Deportationen, die Sorge um das Schicksal der Eltern und der Verwandten« und muss am Ende erkennen, dass ihre Eltern tot sind und sie als Einzige überlebt hat.[56] Und dennoch bietet *Ein Stück Himmel* ein Erinnerungsangebot, das leichter zu verdauen ist als etwa das Tagebuch der Anne Frank: Davids Autobiographie liefert Anknüpfungspunkte an eine Heldengeschichte, in der die Protagonistin ums Überleben kämpft und Schwierigkeiten und Katastrophen bis hin zur Todesgefahr überwinden muss. Am Ende steht zwar kein Happy End, sondern eine gebrochene Heldin, die sich angesichts des Todes ihrer Eltern nicht auf die Zukunft freuen kann. Aber, und das ist und bleibt der entscheidende Unterschied: Janina überlebt, die Heldengeschichte glückt. Damit bietet ihre Autobiographie ein versöhnliches oder zumindest leichter zu ertragendes Ende – und Raum für entlastende Interpretationsmöglichkeiten deutscher Geschichte.

Die bereits ausgeführte und zunächst anekdotisch anmutende Auseinandersetzung darüber, ob Warschau im Krieg mit oder ohne üppiger Tortenauswahl gezeigt werden dürfe, verdeutlicht, wie unterschiedlich die Sichtweisen auf eine angemessene Darstellungsform von Geschichte sein können – und wie sich dies manchmal an vermeintlich nebensächlichen Detailfragen zeigt. So überrascht auch nicht, dass es im Verlauf der Dreharbeiten zu vielen weiteren Auseinandersetzungen und unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen kam. Während Drehbuchautor Lehman »Angst, Grauen, Tod und nachhaltige Zerstörung der

55 *Stiglegger*: Auschwitz-TV 54.

56 Ein Stück Himmel: Achtteilige Fernsehserie in Produktion. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung (undatiert).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

furchtbaren sechs Jahre, in denen die Deutschen Polen regierten, deutlich und drastisch darstellen« wollte, plädierte Regisseur Wirth für eine zurückhaltende Realisierung.[57] *Ein Stück Himmel* sollte dezidiert keine melodramatische Serie im Stil von *Holocaust* werden. Der folgende Abschnitt widmet sich der Frage, inwiefern diese Entscheidung eine Schonung des Zuschauers darstellt.

Verfilmungen erfordern Komplexitätsreduktion

Dabei gilt es selbstverständlich zu berücksichtigen, dass nicht jede Tilgung zwingend ideologische Gründe hatte. Fernsehadaptionen erfordern eine Konzentration auf das Wesentliche, die mit einer Komplexitätsreduktion einhergeht. Eine filmische Adaption hat es auch schwerer, die Ich-Perspektive der Protagonistin zu zeigen. Anders als im geschriebenen Text können Figuren im Film ihren inneren Vorgängen nicht freien Lauf lassen, sondern müssen diese nach dramaturgischer Notwendigkeit verbalisieren.[58] Die inneren Vorgänge einer Figur können etwa durch einen extradiegetischen Erzählerbericht wie dem Zitieren eines Briefs und Tagebuchs oder auch intradiegetisch im Dialog mit einer Freundin verbalisiert werden – oder durch Aufnahmen, die auf die Emotionen der Figur schließen lassen. Dies wiederum ist eine Stärke des Mediums Film: Stimmungen können mit Kameraperspektiven, die sich von den ›objektiven‹ Ansichten unterscheiden, und Variationen wie Farbfilter, Beleuchtung und extradiegetischer Musik besonders suggestiv eingesetzt werden. Je nachdem, welches narratologische Repertoire einem Film zugestanden wird, sind auch subjektive Ansichten einer Figur darstellbar, etwa in einer Traumsequenz, in der Vorstellungen szenisch inszeniert werden. Eine Serie wie *Ein Stück Himmel,* die sich an ein breites Publikum wenden möchte, verortet sich jedoch im biographischen Erzählen und erhebt keinen avantgardistischen Anspruch – alles andere hätte nicht zum Sendeplatz zur Primetime um 20.15 Uhr gepasst.

Realistisches Erzählen im Medium Film bedeutet, nicht alles erzählen zu können oder zu wollen. Als etwa Janina die Entscheidung trifft, 1946 Polen zu verlassen, bedauert sie, dass sie nichts über das Schicksal ihrer Eltern weiß, was ihr erschwert, die Tragödie zu verarbeiten: »Es wird kein Grab geben, das ihre sterblichen Überreste aufnimmt. Dieses ganze Land ist ein Grab, die ganze Erde ein riesiges Grab, und irgendwo sind sie ein Teil davon.«[59] Diese Betrachtung aus der Innenperspektive der Figur kann im Film so nicht wiedergegeben werden – und wurde wie viele andere Stellen auch getilgt.[60]

57 Zitiert nach: *Jacobs,* Boike: Medusen schminkt man nicht: Zu der achtteiligen Fernsehserie »Ein Stück Himmel«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung, 18.06.1982, 7.

58 Vgl. allgemein zu diesen Fragen: *Kuhn*, Markus: Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin 2013.

59 *David*: Ein Stück Himmel 646.

60 Ebd. 373.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Ein Stück Himmel als Anti-›Holocaust‹: keine ›Ikonen der Vernichtung‹

Während solche Innenperspektiven aus dramaturgischen Gründen entfielen, folgten andere Auslassungen aufgrund der besonderen Zielsetzung. In gewisser Weise sollte *Ein Stück Himmel* ein Anti-*Holocaust* werden, indem die Gewalt nicht explizit, sondern subtil gezeigt wird. So kommt es auch, dass Feuergefechte in Warschau nur durch Rauchschwaden angedeutet, aber nicht szenisch ausgespielt werden. Während David im Buch etwa den »Anblick der zerstörten Stadt, die vielen Schuttberge, die vom Schnee gefüllten Bombentrichter, die vielen Trümmerhaufen« beschreibt, lässt die TV-Serie diese Deutlichkeit aus.[61]

Eine besonders dramatische Begebenheit im Ghetto tilgt die Verfilmung ebenfalls: als Janinas Mutter schwanger wird. In ihrer Autobiographie beschreibt David, wie ihre Mutter mit der Schwangerschaft hadert und überlegt, ob sie abtreiben solle. Im Gespräch mit Tante Lola fragt sich Janinas Mutter: »Aber wenn ich verhindere, dass es [das Baby] überhaupt zur Welt kommt, spiele ich damit nicht Hitler in die Hände? Will er denn nicht genau das erreichen? Unsere Rasse vernichten? Nehme ich ihm damit nicht die Arbeit ab?«[62] Umgekehrt hätte die Schwangerschaft auch Janinas Mutter in Gefahr gebracht – nicht nur in gesundheitlicher Hinsicht, sondern auch mit Blick auf ihre eingeschränkte Arbeitsfähigkeit: »In unserer Lage unterschrieb jeder, der nicht im Stande war, den ganzen Tag zu arbeiten, sein eigenes Todesurteil. Schwangerschaft war keine Entschuldigung, im Gegenteil, damit lenkte man nur die Aufmerksamkeit des Feindes auf sich und stachelte ihn zu neuen Exzessen an.«[63] Am Ende wird Janinas Mutter die Entscheidung abgenommen – sie verliert ihr Kind infolge einer plötzlichen Blutung. Der Arzt tröstet sie vor dem Hintergrund der extremen Zeit im Ghetto: »Die Natur ist die weiseste Mutter von uns allen, und je länger ich arbeite, umso fester glaube ich, dass wir am besten alles ihr überlassen. In Ihrem gegenwärtigen Zustand hätten Sie kein Kind austragen können.«[64]

Der Kontrast von Leben und Tod, von Mord und Geburt könnte größer nicht sein und war ein häufig verwandtes stilistisches Mittel, um die Gräuel des Lager-Alltags zu verdeutlichen. Es findet sich sowohl in der TV-Serie *Holocaust* wieder, in der Inga Weiss in Theresienstadt schwanger wird und einen Sohn namens Josef zur Welt bringt, als auch in Ralph Giordanos autobiographischem Roman *Die Bertinis*. Dennoch spart *Ein Stück Himmel* Schwangerschaft und Fehlgeburt aus – wohl auch, weil es zu einer Akzentverschiebung in der Gewichtung von Janinas »Coming of Age«-Erzählung zugunsten ihrer Mutter geführt hätte.

61 Ebd. 171.
62 Ebd. 296.
63 Ebd. 297.
64 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Janina kann die Realität der Massenexekution und Vernichtungslager nicht selbst bezeugen, aber sie erfährt von anderen davon. In der Buchfassung macht sie sich jedoch ein eigenes Bild von einem Todeszug, der sich auf dem Weg in ein Vernichtungslager befindet:

> Auf einem Nebengleis hielten wir kurz, nahe an einem andern Zug mit lauter versiegelten Waggons, aus denen Rufe um Hilfe und um Wasser drangen. Wir erfuhren, dass der Zug hier, schwer bewacht, schon seit zwei Tagen stand, und die in die Viehwaggons gestopften Gefangenen starben drinnen vor Hitze und Durst. Unser Zug fuhr weiter und bald waren wir im offenen, flachen Land, mitten unter sommerlichen Feldern.[65]

Drehbuchautor Lehman fand Gefallen an dem Kontrast von Todeszug und sommerlicher Idylle und nutzte ihn in seiner Adaption: »She [Janina] examines the markings on two cattle trucks nearby. The narrow windows under the roof are criss-crossed with barbed wire. Janie [Janina] knows what this means. She reads the markings. One is from Italy, one from France.«[66] Auch sollte Janina die Gefangenen schreien hören: »Water, water. For God's sake … Water.«[67] In Lehmans Version wären die Kinder auf ihrer Fahrt zur neuen Unterkunft auch am »transit camp of Prusskow«[68] vorbeigekommen – jenem Ort, an dem 1944 etwa 650.000 Menschen festgehalten und viele davon später in Konzentrationslager deportiert wurden.[69] Doch Wirth strich diese Szenen: Indem er die Zuschauer mit drastischen Bildern schwer bewachter, versiegelter Viehwaggons voller hungernder und durstender Menschen verschonte, ersparte er ihnen eine visuell drastische Auseinandersetzung mit deutscher Schuld.

Auch andere ›Ikonen der Vernichtung‹, nämlich von den Alliierten aufgenommene Dokumentaraufnahmen, die Janina zufällig in einem Kino in Kalisz sieht, werden ausgelassen – obwohl Lehman sie in seinem Drehbuch explizit berücksichtigt hatte und er Janina reflektieren lässt:

> I found myself watching a film taken in a concentration camp. It must have been Auschwitz or Maidanek, after the Russians had come in. In the cinema, the spectators wept, fainted and prayed… I sat pushed back into my seat by the horror before me… A voice behind me whispered thousands and millions of them.[70]

Mit welchem Film Janina genau konfrontiert worden war, ist unklar. Es könnte sich um den Dokumentarfilm *Majdanek – Friedhof Europas* (1945) gehandelt

65 Ebd. 530.

66 A Square of Sky: A wartime childhood by Janina David, dramatised by Leo Lehman, Part 8. Privatarchiv Leo Lehman, 8/5.

67 Ebd. 8/6.

68 Ebd.

69 URL: http://www.dulag121.pl (am 01.03.2017).

70 A Square of Sky: A wartime childhood by Janina David, dramatised by Leo Lehman, Part 8. Privatarchiv Leo Lehman, 8/44 f.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

haben, den der als Mosche Liwczyc geborene Regisseur Aleksander Ford während der Befreiung des KZ Majdanek gedreht hat. Ebenso gut könnte sie auch Aufnahmen der Alliierten aus Auschwitz-Birkenau oder Bilder der Polnischen Wochenschau (Polska Kronika Filmowa) gesehen haben.[71] Wie zentral die Szene ist, räumte später auch die Kritikerin Ursula von Kardorff ein:

> Dann sah sie [Janina] im Kino einen russischen Film über Auschwitz und begriff. Nie würden die Eltern wieder kommen. Sie war dem Selbstmord nahe, machte sich Vorwürfe, sie habe sie verraten, sei nicht mit den Eltern in den Tod gegangen. Man muß diese Seiten in dem Buch »Ein Stück Erde« nachlesen. Der Film konnte das schwer in Bilder umsetzen.[72]

Genau genommen hätte die Kritikerin hinzufügen müssen: ›Oder die Filmemacher wollten es nicht in Bilder umsetzen.‹ Denn ein Film kann einen anderen Film problemlos zitieren. Mehr noch: Das Bild-im-Bild-Verfahren ist ein beliebtes Stilmittel, das Wirth in der Fortsetzung von *Ein Stück Himmel* auch durchaus anwendet. Die Szene hätte sich problemlos filmisch integrieren lassen – Edgar Reitz zeigt in *Heimat* etwa, wie eine Assistentin im Kopierwerk Bildmaterial über den Holocaust sichten muss, und präsentiert so Original-Dokumente über die nationalsozialistischen Gräuel. Die Auslassung verstärkt damit die Annahme, Wirth habe die Zuschauer nicht zu deutlich und zu direkt mit dem Horror des Holocausts konfrontieren wollen.

Verfilmung deutlich optimistischer als die Autobiographie

Auch später kommt es zu starken inhaltlichen Abweichungen zwischen Buch und Film. Der illegale Sammeltransport, mit dem Janina von Polen nach Paris gelangt, wird entgegen der literarischen Vorlage fast schon beschwingt in Szene gesetzt: Während im Buch die Fahrt in Viehwaggons als äußerst unbequem beschrieben wird, gleicht die Reise im Film einer aufregenden Ausflugsfahrt von Jugendlichen.

Auch in Paris ist die Stimmung im Film heller als in der Autobiographie. Der Film zeigt Janinas Faszination für die Metropole Paris. Malerische Schauplätze am Seine-Ufer mit Notre Dame und Eifelturm, auf dem Friedhof Père Lachaise, dem Pont Alexandre III und dem Quai du l'Archeveche nehmen im Film breiten Raum ein. Begeistert wandelt Janina durch die Pariser Straßen und überquert pittoreske Brücken. Sie trinkt zum ersten Mal in ihrem jungen Leben Alkohol, kostet zum ersten Mal Austern – Bilder also, die der Zuschauer von Paris erwartet.

71 Ich danke Hannah Maischein für ihre Hilfe. Siehe auch *Maischein*, Hannah: Augenzeugenschaft, Visualität, Politik: polnische Erinnerungen an die deutsche Judenvernichtung. Göttingen 2015.

72 Vorwort von Ursula von Kardorff (Typoskript). HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Das Buch hingegen betont die Schwierigkeiten, unterschiedlichen Erwartungen und systemischen Zwängen gerecht zu werden: den Wünschen zionistischer Hilfsorganisationen, sie möge ›Alija machen‹; ihren entfernten Verwandten, denen sie nicht auf der Tasche liegen möchte; der französischen Bürokratie, die in ihr eine Illegale sieht. Janinas verzweifelte Versuche, nach ihrer Einwanderung Papiere zu erhalten und damit eine Möglichkeit für eine Schulbildung zu bekommen, werden in der Autobiographie beschrieben, im Film aber weitgehend ausgespart. Auch werden im Film die Zionisten eher drollig-lächerlich denn als ernstzunehmende Antagonisten Janinas gezeichnet, wie folgende Filmpassage verdeutlicht: Die französischen Zionisten werden in der Kleidung jüdischer Pfadfinder gezeigt, den Eclaireurs israélites de France, und sprechen folgende Dialogpartie auf Französisch, die auf Deutsch untertitelt wird: »In Zweierreihe! Wir wollen einen guten Eindruck machen! Auch die Juden können marschieren, nicht nur die Deutschen!«[73]

Vor dem Hintergrund der Auslassung beklemmender Szenen erscheint eine entscheidende Szene im Film umso bemerkenswerter: ein Kinobesuch in Paris. Janina erhofft sich von dem Film *Wem die Stunde schlägt* Abwechslung von ihrem tristen Alltag. Die Verfilmung des Hemingway-Bestsellers mit dem englischen Originaltitel *For Whom the Bell Tolls* kam 1943 in die Kinos, wurde aber auch in der Nachkriegszeit noch gezeigt – in Paris unter dem französischen Titel *Pour qui sonne le glas*. Der Film handelt von einer Guerillagruppe im Spanischen Bürgerkrieg und der Liebe zwischen dem US-Amerikaner Robert (Gary Cooper), der sich den Internationalen Brigaden angeschlossen hat, und der Spanierin María (Ingrid Bergman). Seinen emotionalen Höhepunkt erreicht der Film, als Robert verwundet wird und María ihn zurücklassen muss. Diese Abschiedsszene ruft bei Janina Erinnerungen an das Ghetto in Warschau hervor. Sie identifiziert sich mit María, deren Eltern im Spanischen Bürgerkrieg ermordet wurden, und sieht eine Parallele zwischen dem Abschied der Geliebten und dem Abschied zwischen Tochter und Vater:

> Ich war dort, bei Ingrid Bergman, und habe lautlos geschrien, genau wie damals, als der Lastwagen mit meinem Vater davonfuhr und der Schneesturm alles um mich herum verschwimmen ließ und ich allein zurückblieb, auf einer stillen, öden Straße. […] Ich hatte das alles – so glaubte ich jedenfalls – tief und sicher im geheimsten Winkel meines Herzens begraben und einen großen, schweren Stein auf die Falltür gerollt, die hinabführt zum Unsagbaren. Arbeit, Lernen, Freunde, Gegenwart und Zukunft. Immer nur daran denken. Nie an die Vergangenheit. Das alles, so glaube ich, würde begraben bleiben, bis es in Staub zerfällt. Und ausgerechnet als ich es am wenigsten erwartete (woher sollte ich wissen, wovon dieser Film handelt?), ist es hervorgebrochen und hat mein prekäres Gleichgewicht erschüttert.[74]

73 *Ein Stück Himmel,* 9. Folge (*Auf dem Weg in die Zukunft)*, 07:14–07:20.
74 *David*: Ein Stück Himmel 787 f.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 3: Französische Zionisten in Pfadfinder-Uniform (*Ein Stück Himmel*, 9. Folge: Auf dem Weg in die Zukunft, 07:19)

Janina versucht nach vorne zu schauen, doch im Kino bricht das Verdrängte hervor. Mit »Falltür zum Unsagbaren« beschreibt Janina das Trauma einer Holocaust-Überlebenden. Die filmische Umsetzung dieser Szene hat gegenüber der Buchfassung einen entscheidenden Vorteil. Zum einen ist es der Handlung geschuldet: Ein Kinofilm erinnert Janina an die schreckliche Zeit im Ghetto. Und das Medium Film kann – anders als das Buch – Filmausschnitte zeigen, sodass der Fernsehzuschauer den Platz von Janina einnimmt und genau das sieht, was auch sie damals im Pariser Kinosaal zu sehen bekam. Die Reflexion des Bildes im Bild zählt für den Kunsthistoriker Horst Bredekamp zu den »markantesten Mitteln der Bekräftigung und Steuerung von Bildwirkungen« überhaupt.[75] Wirth zitiert auch jene Szene aus *Ein Stück Himmel,* in der Janina Abschied von ihrem Vater nimmt. Die Bildsprache dieser Szene erinnert stark an die zuvor eingespielte Sequenz aus einem Spielfilm, bei dem es sich jedoch nicht um *Wem die Stunde schlägt* handelt. Allen Ankündigungen zum Trotz, besonders authentisch arbeiten zu wollen, und entgegen den Angaben im Drehbuch, das die Abschiedsszene aus *Wem die Stunde schlägt* mit Ingrid Bergman und Gary Cooper forderte, wird der von Wirth in Paris gezeigte Film verschleiert. Das im Kinofoyer gezeigte Poster kündigt den Film *Adieu à l'aube* an, der jedoch in keinem Filmlexikon und auch nicht in der Cinémathèque française Erwähnung findet – was den Schluss nahelegt, dass Kinotitel und Filmplakat erfunden wurden.

Dadurch, dass Wirth ein anderes Filmzitat wählte, konnte sich die Parallelisierung von Kino-Erlebnis und Janinas Erinnerung jedoch nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der bildsprachlichen Ebene entfalten: Der offene Wagen, mit dem die männliche Figur abtransportiert wird, erinnert an den Wagen, von dem aus sich Janinas Vater von ihr in Warschau verabschiedet. Und die Verzweiflung der weiblichen Figur gleicht der Einsamkeit Janinas. In den nahen Kamera-Einstellungen, die auf die Gesichter fokussieren, und in den

75 Zitiert nach *Paul*: TV-Holocaust 490.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 4: Fiktives Filmplakat *Adieu à l'aube* statt *For Whom the Bell Tolls* (*Ein Stück Himmel,* 9. Folge: *Auf dem Weg in die Zukunft*, 01:22:24)

nachkolorierten Bildern wird die Beziehung zwischen den Bildern deutlich erkennbar und die Emotionalität des Moments potenziert. Filmen kommt in Davids Autobiographie eine wichtige Rolle von Erkenntnis zu. So wie die Dokumentaraufnahmen aus den Konzentrationslagern, die Janina in Kalisz im Kino sieht, Gewissheit über den Holocaust und den Tod ihrer Eltern verschaffen, so verdeutlicht der Film *Wem die Stunde schlägt* die Traumatisierung der Protagonistin. Hatte Wirth die Dokumentaraufnahmen nicht gezeigt und damit dem Zuschauer nicht Janinas Blick auf die Leinwand gewährt, so lässt er dies beim Pariser Kinobesuch zu. Auch das spricht für die These von der Schonung des Zuschauers: Bilder von ausgemergelten Holocaust-Überlebenden, KZ-Leichen und ›Ikonen der Vernichtung‹ bleiben dem Zuschauer vorenthalten, während ein Spielfilm geeigneter erscheint, um Janinas Gefühlshaushalt zu charakterisieren.

Film spart besonders bedrückende Szenen und Janinas Suizidalität aus

Für die These, dass die Zuschauer von *Ein Stück Himmel* bewusst ›geschont‹ werden sollten, spricht auch, dass andere Szenen im Film ausgespart bleiben, die den Gräueln des Holocausts noch näherkommen als Janinas Alltag im Warschauer Ghetto, etwa als das Mädchen Rebekka im Internat ihre Lebensgeschichte erzählt:

> Sie [Rebekka] war in Majdanek, Auschwitz und Ravensbrück. Vom dreizehnten bis zum fünfzehnten Lebensjahr wurde sie von einem Lager ins andere geschickt. Wir wussten bereits, dass sie in mindestens einem Lager gewesen war, denn auf ihrem Arm war eine Nummer eingeätzt. In Auschwitz war auf sie geschossen worden. Die Kugel war ihr in die Schulter gedrungen und hatte einen Nerv durchgetrennt – daher der verkrüppelte Arm. Daraufhin wurde Rebekka in die Krankenbaracke gebracht, wo sie sich in einen Sanitäter verliebte.[76]

76 *David*: Ein Stück Himmel 814.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 5: Janina schaut auf die Kino-Leinwand: Abschied von einem Mann (Filmzitat[77], *Ein Stück Himmel*, 9. Folge: *Auf dem Weg in die Zukunft,* 01:24:48)

Abb. 6: Janina erinnert sich an den Abschied von ihrem Vater (Filmzitat[78], *Ein Stück Himmel*, 9. Folge: *Auf dem Weg in die Zukunft,* 01:25:08)

Abb. 7: Janina schaut auf die Kinoleinwand: Abschiedsblicke einer Frau (Filmzitat[79], *Ein Stück Himmel*, 9. Folge: *Auf dem Weg in die Zukunft*, 01:24:05)

Abb. 8: Rahmenhandlung: Blick auf Janina im Pariser Kinosaal (*Ein Stück Himmel*, 9. Folge: *Auf dem Weg in die Zukunft*, 01:24:16)

Der Zuschauer von *Ein Stück Himmel* erhält keine Einblicke in den Alltag von Konzentrations- und Vernichtungslagern – es bleibt bei vagen Andeutungen, etwa, dass Janinas letztes Lebenszeichen von ihrem Vater ein Brief »aus der Nähe von Maidanek« war.[80]

Die Schonung des Zuschauers betraf schließlich auch die Rollenbesetzung. In ihrem Buch beschreibt David Schwester Zofia alles andere als charmant:

77 Woher das Filmzitat stammt, konnte leider nicht ermittelt werden, da die Schnittliste weder beim WDR noch bei der »Bavaria« überliefert ist.

78 Dabei wird die Abschiedsszene von Janina und ihrem Vater aus dem ersten Teil von *Ein Stück Himmel* zitiert.

79 Woher das Filmzitat stammt, konnte leider nicht ermittelt werden, da die Schnittliste weder beim WDR noch bei der »Bavaria« überliefert ist.

80 Drehbuch *Ein Stück Himmel,* 8. Folge. HA WDR, Drehbücher *Ein Stück Himmel*, 880.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Ein breites Gesicht, von einem feinen Netz von purpurroten Adern durchzogen. Große durchdringend blaue Augen, die Unterlider rot und hängend, wie von einem Gewicht heruntergezogen; ein paar breite, nach oben gerichtete Nasenlöcher, die mich wie ein zweites Paar Augen anzustarren schienen; eine kurze Oberlippe, aufgeworfen, die zwei lange Vorderzähne entblößte… Ein lebhaftes, furchtloses, forderndes Gesicht.[81]

Im Film hingegen erscheint Schwester Zofia »äußerlich schöner, innerlich weniger kompliziert«[82], wie der WDR selbst konstatierte. Wirth gestand sogar, er sei verblüfft gewesen, »wie attraktiv sie alle in der Schwesterntracht mit dem großen steifen Kragen und der enganliegenden Haube waren! Ich mußte richtig aufpassen, daß diese Schwestern nicht zu schön aussahen! Die Tracht stilisiert sie fast zur klassischen Schönheit!«[83]

Auch Janinas Verzweiflung, die sich nicht nur in Angst und Traurigkeit, sondern auch in Depressionen und Suizidalität äußert, bekommt in der TV-Adaption keinen Raum. Nach dem Krieg hat Janina in Kalisz eine schwere depressive Phase. Daran ist auch ihr Umfeld schuld, vor allem die Opportunisten Adam und Irena, die weniger an Janinas Wohlergehen als an ihrem Erbe interessiert sind. Sie verurteilen Janina aufgrund ihres Festhaltens am katholischen Glauben und vertiefen damit ihre Einsamkeit:

»Wie kannst du nur an irgendetwas glauben und erst recht an einen Gott der Liebe? Wo zum Teufel siehst du Liebe? Zeig's mir. Ich möchte das auch gern sehen. Geh, zeig's mir! Ich kann nichts sehen außer Elend und Schmerz. Und Konzentrationslager und Gaskammern. Das sehe ich. Du siehst Liebe. Weißt du, wie viele Millionen umgekommen sind im letzten Krieg? Und Gott hat keinen Finger gerührt, um sie zu retten. Warum? Was haben sie getan, um einen solchen Tod zu verdienen? Was haben sie getan, dass sie sterben mussten? […]«[84]

Janinas Todessehnsucht wird im Film auch an anderen Stellen ausgespart. So schildert David immer wieder in ihrer Autobiographie, wie sie am liebsten sterben würde, keinen Sinn mehr im Leben sieht oder Schuldgefühle hat, weil sie überlebte. So wünscht sie sich während des Pessachfestes in Paris: »O Gott, wenn es dich gibt, lass mich bitte bald sterben!«[85] In dieser depressiven Phase droht die Gefahr, dass Janina ihren suizidalen Gedanken Taten folgen lässt – sie erlebt einen Nervenzusammenbruch. Der Arzt lässt ihr Tabletten zurück, die sie später kurz in Versuchung führen: »Ich starrte die Tabletten an. Es wäre so einfach.«[86]

81 *David*: Ein Stück Himmel 470.
82 Schwester Zofia: Buch, Film und Wirklichkeit (Typoskript). HA WDR 05193.
83 Gespräch mit Regisseur Franz Peter Wirth (Typoskript). HA WDR 12193.
84 *David*: Ein Stück Himmel 617.
85 Ebd. 765.
86 Ebd. 846.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 9–10: Suizid: Ein Nachbar stürzt sich aus dem Fenster… (*Ein Stück Himmel,* 4. Folge, 54:08) …und liegt tot auf dem Betonboden (*Ein Stück Himmel,* 4. Folge, 54:14)

Doch diese im Buch ausführlich geschilderte negative Grundstimmung und Janinas Suizidalität werden im Film weder thematisiert noch bildsprachlich eingefangen. Dies gilt auch für die Fortsetzungsfolgen. Der einzige Suizid, der in *Ein Stück Himmel* zu sehen ist, ereignet sich im Warschauer Ghetto, als ein Nachbar erfährt, dass seine Familie deportiert wurde. Daraufhin stürzt er sich von ganz oben in die Tiefe auf den Zementboden. Janina sieht den Sturz kurz vom Wohnzimmerfenster aus[87] – eine der wenigen drastischen Szenen in *Ein Stück Himmel*.

In Australien werden nicht Janinas Traumatisierung, ihr schlechtes Gewissen, überlebt zu haben, ihr Schmerz über den Verlust der Eltern, ihre Einsamkeit oder ihre Orientierungslosigkeit ins Zentrum gerückt, sondern ihr Erwachsenwerden und ihr Kampf um Unabhängigkeit. Mit diesem »Coming of Age«-Aspekt bietet *Ein Stück Himmel* ein hohes Identifikationspotential gerade für junge Zuschauer.

Regisseur Franz Peter Wirth setzt auf das »Prinzip Hoffnung«

Diese Schwerpunktsetzung geht vor allem auf den Regisseur Wirth zurück, der erklärt hatte, er wolle mit *Ein Stück Himmel* auch der jungen Generation mit ihrer »No future«-Angst Perspektiven bieten. *Ein Stück Himmel* wird so nicht ausschließlich zu einem Lehrstück über den Holocaust, sondern auch zu einem Lehrstück für junge Menschen, ihres eigenes Glückes Schmied zu werden. In der Betonung dieses Aspekts mag ein Grund für den Verzicht auf drastische Szenen und die überaus optimistische Interpretation von Janinas Gefühlszustand liegen. Wie die Ausführungen über Janinas Suizidalität gezeigt haben, steht die im Buch geschilderte Janina keinesfalls für einen unbedingten Überlebenswillen und eine Leugnung der entsetzlichen Realität.

87 *Ein Stück Himmel*, 4. Folge, 54:08.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Auch lohnt sich ein Vergleich zwischen dem Schluss, den David in ihrer Autobiographie gewählt hat, mit der Fassung des Drehbuchautors Lehman und der Variante, für die sich Regisseur Wirth am Ende entschied. Der erste Teil von Janina Davids *Ein Stück Himmel* hatte mit dem »Geruch von reifenden Äpfeln und Birnen« und einem »Sommermärchen mit einem Happy End« begonnen.[88] Das Ende von *Ein Stück Erde,* dem zweiten Teil von *Ein Stück Himmel*, nimmt auf diesen Anfang in Form einer Ringkomposition Bezug – David beschreibt die Natur ihrer Umgebung in Kalisz im Herbst 1946: »Aus den Obstgärten, die in der Herbstsonne träumten, brachte der Wind den Duft reifender Früchte. Den Duft des zurückkehrenden Lebens. Den Duft des Friedens.«[89] Doch die Idylle ist trügerisch, denn sie spiegelt die Sehnsucht nach einem Paradies wider, nachdem die Erde für Janina zur Hölle geworden war und sie die Gewissheit hatte: »Meine Eltern waren tot.«[90]

Drehbuchautor Lehman hingegen wollte zum Ende hin den Schwerpunkt auf den Antisemitismus nach 1945 lenken und damit auf die Persistenz der Gefahr für Juden. Janinas (Janies) Freundin Saba sollte diese über die Pogrome aufklären:

JANIE: What's the matter?
SABA: Can't you see? They are looking at us.
JANIE: Who? (looks) Oh, you are vain. Let them. […]
SABA: They hate us.
JANIE: Why do you say that?
SABA: Don't you know? Have they really turned your head in that stupid place? They all hate us.
JANIE: But Saba, you and your parents – you were saved by Poles.
SABA: They were the exception.[91]

In Lehmans Version endet die Serie schließlich mit einem Dialog, der nach dem Verbleib der Schwäne aus den naheliegenden Weihern fragt. Saba teilt Janina mit, dass diese von den Russen verspeist worden seien – ein deutlicher Hinweis darauf, dass von Russland keine Rettung zu erhoffen ist.[92] Lehman wollte somit seine Kritik an der Persistenz des polnischen Antisemitismus, verbunden mit Anti-Kommunismus und Russland-Kritik, am Ende prominent bekräftigen. Im Kontext der *Ein Stück Himmel*-Verfilmung hatte er immer wieder die Politik hinter dem Eisernen Vorhang kritisiert: »Die Gefahr ist nicht vorbei!«, sagte

88 *David*: Ein Stück Himmel 27.
89 Ebd. 646 f.
90 Ebd. 644.
91 A Square of Sky: A wartime childhood by Janina David, dramatised by Leo Lehman, Part 8. Privatarchiv Leo Lehman, 8/46 f.
92 Ebd. 8/47.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Lehman mit Blick auf den Ost-West-Konflikt.[93] »In meinem Land werden die Menschen heute wieder belogen, betrogen und unterdrückt.«[94]

In Lehmans Fassung trauert Janina den polnischen Schwänen nach, die integraler Bestandteil der Vorkriegsidylle sind. Der Schwan steht dabei nicht nur für »great dignity«, sondern ist ein überkodiertes Symbol im kulturellen Gedächtnis. Nicht wegzudenken ist die Assoziation des Schwanen-Symbols einerseits mit der Melancholie, die hier die Absurdität überlagert, dass ausgerechnet die russischen Befreier die Schwäne verspeist haben. Andererseits steht der Schwan prominent auch für Reinheit. Damit ist selbst der letzte Winkel Polens, den zwar die deutschen Truppen nicht erreichten, aber die russischen Truppen befreiten, durch den Krieg unwiederbringlich zerstört.[95]

Wirth hingegen beschloss, mit einer Szene aufzuhören, die im Buch an früherer Stelle steht: als Janina erfährt, dass der Ferienort ihrer Eltern von den Deutschen verschont geblieben war. Von einer älteren Bekannten hört sie: »Während des ganzen Krieges habe ich hier gelebt – wissen Sie, die Deutschen sind nie hierhergekommen, nicht ein einziges Mal!«[96] Janina schüttelt ungläubig den Kopf, muss ein nervöses Lachen unterdrücken. Der Schluss in der tatsächlich realisierten Verfilmung wirft einen absurden Schatten auf Janinas Überlebenskampf und den Tod ihrer Eltern: Wären sie nur nicht nach Warschau, sondern in den traditionellen Ferienort geflohen – die Familie hätte vielleicht überlebt.

Dadurch, dass der Schluss in der Filmfassung deutlich offener und weniger melancholisch gezeigt wird als in Lehmans Drehbuchvorlage und in Davids Autobiographie, wird erneut das Bemühen des Regisseurs Wirth deutlich, der als Ziel das »Prinzip Hoffnung« formuliert hatte – in Anlehnung an Ernst Bloch. Zugleich wird der Holocaust nicht in seiner Totalität gezeigt, sondern das Glück weniger Menschen, die vom Ostfeldzug verschont blieben.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem Schluss der Fortsetzungsfolge von *Ein Stück Himmel*. Die filmische Adaption fokussiert auf eine positive »Coming of Age«-Erzählung. Während es in der Autobiographie heißt: »Ich wünsche mir oft, ich wäre tot. […] Dies ist keine Welt für Kinder. Was wir tun müssen, ist, uns um die Kinder, die in diese Welt hineingeboren wurden und Hilfe brauchen, zu kümmern«[97], lässt Wirth den bedeutsamen ersten Satz über die Suizidalität weg und lässt einen extradiegetischen Erzähler über Janinas Werdegang als Sozialarbeiterin berichten. Statt einer gebrochenen Figur wird vorsichtiger

93 »Die Gefahr ist nicht vorbei!«: Gespräch mit Leo Lehman. In: *WDR* (Hg.): Ein Stück Himmel – Geschichte einer Kindheit 1935–1945: Materialien zu der Fernsehserie. Köln 1982, 20–21, hier 21.

94 Ebd.

95 Vgl. *Rösch*, Gertrud Maria: Schwan. In: *Butzer,* Günter/*Jacob,* Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2. Aufl. Stuttgart 2012, 385 f.

96 *Ein Stück Himmel*, Folge 8, 54:15–54:24.

97 *David*: Ein Stück Himmel 860.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Optimismus, eben Wirths »Prinzip Hoffnung« ausgestrahlt: Das Schlussbild zeigt Janina in einem weißen Kleid am Strand, die nun endlich ein selbstbestimmtes Leben beginnen kann – und somit ein auf Versöhnung angelegtes und auslegbares Ende.

4.2.2 Die Darstellung der Deutschen

Große Differenzen zwischen David, Lehman und Wirth gab es in der Frage nach einem angemessenen Bild von Deutschen als Tätern. *Ein Stück Himmel* ist eine jüdisch-polnische Erinnerung an die deutsche Judenvernichtung, geschrieben von der nach London emigrierten Holocaust-Überlebenden Janina David. Sie wuchs in Kalisz auf, einem Ort, der 115 Kilometer von der einstigen schlesischen Hauptstadt Breslau entfernt ist. Die unmittelbare Nähe zum Deutschen Reich prägte das Leben in Kalisz: Es gab viele Deutsche in Davids Umfeld. Daher verwundert es nicht, dass in ihrer Autobiographie viele von ihnen beschrieben werden. *Ein Stück Himmel* legt somit nicht nur Zeugnis über den Holocaust ab, sondern stellt auch einen deutsch-polnischen Erinnerungsort dar. Aufgrund ihrer schnörkellosen Sprache und ihrer keineswegs parteiischen Perspektive, die auch Deutsche als Retter präsentiert, baut *Ein Stück Himmel* eine versöhnliche Brücke für die Deutschen, um sich auf eine Auseinandersetzung mit dem Holocaust einzulassen. Zugleich enthält Davids Autobiographie jedoch Passagen, die für ein Erinnerungsangebot mit revisionistischen oder relativierenden Interpretationsmöglichkeiten instrumentalisiert werden könnten. So stand Regisseur Wirth vor der Herausforderung, einerseits der Autobiographie gerecht zu werden und andererseits eine Geschichtsdeutung zu entwerfen, die nichts beschönigte und dennoch anschlussfähig und massentauglich blieb. Aufgrund des Spannungsverhältnisses zwischen Davids polnisch-jüdischer Erinnerung und den Interessen einer deutschen Fernsehproduktion lohnt eine genaue Analyse, welches Deutschland- und welches Täterbild David in ihrer Autobiographie *Ein Stück Himmel* vermittelt und wie es von Wirth adaptiert wird.

Positives Deutschlandbild

Besonders positiv schildert David einen Vertreter der deutschen Besatzungsmacht, als sie auf dem Weg nach Warschau schwer erkrankt. Ein polnischer Kutscher will sie daraufhin nur zu einem Wucherpreis ins Krankenhaus bringen. Es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen einem polnischen Gendarmen und dem Kutscher, doch erst ein deutscher Offizier löst die Situation.[98]

98 Ebd. 122.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

David relativiert mehrmals die Dichotomie von Deutschen als Tätern und Polen und Juden als Opfern. Besonders eindringlich sind die Schilderungen, in denen David Polen Kollaboration vorwirft – und somit den Völkermord der Nationalsozialisten nicht nur als Resultat deutscher, sondern auch polnischer Täter und Profiteure darstellt. Als Janina illegal außerhalb des Ghettos spazieren geht, kann sie ungehindert an drei deutschen Soldaten vorbeigehen – schließlich tun sich die Deutschen schwer, die von David präsupponierten optisch erkennbaren Unterschiede zwischen Juden und Polen zu erkennen. Die Verfilmung deutet diese Szene an. Später, nach dem Krieg, zieht Janina sogar in Betracht, dass ihre Eltern nicht in einem Konzentrationslager starben, sondern, »von ihren Mitbürgern verraten, auf einer Straße der Stadt« umkamen.[99]

Dennoch sind es Polen, denen Janina das Überleben zu verdanken hat, und es ist die Bekannte ihrer Eltern Lydia, die trotz ihrer Liaison zu einem Wehrmachtsoffizier Janinas Familie eindringlich vor dem Genozid warnt: »Wissen Sie nicht, dass sie Sie hier haben wie Ratten in der Falle? Die Deutschen haben einen festen Plan. Die lassen Sie nicht hier bleiben, bis Sie friedlich an Typhus umkommen. Die werden der ganzen Sache ein Ende machen, und zwar bald. Sie müssen hier raus!«, zitiert die Autorin Lydia.[100]

Lydia zwischen Polen und Deutschland

Lydias Verhältnis zur Familie David ist äußerst ambivalent. Auf der einen Seite gibt es eine starke Anziehung zwischen Lydia und Janinas Vater, die auch die filmische Adaption deutlich macht. Lydia zeigt sich hilfsbereit, lässt ihre Kontakte zu den deutschen Besatzern spielen und von zwei Männern eine Kiste voller Lebensmittel ins Ghetto liefern.[101] Sie ermöglicht Janina Ausflüge aus dem Ghetto, lädt sie erst über Weihnachten, später für länger zu sich nach Hause ein, um sie den Deportationen zu entziehen. Andererseits macht sie Janina zum Faustpfand in ihrer kriselnden Ehe mit Erich. Sie droht ihm damit, Janina zu verraten, und kann ihren Mann somit erpressen. Hilflos muss er zusehen, wie sie in eine neue Wohnung zieht und das gesamte wertvolle Mobiliar mitnimmt. Lydias neuer Partner wird nicht als grausamer deutscher Offizier, sondern als attraktiver Mann geschildert.[102] Als der Offizier während einer Feier bei Lydia Janina entdeckt, verhält er sich liebevoll:

Die grüne Uniform roch angenehm nach Tabak und Kölnischwasser, die Wange war frisch rasiert. Betäubt vom Schock, hörte ich ihn Lydia fragen, wer denn das hübsche kleine Mädchen sei, das er in ihrem Bett gefunden habe, und Lydia betont gleichmü-

99 Ebd. 646.
100 Ebd. 206.
101 Ebd. 214.
102 Ebd. 221 f.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 11: Deutscher Offizier »Grünauge« tanzt mit Janina (*Ein Stück Himmel,* 4. Folge, 09:43)

tig antwortend, ich sei Erichs Tochter aus erster Ehe. […] Einen Augenblick lang trafen sich unsere Blicke, hielten einander fest, dann fuhr er mir lächelnd mit der Hand übers Gesicht. Ich schloss die Augen und atmete erleichtert auf. Jetzt wusste ich, dass er wusste und dass ich nichts zu fürchten hatte.[103]

Janina hätte allen Grund, den deutschen Offizier zu hassen, zu fürchten oder zumindest unsympathisch zu finden. Sie lobt aber seinen Geruch und seine Gutmütigkeit. Auch hat sie keinen Zweifel daran, dass er die Situation nicht durchschaut hätte: Obwohl er um Janinas jüdische Herkunft weiß (»jetzt wusste ich, dass er wusste«[104]), unternimmt er nichts, sondern lächelt ihr zu.

Während Drehbuchautor Lehman in seiner Fassung nahe an Davids Text blieb, schmückte Wirth diese Szene deutlich aus. Grünauge entdeckt Janina nicht schlafend im Bett, sondern versteckt in der Speisekammer. Daraufhin stellt er Lydia zur Rede:

GRÜNAUGE: Wer ist dieses Fräulein?
LYDIA: Eine Nichte meines Mannes.
GRÜNAUGE: Soso. Und weshalb hast du sie mir vorenthalten?
LYDIA: Sie ist nur zu Besuch für ein paar Tage.
GRÜNAUGE: Achso.[105]

Grünauges Blick und Stimmlage zeigen, dass er Lydia kein Wort glaubt – er aber über den Zwischenfall hinwegsieht. Stattdessen fordert er Janina zum Tanz auf, weswegen es im Film zu einer intimen Nähe zwischen zwei exemplarischen Figuren – dem Täter und dem Opfer – kommt.

Die Änderung des Drehbuchs lässt unterschiedliche Lesarten zu. Zum einen könnte man anführen: Davids Schilderung, wonach der Offizier Janina »lächelnd mit der Hand übers Gesicht« fährt und sie dadurch spürt, dass sie »nichts zu fürchten hatte«, hätte eine die Deutschen entlastende Geschichtsinterpretation

103 Ebd. 233 f.
104 Ebd.
105 *Ein Stück Himmel,* 4. Folge, 00:05:21.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

dargestellt.[106] Dies gilt jedoch gleichermaßen für die intime Tanzszene. Umgekehrt ist anzuführen, dass die Idylle gebrochen dargestellt wird und die unmittelbare Nähe zwischen Täter und Opfer beim Tanzen auch etwas Unangenehmes, weil Beklemmendes hat. Im Gegensatz zum Offizier kann Janina den Tanz daher auch nicht genießen, sondern schaut hilflos und verängstigt umher. Dennoch könnten die Zuschauer die Szene als harmonisch empfunden haben, schließlich spielte Volkert Kraeft den Offizier. Seit seiner großen Rolle in *Die Buddenbrooks* (1979) genoss Kraeft große Popularität; es folgten Engagements für *Tatort* und *Das Traumschiff*. Der Sympathieträger Kraeft könnte viele Zuschauer dazu gebracht haben, die Tanzszene in einem harmlosen Sinne einzuordnen.

4.2.3 Keine Täterkonkurrenz zwischen Deutschen, Ukrainern und Balten

Während die Tanzszene also mehrdeutig ist, werden eindeutige Entlastungsstrategien vermieden. David geht in ihrer Autobiographie beispielsweise auf die ausländischen Verbündeten der Deutschen ein, die oftmals viel entschiedener und härter vorgegangen seien: »Es gab Gerüchte, dass spezielle Todesbrigaden, aus Ukrainern, Litauern und Letten, in Warschau eintreffen sollten. Panische Angst verbreitete sich im Ghetto. Die ›Balten‹ übertrafen die Deutschen an Grausamkeit bei Weitem.«[107] Es überrascht nicht, dass diese Täterkonkurrenz im Film nicht übernommen wird, um nicht von deutscher Schuld abzulenken.

Besonders problematisch war aus Sicht des Regisseurs ein allzu positives Deutschen-Bild, das David im Zusammenhang mit der Niederschlagung des Aufstands in Warschau präsentiert. Janina und die anderen Kinder aus dem Kloster haben in einem Keller Unterschlupf gefunden. Dennoch rechnen die Schwestern mit dem Schlimmsten und beten mit den Kindern »um einen leichten Tod«.[108] Doch sie haben Glück:

> Nach einer Stunde kam die Mutter Oberin zurück. Mit vor Erregung zitternder Stimme sagte sie uns, es wäre ein Wunder geschehen. Wir könnten bis morgen bleiben und dann würde uns derselbe Offizier beim Auszug helfen. Wir fielen auf die Knie und beteten. Der Offizier war ein Katholik und die Mutter Oberin, die ihre Jugend in Deutschland verbracht hatte, sprach perfekt Deutsch. Die beiden Faktoren zusammen hatten uns offenbar zu dem Wunder verholfen.[109]

Am nächsten Tag erscheint der deutsche Offizier

106 *David*: Ein Stück Himmel 233 f.
107 Ebd. 293.
108 Ebd. 522.
109 Ebd. 522 f.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

mit weiteren Ukrainern, einer Droschke und einem Lastwagen. Darauf luden wir die schwereren Fälle, der Rest wurde unter den Schwestern und den älteren Mädchen aufgeteilt. […] Die lange Prozession machte sich auf den Weg. An der Spitze kam der Offizier, die kleine Marysia auf dem Arm, ein zweites Kind an der Hand. Hinter ihm wir, die mittleren, jedes eine Kleine führend. Hinter uns die ältesten Mädchen, gebeugt unter ihren schweren Bündeln. […] Der deutsche Offizier ging langsam, hielt sich in der Mitte der Straße und deutete uns von Zeit zu Zeit, wir sollten nach rechts oder nach links schauen. Das erste Mal folgte ich ihm und starrte gehorsam in das brennende Inferno zu meiner Rechten, aber das nächste Mal schaute ich auf die andere Seite und wünschte sofort, ich hätte es nicht getan. In einem ausgebrannten Geschäft lag in einer Ecke ein Haufen von kleinen Skeletten auf dem Boden. Ihre Knochen leuchteten weiß, ein paar Schädel waren abgefallen und in die Mitte des Fußbodens gerollt. Ich schluckte und legte meine Hand über Frankas Augen. Von da an drehte ich ihren Kopf immer in die Richtung, die der Deutsche uns angab, ich selber aber schaute in die andere. Es war richtig – wenn auch überraschend von einem Deutschen –, dass er uns die schrecklichsten Anblicke ersparen wollte, aber ich war kein Kind mehr und ich wollte sehen.[110]

Der deutsche Offizier wird überaus positiv geschildert. Er rettet die Kinder und Ordensschwestern nicht nur aus dem brennenden Warschau, sondern versucht, die Flucht aus dem Gefecht so wenig traumatisierend wie möglich zu gestalten, sodass sich Janina von dem Deutschen positiv überrascht zeigt. Zugleich wird deutlich, dass die Schilderungen Teil einer »Coming of Age«-Geschichte werden: »[i]ch war kein Kind mehr und ich wollte sehen«[111], formuliert Janina selbstbewusst ihren Anspruch auf Augenzeugenschaft.

Es bleibt nicht bei einem sympathischen Deutschen. Bald begegnet der deutsche Offizier mit Marysia auf den Schultern einem weiteren Offizier. Er sitzt auf einem Motorrad und ruft seinem Kameraden in einem Anflug von Galgenhumor zu: »›Was, noch immer am Leben?‹ Dann nahm er seinen Rucksack ab, reichte ihn einem unserer Mädchen und fuhr aufheulend davon. Der Rucksack war voll Zucker.«[112]

Deutscher Offizier als Christophorus: Streit über ambivalentes Geschichtsbild

An diesen Erinnerungen – dem Exodus aus dem brennenden Warschau und dem Sack Zucker – entzündete sich eine kontroverse Diskussion zwischen David und dem Drehbuchautor Lehman auf der einen und dem Regisseur Wirth auf der anderen Seite. David und Lehman ging es um historische Authentizität. Mit ihrem jüdisch-polnischen Hintergrund und ihrer komplexen Verfolgungsgeschichte wussten sie, dass es keine eindeutige Täter-Opfer-Dichotomie gibt

110 Ebd. 525–527.
111 Ebd. 527.
112 Ebd. 528 f.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

und sich Geschichte niemals nur in Schwarz-Weiß-Mustern erzählen lässt. Den beiden Holocaust-Überlebenden erschien es wichtig, die unfassbaren, weil kontraintuitiven Ereignisse (»überraschend von einem Deutschen«[113]) auch dann authentisch zu schildern, wenn sie Ambiguität darstellten und damit auch Ambivalenz entfachten. Schließlich schwingt in der Schilderung Davids auch die Botschaft mit, dass es auch Wehrmachtsoffiziere gab, die Juden retteten. Mehr noch: Wehrmachtsoffiziere werden als fürsorglich, verantwortungsbewusst und hilfsbereit beschrieben und es wird damit das Narrativ der »sauberen Wehrmacht« affirmiert.

In Lehmans Version sollte der Auszug aus Warschau mit dem deutschen Offizier an der Spitze gezeigt werden: »The German Officer puts himself at the head of the column. He picks up the smallest child and takes another by the hand. Mother Superior will walk with him.«[114] Das kleinste Kind sollte dabei eine Jüdin sein: »It turned out later that the blond angel the German Officer carried on his arm was also a Jew…«[115] Auch wollte Lehman die drohende Gefahr der Situation verdeutlichen: »Janie, as always, takes care of Dorothy. […] Sister Zofia (whispers to Janie) Turn her face away from the Germans. Dorothy's hat is pulled even tighter over her ears, hiding her copper curls.«[116] Die Gräuel des Krieges sollten gezeigt werden: »just inside a disembowelled house the body of a hanged man swings imperceptibily (although there's no breeze)«.[117] Die Stelle mit dem Zucker hatte Lehman ebenfalls vorgesehen: Der deutsche Soldat »carries a big canvas bag, which, without warning, he unceremoniously dumps in Ela's lap (Ela happened to be nearest). Frightened, Ela almost drops it. Lumps of sugar fall out all over the place. Rider (continued) It's sugar. Sugar. You dumb baby. He laughs again and roars off into the haze.«[118]

Doch dieser geschichtsklitternd auslegbare Subtext von Juden rettenden Wehrmachtssoldaten erschien Regisseur Wirth zu heikel. Ein Wehrmachtsoffizier, der ein jüdisches Kind auf den Schultern aus dem brennenden Warschau rettet – diese filmische Umsetzung hätte seiner Meinung nach problematische Bilder erzeugt, weil es die Deutschen unwillkürlich von ihrer Schuld entlastet hätte. Ein Retter mit einem Kind auf den Schultern: Kulturgeschichtlich ist dieses Motiv, wie Wirth laut David argumentierte, dem Heiligen Christophorus entlehnt, einem der 14 Nothelfer.[119] Der Überlieferung nach trug der Heilige Christophorus Jesus auf seinen Schultern über einen Fluss – und mit

113 Ebd. 527.

114 A Square of Sky: A wartime childhood by Janina David, dramatised by Leo Lehman, Part 8. Privatarchiv Leo Lehman, Ascot/England, 8/2.

115 Ebd. 8/3.

116 Ebd.

117 Ebd. 8/4.

118 Ebd. 8/5.

119 Gespräch mit Janina David am 28.11.2014 in London.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Christus die Last der ganzen Welt, die Sünde der Menschheit.[120] Ein deutscher Offizier, der christophorus- oder auch mosesgleich die Kinder und Nonnen aus dem brennenden Warschau herausführt und ein weiterer Offizier, der die Kinder zwar nicht mit himmlischem Manna, aber doch immerhin mit einem Sack Zucker stärkt: Wirth war sich sicher, dass diese Szene ein problematisches Erinnerungsangebot geliefert hätte. Und so kam es zu dem oben erwähnten Streit zwischen der Autorin David, dem Drehbuchautor Lehman und dem Regisseur Wirth. Rückblickend erinnert sich David an die Kontroverse wie folgt:

Franz Peter said: »We are not doing it.« But Leo has written a wonderful scene which was to be the last scene of that part of the film with this officer leading us out of the flames. And Leo said: »Why not?« First, Franz Peter said: »Well, because it's too dangerous to have a dozen small children climbing on the ruins with explosions going on, you know, everywhere fire and we can't risk it.«

But the people who knew about this sort of things said: »There is no danger, the children will not come anywhere near the fireworks.« And then, at the end, we all got very upset about this. This was a strong fight. At the end, Franz Peter said: »I hope to show this film abroad and what will the people say? That the Germans have made a film about the Second World War and they are now whitening themselves. They are showing the saintly figure, the Saint Christopher with a child on his arm, leading the children out of the flames. What will the people abroad say?«

And I answered: »But it happened. It's true and the Germans were burning Warsaw, you know, the flames, you've done it.« But there was no chance to convince him. Absolutely no chance. That was a big row and Leo left. He said: »If this scene is not shot, I won't have anything more to do with the film.« He wanted to take his name of the credits, but in the end, that wasn't allowed, he didn't. But he did not come back. As far as I remember, but I am not sure, he didn't even come back for the final party and for the press show. Even my uncle and my aunt were invited from Paris and came. He was not there. He didn't want to talk to anybody.[121]

Bei aller quellenkritischen Vorsicht, mit der die Ergebnisse eines Experteninterviews zu bewerten sind – ein Signal, wonach Erinnerung trügerisch sein kann, sendet David selbst: »as far as I remember, but I am not sure«[122] –, werden die Differenzen deutlich. Dass es Spannungen zwischen dem Drehbuchautor und dem Regisseur gab, ist auch an anderer Stelle überliefert – so schrieb WDR-Redakteur Hartwig Schmidt an den WDR-Pressesprecher Michael Schmid-Ospach in einem als »vertraulich« gekennzeichneten Brief, dass »die Zusammenarbeit zwischen Herrn Wirth und Herrn Lehman […] sich in der letzten Zeit doch als recht problematisch erwiesen« habe.[123] Folgt man Davids oben

120 *Stritzky,* Maria-Barbara von: Christophorus. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 2. 3. Aufl. Freiburg/Breisgau 1994, 1174–1176.

121 Gespräch mit Janina David am 28.11.2014 in London.

122 Ebd.

123 Hartwig Schmidt (WDR) an Michael Schmid-Ospach (WDR), 29.08.1980. HA 12193.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

zitierten Erinnerungen, so wollte Wirth die Szene mit dem ›guten‹ Wehrmachtsoffizier auch aus einem ökonomischen Motiv heraus tilgen: aus Angst vor Kritik aus dem Ausland und der damit verbundenen Konsequenz, die Serie nicht auch anderen Fernsehanstalten verkaufen zu können.

Aufopferungsbereite deutsche Offiziere

Eine weitere Szene, die Wirth nicht von Lehman übernahm, ist die Aufopferungsbereitschaft der deutschen Offiziere gegenüber einem an Syphilis erkrankten Jungen im Heim. Den Vorgang beschreibt David in ihrer Autobiographie wie folgt:

> Die Deutschen trieben ein richtiges Bett mit Betttüchern für ihn auf und brachten den Jungen in den Gang hinunter, gerade vor ihre Tür. Dort fütterten sie ihn, wechselten seine Verbände und wachten über ihn wie eine Gruppe von ältlichen Onkeln. Und als die Zeit dafür kam, holten sie einen Priester, der dem Jungen die Sterbesakramente reichte, und folgten dem Kleinen zu seinem Grab.[124]

Diese Szene wollte Lehman eins zu eins im Film umsetzen, wie seine Drehbuchversion verdeutlicht:

> 1st GERMAN: We'd like to take the boy downstairs.
> 2nd GERMAN: We want to look after him, you know, see how it goes.
> […] JANIE'S VOICE: The Germans got a real bed for him, sheets even, and put him where he would be near to them. […] There they fed him, changed his dressing and watched over him like a lot of (elderly) Uncles.[125]

Auch diese Passage hätte ein mehrdeutiges Geschichtsbild evoziert, womöglich hat sie der Regisseur deswegen gestrichen.

4.2.4 Antijudaismus, Antisemitismus und Rassismus

Auch wenn David in ihrer Autobiographie keine Erklärung für den Antisemitismus und erst recht nicht für den Holocaust geben kann und will, werden individuelle Motivstrukturen wie materielle Bereicherung und Profitstreben seitens der polnischen Bevölkerung ebenso erwähnt wie der tief verankerte Antijudaismus in Polen, der mit einem rassistisch fundierten Antisemitismus einherging.

124 *David*: Ein Stück Himmel 538.

125 A Square of Sky: A wartime childhood by Janina David, dramatised by Leo Lehman, Part 8. Privatarchiv Leo Lehman, Ascot/England, 8/11 f.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Das Verhältnis von Juden und Polen ist komplex: Galten das 16. und die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts als »Goldenes Zeitalter« der polnischen Juden, löste sich Polen später vom Ideal einer multiethnischen Adelsrepublik.[126] Stattdessen favorisierten die Polen laut der Historikerin Gertrud Pickhan nun eine ethnisch homogene polnische Nation, »in der die Juden zu Fremden und somit de-familialisiert wurden«.[127]

Schon vor der deutschen Besatzung im Zweiten Weltkrieg gab es im Polen der Zwischenkriegszeit eine antijüdische Politik, die sich etwa in Wirtschaftsboykotten, »Arierparagraphen« und der Ablehnung jüdischer Studierender an den Universitäten äußerte.[128] David beschreibt in ihrer Autobiographie, dass ihr Vater nur aufgrund seiner Verdienste in der polnischen Armee Piłsudskis von den Restriktionen an den Universitäten befreit war.[129] Während des Holocausts im von Deutschland besetzten Polen blieb laut Pickhan die »Mehrheit der Polen und Polinnen […] gegenüber dem jüdischem Martyrium gleichgültig und sah nur das eigene Leid, manche äußerten heimlich oder offen sogar eine gewisse Befriedigung über die Lösung der polnischen ›Judenfrage‹ durch die Nationalsozialisten«.[130]

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde »der polnische Antisemitismus in Geschichte und Gegenwart weitgehend tabuisiert«.[131] Mehr noch: Antisemitische Stereotype waren »auch in der Staats- und Parteiführung weiterhin wirkmächtig«.[132] Juden und Kommunisten bildeten für polnische Nationalisten ein neues Feindbild, sodass viele Juden in Polen keine Zukunft mehr für sich sahen und spätestens nach den März-Ereignissen 1968 emigrierten: Nach dem Sechstagekrieg intensivierten sich »die als Antizionismus getarnten antisemitischen Kampagnen«.[133] Sowohl die antijüdische Politik als auch das Narrativ der »Martyrologia«, das die Nation Polen im Zentrum des Leids sah, waren für die Erinnerungspolitik lange Zeit maßgeblich.[134] Zwar schrieb David ihre Autobiographie auf Grundlage ihrer in Geheimschrift notierten Tagebuchaufzeichnungen. Dennoch stellt diese ein retrospektiv formuliertes Werk dar, weswegen davon auszugehen ist, dass sich die antijüdischen Strömungen in der polnischen Politik und Gesellschaft nach dem Ende der deutschen Besatzung auf die Interpretation der Zeit vor 1945 ausgewirkt hat – sowohl bei David als auch bei Lehman.

126 *Pickhan*, Gertrud: Polen. In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 1: Länder und Regionen. München 2008, 276–283, hier 279.
127 Ebd.
128 Ebd. 281.
129 *David*: Ein Stück Himmel 85.
130 *Pickhan*: Polen 281.
131 Ebd. 282.
132 Ebd.
133 Ebd.
134 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Wie ›jüdisch‹ sollte die Protagonistin im Film aussehen?

David, die ihre Wahrnehmung aus kindlicher Perspektive heraus schildert, geht anscheinend unbefangen und selbstverständlich von einer Differenz zwischen Polen und Juden aus, denen auch optisch erkennbare ethnische Unterschiede zugrunde lägen. Sie fängt damit ein politisches Klima ein, das für Denkmuster des rassistischen Antisemitismus und der biologistischen Ideologie der Nazis empfänglich war.

Vor dem Hintergrund der Vorstellung einer jüdischen Differenz verwundert es nicht, dass die Besetzung der Protagonistin zu einem Politikum wurde. Der große Erfolg von *Ein Stück Himmel* hing auch mit der überzeugenden Leistung der 13 Jahre jungen tschechischen Schauspielerin Dana Vávrová zusammen. Insgesamt wurden über 300 Mädchen in Großbritannien, Frankreich, Deutschland, der Schweiz und der Tschechoslowakei für die Hauptrolle gecastet.[135] 40 kamen in die engere Wahl – aus denen Vávrová als Siegerin hervorging, obwohl sie blonde Haare hatte. Für die Rolle der Janina in *Ein Stück Himmel* musste sie diese färben.[136] Zuvor war es jedoch zu einem Streit zwischen Drehbuchautor Lehman und den »Bavaria«- und WDR-Verantwortlichen gekommen, an den sich der damalige Bavaria-Chef Günter Rohrbach wie folgt erinnert:

> In den Köpfen der Fernsehmacher spukte lange Zeit noch der Stürmer-Jude. Daher gab es eine gewisse Tendenz, Juden blond zu zeigen. Peter van Eyck zum Beispiel. Das war für mich ein typischer Fall: Peter van Eyck ist blond und blauäugig und spielte einen Juden. Das schien mir damals etwas unglaubhaft. Und dagegen wehrte sich Leo Lehman. Es gab es eine sehr heftige Diskussion über die Besetzung der Hauptrolle mit Dana Vávrová. Da war er absolut dagegen. Sie hatte laut Leo Lehman kein jüdisches Aussehen. Für uns Deutschen war die Annahme, es gibt ein jüdisches Aussehen, ein schwieriges Thema. Leo Lehman meinte aber, es gibt Menschen, denen man das Jüdischsein ansieht. Dana Vávrová gehörte nicht dazu, er fand die unmöglich. Wir hatten noch eine Alternative, eine Engländerin, die vielleicht eher jüdisch aussah – und die wollte er unbedingt. Leo Lehman fand das von uns irgendwie feige, dass wir das jetzt, sozusagen, wegschminken. Ich erinnere mich, wir waren in meinem Büro in der Bavaria mit Franz Peter Wirth und die stritten sich bis aufs Blut und ich war auf der Seite von Franz Peter Wirth. Ich fand die Besetzung mit der Vávrová richtig. So kannte ich Leo Lehman gar nicht. Der war an sich eigentlich immer ein freundlicher und ohnehin sehr liebenswerter Mensch. So und plötzlich war da so ein Streit und dann hab' ich gesagt: So, jetzt machen wir mal 'ne Pause. Nach der Pause kam man wieder zusammen und dann hat er nachgegeben. Aber er war absolut dagegen. Es war übrigens nicht so, dass wir ausdrücklich jemand gesucht hätten, der nichtjüdisch aussieht. Wir haben jemanden gesucht, der in dem Alter ist und der die Fähigkeit hat, das zu spielen.[137]

135 Dana Vávrová, 14, ein Mädchen aus Prag (Typoskript). HA WDR 05193.
136 Ebd.
137 Gespräch mit Günter Rohrbach am 07.01.2015 in München.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 12: Dana Vávrová in *Ein Stück Himmel* (1982). (Pressefoto Janina David, WDR/ Bavaria)

Mit seiner Kritik an den Sagbarkeitsgrenzen war Rohrbach nicht allein. So kritisierte etwa der »Spiegel« 1960 eine Besetzung des Filmes *Liebling der Götter*, der vom jüdischen Produzenten Artur Brauner produziert wurde und von dem Juden Romeo handelt, der emigrieren muss: »Damit sich niemand politisch betroffen oder rassisch unangenehm berührt fühlen muß, wird der Jude (Peter van Eyck) zum blonden Musterpreußen stilisiert«.[138]

Je größer die zeitliche Distanz zum Holocaust wurde, desto geringer wurden indessen die Hemmungen: Das Bemühen um Differenz reflektiert etwa der Film *Bronsteins Kinder* (1990). Wie Lea Wohl von Haselberg feststellt, muss »sich die junge jüdische Schauspielerin Martha in *Bronsteins Kinder* das blonde Haar dunkel färben, um in einem Film über den Nationalsozialismus eine Jüdin zu spielen. Ihr Freund Hans Bronstein fragt daraufhin, warum eigentlich die Nazis nicht von echten Nazis gespielt würden, wenn doch die Juden mit echten Juden besetzt seien.«[139] Der Film suggeriere, so Wohl von Haselberg, die Erwartungshaltung, dass jüdische Figuren einem vermeintlich jüdischen Aussehen gerecht werden müssten, um vom Zuschauer als Juden erkannt zu werden.[140]

Diese Entwicklung mit den gegensätzlichen Standpunkten der Assimilationsbemühung auf der einen (Rohrbach, Wirth) und dem Wunsch nach jüdischer Differenz auf der anderen Seite (Lehman) spiegelte sich am Set von *Ein Stück Himmel* wider. Während Lehman für die britische Schauspielerin Georgia Slowe votierte, die einen jüdischen Hintergrund hat und in seinen Augen wohl ›jüdischer‹ aussah als Vávrová,[141] setzten sich Rohrbach und Wirth für letztere ein, weil sie eine passendere Ausstrahlung und stärkere Präsenz als Georgia Slowe gehabt habe.[142] »Bavaria«-Redakteur Michael Riedner erinnert

138 *O. A.*: Neu in Deutschland: Liebling der Götter (Film). In: Der Spiegel vom 27.04.1960, 88–89, hier 88.

139 *Wohl von Haselberg*: Und nach dem Holocaust? 124.

140 Vgl. ebd. 124–131.

141 Gespräch mit Günter Rohrbach am 07.01.2015 in München.

142 Ich danke Michael Riedner für diesen Hinweis (Gespräch am 23.03.2016).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

sich noch an die undankbare Aufgabe, Georgia Slowe telefonisch die Absage mitzuteilen – sie sei in Tränen ausgebrochen.[143]

Die Besetzung der Rolle mit Dana Vávrová machte es erforderlich, das Manuskript ins Tschechische zu übersetzen. Vávrová spielte die Rolle in ihrer Muttersprache, ihre Stimme wurde später von der ungefähr gleichaltrigen Deutschen Kristin Fiedler synchronisiert. Manche Naheinstellungen und Szenen, die erst am Ende erfolgten, wurden hingegen auf Deutsch gedreht – denn Vávrová hatte inzwischen große sprachliche Fortschritte gemacht. »Wer genau hinhört, kann das merken«, beschrieb der WDR in einer Broschüre den unterschiedlichen Klang von Original- und Synchronstimme.[144]

Kollaborationsvorwürfe: Polen als Antisemiten

Davids deutliche Darstellung des polnischen Antisemitismus und Antijudaismus fand beim Drehbuchautor großen Anklang. Lehman, der wie David aus Kalisz stammte und rechtzeitig vor dem Holocaust aus Polen fliehen konnte, thematisierte in seinen Fernsehspielen immer wieder den polnischen Antisemitismus – am deutlichsten in dem SDR-Fernsehspiel *Chopin-Express*, das 1971 ausgestrahlt wurde.[145] Darin wird das schwierige Verhältnis zwischen Juden und Polen sowie insbesondere die antisemitische und antizionistische Welle in Polen nach dem Sechstagekrieg 1967 behandelt. Aufgrund seiner jüdischen Herkunft war es dem polnischen Drehbuchautor Lehman möglich, Figuren mit Sprengkraft zu entwerfen, mit denen ein deutscher Autor wohl gehadert hätte. So heißt es im Drehbuch von *Chopin-Express*, wenn die Nazis gefragt hätten, wer Jude sei, hätten sich die Polen umgedreht und gesagt: »Der da, der ist ein Jude – denn sie wußten es. Die Deutschen wußten es nicht immer. Der da ist einer. Ha.«[146]

Janina wird immer wieder Zeugin des Antisemitismus in der polnischen Bevölkerung.[147] Auch kritisiert David die häufige Kollaboration von Polen mit den Deutschen. Bei Hausdurchsuchungen im Ghetto, die oftmals die Trias jüdische Miliz, polnische Polizei und deutsche Besatzer vornahmen, habe sich »der polnische Polizist meistens durch besonderen Eifer hervor« getan, wenngleich auch »viele jüdische Milizmänner […] ihre Macht über die hilflosen Massen« miss-

143 Gespräch mit Michael Riedner am 23.03.2016. Doch ein paar Jahre später konnte sie sich mit anderen Holocaust-Produktionen wie *Wallenberg: A Hero's Story* (1985) und *The Attic: The Hiding of Anne Frank* (1988) einen Namen machen.

144 *WDR* (Hg.): Ein Stück Himmel – Geschichte einer Kindheit 1935–1945: Materialien zu der Fernsehserie. Köln 1982, 31.

145 *Rauch*: Chopin-Express.

146 *Lehman*, Leo: Chopin-Express (aus dem Englischen von Marianne de Barde und Hubert von Bechtolsheim). HA SWR St, 29/00586, 31.

147 Etwa in *David*: Ein Stück Himmel 375.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

braucht hätten.[148] Allerdings wird dieser Kollaborationsvorwurf in der Verfilmung ebenso ausgespart wie antisemitische und antijudaistische Erfahrungen im Kloster.

Eine besonders einschneidende Erfahrung macht Janina mit Schwester Blanche. Als sich eine Wunde entzündet, wird sie zu Schwester Blanche aufs Krankenzimmer geschickt:

> Sie untersuchte meine eitrige Hand und ließ sie voll Abscheu wieder fallen: »Du hast Krätze.« »Das ist nicht wahr!«, rief ich empört. »Doch. Du wäschst dich nicht oft genug, daher kommt es. Wir tun, was wir können, um dir Reinlichkeit beizubringen, aber wie können wir hoffen, gegen rassische Eigenheiten anzukommen? Was von einer Generation zur anderen weitervererbt wird … Dein Volk war immer dreckig und wird es immer sein…« Ich war sprachlos vor Empörung, unfähig, eine Antwort zu finden. Natürlich war jedermann im Kloster fest davon überzeugt, dass Juden schmutzig waren. Zahlreiche Geschichten waren darüber im Umlauf und es würde sicher niemandem je gelingen, an dieser Überzeugung zu rütteln.[149]

Krätze ist hier eine antisemitisch motivierte Diagnose von Schwester Blanche. Schwester Adele hingegen kommt zu einem anderen Befund: »Du hast Gelbsucht, du hast in diesem Fuß hier eine böse Infektion und deine Knochen sind offen wegen der Unterernährung. Du brauchst Essen und viel Vitaminpillen und Lebertran, doch das Einzige, was ich habe, ist diese schwarze Schmiere und Zinkaugentropfen!«[150] Der Film spart diese Passage, die den Antisemitismus und den Antijudaismus der Schwestern zeigt, ebenfalls aus.

Auch nach der Befreiung durch die Rote Armee und dem Ende des Zweiten Weltkriegs bleibt das Verhältnis zwischen Christen und Juden angespannt. In einem Brief von Schwester Zofia wundert sich Janina darüber, »dass Schwester Zofia es einfach nicht über sich brachte, das Wort ›Jude‹ zu sagen oder zu schreiben. Äußerstenfalls, wenn es wirklich nicht anders ging, sagte sie ›Israelit‹, was irgendwie biblisch klang und viel weniger ›unhöflich‹.«[151]

Janinas Distanz zur katholischen Kirche wird im Film konterkariert

Der antijudaistische Vorwurf, der Janina am meisten trifft, ist der von Schwester Zofia – zu ihr hat sie sich schließlich am meisten hingezogen gefühlt. In einem Brief äußert sich Schwester Zofia offen antijudaistisch und antisemitisch. Doch diese kritische Passage wird in der TV-Adaption sofort relativiert, da der Abschnitt mit Liebesschwüren auf den Katholizismus endet – eine Wende,

148 Ebd. 188.
149 Ebd. 554.
150 Ebd. 562.
151 Ebd. 616.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

die durch die Autobiographie keinesfalls verbürgt ist, im Gegenteil: Nach dem Holocaust wendet sich Janina von der Religion ab und fühlt sich, wenn überhaupt, dem Judentum im Sinne einer Schicksalsgemeinschaft verbunden. In der TV-Serie heißt es hingegen: »Trotzdem ist meine Liebe zur katholischen Religion so tief wie immer. Auch das ist wahr. Es ist sehr schwierig.«[152] Diese entscheidende Modifikation ist als Konzession an das Fernsehpublikum zu werten: Kritik an der katholischen Kirche war inhaltlich erforderlich, aber nur mit einer zur Versöhnung ausgestreckten Hand.

Polnischer Antisemitismus und Antijudaismus werden im Film geglättet

Insgesamt kommen in der Autobiographie die Volksrepublik Polen und ihre Bürger nicht gut weg. Die Leser von *Ein Stück Himmel* bekommen ein differenziertes Bild der politischen Kultur und Mentalität in Polen geboten, die es laut David den Nationalsozialisten erleichterte, die jüdische Bevölkerung zu ermorden – oftmals mit aktiver Hilfe von Polen, die Juden denunzierten, deren Eigentum konfiszierten oder auch von den frei werdenden Arbeitsstellen profitierten.

Eine deutlich kleinere Rolle spielen der polnische Antisemitismus und Antijudaismus in der filmischen Adaption. Da eine zu ausführliche Auseinandersetzung hiermit die deutsche Schuld relativiert hätte, verwundern die Auslassungen aber nicht. Vor dem Hintergrund, dass *Ein Stück Himmel* auch für das Ausland produziert wurde, war an eine revisionistisch auslegbare Interpretation der deutschen Geschichte nicht zu denken. Polnische Antisemiten zu zeigen hätte Geschichtsklitterung bedeutet – weil sie von der deutschen Schuld abgelenkt hätten.

4.2.5 Religion: ›Christianisierung des Holocausts‹?

Ein Faktor, warum Davids Kindheitserinnerungen ein hohes Identifikationspotential für Leser und Zuschauer darstellten, war die intensive Auseinandersetzung mit dem Christentum. Folgt man ihrer Autobiographie, ist David bereits als junges Mädchen, also vor dem Zweiten Weltkrieg, von der katholischen Religion fasziniert: Madonna und Barockengel erscheinen Janina zugänglicher als jüdische Gebete auf Aramäisch und Hebräisch. Als sich die Lage im Warschauer Ghetto zuspitzt, taucht Janina zunächst bei einer christlichen Familie und später in einem von Ordensschwestern geführten katholischen Internat unter. Dort lässt sie sich taufen und feiert Erstkommunion. Statt einer fremden jüdischen Lebenswelt bekommt das nicht-jüdische Mehrheitspublikum der Bundesrepublik katholisches Brauchtum geboten – und erhält so ein Erinne-

152 *Ein Stück Himmel,* 9. Folge (*Auf dem Weg in die Zukunft)*, 56:07–56:13.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

rungsangebot mit hohem Vertrautheits- und Identifikationspotential. Dies veranlasste den »Spiegel«-Redakteur Klaus Umbach zu der süffisanten Bemerkung: »mit Wirth ging […] die bajuwarische Wallung durch, wo er, etwa bei Janinas Taufe, mit Weihrauch und Harmonium in die katholischen vollen langen konnte«.[153]

›*Christianisierung des Holocausts*‹

Bereits die Analyse von Antisemitismus und Antijudaismus in *Ein Stück Himmel* hat gezeigt, dass die Kategorie der Religion bei David Zündstoff in sich trug, zumal es nicht nur galt, der Autobiographie gerecht zu werden, sondern eine Serie für ein Publikum zu produzieren, das eine deutliche Kritik an der katholischen Kirche und am Christentum nicht begrüßt hätte. Hinzu kommt, dass auch die Verschränkung der jüdischen Verfolgungsgeschichte mit christlichen Motiven alles andere als unproblematisch ist. Besonders in den 1980er-Jahren nahm die Kritik an einer ›Christianisierung des Holocausts‹ zu, etwa der Parallelisierung von Holocaust und Via Dolorosa oder dem Objektkult in Holocaust-Museen und der Sakralisierung des Leids.[154] Allerdings wendet der Soziologe Natan Sznaider ein, dass es einen Zusammenhang zwischen der Christianisierung und der Universalisierung des Holocausts gebe: Am Beispiel des Holocaust-Museums in Washington führt er aus, das Museum habe sich »christianisieren« müssen, um »ein amerikanisches Museum werden zu können«, schließlich sei die amerikanische Gesellschaft mehrheitlich christlich-säkular geprägt.[155] Indem eine Brücke von der jüdischen Opferperspektive hin zur Perspektive der Mehrheitsgesellschaft gebaut werde, löse sich die Dichotomie zwischen »Universalisierung und Partikularisierung« auf.[156]

Auch in *Ein Stück Himmel* sind Tendenzen erkennbar, in denen das Judentum dem Christentum weichen muss oder explizit jüdische Szenen getilgt wurden. Am augenfälligsten ist das, als Janina in einem Kino Dokumentaraufnahmen aus einem Konzentrationslager sieht und ihr Glaube so ins Wanken gerät. Die Konfrontation mit Bildern aus dem Vernichtungslager führt zum einen zur ersten intensiven Erörterung Janinas darüber, dass ihre Eltern tot sind. So versucht sie, in den nackten Körpern die Gesichter ihrer Eltern, von Verwandten und Bekannten zu identifizieren. Zum anderen fordern die Vernichtungsbilder Janinas Kinderglauben radikal heraus und lassen sie die Theodizee-Frage negativ beantworten – in einer Deutlichkeit, die klarer kaum sein könnte: »Mein letzter

153 *Umbach*: Holocaust mit Kinderaugen 248.

154 *Sznaider*, Natan: Die Amerikanisierung des Holocaust. In: *Beck*, Ulrich (Hg.): Globales Amerika? Die kulturellen Folgen der Globalisierung. Bielefeld 2003, 219–238, hier 234.

155 Ebd.

156 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 13: Janina wird im Kloster getauft. (Pressefoto Janina David, WDR/Bavaria)

Kindertraum war tot: Es gab keinen Gott.«[157] Die Zäsur in Janinas Leben zeigt sich auch in ihrer Beziehung zu Gott – die Finsternis des Kinosaals gleicht Janinas Gottvertrauen. Für Janina, die während ihrer Zeit im Kloster eine intensive katholische Sozialisation erfahren und sich schon davor sehr nach dem christlichen Glauben gesehnt hatte, gerät damit die Welt aus den Fugen.

Die ›Ikonen der Vernichtung‹, die ihre Glaubenszweifel in eine atheistische Gewissheit umstürzen, bedeuten für sie nicht nur eine Abkehr vom Christentum. Sie sieht sich auch in ihrer ablehnenden Haltung gegenüber dem Judentum bestätigt. Als Janina später in ein jüdisch-orthodoxes Kinderheim aufgenommen wird, hadert sie mit dessen ideologischem Erziehungsprogramm. Keinesfalls will sie nach Palästina geschickt werden: »Ich möchte nicht in ein Land, in dem Krieg geführt wird. […] Und ich möchte nicht in einem Kibbuz leben. Mir hat das Gemeinschaftsleben im Kloster gereicht. Ich wünsche mir nur, endlich in Ruhe gelassen zu werden.«[158] Im direkten Vergleich zum jüdisch-orthodoxen Heim gewinnt das Leben bei den Ordensschwestern: »Was für ein Unterschied zwischen hier und dem Kloster, das trotz schrecklicher Armut immer sauber gescheuert und gewachst und voller Blumen war! Dort hat es Bilder und Statuetten der Heiligen Familie gegeben, und Heiligenfiguren, Stickereien und Dekorationen aus einfachstem Material.«[159] Stattdessen sieht sich Janina in ihrer neuen Unterkunft von »mehrere[n] Porträts bärtiger alter Männer« umgeben, mit denen sie nichts anfangen kann.[160] Die Sozialpsychologin Evelyn Keidel wertet dies als traumatische Reaktion: »Extrem traumatisiert und einsam sehnte sie

157 *David*: Ein Stück Himmel 626.
158 Ebd. 653 f.
159 Ebd. 655.
160 Ebd. 655 f.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

[Janina] sich nach diesen Kultobjekten, die ihr im Chaos des Krieges und der Verfolgung ein Gefühl der Sicherheit gegeben hatten.«[161]

Jom Kippur als Wendepunkt

Zum Wendepunkt kommt es, als Janina zum ersten Mal nach längerer Zeit an Jom Kippur wieder den Gottesdienst in der Synagoge besucht. Hatte sie bislang entweder das Tratschen und die mangelnde Besinnung im Gottesdienst getadelt und das Judentum im Vergleich zum Christentum langweilig, blass und nicht zuletzt aufgrund der Sprache unzugänglich empfunden, spürt sie nun, dass aufgrund der Schrecken des Holocausts sehr wohl eine Verbindung zwischen ihr und der jüdischen Gemeinschaft besteht. Janina empfindet das Judentum fortan als Schicksalsgemeinschaft:

Sie sind mein Volk. Diese Juden, die ich in der Synagoge gesehen habe. Sie gehören zu mir. Ich gehöre zu ihnen. Wir sind eine Familie, und daran wird sich niemals etwas ändern. Wie wenn man mit schwarzen Augen und schwarzem Haar geboren wird und lieber eine blauäugige Blondine wäre. Das geht nicht. Gefärbtes Haar sieht immer gefärbt aus, und die Leute überlegen sich, welche Farbe es von Natur aus gehabt hat. Ich bin eine Jüdin, die eine Katholikin sein wollte, getauft wurde, regelmäßig zur Kirche, zur Beichte und zur Kommunion ging, von einem Bischof gefirmt wurde und den Namen Maria annahm. Und danach habe ich mich jahrelang bemüht, mich als etwas auszugeben, das ich gar nicht war. Weil ich als etwas anderes geboren wurde und weil ich das immer bleiben werde. Ich werde nie wieder eine Kirche betreten.[162]

Auch wenn mit Jom Kippur ein religiöser Anlass zu einem Wendepunkt für Janinas Jüdischkeit wird, fühlt sie sich nicht sonderlich vom Judentum als Religion angesprochen, sondern eher von der Idee eines Volkes und einer gemeinsamen Abstammung. Damit setzt sich eine Entwicklung fort, die bereits nach dem Krieg, im Winter 1945/1946, kurz angedeutet wurde, als Janina öfter die Familie ihrer Freundin Sabina besucht – obwohl sie von Sabina eher gelangweilt war:

[…] was mich anzog, war diese Atmosphäre von Vollständigkeit und Stabilität und noch etwas Undefinierbares, was meine vereiste Seele auftaute und was ich keineswegs erkennen wollte. Ich saß in einer Ecke ihres kleinen Speisezimmers, folgte ihnen mit den Augen, schweigend und scheinbar gleichgültig, während ich durch jede Pore meiner Haut dieses merkwürdige Etwas einsog, welches bewirkte, dass ich mich in diesem düsteren, schäbigen Haushalt wohler fühlte als bei meinen nichtjüdischen Freunden.[163]

Laut Keidel hätten »dieses Zugehörigkeitsgefühl, die soziale Geborgenheit in einer Ethnie und die Erfahrung narzißtischer Bestätigung« Janina geholfen,

161 *Keidel*: Vom Judentum zum Christentum 205.
162 *David*: Ein Stück Himmel 671.
163 Ebd. 620 f.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 14: Pessach in Paris. (*Ein Stück Himmel*, 9. Folge: *Auf dem Weg in die Zukunft*, 01:10:02)

Abb. 15: Der Schabbat bei Chassiden, gespielt von Münchner Juden: In der Tischrunde sind von links Awi Blumenfeld, Norbert (Norby) Moskovits, Leon Tausowicz, Nathan Kalmanowicz, Zigmund Baruch Kalmanowicz, Cilly Kalmanowicz, Irit Ciubotaru und weitere Statistinnen zu sehen. (*Ein Stück Himmel*, 1. Folge, 46:37)

»wieder an ihre eigene jüdische Herkunft anzuknüpfen«.[164] Doch im Winter 1945/1946 kann sie dies noch nicht so reflektieren, mehr noch: Sie will es noch nicht erkennen, dieses diffuse »Undefinierbare« und dieses »merkwürdige Etwas«, was Janina bei ihren nicht-jüdischen Freunden vermisste. Erst nach dem Besuch der Synagoge an Jom Kippur wird dies zu einer bewussten Erkenntnis. Der Film hingegen spart diese wichtige Stelle aus.

Trotz ihrer atheistischen Grundhaltung gibt es hin und wieder Momente, in denen Janina zu Gott betet – etwa während ihrer suizidalen Phasen wünscht sie sich eine Intervention Gottes, ist sich dessen Existenz und Wirkungsmacht jedoch alles andere als sicher. Doch all diese religiösen Entwicklungen, das Hadern mit und das Verzweifeln an Gott, zeigt der Film nicht. Relevant wird die religiöse Dimension erst wieder, als Janina in Paris am Pessach-Fest teilnimmt und so ihre Verbundenheit zum Judentum deutlich wird. 1947 feiert Janina mit ihren Verwandten Simone und Maurice in Paris den Sederabend, was auch der Film zeigt.[165]

Hier entfaltet sich später auch ein Dialog zwischen Janina und ihrem Onkel über die Existenz Gottes:

JANINA: Glaubst du an Gott, Onkel?
ONKEL: Ich gehe am Versöhnungstag in die Synagoge.
JANINA: Du hast beim Passahfest vorgelesen.

164 *Keidel*: Vom Judentum zum Christentum 207.

165 *David*: Ein Stück Himmel 764; vgl. *Ein Stück Himmel*, 9. Folge (*Auf dem Weg in die Zukunft*), 01:09:58–01:12:12.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

ONKEL: Das tat ich für euch.
JANINA: Für mich bestimmt nicht.
ONKEL: Dann eben nicht für dich, aber für die anderen.
JANINA: Woran glaubst du?
ONKEL: Ich bemühe mich, in niemands Schuld zu stehen.
JANINA: Das tue ich auch, weißt du?[166]

An dieser Stelle holt die Fortsetzungsfolge nach, was der Leser des Buches bereits früher erfahren hat: dass Janina im Grunde Atheistin ist und sich dem Judentum eher im Sinne einer Kultur- und Schicksalsgemeinschaft verbunden fühlt. Dies wird auch später in einer Szene deutlich, als die Großfamilie zusammensitzt und das jiddische Lied *Dona Dona* singt. Der Zuschauer sieht, wie es Janina in dieser jüdischen Atmosphäre wohl ums Herz wird – ein Gefühl, das der Leser bereits im Kreise einer befreundeten jüdischen Familie in Polen und an Jom Kippur in der Synagoge kennen gelernt hat. Später bekommt der Zuschauer erneut ein Pessach-Fest zu sehen, nun aber auf dem Schiff, das sie nach Australien bringen wird.[167] In Australien hingegen spielt Janinas Jüdischkeit nahezu keine Rolle.

Jüdisches-orthodoxes Alltagsleben zeigt der Film, als Janina auf der Flucht bei einem chassidischen Gastwirt unterkommt. Janina ist zu erschöpft, um ihre Umwelt wahrzunehmen – doch als sie nach langem Schlaf wieder aufwacht, wird sie mit dem traditionellen Schabbat-Ritual konfrontiert. In dieser Szene haben Mitglieder der Israelitischen Kultusgemeinde München mitgewirkt.[168]

4.3 Rezeption: Publikumserfolg und Schonung des Zuschauers

Ein Stück Himmel war kein Medienereignis in der Größenordnung der *Holocaust*-Ausstrahlung, die im Januar 1979 die bundesrepublikanische Gesellschaft erschütterte – und wollte es auch nicht sein, was sich vor allem im subjektiven Erzählansatz zeigt. Dennoch waren sowohl das Buch von David als auch die Verfilmung in der Regie von Wirth ein großer Erfolg. Die Serie wurde nach Italien, Belgien, Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, in die Niederlande und in die Türkei, nach Australien und Südafrika verkauft.[169] Wie die Vertriebsmitarbeiterin der »Bavaria« Brigitte Senker erklärte, war die Serie »für

166 *Ein Stück Himmel,* 9. Folge (*Auf dem Weg in die Zukunft)*, 01:28:57–01:29:25.
167 *Ein Stück Himmel*, 10. Folge (*Licht über dem Wasser)*, 16:13–16:53.
168 Ich danke Ellen Presser für ihre Hilfe.
169 Vgl. *Kasenbacher,* Wolfgang: Zuschauerreaktionen auf Fernsehsendungen mit vergleichbarer Thematik: »Ein Stück Himmel« und »Holocaust«: Ein Vergleich der Resonanz auf unterschiedliche Darstellungsformen (unveröffentlichte Magisterarbeit). München 1990, 49.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Verhältnisse der BAVARIA im internationalen Vertrieb ungewöhnlich erfolgreich«.[170] Auch das Buch erreichte infolge der Verfilmung hohe Auflagen, im November 1985 waren bereits über 110.000 Exemplare der gebundenen Ausgabe im Hanser-Verlag verkauft.[171] Später kletterte die Auflage im Hause Hanser auf 150.000 Exemplare,[172] hinzu kamen noch die Auflagen, die im Deutschen Taschenbuch Verlag erschienen sind.

Verriss in der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung«

Vergleicht man die Pressestimmen und Kritiken, so fällt auf, dass sich eine Kritik von den sonst weitgehend positiven bis euphorischen Stimmen abhob: der Verriss von Boike Jacobs in der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung«. Unter dem Titel »Medusen schminkt man nicht« veröffentlichte Jacobs nach der letzten Folge einen ausführlichen Artikel, in dem sie sich nicht zuletzt deshalb von *Ein Stück Himmel* enttäuscht zeigte, weil die Serie als »die bessere, die ehrlichere Version von Hollywoods ›Holocaust‹ gerühmt worden« sei.[173] Der Film lasse im Vergleich mit Davids Autobiographie zu wünschen übrig – auch wenn der »Publikumsgeschmack […] weitgehend getroffen« sei.[174] Laut Jacobs habe Drehbuchautor Lehman »Angst, Grauen, Tod und nachhaltige Zerstörung der furchtbaren sechs Jahre, in denen die Deutschen Polen regierten, deutlich und drastisch darstellen wollen« – Regisseur Wirth setzte hingegen einen anderen Schwerpunkt.[175] So sei eine Fernsehserie entstanden,

die sich nicht einmal an die subjektive Wahrheit des Kindes Janina hielt. Ein Rest des bürgerlichen Glanzes, der bürgerlichen Hoffnungen auf das Gute im Menschen wurde durch alle acht Folgen gerettet, auch wo Janina David sie in ihren beiden Büchern längst nicht mehr schildern konnte. Was zu deutlich das Bild einer auch im größten Elend heilen Welt trüben konnte, wurde ausgelassen oder ganz einfach umgeschrieben. »Keine grausame Holocaust-Schilderung, keine infernalische Rückblende in das Dritte Reich, keine rachsüchtige Abrechnung mit den Nazis«, lobt eine der führenden deutschen Zeitungen denn auch folgerichtig. Aber es war ein Inferno, das Janina David erlebte und in zwei Büchern darstellte! Die Tatsache, daß sie dieses Inferno leise beschreibt und so, als sei nicht eigentlich sie es, die da betroffen ist, gibt niemandem das Recht, ihren Bericht in ein zwar dramatisches, aber am Ende gut verkraftbares

170 Zitiert nach: Ebd.

171 WDR an Bavaria, WDR-Fernschreiben Nr. 1204/11. HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

172 E-Mail von Marianne Zeller (Carl Hanser Verlag), 07.10.2015.

173 *Jacobs,* Boike: Medusen schminkt man nicht: Zu der achtteiligen Fernsehserie »Ein Stück Himmel«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung, 18.06.1982, 7.

174 Ebd.

175 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Familienstück umzuarbeiten. Spätestens bei den Szenen im Warschauer Ghetto geschieht dies jedoch.[176]

Jacobs warf damit der Filmadaption vor, Geschichte zu glätten, um ein leicht verdauliches Erinnerungsangebot zu liefern. Der Film helfe nach, »damit nur ja keine allzu schmerzlichen Erkenntnisse den Zuschauer belasten«.[177] Indem Jacobs auf die euphorische Presseresonanz eingeht, sieht sie die – aus ihrer Sicht problematische – Wirkung bei Publikum und Fachkritik bestätigt.

Jacobs' Philippika bezog sich nicht nur auf die Gesamtinterpretation, sondern auch auf kleine Details. So kritisierte sie etwa das harmonisierte Klosterleben, das »in einem so milden Licht gezeigt« werde, wie es Janina »nie hat erleben dürfen. Liebe, Freundlichkeit und Zusammenhalt werden in einer Weise dargestellt, wie man sie sich in der Rückschau für dieses Kind und letztlich auch für die katholische Kirche gewünscht hätte.«[178] Tatsächlich war in Davids Autobiographie die Perspektive deutlich finsterer, als sie sich etwa über ihre Kameradinnen äußert: »Meine Abneigung gegen sie wurde von Tag zu Tag größer. Es schien unmöglich, noch an sie heranzukommen. […] Ich hatte ein Gefühl, als könnte ich sie alle umbringen.«[179] Auch die Nonnen würden »schön und sanft und mütterlich« gezeigt, obwohl diese im Buch oft sehr ambivalent und bisweilen offen als Vertreterinnen antijüdischer und antisemitischer Ressentiments dargestellt wurden.

Jacobs kritisierte jedoch nicht nur Wirth – sie nahm auch den jüdischen Drehbuchautor Lehman in die Pflicht, der »erstaunlich genug für einen Betroffenen« sich wie folgt geäußert habe:

> Alle … sind des Themas überdrüssig geworden – wahrscheinlich zu Recht. Aber Janina Davids Geschichte ist, wie ich meine, frei von der Last dieser tieferen Bedeutung. … Es ist ganz einfach das Leben eines Mädchens und seiner Angehörigen in einer sehr schlechten Zeit – eine schlechte Zeit für uns alle – und wie der Lebenswille doch triumphiert.[180]

Dem widersprach Jacobs entschieden: »Vor dem Mahnmal im ehemaligen Warschauer Ghetto sprach sie [David] von einer zerstörten Kindheit ohne Hoffnung. Keines der Kinder, die je hier gelebt hätten, hätte wieder ein normales Leben führen können, auch wenn sie der Vernichtung entgangen seien.«[181] Auch könne mit Blick auf David von Triumph keine Rede sein: »Sie hatte überlebt, um anschließend in die völlige Einsamkeit entlassen zu werden.«[182] Die Schonung

176 Ebd.
177 Ebd.
178 Ebd.
179 Zitiert nach: Ebd.
180 Zitiert nach: Ebd.
181 Ebd.
182 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

der Zuschauer diene »allein den Tätern, nicht den Opfern«.[183] Für diese könne nur gelten, lautete Jacobs entschiedenes Plädoyer, was Janina empfunden habe, als sie im Kino einen Film aus einem Konzentrationslager sah: »Wenn sie diesen Tod gestorben sind, dann werde ich das Bild dieses Todes mit mir herumtragen müssen, solange ich lebe.«[184]

Die starke Diskrepanz zwischen Jacobs' kritischer Rezension und dem weithin begeisterten Echo anderer Medien lässt sich über den Standpunkt der Sprecherin erklären. Jacobs schrieb für die »Allgemeine Jüdische Wochenzeitung« – eine Zeitung, die von ihrer Gründung an die deutsch-jüdischen Beziehungen mit Wohlwollen und Skepsis gleichermaßen beobachtete.[185] Nur die wenigsten Journalisten hatten sich die Mühe gemacht, im Kontext der Verfilmung Davids Autobiographie genau zu lesen und mit der Fernsehadaption zu vergleichen.

Euphorisches Echo in der nicht-jüdischen Presse

Andere Medien waren voll des Lobes über *Ein Stück Himmel.* Ausführlich ging der Journalist Klaus Umbach im »Spiegel« auf die TV-Serie ein und verglich sie mit *Holocaust:*

> Würde, könnte, müßte es noch einen deutschen TV-»Holocaust« geben? […] [W]enn es im Lunapark der Television mit gerechten Dingen zuginge, müßte nach diesem Achtteiler das TV-Trauma »Holocaust« eigentlich endgültig überwunden und das Land der Täter tiefer aufgewühlt sein als nach dem Schauerdrama aus dem amerikanischen Reklame-Kanal. Nicht nur, daß das Drehbuch nach den Erinnerungen des polnischen Mädchens Janina Dawidowicz authentisch ist und so aller fiktiver (von der Realität ohnehin überbotener) Horror sich erübrigt; nicht nur, daß in dieser Serie das undarstellbare Inferno gar nicht erst inszeniert wird, sondern auch ohne Feuersbrünste, Rampe und Gaskammern allgegenwärtig ist. Verglichen mit den serientypischen Knalleffekten aus dem Fundus des Grauens, mit denen »Holocaust« den Schrecken zur Show entstellte, ist »Ein Stück Himmel« ein Stück ganz privat durchlebter und durchlittener Zeitgeschichte – eine, wenn das denn denkbar ist, fast poetische Abrechnung mit dem Massaker des Jahrhunderts.[186]

Umbach schließt in den höchsten Tönen: »›Ein Stück Himmel‹ ist auf diese Weise zu einem poetischen Stück Menschheitsgeschichte geworden, eine Ruhmestat des deutschen Fernsehens. ›Holocaust‹ kann endlich ad acta.«[187]

Die amerikanische Serie ist ganz offenkundig nicht nur für den Produktionskontext, sondern auch für die Rezeption von Beiträgen zur Judenvernichtung

183 Ebd.
184 Zitiert nach: Ebd.
185 Zur Entstehung und Grundhaltung der Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung siehe *Sinn*, Andrea: Jüdische Politik und Presse in der frühen Bundesrepublik. Göttingen 2014.
186 *Umbach*: Holocaust mit Kinderaugen 246.
187 Ebd. 248.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

zum Maßstab geworden. Dies zeigt sich auch in anderen Besprechungen.[188] So grenzte der jüdische Filmschaffende Imo Moskowicz in »TV Stern« *Ein Stück Himmel* positiv von *Holocaust* ab:

»Ein Stück Himmel« war nicht der profane Abklatsch von etwas Dokumentarischem, sondern die künstlerische Verformung einer durchlittenen Wirklichkeit. Besonders dankbar bin ich dafür, daß der Film an keiner Stelle die Schwelle zum Kitsch berührt hat. Diese Serie hat gezeigt, daß wir die anstehenden Probleme der Vergangenheit selbst vorzutragen in der Lage sind; wir müssen nicht darauf warten, daß das Ausland uns mit seichten Produktionen abfüttert, die wir besser, in jedwedem Sinne: besser!, selbst herstellen können.[189]

Der Medienwissenschaftler Knut Hickethier bewertete *Ein Stück Himmel* ebenfalls im Kontext von *Holocaust*. In einer Kritik für den »epd« schrieb Hickethier,

daß hier das deutsche Fernsehen nachholen wollte, was die amerikanische, kommerziell produzierte Holocaust-Serie vorgeführt hatte: Vergangenheitsbewältigung so zu betreiben, daß sie einer Publikumsmehrheit unter die Haut geht. […] Doch Holocaust ist als Medienereignis wohl nicht wiederholbar, und in der Anlage und Realisierung ist Lehmans Serie denn auch anders, verhaltener, weniger spektakulär, stärker auf die biografische Darstellung ausgerichtet. […] Statt der großen dramatischen Konflikte gibt es hier die vielen kleinen Episoden, die, facettenartig zusammengesetzt, ein großes Panorama ergeben. […] Gerade darin wird eine Seite des alltäglichen Faschismus sichtbar, die allmähliche Zersetzung des Menschlichen. Weil dies in den einzelnen Folgen durchgängig geschieht, die einzelnen Folgen übergreift, wird damit auch etwas von der Unentrinnbarkeit aus dieser Geschichte spürbar.[190]

Ein Stück Himmel begeistert amerikanische Juden in Goethe-Instituten

Jacobs' Rezension in der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung«, aber auch der Produktionskontext und die Bedenken von Regisseur Wirth zeigen, dass *Ein Stück Himmel* vor allem die deutsche nicht-jüdische Mehrheitsgesellschaft – verkürzt: das Tätervolk – im Blick hatte. Zugleich dachten die Produzenten auch an den Verkauf ins Ausland. Und tatsächlich konnte *Ein Stück Himmel* andere Zuschauerkreise ansprechen und erreichte auch Teile des amerikanisch-jüdischen Publikums. Dies wird aus den Aktivitäten des Goethe-Institutes deutlich, das großes Interesse an der ARD-Serie hatte und insbesondere in den USA Filmvorführungen organisierte. Diese wurden dort sehr positiv aufgenommen, wie folgender Bericht des Goethe-Instituts Atlanta illustriert:

188 Vgl. etwa *Bondy,* Barbara: Dieses Stück Himmel: Janina Davids Kindheit im Warschauer Getto. In: Süddeutsche Zeitung vom 01.04.1981, 49.

189 *Moskowicz*, Imo: »Unbequeme Wahrheiten weitergeben«: Der Regisseur Imo Moskowicz über eine Fernseh-Serie, die ihn sehr beeindruckte. In: TV Stern vom 17.04.1986.

190 *Hickethier,* Knut: Die Kraft des Verhaltenen: »Ein Stück Himmel«. In: epd vom 15.05.1982.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Der Erfolg bei der ersten Vorführung war ganz überwältigend. Offensichtlich haben wir dreierlei mit dem Film erreichen können. Wir haben:

1. Die jüdische Gemeinde überhaupt ansprechen können;
2. Einen ernsthaften deutschen Beitrag zur Nazizeit erstmals ehemals Betroffenen vorgestellt;
3. Dem Publikum eine völlig andere Art der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema gezeigt.

Häufig wurde der Vergleich mit der US-Filmserie HOLOCAUST gezogen und dabei vor allem die Oberflächlichkeit dieser US-Serie betont, ganz im Gegensatz zum subtilen und realistischeren deutschen Fernsehfilm. Das Publikum bestand zu 100 % aus europäischen Juden, die diese Jahre als Kinder oder Jugendliche erlebt hatten.[191]

Das »Prinzip Hoffnung« und der Wunsch nach Versöhnung, die Wirth als moralisches Ziel von *Ein Stück Himmel* genannt hatte, schienen bei dem amerikanisch-jüdischen Publikum in Goethe-Instituten anzukommen. Berichte von Goethe-Instituten vermerkten die Frage, »ob man die Serie nicht nochmals wiederholen könne, beziehungsweise sie über den örtlichen PBS Sender nicht einem größeren Publikum eröffnen könnte«.[192] Darüber hinaus wurde immer wieder der Vergleich zu *Holocaust* gezogen:

Die Kommentare, die wir nach den Vorführungen erhielten, waren außerordentlich positiv. Positiv deshalb, weil sehr viele jüdische Mitarbeiter hier der Meinung waren, daß die Thematik sehr viel präziser, eindeutiger und weniger kitschig dargestellt wurde als in der Mehrzahl der amerikanischen Fernsehserien, einschließlich HOLOCAUST. Die Ausstellung und dieses sie begleitende Filmprogramm fielen in die Zeit der großen Erregung über den Bitburg-Besuch Präsident Reagans. Die Tatsache, daß wir uns auf diese direkte, aber auch in sich unverfängliche Weise dem Thema gestellt haben, ist uns insbesondere von der jüdischen Gemeinde hier hoch angerechnet worden.[193]

Dieser Bericht verdeutlicht, wie stark der zeitgeschichtliche Kontext die Rezeption von Serien und Fernsehsendungen bestimmt. So wie für Günter Kunert die Lektüre von *Ein Stück Himmel* vor dem Hintergrund der Schreckensmeldungen aus Kambodscha eine weitere Lesart »von ganz gegenwärtiger Aktualität« erhielt,[194] markiert *Ein Stück Himmel* in den USA das positive Gegenbild zur unsensiblen bis revisionistischen Geschichtspolitik von Bundeskanzler Helmut Kohl: Die Ankündigung, dass Kohl mit dem amerikanischen Präsidenten Ronald

191 Zitiert nach: Ein Stück Himmel. In: Die Klappe: Notizen aus der Filmstadt Geiselgasteig für Mitarbeiter und Freunde der Bavaria 1/86, 1.

192 Elsmarie Hau, Goethe Institute Atlanta, and Goethe House New York, 18.10.1985. HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

193 Zitiert nach: Ein Stück Himmel. In: Die Klappe: Notizen aus der Filmstadt Geiselgasteig für Mitarbeiter und Freunde der Bavaria 1/86, 1.

194 Günter Kunert, Nachtrag zu einer Kindheit im 20. Jahrhundert (Typoskript, 23.08.1980). HA WDR 12193.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Reagan in Bitburg eine Kriegsgräberstätte besuchen würde, auf der nicht nur deutsche Wehrmachtsangehörige, sondern auch Mitglieder der Waffen-SS beerdigt sind, sorgte national wie international zu einer intensiv geführten Kontroverse.[195] Vor diesem Hintergrund ließ *Ein Stück Himmel* die bundesrepublikanische Gesellschaft weniger monolithisch und durchaus selbstkritisch mit Blick auf Geschichte und Geschichtspolitik erscheinen.

Keine Ausstrahlung in Israel

Trotz des internationalen Erfolges wurde *Ein Stück Himmel* nicht in Israel gezeigt, worüber die israelische Schauspielerin Aviva Joel noch heute enttäuscht ist: »Die Leute haben mich überall auf der Welt gesehen, sogar in Südafrika und in Australien. Aber nicht in meiner Heimat Israel.«[196] Joel vermutet, dass die Geschichte für Israel zu gewöhnlich sei: »In Israel ist das ja ein ganz ›normales‹ Schicksal. Da hat jeder einzelne eine solche Vergangenheit.«[197]

Zwar regte der Journalist Henryk M. Broder 1989 an, *Ein Stück Himmel* in Israel als Beitrag für ein Fernsehfestival vorzuschlagen,[198] doch daraus wurde laut Aviva Joel nichts.[199] Grundsätzlich bestand vonseiten des israelischen Fernsehens in den 1980er-Jahren jedoch großes Interesse an deutschen Produktionen, wie aus einem Protokoll der ARD-Koordination Fernsehspiel hervorgeht. Demnach fragte 1981 das israelische Fernsehen beim Goethe-Institut in Tel Aviv nach, welche Produktionen der ARD sich für eine Ausstrahlung in Israel »in deutscher Sprache mit hebräischen Untertiteln« eigneten. Laut ARD-Protokoll ging das israelische Fernsehen jedoch davon aus,

> Filme in deutscher Version vorerst nur ausstrahlen zu können, wenn diese ein jüdisches Thema behandeln oder das jüdische Element in Regie und Besetzung hervorstechend ist. Man wäre besonders an Spielen interessiert, die hervorragende jüdische Persönlichkeiten oder den jüdischen Anteil am kulturellen, sozialen und politischen Leben der Vorkriegszeit in Deutschland behandeln.[200]

Folgt man diesem Kriterienkatalog, dann erfüllte *Ein Stück Himmel* zwar die Bedingung eines jüdischen Themas (Holocaust) und der Besetzung (jüdischer Drehbuchautor und ein Teil der Schauspieler), nicht aber das besonders gewichtige Kriterium, das blühende jüdische Leben vor dem Holocaust zu zeigen.

195 Einen konzisen Überblick liefert *Röger,* Marion: Bitburg-Affäre. In: *Fischer*: Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« 248–250.

196 Gespräch mit Aviva Joel am 11.02.2016.

197 Zitiert nach: *Schmidt*: Ein Stück Himmel 160.

198 Hartwig Schmidt, WDR, an Claudia Walter, Bavaria, 24.02.1989. HA WDR 12194.

199 Gespräch mit Aviva Joel am 11.02.2016.

200 Deutsches Fernsehen, Koordination Fernsehspiel, Protokoll der Sitzung am 02.02.1982 in Frankfurt. DRA-F A07.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Magisterarbeit als Hinweis auf zeitgenössische Kanonisierung

Ausführlich setzte sich Wolfgang Kasenbacher, Jahrgang 1958 und in den 1980er-Jahren Student der Kommunikationswissenschaft in München, im Rahmen seiner Abschlussarbeit[201] mit der Serie *Ein Stück Himmel* auseinander. Dass ein Student *Ein Stück Himmel* zum Thema seiner Magisterarbeit machte, ist erstes Indiz einer zeitgenössischen Kanonisierung. Zu *Holocaust* gab es 8710 Zuschauerzuschriften.[202] Deutlich weniger, aber dennoch eine beachtlich hohe Anzahl an Zuschauerpost gab es zu *Ein Stück Himmel:* Wolfgang Kasenbacher hat 5812 Briefe gezählt, worunter 562 Schreiben an den WDR, rund 5000 hingegen an die Hauptdarstellerin Dana Vávrová und rund 250 an die Autorin Janina David gerichtet waren.[203] 70 bis 80 Prozent der Briefe seien von Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen geschrieben worden.[204] Inhaltliche Auseinandersetzungen mit dem Holocaust waren in der Zuschauerpost jedoch nicht das Hauptthema: Die meisten Zuschriften interessierten sich vorwiegend für die Titelmelodie von *Ein Stück Himmel* und fragten nach dem Komponisten, dem Musiktitel oder nach Noten; viele baten um ein Autogramm von Vávrová. Stellungnahmen zum Themenbereich von Nationalsozialismus und Völkermord, darunter auch solche im Jargon »potentieller Täter (Neo-Nazi) oder ›Aufrechner‹ (Ost-Vertriebene)« gingen laut Kasenbacher in deutlich geringerer Zahl ein.[205]

Zuschauerpost zwischen Zuspruch und Revisionismus

Einblicke in die Reaktionen der Zuschauer gab auch der WDR in einer Pressedokumentation: »Es ist mir ganz schön ans Herz gegangen…« und »Das Beste, was ich je gesehen habe!« seien der Grundtenor gewesen.[206] Anders als bei *Holocaust* standen während der Ausstrahlung von *Ein Stück Himmel* die WDR-Telefone beinahe still: »Spontane Zuschauerproteste in Form von Anrufen wurden nur nach den ersten drei Folgen – und dies auch nur spärlich – registriert, später bleiben sie ganz aus.«[207]

In den Briefen an den WDR setzten sich manche Zuschauer auch mit ihrer eigenen Vergangenheit auseinander. Eine Frau aus Hamburg »teilte mit, sie sei 1943 und 1944 als Luftwaffenhelferin in Warschau gewesen und könnte den Be-

201 *Kasenbacher*: Zuschauerreaktionen. Ich danke Katrin Richthofer, HFF München, für die Bereitstellung der Magisterarbeit.
202 Ebd. 29.
203 Ebd. 52.
204 Ebd. 58.
205 Ebd. 60.
206 WDR-Dokumentation 29/82. HA WDR 12193.
207 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

richt nur bestätigen«.[208] Eine Zuschauerin aus Leer schrieb an David: »Ich war im Krieg als Deutsche in Lodz. Die Juden wurden dort noch schlimmer behandelt, als in Ihrem Film gezeigt wird.«[209] Zum Teil baten die Zuschauer die Autorin direkt um Vergebung: »Ich war Anfang 1944 zum Reichsarbeitsdienst nach Polen eingezogen worden, also war auch ich einer von den Besatzern. Ich bitte Sie um Vergebung für alles, was Sie und Ihr Volk erleiden mußten, und zwar durch Menschen, die alles auch in meinem Namen taten…«[210] Eine andere Dame schrieb dem WDR: »Ich habe das herzliche Bedürfnis, dieser tapferen Frau zu schreiben. Sie verkörpert in ihrer Autobiographie soviel miterlebtes Freundesleid, daß ich einfach den dringenden Wunsch habe, ihr in kurzen Worten dafür zu danken, auch heutiger Generation vor Augen zu führen, wie weit teuflischer Haß führen kann.«[211]

In manchen Zuschauerreaktionen werden jedoch revisionistische Ressentiments deutlich. So schrieb ein »Prof. a. D.«[212] ganz im Duktus antisemitischer und rechtsradikaler Opferkonkurrenz mit Blick auf die Heimatvertriebenen:

> Wenn nur der WDR, der durch die Ausstrahlung des Hetzfilmes »Holocaust« bekannt wurde, auch dann so eifrig wäre, wenn es um das Schicksal der deutschen Vertriebenen geht, die nach 1945 schuldlos und auf Grund von Auslandshetze in zehntausendmal mehr KZ's und in die gleichen wie im Dritten Reich eingesperrt, dort geschunden und ermordet wurden. […] Der Jude ROOSEVELT hat die Vertreibung und das folgende Blutbad gebilligt und gutgeheißen.[213]

Die Antwort des WDR auf dieses diffamierende Schreiben fiel entsprechend deutlich aus, auch wenn sie die Vertreibungen nicht in einen direkten kausalen Zusammenhang mit den Gräueltaten der Deutschen im östlichen Europa brachte:

> Ihren Ausführungen möchten wir schärfstens widersprechen. Die Serie »Ein Stück Himmel« hat nicht nur in der Bundesrepublik Deutschland, sondern auch im Ausland einen hohen Ruf als eine der fairsten und bewegendsten Darstellungen über das Schicksal der Juden in Polen. Nach Meinung aller Fachleute ist der Film gerade auch einer der wenigen, die der deutschen Seite während des Krieges in Polen durchaus gerecht werden. Die Vertreibung der deutschen Bevölkerung aus den ehemaligen Ostgebieten ist ein ganz anderes Thema. Auch dieser historische Tatbestand ist im Fernsehen oft und objektiv dargestellt worden.[214]

208 Ebd.
209 Ebd.
210 Ebd.
211 Margarete B. (anonymisiert) an den SDR, 07.07.1982. HA WDR 5196.
212 R. V. (anonymisiert), Professor a.D., an den WDR, 02.09.1986. HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 558184.
213 Ebd.
214 Hartwig Schmidt an Prof. R. V. (anonymisiert), 19.09.1986. HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 558184.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Andere Zuschriften sprachen »vom Haß gegen Angehörige einer verflossenen Generation«, der *Ein Stück Himmel* entspringe.[215] Ein Zuschauer aus Ottweiler schrieb, das Fernsehen würde »polnische Filme am laufenden Band senden, und das nach 37 Jahren«[216], und eine Dame aus Schwerte kritisierte: »Ich habe mir nicht eine einzige Sendung angesehen, weil es mir nicht gefällt, daß die Juden immer so bedauert werden.«[217] Laut WDR-Angaben habe der Anteil derartiger Zuschriften allerdings ›nur‹ bei sechs Prozent gelegen.[218]

Auszeichnungen: Goldener Gong und Adolf-Grimme-Preis mit Gold

Der Erfolg der Serie schlug sich auch in Preisen für *Ein Stück Himmel* nieder. Dana Vávrová erhielt den »Goldenen Gong« – eine Auszeichnung, die die TV-Zeitschrift »Gong« »spontan und sporadisch fuer herausragende Leistungen im Fernsehen« verleiht.[219] Hinzu kam der Adolf-Grimme-Preis mit Gold an Lehman als Drehbuch-Autor, Wirth als Regisseur und Vávrová als Hauptdarstellerin. Die Jury zeigte sich

beeindruckt von der behutsamen und geduldigen Umsetzung dieser Autobiographie. Die einfühlsame Führung der Hauptdarstellerin und ihre Leistung, die in der sich entwickelnden Persönlichkeit sichtbar und nachvollziehbar wird, ist besonders zu loben. Durch ruhige Kamerafahrten, durch geschickten Einsatz von Tonelementen, durch wirkungsvolle Lichtgestaltung und Liebe zum Detail wird eine authentische Atmosphäre geschaffen und der Zuschauer in hohem Maße emotional beteiligt.[220]

Erst nach der Ausstrahlung von *Ein Stück Himmel* kletterten die Bücher von Janina David auf Platz drei und vier der Bestsellerliste – angeführt wurden sie damals von Michael Endes *Die unendliche Geschichte* und *Momo*.[221]

Fortsetzungsfolgen können nicht an das euphorische Echo anknüpfen

Der große Erfolg der ersten acht Folgen motivierten den WDR, auch den letzten Teil von *Ein Stück Himmel* zu verfilmen: die unmittelbare Nachkriegszeit, wie Janina versucht, erst in Kalisz und dann in Paris Fuß zu fassen, und schließlich in Australien ein neues Zuhause sucht. Zentral für die Interpretation der Verfilmung war für Regisseur Wirth Janinas »einziger Wunsch […],

215 HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 558184.
216 Ebd.
217 Ebd.
218 Ebd.
219 WDR-Fernschreiber 13.05.1982, 17:21. HA WDR 12193.
220 URL: http://www.grimme-institut.de/_old_scripts/preis/preistraeger/pt_1983.html (am 01.03.2015).
221 Vgl. FAZ-Magazin vom 23.07.1982.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

ein eigenes kleines Zimmer zu haben, wo sie ganz für sich, wo sie endlich allein sein kann. Sie fängt damit ganz von vorne an«.[222] Diese Grundidee sorgte jedoch zum Teil für Skepsis. WDR-Fernsehspielchef Gunther Witte zweifelte am Erfolg der neuen Folgen: »Dennoch ist meine Sorge, daß die Fortsetzung von ihrer Substanz her um einiges hinter den acht ersten Folgen zurückbleiben wird, nicht aufgehoben.«[223] In einem handschriftlichen Vermerk brachte auch WDR-Redakteur Siegfried Mohrhof seine Ablehnung zum Ausdruck:

> Ich halte nichts von einer Verfilmung des 3. Buches, denn – wieviel Teile wir auch immer machen – sie sind im Grunde alle undramatisch. Sie sind beschreibend, und da der bedrückende Hintergrund mit der Frage nach dem Überleben nach dem Entkommen weg ist, wird der Zuschauer sein Interesse daran nicht lange binden! Was ist dramatisch an dem 3. Buch?[224]

Trotz dieser Bedenken kam es zur Fortsetzung der Verfilmung, denn vor allem WDR-Fernsehdirektor Hübner machte sich für sie stark – eine ungewöhnliche Rückendeckung, wie WDR-Redakteur Hartwig Schmidt Drehbuchautor Lehman berichtete: »Es kommt selten vor, daß der Fernsehdirektor sich so engagiert für einen Stoff zeigt.«[225]

Die Befürchtungen im Vorfeld erwiesen sich als berechtigt. Die Fortsetzung 1986 konnte nicht an den Erfolg von 1982 anknüpfen. Karlheinz Mose bemängelte etwa in der »Hör zu«:

> Aber bei aller jiddischer Atmosphäre in Paris, die Szenen längten sich; es wurde Papier geredet. Die Reise nach Australien war wie schlechtes »Traumschiff«. Erst im Aufeinanderprallen zweier grundverschiedener Frauen bekam die Geschichte Spannung. […] Der WDR hat dem Erfolg ein überflüssiges Anhängsel gegeben.[226]

Die NZZ lobte die Paris-Episode, »die auch viel Zeitgeschichtliches über die Schicksale der Emigranten in Paris zur Nachkriegszeit mitteilt«[227], kritisierte dafür jedoch die Handlung in Sri Lanka (hier hatte das Schiff einen Zwischenstopp) und in Australien umso heftiger: »Nicht nur, dass die Sightseeing-Aufnahmen auf Ceylon/Sri Lanka an die peinlich anzuschauenden ›Traumschiff‹-

222 Pressetext »Ein Stück Himmel« (undatiert). HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

223 Gunther Witte (WDR) an Hartwig Schmidt (WDR), 01.07.1985. HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

224 Handschriftlicher Zusatz, vermutlich von Siegfried Mohrhof, auf einem Schreiben von Hartwig Schmidt (WDR) an Siegfried Mohrhof und Gunther Witte, 06.04.1983. HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

225 Hartwig Schmidt (WDR) an Leo Lehman, 02.05.1983. HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

226 *Mose,* Karlheinz: ARD: Zwei Stücke Himmel zuviel. In: Hör zu 47/86.

227 *N.Sf.*: »Ein Stück Himmel« – Epilog als Kammerstück. In: Neue Zürcher Zeitung vom 16./17.11.1986, 11.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Ausflüge erinnern – die erzählte Zeit wird bis zur Langeweile des Zuschauers zerdehnt.«[228]

Die Fortsetzungsfolgen von *Ein Stück Himmel* waren auch Thema im ARD-Programmbeirat. Hier gab es viel Lob für die Fortsetzung – aber auch Kritik für den Zeitpunkt der Ausstrahlung: »Zu bedenken gibt ein Mitglied, daß dieser Monat November angehäuft gewesen sei mit sog. ›Holocaust-Sendungen‹ in allen Programmen; dies könne u. U. kontra-produktiv wirken.«[229]

Der Programmbeirat wiederholte damit einen Befund, der bereits kurz nach den ersten Antworten auf *Holocaust* in den 1980er-Jahren konstatiert worden war: die Gefahr einer Inflationierung von Sendungen zur Thematik Nationalsozialismus und Judenvernichtung, die womöglich die Intention der Rundfunkanstalten, Aufklärung zu betreiben, konterkarierte.[230]

Janina Davids starke Vorbehalte gegen die Fortsetzungsfolgen

Die schärfste Kritik an den Fortsetzungsfolgen kam jedoch von David selbst. Im Vorfeld der Dreharbeiten war es zu einem Eklat zwischen dem WDR und der »Bavaria« gekommen, der letztlich auf dem Rücken von David ausgetragen wurde. Noch im November 1985 hatte der WDR sie als Fachberaterin verpflichtet: »In Prag und in Sri Lanka werden Ihre Kenntnisse und Ihr Erinnerungsvermögen sicherlich am dringendsten benötigt. Während der Schlußphase der Produktion in München, für die Rohschnittabnahme usw., rechnen wir ebenfalls mit Ihnen.«[231]

Doch der hohe Kostendruck, der auf der Produktion lastete, und Streitigkeiten, ob der WDR oder die »Bavaria« Davids Reise bezahlen solle, führten dazu, dass die Autorin am Ende wieder ausgeladen wurde – obwohl sie fest mit der Reise gerechnet und bereits die erforderlichen Impfungen veranlasst hatte.[232] Sowohl WDR als auch die »Bavaria« vertraten die Auffassung, dass jeweils die andere Seite für Davids Spesen aufkommen müsse. Hintergrund der strikten Sparpolitik waren die hohen Kosten für *Ein Stück Himmel:* Die Fortsetzung der Serie war mit einem Minutenpreis von 26.000 DM und einem Gesamtvolumen von sechs Millionen DM kalkuliert – und damit laut WDR-Berechnungen zusammen mit der Serie *Rote Erde* die teuerste, die der WDR jemals in Auftrag gegeben

228 Ebd.

229 Protokoll über die 299. Sitzung des Programmbeirats für das Deutsche Fernsehen/ARD am 16./17.12.1986 in Berlin. DRA-F, A44/258, 20.

230 Protokoll über die Ratsversammlung 1979 des Zentralrats der Juden in Deutschland am 27./28.05.1979 in den Räumen der Israelitischen Kultusgemeinde Schwaben-Augsburg, Halderstraße 8. ZA B.1/7.873.

231 Hartwig Schmidt (WDR) an Janina David, 05.11.1985. HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

232 Gespräch mit Janina David am 28.11.2014 in London.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

hatte. Selbst Helmut Dietls Kultserie *Kir Royal*, die bereits als außerordentlich kostspielig kritisiert worden war, habe nur 24.000 DM pro Minute gekostet.[233]

So kam es, dass David am Set in Sri Lanka nicht dabei war. Wäre es nach dem Drehbuchautor Lehman gegangen, so hätte David vor Ort nicht nur die Rolle einer Fachberaterin gehabt, sondern in der letzten Szenenfolge auch vor der Kamera gestanden. Die junge Janina, gespielt von Dana Vávrová, sollte Lehman zufolge am Meer spazieren gehen und »ihren Blick über die Promenade schweifen« lassen. Dabei sieht sie

> eine Frau, die auf einer Bank sitzt. Sonst ist niemand zu sehen… Sie geht auf sie zu, setzt sich ans andere Ende der Bank. Die beiden Frauen sehen sich an.
> JANINA: Wie ging es weiter?
> JANINA DAVID: Was spielt das für eine Rolle? Hier war es zu Ende.
> Sie streckt ihre Hand aus, die andere nimmt sie. ENDE[234]

Durch das Einbeziehen der realen Protagonistin und ihrem fiktiven Alter Ego, gespielt von Dana Vávrová, sollte der enge Zusammenhang von tatsächlich erlebter und gespielter Geschichte verdeutlicht und damit die Authentizität unterstrichen werden. Da sich aber Davids Anwesenheit in Sri Lanka zerschlagen hatte, schloss die letzte Folge nur mit Dana Vávrová am Meer und einem extradiegetischen Erzähler, der Janinas weiteren Lebensweg beschrieb.

Aufgrund ihrer Ausladung ist David noch heute auf die Fortsetzungsfolgen von *Ein Stück Himmel* sehr schlecht zu sprechen. Ihre grundsätzliche Kritik ist auch der Grund dafür, warum sie weitere Verwertungen der Folgen ablehnte.[235] Daher sind im Handel nur die ersten acht Folgen von *Ein Stück Himmel* als DVD erhältlich. Die zwei Fortsetzungsfolgen sind nur im WDR-Archiv einsehbar oder über den WDR-Mitschnittdienst zu beziehen.

David nimmt Anstoß an vielen Details, etwa dass der australische Fabrikbesitzer – völlig untypisch zur australischen Nonchalance – eine Krawatte oder ihr Cousin statt einer Uniform der Royal Air Force eine osteuropäische Uniform trage. Die Liste von Davids Kritikpunkten ist lang:

> The man in the factory, wearing a tie; a girl, which is supposed to be Chinese, is Vietnamese. Anybody who knows Chinese or Vietnamese will immediately see the different face. The Australians do not speak Australian, when they do talk English it is English English, not Australian, absolutely impossible. And of course the most important, it's Colombo, it's not Melbourne. And you can see the typical Indian bungalow which is not a Melbourne house. Apart from the fact that for some strange

233 Hannes Hoff, WDR PG FS Unterhaltung, an Friedrich Nowottny, 18.09.1985. HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

234 Drehbuch *Ein Stück Himmel,* 10. Folge (*Licht über dem Wasser).* HA WDR, Drehbücher *Ein Stück Himmel*, 483.

235 Gespräch mit Janina David am 28.11.2014 in London.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

reason from the outside it looks like a little house and when you go inside it's so big. How can a house be bigger inside than it is from the outside? So nobody thought about that. And another thing is: My cousin who was living in England was in RAF at the time, doing his military service, as all young men were doing. He arrived to visit us in Paris, in his uniform, he should be wearing an English uniform of RAF […], but they put a typical communist officer's hat with very high brim, they were sort of like that with a visor. And, you know, all the Russians and presumably the Czechs wear officers' hats were so much higher than anybody's else's. Aren't there enough photographs of young RAF-men around to know how they were dressed?[236]

Hinzu kommen weitere Fehler, die David jedoch nicht nennt, etwa dass im Pariser Kino, wie bereits erwähnt, nicht der Film *Wem die Stunde schlägt* mit Ingrid Bergman, sondern eine anderere Filmsequenz eingespielt wird.

Janina David macht den Vornamen Janina im Deutschen populär

Auch wenn die Rezeption von Fernsehserien durch das Publikum, sieht man einmal von den bereits erwähnten Zuschriften an den Sender ab, schwierig zu messen ist, so gibt es doch im Fall von *Ein Stück Himmel* noch einen weiteren Indikator für die Popularität der Serie: Ihre Ausstrahlung machte den Vornamen Janina in Deutschland populär. Nach dem Erscheinen der Serie 1982 fand sich Janina zum ersten Mal auf der Liste der beliebtesten deutschen Mädchenvornamen – auf dem 34. Platz, nach Jana und vor Mareike.[237] Nach der Wiederholung und Erweiterung der Serie um zwei Folgen 1986 rückte Janina im Jahr 1987 gar auf den 17. Platz vor, nach Kathrin und vor Lisa, wie Tabelle 4 zeigt.

Tab. 4: Der Name Janina unter den beliebtesten Vornamen

Jahr	Platz im Vornamensranking
1981	–
1982	34.
1983	27.
1984	29.
1985	26.
1986	26.
1987	17.

Grundlage für die Tabelle:
URL: http://www.beliebte-vornamen.de (am 01.03.2017).

236 Gespräch mit Janina David am 28.11.2014 in London.
237 URL: http://www.beliebte-vornamen.de/jahrgang/j1982 (am 01.03.2017).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Auffällig ist, dass das Ranking im Folgejahr der Ausstrahlung (1983, 1987) jeweils besser ausfällt als in dem Jahr, in dem die Serie gesendet wurde (1982, 1986). Offenbar haben werdende Eltern *Ein Stück Himmel* gesehen und dabei Gefallen an dem Vornamen Janina gefunden. Diese Erfahrung machte zumindest David auf ihren Lesereisen in Deutschland, als Mütter ihre Töchter an den Signiertisch brachten und ihr berichteten, sie hätten sie nach ihr benannt.[238] Dabei vermutete sie allerdings, die Popularität des Vornamens Janina sei weniger ihr als der grandiosen schauspielerischen Leistung Dana Vávrovás zu verdanken.[239]

Rezeption in der DDR

Für die Rezeption von *Ein Stück Himmel* aufschlussreich ist, dass der DDR-Verlag »Volk & Welt« Davids Autobiographie aus mehreren Gründen ablehnte und auch eine Ausstrahlung im DDR-Fernsehen nicht infrage kam. Der Verlag »Volk & Welt« war 1947 gegründet worden und verlegte schwerpunktmäßig ausländische Literatur, weswegen er den metaphorischen Beinamen »Fenster zur Welt« bekam.[240] Die leitende Lektorin, die auf der Grundlage der Veröffentlichung des westdeutschen »Hanser«-Verlages *Ein Stück Himmel* als Erste prüfte, urteilte in ihrem Gutachten, dass *Ein Stück Himmel* zu jenen Büchern gehöre, die durchaus, aber nicht zwingendermaßen verlegt werden müssten:

> Wer die harten Erzählungen der Nalkowska (Medaillons) oder das Schicksal des David Fremder im »Brot für die Toten« kennt, dem mag Janina Davids Bericht etwa bis zum dritten Drittel relativ harmlos vorkommen. Das mindert seine Wirkung aber ebenso wenig wie die Geschichte des »Lügners« Jakob […]. Trotzdem fällt mir eine eindeutige Entscheidung schwer. Aus der Kenntnis der wichtigsten Dokumente und literarischen Werke zum Thema Judenverfolgung gewinne ich den Eindruck, daß »Ein Stück Himmel«, zu dessen Vorzügen ich die unsentimentale Erzählhaltung der Verfasserin zähle, eins jener Bücher ist, die man machen kann, die man aber nicht unbedingt machen müßte (und da kommt ja noch die Devisenfrage ins Spiel).[241]

Selbstkritisch gab die Lektorin jedoch zu, dass ihr Urteil wohl nicht ganz unbefangen sei. Da sie schon viele literarische Zeugnisse des Holocausts gelesen habe, sei sie womöglich betriebsblind – und bat eine jüngere Kollegin um ein Urteil.

238 Brief von Janina David an RR, 06.01.2015.

239 Ebd.

240 *Barck*, Simone/*Lokatis*, Siegfried (Hg.): Fenster zur Welt – eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt. Berlin 2003.

241 Gutachten zu Janina David: Ein Stück Himmel. Archiv Verlag Volk & Welt, AK 3864, David, Janina (undatiert).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die Vertreterin der jüngeren Generation war 1952 geboren worden und verfasste ein ausführliches Gutachten. Dabei schien sie die Autobiographie genauer als ihre Kollegen vom »Hanser«-Verlag zu lesen, schließlich fielen ihr mehrere Übersetzungsfehler, aber auch inhaltliche Ungereimtheiten auf: David stütze sich etwa »auf verschwommene Erinnerung, nicht auf Kenntnis, wenn sie [auf] S. 82 behauptet, am Sederabend beantworte das Kind die Fragen nach dem Sinn des Zeremoniells; in Wahrheit stellt es die Fragen, und der Text der Haggadah ist die Antwort«.[242] Die Lektorin würdigte durchaus anerkennend das Buch und sah die »Hauptleistung« darin,

> Einblicke in die Situation im Warschauer Getto zu geben, das die Verfasserin als einzige ihrer Familie überlebt hat. Die grausigen Einzelheiten, die dem spannend geschriebenen Buch zu entnehmen sind, erscheinen als authentisch. Eine faszinierende Information z. B. ist die Mitteilung, daß es verschiedene Ausführungen der Judenarmbinde gab: Luxusvariante aus Satin. Mir ist keine vergleichbar genaue belletristische Beschreibung bekannt, wie sich die menschlichen Beziehungen unter den absurden Bedingungen des Vegetierens im Getto gestalteten.[243]

Dennoch sprach sich die jüngere Lektorin gegen eine Veröffentlichung von *Ein Stück Himmel* aus. Mehrere Passagen in dem Buch erschienen ihr aus politischen Gründen problematisch:

> Einerseits ist es eine künstlerische Leistung, die Schilderung aus der Kinderperspektive durchzuhalten, andererseits fehlt dadurch die kritische Distanz, die aus politischen Gründen notwendig wäre: Der Vater der Heldin war Angehöriger der Gettomiliz. Ob er ein Kollaborateur war oder nicht, bleibt offen wie die Frage, ob er seine Position zum Vorteil oder Nachteil der Leidensgefährten genutzt hat. Kann einem Leser dieser Verzicht auf Information kommentarlos zugemutet werden? Auch daß der Vater Pilsudski-Anhänger war, wird nicht bewertet: Aus der Kinderperspektive ist es der liebe Papa. (Nicht anders hätte die Tochter eines SS-Mannes ihren Vater gesehen, falls er »nett« und kinderlieb war!) […] Das Werk ist frei von Schwarzweißmalerei. Die deutsche Wehrmacht wird weit menschlicher dargestellt als die SS; gezeigt werden nicht nur deutsche Faschisten, das Getto war auch von Ukrainern bewacht.[244]

Die Behandlung der Ghettomiliz, einer ›menschlichen‹ Wehrmacht und Sympathien für Józef Piłsudski, der für das unabhängige Polen und die Gegnerschaft zur Sowjetunion stand, machten Davids Autobiographie für die DDR politisch nicht opportun. In den Gutachten wurde vermutlich die behördliche Zensur stets mitbedacht. Hinzu kam der Vorwurf der Lektorin, dass Janina die kindliche Perspektive nicht retrospektiv korrigiert habe:

242 Gutachten zu Janina David: Ein Stück Himmel, eingegangen am 26.08.1981. Archiv Verlag Volk & Welt, AK 3864, David, Janina.
243 Ebd.
244 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Nicht zu bejahen ist das Faktum, daß ausgesprochen politische Probleme apolitisch behandelt werden. Die Verfasserin hätte die Möglichkeit nutzen müssen, zu schreiben: »Heute ist mir klar…« […] Der Mangel an kritischem Abstand der Verfasserin, die die vorliegende Autobiographie im Alter von 35 Jahren schrieb, macht das Buch in letzter Konsequenz unglaubwürdig und läßt es als unehrlich erscheinen. Dieser Eindruck ist gravierender als die vielen informativen historischen Einzelheiten, so daß die Übernahme des Werkes sich m. E. nicht empfiehlt.[245]

Während die ältere Kollegin *Ein Stück Himmel* ausschließlich auf der literarischen Ebene bewertete, mit anderen Holocaust-Darstellungen verglich und externe Zwänge lediglich in monetärer Form mit Blick auf die Devisenfrage andeutete, prüfte ihre jüngere Kollegin, ob die Darstellung mit dem sozialistischen Geschichtsbild kompatibel war. Wie so oft im Kulturbetrieb wird auch hier deutlich, in welchem Maße nicht nur (programm)politische Vorgaben, sondern auch Zufälle oder persönliche Netzwerke entscheidend sind, ob einem Buch oder einem Film der Durchbruch gelingt.

Das Gutachten der jüngeren Lektorin hatte weitgehend wertneutral konstatiert, dass *Ein Stück Himmel* den für Polen typischen Antisemitismus aufzeige. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Davids Autobiographie erst 2012 auf polnisch erschien.[246]

4.4 Zwischenfazit

Holocaust hat die Verfilmung von *Ein Stück Himmel* entscheidend begünstigt: Wie die Rekonstruktion des Produktionskontextes gezeigt hat, wäre die Verfilmung von Davids Autobiographie bereits in den 1970er-Jahren realisierbar gewesen – wenn das deutsche Fernsehen denn gewollt hätte. Erst *Holocaust* schuf bei den Fernsehsendern die Bereitschaft, über den nationalsozialistischen Judenmord in groß und kostenaufwändig angelegten Serien aufzuklären.

Deutlich wird, dass *Ein Stück Himmel* als Gegenentwurf zur amerikanischen TV-Serie einen besonders hohen Authentizitätsanspruch für sich reklamiert. Einen Anti-*Holocaust* zu verfilmen bedeutete, nicht mit spektakulären, melodramatischen oder gar kitschigen Mitteln möglichst viele Facetten der nationalsozialistischen Judenvernichtung auf den Bildschirm zu bringen, sondern sich stattdessen pars pro toto für eine historisch belegte Geschichte zu entscheiden. Am Beispiel der Verfilmung von Davids Autobiographie, deren Autorin als Zeitzeugin und Fachberaterin für die Authentizität der Adaption bürgte, sollte die Perspektive eines Kindes Auskunft über die Gräuel des Holocausts und den

245 Ebd.
246 *David*, Janina: Skrawek nieba. Warschau 2012.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Ghetto-Alltag geben – kombiniert mit einem ruhigen und zurückhaltenden Inszenierungsstil.

Da ›Ikonen der Vernichtung‹ in *Ein Stück Himmel* ebenso ausgespart werden wie beispielsweise die Orte Auschwitz und Majdanek, ist es verfehlt, die Serie unter das Label »Auschwitz-TV« zu subsumieren.[247] Davids Autobiographie besticht und ergreift durch ihre konsequente, unverblümte Perspektive, die bewusst jene eines Kindes einnimmt. Diese Unbekümmertheit, die keinen Konventionen folgt, ließ jedoch revisionistische oder relativierende Interpretationsmöglichkeiten zu. Diese unterband der Regisseur durch verschiedene Interventionen, jedoch um den Preis, dass er von der Autorin bewusst angelegte Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen glättete. Wirth stand vor der Herausforderung, der Autobiographie gerecht zu werden und zugleich mit seiner Adaption anschlussfähig und massentauglich zu bleiben. So fällt im Vergleich zwischen Buchvorlage und Filmfassung besonders auf, dass zu grausame Deutsche ebenso vermieden wurden wie zu gütige Deutsche: Die einen hätten das nichtjüdische bundesrepublikanische Publikum, die anderen die internationalen Zuschauer verärgert und den Vorwurf des Revisionismus aufkommen lassen.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Buch und Film ist auch, dass in der TV-Serie Polen weniger antisemitisch und antijudaistisch erscheinen als in der Vorlage. Auch dies erinnert an die Glättungen, die der WDR in der Schnittfassung von *Holocaust* vorgenommen hatte – was von jüdischer Seite jedoch zum Teil kritisiert wurde, da diese klar von einer Mittäterschaft Polens ausging.

Auffällig ist auch, dass die Protagonistin Janina weniger depressiv und gebrochen gezeigt wird als in der autobiographischen Vorlage. Hierzu passt auch die Gesamtinterpretation von Regisseur Wirth, die er unter das Leitwort »Prinzip Hoffnung« stellte. Eine zu deutliche Konfrontation mit von Deutschen begangenen Gräueltaten, eine zu drastische Schilderung von ›Ikonen der Vernichtung‹, eine zu große Distanz zwischen Juden und Christen und eine zu suizidale Protagonistin hätten diese Intention gestört. Von daher lehnte sich Wirth mit *Ein Stück Himmel* an die in den 1980er-Jahren zunehmend populärer werdenden *survivor tales* an, die weniger eine Leidens- als eine Überlebensgeschichte erzählen, und betonte in seiner Adaption das »Coming of Age«-Motiv des Mädchens Janina.

Die punktuelle Rekonstruktion von Kontroversen und Dynamiken am Filmset konnte zeigen, dass *Ein Stück Himmel* einen mehrdeutigen deutsch-jüdisch-polnischen Erinnerungsort bildet, an dem unterschiedliche Erinnerungsnarrative ablesbar sind – und so eine mentalitätsgeschichtliche Fundgrube darstellt, etwa für die Kontroversen über angemessene Geschichtsinterpretationen oder die Frage, wie ›jüdisch‹ die Protagonistin aussehen solle.

247 *Stiglegger*: Auschwitz-TV.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Ein Stück Himmel verdeutlicht zugleich das Bemühen des bundesrepublikanischen Fernsehens, vor allem junge Menschen über deutsche Schuld aufzuklären. Die Tatsache, dass die zweiteilige Fortsetzung von *Ein Stück Himmel* zu den teuersten WDR-Produktionen der 1980er-Jahre gehörte, zeigt, wie wichtig dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk dieses gesellschaftspolitische Anliegen war.

Das weitgehend euphorische Medienecho belegt, dass Wirth mit seiner Adaption durchaus den Nerv der Zeit traf – wenngleich die enorme Resonanz von *Holocaust* nicht wiederholt werden konnte. Dies war jedoch auch bewusst intendiert: Zwar gab es publizistische Aktivitäten im Vorfeld, aber diese wurden in kleinerem Rahmen gehalten als bei *Holocaust*, um nicht reißerische oder kommerzielle Absichten vorgeworfen zu bekommen. Auch wollte *Ein Stück Himmel* bewusst keinen Tabubruch darstellen – genau dieser ist aber in der Logik der Medien erforderlich, um zu einem Politikum à la *Holocaust* zu werden.

Die Diskrepanz zwischen der Rezension der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung« und dem sonst weitgehend begeisterten Medienecho zeigt auch, dass die Glättungen und Modifikationen durchaus als solche wahrgenommen wurden und der Standpunkt des Betrachters für die Interpretation von höchster Bedeutung ist. Dies gilt auch für die jüdisch-polnische Autorin David und den jüdisch-polnischen Drehbuchautor Lehman, die – beide in London lebend – wenig Verständnis für die politische Kultur der Bundesrepublik, die Grenzen des Sagbaren und die Darstellung mit mehrdeutigen und ambivalenten Geschichtsbildern hatten. Diese abzubilden bedeutete für sie nicht, Geschichte zu klittern, sondern im Gegenteil der historischen Wahrheit gerecht zu werden. Zugleich hatten sie wenig Verständnis für eingeschränkte Produktionsbedingungen und Sachzwänge, die Adaptionen mit sich bringen.

Die Tatsache, dass besondere Erfahrungen von jüdischer Differenz in der Filmfassung gestrichen wurden, legt vor dem Hintergrund der vom Regisseur formulierten Devise »Prinzip Hoffnung« nahe, dass *Ein Stück Himmel* auch im Kontext von Universalisierungstendenzen des Holocausts zu bewerten ist. Ähnlich wie das Tagebuch der Anne Frank, an dem verschiedene redaktionelle Veränderungen vorgenommen wurden, um ein breitgefächertes Identifikationsangebot zu liefern,[248] konkurriert in der Verfilmung von *Ein Stück Himmel* die jüdische Opfererfahrung stets mit dem »Coming of Age«-Narrativ.

Das Anliegen, deutsche Geschichte in all ihren Facetten und Mehrdeutigkeiten zu zeigen, hatte der Regisseur Edgar Reitz. Seine Serie *Heimat* stellt den dezidiertesten Gegenentwurf zur amerikanischen TV-Serie *Holocaust* dar, wie ich im folgenden Kapitel zeigen werde.

248 Vgl. *Kramer*, Sven: Tagebuch der Anne Frank. In: *Fischer*: Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« 112–114, hier 113.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

5. Deutsche Geschichte ohne »Pflichtjuden«[1]: *Heimat* (1984)

> Möglichst alle Menschen zwischen Frankfurt und Bangkok sollen durch die gleiche Handlung zu Tränen gerührt, durch die gleichen Bilder und Handlungen in Schrecken versetzt, nachdenklich gestimmt oder in Freudentaumel gebracht werden.[2]
>
> *Regisseur Edgar Reitz über Holocaust*

Der »Trend zur Alltagsgeschichte war früh mit der Wiederentdeckung des Begriffs der ›Heimat‹ verbunden, die nun nicht mehr in den Kategorien von Bauer und Scholle oder der verlorenen Ostgebiete verstanden wurde, sondern als privater Ort des Rückzugs und des Schutzes vor Fortschritt und Entfremdung«[3], schreibt der Historiker Ulrich Herbert über die 1980er-Jahre der Bundesrepublik. Am wirkmächtigsten für die Renaissance des Heimat-Begriffes waren jedoch nicht die vielen Initiativen der Lokal- und Alltagsgeschichte, sondern die Fernsehserie *Heimat*, die 1984 in der ARD ausgestrahlt und zu den erfolgreichsten Produktionen der deutschen Fernsehgeschichte überhaupt wurde. So gehört *Heimat* zu den wenigen deutschen Werken, die es in den internationalen Kanon der Filmgeschichte geschafft haben. Trotz oder gerade wegen des Welterfolges war *Heimat* jedoch nicht unumstritten. So wurde der Serie Revisionismus vorgeworfen, denn obwohl darin rund 60 Jahre deutscher Geschichte (1919–1982) geschildert werden, kommt der Massenmord an den europäischen Juden nur am Rande vor. Entsprechend scharf fiel vereinzelt die Kritik aus: »Was in *Heimat* zu Grabe getragen wird […, ist] der schmale Konsens darüber, daß von der deutschen Geschichte sich nicht reden und denken läßt, ohne Auschwitz mitzudenken«[4], befand etwa die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch. Im Kontext von Helmut Kohls »geistig-moralischer Wende«, dem

1 *Reitz*, Edgar: Drehort Heimat: Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Frankfurt am Main 2004, 197. Ich danke Martin H. Geyer und den Studierenden seiner Übung zu *Heimat* für die hilfreichen Anregungen.

2 *Reitz*, Edgar: Erinnerungen aufarbeiten! Holocaust, eine Station ästhetischer Marktbereinigung. In: medium. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse 9/5 (1979), 20–22, hier 20.

3 *Herbert*, Ulrich: Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. München 2014, 1013.

4 *Koch*, Getrud: Kann man naiv werden? Zum neuen Heimat-Gefühl. In: Frauen und Film 38 (1985), 107–109, hier 108.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Bitburg-Besuch und dem Historikerstreit erscheint Edgar Reitz' *Heimat* als diskursive Formation, in der die Frage nach deutschen Identitäten neu verhandelt wird. In einer Zeit, in der einerseits vermehrt »Fragen nach dem Verbleib der Juden aus der eigenen Stadt«[5] gestellt wurden, andererseits die Bundesregierung eine Gedenkstättenpolitik einschlug, in der »nicht zwischen Tätern und Opfern unterschieden, sondern alle Zeitgenossen als Opfer von ›Krieg und Gewaltherrschaft‹ apostrophiert werden«[6] sollten, bot *Heimat* ein filmisches Deutungsangebot von deutscher Geschichte, das entweder als Provokation oder als Sehnsuchtsort verstanden werden konnte.

Ausgehend von der Annahme, dass Diskursen über Heimat grundsätzlich Inklusions- und Exklusionsmechanismen zugrunde liegen, lautet meine These, dass Edgar Reitz Exklusionsmechanismen über Juden konfiguriert. Im Folgenden beleuchte ich den Entstehungskontext von *Heimat* (1.). Daran anschließend untersuche ich jüdische Figuren in der Serie (2.). Es folgen Reitz' Überlegungen zu Juden und Antisemitismus, die Kritik daran sowie die zeitgenössische *Heimat*-Rezeption (3.). Das Kapitel schließt mit einem Zwischenfazit (4.).

5.1 Kontext: Edgar Reitz zwischen »Krokodilstränen« und Hunsrücker Erinnerungen

Heimat steht in unmittelbarem Bezug zur amerikanischen TV-Serie *Holocaust*. Zur Zeit der Ausstrahlung befand sich der Filmemacher Edgar Reitz in einer Schaffenskrise. Nachdem sich sein letzter Film *Schneider von Ulm* (1978) an den Kinokassen als Flop erwiesen hatte, zog sich Reitz nach Sylt zurück, um weit weg vom Alltag in der Filmstadt München neue Pläne zu schmieden. Die Serie *Holocaust* verfolgte Reitz an der Nordsee – und er war von ihr regelrecht angewidert: »[I]ch habe mich so geärgert darüber, dass die Bilder nicht stimmen, dass hier eine deutsche Geschichte erzählt wird, deutsche Schicksale erzählt werden, bis hin zu den gräßlichsten Dingen, die geschehen sind, ohne dass ein einziges Bild wirklich stimmt, ohne dass ein Lächeln, ein Wort, ein Satz, der gesprochen wird, so vorkommt, wie es wirklich gewesen sein muss.«[7] Reitz ging in historistisch anmutender Semantik von der Möglichkeit der Filmkunst als Archiv der Wirklichkeit aus. Seiner Auffassung nach bedürfe es dazu auch bestimmter ästhetischer Verfahrensweisen, die er in *Holocaust* nicht gegeben sah und stattdessen »eindeutige Konstruktionen, Typisierungen, emotionale Pappkameraden«[8] konstatierte: »Nicht eine einzige Situation kann sich *genauso* im Leben eines dieser

5 *Herbert*: Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert 1013.
6 Ebd. 1015.
7 *Reitz*, Edgar, zitiert nach: *Schultz*: Der Nationalsozialismus im Film 177.
8 Zitiert nach: *Rauh*, Reinhold: Edgar Reitz: Film als Heimat. München 1993, 182.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

vielen armen Menschen abgespielt haben.«[9] Die große Betroffenheit unter den Zuschauern wertete Reitz als »Krokodilsträne der Nation, wo zwar die Moral stimmt, der Rest aber Kitsch ist«.[10] Zudem sah Reitz in *Holocaust* eine »Enteignung des Menschen von seiner eigenen Geschichte. Die Amerikaner haben mit *Holocaust* uns [den Deutschen] Geschichte weggenommen.«[11] Auch kritisierte Reitz die schematisierte Ästhetik: »Möglichst alle Menschen zwischen Frankfurt und Bangkok sollen durch die gleiche Handlung zu Tränen gerührt, durch die gleichen Bilder und Handlungen in Schrecken versetzt, nachdenklich gestimmt oder in Freudentaumel gebracht werden.«[12] Statt Universalität forderte er Individualität, »die Wiedergabe einmaliger, an eine bestimmte Region gebundener Erfahrung«.[13] Statt einer Produktion für ein Massenpublikum verlangte Reitz die »massenhafte Produktion von Geschichten aus der Geschichte in der uns eigenen Art«.[14] Statt »Urteile[n]« wollte Reitz »Erlebnisse« bieten:

> Der Unterschied, der zwischen einer wahren Szene und einer vom Kommerzdramaturgen auskalkulierten Szene à la *Holocaust* besteht, ist von ähnlicher Art wie der Unterschied zwischen ›Erlebnis‹ und ›Urteil‹. ›Urteile‹ über Ereignisse kann man losgelöst verbreiten, manipulieren, über Schreibtische schieben, verhökern. Erlebnisse hingegen bleiben an die Menschen und ihre Fähigkeit, sich zu erinnern, gebunden, werden falsch oder verfälscht, wenn man lebendige Details daran verschiebt und versucht, ihre Subjektivität und Einmaligkeit in der Darstellung zu eliminieren.[15]

Mit Rekurs auf den »Kommerzdramaturgen« bemühte Reitz mit Blick auf den jüdischen Produzenten von *Holocaust* ein klassisches antisemitisches Stereotyp. Zugleich steht sein Vorwurf, *Holocaust* sei kommerziell und nicht künstlerisch inspiriert, in der Tradition der Kritik des Oberhausener Manifests: 26 Filmemacher, darunter auch Edgar Reitz, hatten am 28. Februar 1962 unter dem eingängigen Slogan »Papas Kino ist tot« eine neue deutsche Spielfilmtradition gefordert.[16] Deutschland war aus Sicht der jungen Filmemacher Entwicklungsland, weit abgeschlagen hinter der französischen »Nouvelle Vague« und dem italienischen Neorealismus.[17] Die Präambel des Oberhausener Manifests lautete: »Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Kon-

9 *Reitz*: Erinnerungen aufarbeiten! 20 f.

10 Zitiert nach: *Mikula*, Anna: Edgar Reitz, ein Deutscher. In: Zeit Magazin vom 26.10. 1984, 36–42, hier 42.

11 *Reitz*: Erinnerungen aufarbeiten!

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 *Ast*, Michaela S.: Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen: die Genese des jungen deutschen Films. Marburg 2013.

17 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

ventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen.«[18] Reitz' Ausfall gegen *Holocaust* hatte somit drei Ziele: eine ästhetische Verteidigung der deutschen Filmkunst gegenüber Hollywood und »Papas Kino«, die UFA; eine inhaltliche Verteidigung des deutschen Films als Deutungsmacht über deutsche Geschichte; und schließlich eine programmatische Offensive – eine Forderung nach neuen Erzähltraditionen, die durch neue Aufträge ermöglicht werden sollten. Letzteres war für Reitz sicher der wichtigste Grund, schließlich brauchte er nach dem Debakel mit *Der Schneider von Ulm* dringend neue Geldgeber.

›Holocaust‹ als doppelter Impulsgeber für ›Heimat‹

Der Vorwurf an *Holocaust*, eine kommerzielle Serie darzustellen, lag auch darin begründet, dass *Holocaust* eine Reaktion des amerikanischen Fernsehsenders NBC auf die Serie *Roots* war, in der der Konkurrenzsender ABC 1977 das Schicksal der African Americans verfilmt hatte. Den Machern von *Holocaust* wurde somit keine intrinsische Motivation an der Aufarbeitung des nationalsozialistischen Massenmords zugestanden, sondern ausschließlich kommerzielle Absichten unterstellt, was auch mit Werbeunterbrechungen während der Ausstrahlung in Amerika begründet wurde.

In Reitz' Kritik an *Holocaust* schwang auch die Kränkung mit, die die amerikanische Serie gleichermaßen für deutsche Filmemacher wie für die Rundfunkanstalten bedeutet hatte. Später relativierte Reitz seine Aussagen und betonte, er habe nie beabsichtigt, mit *Heimat* eine Antwort auf *Holocaust* geben zu wollen.[19] Doch auch laut Reitz' Biographen Reinhold Rauh steht am »Anfang von *Heimat* […] der Wunsch, es anders und besser als *Holocaust* zu machen und die jüngste Geschichte sinnlich erfahrbar und überprüfbar zu rekonstruieren«.[20] So war *Holocaust* in doppelter Hinsicht Impulsgeber für *Heimat*, sowohl ästhetisch als auch thematisch – wenngleich als Negativfolie, wie aus der ersten Projektskizze von *Heimat* deutlich wird:

> Die weltgeschichtlichen oder überregionalen Ereignisse spiegeln sich gelegentlich darin, sind aber nicht das Thema. Es geht nicht darum, »dieses Jahrhundert am Beispiel eines Dorfes« zu schildern, sondern umgekehrt, die zum Teil rätselhaften, zum Teil derb-komischen, zum Teil aber auch völlig unseriösen Geschehnisse so absolut

18 Erklärung von 26 Nachwuchsfilmern auf einer Pressekonferenz der Westdeutschen Kurzfilmtage in Oberhausen am 28. Februar 1962, zitiert nach: *Lewandowski*, Rainer: Die Oberhausener: Rekonstruktion einer Gruppe 1962–1982. Diekholzen 1982, 29.

19 *Brückel*, David Benjamin: Zurück in die Zukunft: Zur Diskussion des Heimatphänomens im deutschsprachigen Film am Beispiel von Edgar Reitz' Filmroman Heimat (Diplomarbeit Universität Wien). Wien 2009, 162 f.

20 *Rauh*: Edgar Reitz 183.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

zu setzen, daß man deswegen unwillkürlich nach der übrigen Welt fragt. Es wird manche Widersprüche zum Geschichtsbild geben, vieles ist aber in einer solchen Harmonie mit der Welt, daß man sich fragen muß, warum das von den Lebenden niemand bemerkt. Weltgeschichte aus der Froschperspektive, exakte Erinnerungsarbeit absichtlich planlos herstellen, das sind die Voraussetzungen für dieses Familienepos.[21]

Mit »Widersprüchen zum Geschichtsbild« war auch die Erinnerung an den Holocaust gemeint. Deutsche Geschichte sollte nach Meinung von Reitz nicht mit dem Fluchtpunkt des nationalsozialistischen Massenmords erzählt werden, wie er auch in Pressemitteilungen klar kommunizierte:

Wir Deutschen haben es mit den eigenen ›Geschichten‹ schwer. Was uns im Wege steht, ist unsere eigene ›Geschichte‹. Das Jahr 1945, die Stunde null der Nation, hat sehr viel ausgelöscht, hat eine Kluft in die Erinnerungsfähigkeit der Menschen geschlagen. Es ist sozusagen ein ganzes Volk ›unfähig gemacht worden zu trauern‹, wie Mitscherlich sagt, was in unserem Falle heißt: ›unfähig zu erzählen‹, weil die Erinnerungen blockiert sind durch die großen geschichtlichen Ereignisse und den Stellenwert, den ihnen diese Ereignisse gegeben haben. Immer noch, jetzt schon über 35 Jahre nach dem Krieg, quälen wir uns mit der moralischen Urteilslast, immer noch haben wir Angst, daß selbst die kleinsten und persönlichsten Erinnerungen, die die Leute haben, sich auf die Nazi-Vergangenheit beziehen lassen oder daß die kleinen Geschichten Hinweise enthalten auf dieses massenhafte Mitmachen der Deutschen im Dritten Reich. Es gibt einen bis heute noch spürbaren kulturellen Schock, der bei uns Deutschen dazu geführt hat, daß sehr wenige Geschichten in Literatur und Film beschrieben werden, die das Leben über das Jahr 1945 hinweg erzählen. Dabei haben Millionen Deutsche vor und nach diesem Datum gelebt und viele alltägliche, erzählenswerte Geschichten produziert, die aber unter den großen Ereignissen bis heute verschüttet liegen.[22]

Hier konstruiert Reitz einen Antagonismus zwischen Deutschen und Juden; »wir« bezieht sich auf das »Volk«, zu dem die Juden nicht gehören. Bemerkenswert ist die Verwendung des Wortes »ausgelöscht« mit Blick auf die »Stunde null der Nation«, schließlich steht die Metapher im Kontext des Nationalsozialismus für den Holocaust.

Parallel zum sich in den 1980er-Jahren etablierenden »Oral History«-Ansatz und der Frage nach dem Alltag in der NS-Diktatur will Reitz die Lebensgeschichten von Menschen aus seiner Hunsrücker Heimat in den Mittelpunkt rücken:

Menschen, die nichts Besonderes sind, kleine Leute, die an den großen politischen und sonst weltbewegenden Ereignissen kaum teilhatten, die wir aber wert finden, von

21 Treatment. HA WDR, Bestand »Heimat«, Drehbücher.

22 Made in Germany, 28.11.1981, 2. DRA-P, SFB-Bestand, Heimat, Presse und Information.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

ihrer Jugend bis ins Alter beschrieben zu werden, weil sie gelebt haben, weil ihr Leben uns nicht wertloser erscheint als das der großen Protagonisten der Weltgeschichte. Dies sind Menschen, die nur ein Verlangen in sich hatten, nämlich das, zu Lebzeiten glücklich zu werden. Und wer kann sich schon seine Lebzeiten aussuchen?[23]

Aus diesen Überlegungen entwickelte Reitz das Konzept für eine Serie, die eigentlich »Geheischnis« heißen sollte, womit die Hunsrücker »Geborgenheit, Nestwärme, Vertrauen, also eine menschliche Umgebung, in der Vertrauen möglich ist«, meinen.[24] Doch der Hunsrücker Name erschien den TV-Verantwortlichen zu riskant. Der Vorschlag »Heimat« wurde diskutiert, aber zugunsten von »Made in Germany« verworfen – ein Titel, in dem der »Reflex auf ›Holocaust‹«[25] mitschwingt, der aber den Rundfunkmachern unbelasteter erschien als »Heimat«. Denn »Heimat« erinnerte nicht nur an die konservativen Heimatfilme der 1950er-Jahre, sondern stand auch Pate für Carl Froehlichs Spielfilm *Heimat* (1938) mit Zarah Leander. 1984, kurz vor Fertigstellung der Serie, machte sich Bernd Eichinger, Geschäftsführer der Filmproduktionsgesellschaft »Constantin«, jedoch für den Titel *Heimat* stark, da dieser emotional berührender sei als »Made in Germany«.[26] Die Interimslösung blieb jedoch im Vorspann erhalten, der einen großen, in einsamer Landschaft thronenden Findling mit den Fraktur-Lettern »Made in Germany« zeigt.

Drehbuchautor Peter Steinbach

Reitz, der den ›Heimat‹-Begriff von seinem ›Blut und Boden‹-Bezug lösen wollte (»ich finde es an der Zeit, diesen Begriff neutral werden zu lassen«[27]), und der Drehbuchautor Peter Steinbach schrieben *Heimat* zusammen im Hunsrück. Der Anteil Peter Steinbachs am *Heimat*-Drehbuch ist von der Forschung bislang nicht berücksichtigt worden; will man aber den Entstehungskontext eines Filmes archäologisch freilegen,[28] kommt man weder am Regisseur[29] noch am Co-Autor vorbei.

23 Ebd.

24 Edgar Reitz, zitiert nach: *Liesenborghs*, Frauke: Ein Interview mit Edgar Reitz zu seiner Fernsehserie »Made in Germany«. In: medium 2+3/83, 56–59.

25 Zitiert nach: *A. M.*: Ohne Titel. In: medium 2+3/83, 56.

26 Auskunft von Joachim von Mengershausen, zitiert nach: *Kaiser*, Michael: Filmische Geschichts-Chroniken im Neuen Deutschen Film: die Heimat-Reihen von Edgar Reitz und ihre Bedeutung für das deutsche Fernsehen, Osnabrück 2001, Anhang: Niederschrift des Tonbandmitschnitts im Gespräch mit Joachim von Mengershausen beim Westdeutschen Rundfunk Köln am 15.09.1999, 2.

27 Edgar Reitz, zitiert nach: *Liesenborghs*: Ein Interview mit Edgar Reitz.

28 *Riederer*: Film und Geschichtswissenschaft 103.

29 Zu Edgar Reitz' Biographie siehe *Rauh*: Edgar Reitz.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Dass dies nicht nur eine Pflichtübung der Vollständigkeit halber ist, sondern mit Blick auf die Fragestellung dieser Arbeit äußerst vielversprechend, deutet bereits die vielseitige Vita Peter Steinbachs an: Er wurde nach eigenen Angaben 1938 in Leipzig als Sohn eines NSDAP-Mitglieds und leitenden Mitarbeiters eines Leipziger Rüstungskonzerns, der Hugo-Schneider-Aktiengesellschaft (HASAG) geboren, der auch jüdische KZ-Häftlinge[30] beschäftigte; seine Mutter war – in der Logik der Nürnberger Gesetze – Jüdin und wurde nach Theresienstadt deportiert, überlebte allerdings den Holocaust.[31] Die Familie Steinbach floh 1953 von der DDR in die Bundesrepublik. Der Verlag »Kiepenheuer & Witsch«, der 2012 Steinbachs ersten Roman veröffentlichte, stellt ihn wie folgt vor:

Fotolehre in Köln, sechs Jahre Seefahrt als Schiffskoch, Soldat. Danach diverse Beschäftigungen am Nordmark-Landestheater in Schleswig und beim HR-Kirchenfunk, seit 1976 Drehbuchautor. Arbeiten fürs Fernsehen, Hörspiele, Theaterstücke und Kinderbücher. Vier Jahre Professur an der Universität Hamburg für Drehbuch. Seit 1982 in Dänemark ansässig. Für Drehbücher von »Heimat« (1982), geschrieben mit Edgar Reitz, erhielt er 1985 den Grimme-Preis. Bekannt geworden ist er auch durch das Drehbuch zu Joseph Vilsmaiers Kino-Adaption »Herbstmilch« und die Fernsehserie »Klemperer. Ein Leben in Deutschland«.[32]

Steinbachs Roman *Heute für Geld und morgen umsonst* trägt autobiographische Züge. Er handelt von dem Jungen Osvald, der während der Kriegsjahre in Leipzig in einer christlich-jüdischen Familie aufwächst:

Osvald darf nicht in die Schule. Eigentlich darf er überhaupt kaum raus, denn wäre sein Vater nicht, wären seine Mutter und er nicht mehr. Vaters Rang verhindert ihre Deportation, schützt aber nicht vor Alltagsdiskriminierung und den Bombern der Engländer, die immer wieder ihre Fracht über der Stadt abwerfen.[33]

30 Zur Geschichte des Leipziger Frauenlagers siehe *Karay*, Felicja: Wir lebten zwischen Granaten und Gedichten: Das Frauenlager der Rüstungsfabrik HASAG im Dritten Reich. Köln 2001.

31 Diese Informationen beruhen auf einem Gespräch, das ich mit Peter Steinbach am 06.05.2014 in dessen Haus in Assens/Dänemark geführt habe. Die Namen Steinbach und Franke konnten weder über die Zentrale Datenbank der Namen der Holocaustopfer von Yad Vashem noch über das Theresienstädter Gedenkbuch noch über die Leipziger Deportationslisten ermittelt werden – allerdings sind diese auch nicht vollständig: »Da die vorliegenden Listen größtenteils von der Israelitischen Religionsgemeinde zu Leipzig zusammengestellt wurden, ist zu unterstellen, daß sogenannte ›Geltungs- und Halbjuden‹ in Gestapolisten erfaßt wurden, die bei Kriegsende vorsätzlich verbrannt worden sind« (*Diamant*, Adolf: Deportationsbuch der in den Jahren 1942 bis 1945 von Leipzig aus gewaltsam verschickten Juden. Frankfurt am Main 1991, 5). Ich danke Anna Hájková für ihre Hilfe.

32 *Steinbach*, Peter: Heute für Geld und morgen umsonst. Köln 2012, U3.

33 Ebd. U2.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Das Familienschicksal wird bereits am Anfang des Romans angedeutet:

Erst nach dem Krieg wurden mir all die Zusammenhänge in diesem Spiel klar – nämlich, dass wir, Mamma [!] und ich und ihre Eltern und die ganze Mischpoke der Frankels hoch und runter, zum verschwindenden Volk gehörten, in das der Alte noch vor den Rassegesetzen eingeheiratet hatte.[34]

Später im Buch erfährt der Leser, Osvalds Mutter werde »ihren Eltern nach Theres folgen und von dort in die Gaskammern nach Auschwitz, in die Verbrennungsöfen, zu Asche verwandelt, um die Weißkrautfelder Polens zu düngen«.[35] Doch wie Peter Steinbachs Mutter überlebt auch Osvalds Mutter.

Politisch war Steinbach in verschiedenen Kontexten engagiert: zunächst in der SPD (1966–1968), danach in der KPD (1968–1969). 1982 – und somit nach der Schreibphase der *Heimat*-Drehbücher – emigrierte Peter Steinbach nach Dänemark. Damals befand er sich, ähnlich wie Reitz, in einer Lebenskrise und suchte einen Neuanfang.[36] In Dänemark wandte er sich später politisch dem rechten Spektrum zu.[37] Steinbach hatte zu *Holocaust* eine ähnliche Einstellung wie Edgar Reitz. Im Experteninterview sprach er von einer »amerikanische[n] Serie, die nach meiner Meinung also wirklich beschissen gewesen ist«.[38]

›Heimat‹ erzählt deutsche Geschichte von 1919–1982

In den elf Folgen von *Heimat*, die insgesamt 16 Stunden dauern, kommt der Holocaust nur am Rande vor. Die Handlung spielt in dem fiktiven Hunsrückdorf Schabbach zwischen 1919 und 1982. Der Sender Freies Berlin (SFB), der zusammen mit dem WDR *Heimat* produzierte, meldete senderintern die TV-Produktion mit folgender Kurzbeschreibung an:

Erzählt wird die Geschichte einer Familie und damit eng verbunden die eines Dorfes im Hunsrück vom Ende des 1. Weltkrieges bis in die Gegenwart. Das Geschehen in dieser kleinen Welt repräsentiert auf vielfältige Weise die jüngste Geschichte Deutschlands, ohne vordergründig lehrhaft zu werden. Es geht um Alltägliches, um Liebe und Tod, um sehr widersprüchliche Versuche in Beruf und Lebensweisen. Ein

34 Ebd. 12.

35 Ebd. 102.

36 Gespräch mit Peter Steinbach am 06.05.2014 in Assens/Dänemark.

37 Beleg hierfür sind nicht nur die in dem Gespräch deutlich artikulierten Sympathien für Ernst Jünger und Ernst Nolte sowie die Unterstützung der rechtspopulistischen Dänischen Volkspartei, sondern auch ein Interview, das Steinbach der zeitweise unter Beobachtung des Verfassungsschutzes stehenden Zeitung »Junge Freiheit« gegeben hat, etwa *Schwarz*, Moritz: »Daß man nicht mehr weg will«: Interview mit Peter Steinbach. In: Junge Freiheit vom 20.07.2012, URL: http://jungefreiheit.de/service/archiv/?www.jf-archiv.de/archiv12/201230072010.htm (am 01.03.2017).

38 Gespräch mit Peter Steinbach am 06.05.2014 in Assens/Dänemark.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

großer, farbiger Stoff, in der Aufbereitung verwandt etwa zu Feuchtwanger oder Fallada, diesmal aber eben original für eine Fernsehserie gestaltet.[39]

Der Zeitraum 1919 bis 1982 ergibt sich aus der Figur der Maria Simon, die 1900 geboren wird und 1982 stirbt. Die Filmwissenschaftlerin Sonja Schultz sieht in Reitz' »epischer, geruhsamer Erzählweise« einen »Gegenpart zu den pointierten Hollywood-Dramatisierungen. Während *Holocaust* mit dem Anspruch historischer Universalität die Figuren einen Plot mit möglichst weiter Perspektive durchleben lässt, konzentriert sich *Heimat* auf den ländlichen Mikrokosmos. Der erzählerische und ästhetische Gestus sollte realistisch und still beobachtend bleiben.«[40] Dramaturgisch realisierte Reitz den erinnerungsgeschichtlichen Ansatz mit einer Rahmenerzählung, die zu Beginn jeder Folge von der Figur des »Dorftrottels« Glasisch-Karl eingeleitet wird.[41] Er hat die Rolle des Chronisten und fasst anhand von Fotografien »das Leben der Schabbacher jeweils kurz zusammen[…]«.[42] Danach erzählen die einzelnen Folgen unterschiedliche Geschichten, jeweils orientiert an den Protagonisten aus Schabbach. Als konstitutives Merkmal von *Heimat* verwendet Reitz den Dualismus zwischen den Heimatverbundenen als den »Zurückgebliebenen« und den Heimatüberdrüssigen als den »Weggehern«.[43] Im Zentrum dieser Gegenüberstellung stehen Maria Simon, »die ihr Leben lang im Hunsrück bleib[t] und die alles mitmachen […] und miterleben« muss, und Paul Simon, »der eines Tages, so um 1928 herum, das Dorf verläßt, ohne seiner Familie oder seiner Frau ein Wort zu sagen«.[44] Maria steht für Kontinuität in *Heimat*, was auch mit der Besetzung unterstrichen wird: Maria Simon wird ausschließlich von Marita Breuer gespielt, was aufgrund des Altersunterschiedes von 63 Jahren (1919–1982) sowohl für die Schauspielerin als auch für die Maskenbildner eine große Herausforderung darstellte. Paul Simon, der sich später aus Amerika meldet und dort inzwischen »ein reicher Mann, ein Unternehmer in Detroit geworden«[45] ist, hat als »Weggeher« keine Kontinuität und wird auch von unterschiedlichen Schauspielern gespielt.

39 Projektanmeldung MADE IN GERMANY, 0?.06.1980 (genaues Datum nicht zu entziffern). DRA-P, SFB-Bestand, Heimat.

40 *Schultz*: Der Nationalsozialismus im Film 178.

41 Ebd. 179.

42 Ebd.

43 Projektanmeldung MADE IN GERMANY, 0?.06.1980 (genaues Datum nicht zu entziffern). DRA-P, SFB-Bestand, Heimat.

44 Geschichte in Geschichten erzählen: Edgar Reitz über »Made in Germany«. DRA-P, SFB-Bestand, Heimat, Presse und Information, Made in Germany, 28.11.1981, 3.

45 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

5.2 Analyse: Juden als Antithese zu *Heimat*

Mit acht von insgesamt elf Folgen spielt der Großteil der einzelnen *Heimat*-Episoden während der Weimarer Republik, der Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges:

Tab. 5: Erstausstrahlung der *Heimat*-Folgen

Folge	Titel	Erzählte Zeit	Länge in Minuten	Sendetermine in der ARD
1	Fernweh	1919–1928	119	Sonntag, 16.09.1984, 20.15 Uhr
2	Die Mitte der Welt	1929–1933	93	Mittwoch, 19.09.1984, 20.15 Uhr
3	Weihnacht wie noch nie	1935	58	Sonntag, 23.09.1984, 20.15 Uhr
4	Reichshöhenstraße	1938	58	Mittwoch, 26.09.1984, 20.15 Uhr
5	Auf und davon und zurück	1938–1939	58	Sonntag, 30.09.1984, 20.15 Uhr
6	Heimatfront	1943	58	Mittwoch, 03.10.1984, 20.15 Uhr
7	Die Liebe der Soldaten	1944	59	Sonntag, 07.10.1984, 20.15 Uhr
8	Die Amerikaner	1945–1947	102	Mittwoch, 10.10.1984, 20.15 Uhr
9	Hermännchen	1955–1956	138	Sonntag, 14.10.1984, 20.15 Uhr
10	Die stolzen Jahre	1967–1969	82	Sonntag, 21.10.1984, 20.15 Uhr
11	Das Fest der Lebenden und der Toten	Herbst 1982 und Rückblenden	100	Mittwoch, 24.10.1984, 20.15 Uhr

Modifizierte Tabelle auf Grundlage von DRA-P, SFB-Bestand, Heimat.

Ein Schlüsselsatz zum Verhältnis von Edgar Reitz und Juden in *Heimat* ist folgende Rechtfertigung:

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Man hat mir den Vorwurf gemacht, »Heimat« würde den Deutschen das Vergessen, das Verdrängen der Nazi-Verbrechen erleichtern. Der Film wurde als Ausdruck des Helmut-Kohl-Staates hingestellt. So leicht sollte man es sich nicht machen […] [D]as Schicksal der Juden im Dritten Reich ist nicht Thema des Films, und ich weigere mich, nur um solchen Angriffen von vornherein zu begegnen, einen »Pflichtjuden« (wie es ihn in fast jeder Fernsehspiel-Produktion gibt, die diesen Zeitabschnitt behandelt), in die Geschichte einzubauen.[46]

Angesichts der ausdrücklichen Weigerung, einen »Pflichtjuden«[47] in *Heimat* einzubauen, ist es umso erstaunlicher, dass an verschiedenen Stellen des Films Juden vorkommen, die im Folgenden einer genauen Betrachtung unterzogen werden. Anders als in der amerikanischen TV-Serie *Holocaust* sind Juden jedoch nicht als handlungstragende Figuren eingesetzt, sondern treten – bis auf die Figur Otto Wohlleben – lediglich im Kontext von Alterität und Antisemitismus in Erscheinung. Immerhin liefert Edgar Reitz verschiedene Erklärungsmuster für den Antisemitismus, die ideologische, materielle, herrschafts- und sexuell motivierte Gründe miteinschließen. Im Folgenden analysiere ich die Szenen, in denen jüdische Figuren vorkommen. Dabei vertrete ich die These, dass Juden nur vermeintlich Randerscheinungen darstellen. Trotz ihrer beiläufigen Einflechtung nehmen sie eine wichtige Stellung ein, da sie ex negativo als Ausgeschlossene und Auszuschließende konstitutiv für *Heimat* werden. Eine Erzählung, die von Weggehern und Dagebliebenen, von Inklusions- und Exklusionsmechanismen lebt, ist ohne Auszuschließende und Ausgeschlossene nicht erzählbar.

1923: Politischer Antisemitismus: Der Jude als Separatist und Blindschleiche

Die erste Szene in *Heimat*, die auf eine jüdische Figur Bezug nimmt, erfolgt im Kontext eines antisemitischen Verbrechens. 1923 machen sich Eduard, Sohn des Schabbacher Schmiedes, und seine Schwester Pauline nachmittags auf den Weg nach Simmern, der nächst größeren Kreisstadt. Pauline schaut sich das Schaufenster des Uhrmachers Kröber genauer an, der mit dem Schild wirbt: »Gegen mitgebrachtes Gold fertige ich Trauringe in allen Größen an.«[48] Ihr Blick wan-

46 *Reitz*: Drehort Heimat 196 f.

47 Ebd.

48 Vgl. *Reitz*, Edgar: Überarbeitetes Drehbuch: Heimat – eine deutsche Chronik, URL: http://www.heimat123.de/download/h1db_e.pdf (am 01.03.2017). Dabei handelt es sich um ein von Thomas Hönemann überarbeitetes Drehbuch, das laut ihm »rückwirkend anhand des fertigen Filmes erstellt« wurde; es sei daher »eher ein Protokoll als ein Drehbuch« (ebd.). Sowohl das im WDR-Rundfunkarchiv zu findende Drehbuch als auch das publizierte Drehbuch (*Reitz*, Edgar/*Steinbach*, Peter: Heimat: eine deutsche Chronik, Nördlingen 1985) weichen stark von der tatsächlich ausgestrahlten Fassung ab, sodass Hönemanns Version – bezogen auf den Film – die zuverlässigste darstellt, hin und wieder jedoch vom filmischen Text abweicht.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

dert von den Schildern zu den Augen des durch das Fenster sehenden jungen Ladenbesitzers. Das Drehbuch vermerkt hierzu: »Auch er sieht Pauline entgeistert an und schenkt ihr ein Lächeln. Plötzlich kommt eine Horde Männer angelaufen, die gröhlend [!] die Fenster oberhalb des Uhrmacherladens einwerfen.«[49]

Der Historiker Frank Bösch sieht in dem »Stein, der anonym in die Fensterscheibe der jüdischen Familie geworfen wurde«, ein »immer wiederkehrendes Motiv der Gewalt gegen die Juden« in Filmen zur NS-Vergangenheit.[50] Statt des Opfers sind in *Heimat* nur die Täter zu sehen. Die Kamera weigert sich, das jüdische Opfer zu zeigen, nimmt aber dessen Perspektive ein, sodass unter den Steinewerfern Schorsch und Julius zu sehen sind, die zuvor eingeführt worden waren, und Eduard aus Schabbach, der die Gewalttat fotografiert. Die Antisemiten werden somit als Teil der Heimat dargestellt, während das eigentliche Ziel des Steinwurfs, ein Jude, gesichtslos bleibt und von einem nicht-jüdischen, sekundären Opfer des Steinwurfs ersetzt wird: Pauline.[51] Die Antisemiten werfen die Steine mit der rechten Hand; Pauline wird von herabfallenden Scherben getroffen und blutet am Mittelfinger der ebenfalls rechten Hand, wodurch sich der Erzählfluss verdichtet. Der Uhrmacher Robert Kröber zeigt Beschützerinstinkt, winkt Pauline in den Laden hinein, verarztet sie und offenbart ihr den Grund für den Vandalismus: weil »über mir doch der Jude wohnt, der als Separatist verschrien ist. Den nennen sie die Blindschleiche.«[52]

Der Nachbar wird über die Trias ›Jude – Separatist – Blindschleiche‹ eindeutig als Anderer, Illoyaler und Kriechtier ausgeschlossen. Geht man im Anschluss an Günter Riederer bei der Filmanalyse auch »verborgenen Botschaften« nach, »die sich subkutan unter der Oberfläche des unmittelbar Sichtbaren verstecken«[53], lohnt es sich, auf das kulturgeschichtliche Motiv der Blindschleiche genauer einzugehen: Es entspringt dem Katalog der unreinen Kriechtiere und gilt damit als nicht koscher. Den volkstümlichen Namen hat die Blindschleiche aufgrund ihrer schwer wahrnehmbaren Augen; die vermeintliche Blindheit wurde lange Zeit als Strafe aufgefasst »für ruchloses Verhalten gegen die heilige Maria, die das Tier mit seinem Bisse bedrohte«.[54] Auf die Frage, wie er auf die Bezeichnung ›Blindschleiche‹ gekommen sei, antwortete Reitz rückblickend:

Von allen Reptilien, die in Deutschland oder im Hunsrück leben, ist die Blindschleiche die einzige, die's gibt. Es gibt sonst keine Schlangen. Und die ist schon in der Bibel

49 *Reitz:* Überarbeitetes Drehbuch.

50 *Bösch*: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft 7.

51 *Santner*, Eric L.: Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany. Ithaca 1990, 92.

52 *Heimat*, 1. Folge, 14:08–14:15.

53 *Riederer*: Film und Geschichtswissenschaft 107.

54 *Riegler,* R.: Blindschleiche. In: *Bächtold-Stäubli*, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 1: Aal–Butzemann. Berlin 1927, Sp. 1396–1399.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 16: Opferperspektive auf die Täter (*Heimat,* 1. Folge, 01:14:21)

sozusagen das Teufelstier. Da man im Hunsrück aber Schlangen nicht kennt, zitiert man statt der Schlange das schlangenähnlichste Reptilientier.[55]

Maria und die Blindschleiche bilden somit einen Antagonismus, der als Subtext im Bereich des volksfrommen Aberglaubens *Heimat* eine weitere Dimension verleiht: Der Protagonistin von *Heimat*, Maria Simon, die das Heimatgefühl in allen Ambivalenzen personifiziert, steht der Jude als Blindschleiche gegenüber, der als gefährlicher Separatist die Ordnung der Heimat bedroht. Diese Inklusions- und Exklusionsmechanismen werden in der Filmszene auch über die Bildsprache deutlich: Der Antagonismus zwischen der zur Heimat gehörenden Sehfähigkeit und der exkludierenden Blindheit wird dadurch unterstrichen, dass dem Uhrmacher das Wort ›Blindschleiche‹ dann über die Lippen geht, wenn er selbst mit dem Vergrößerungsglas vor dem Auge hantiert. Derjenige, der zur Heimat gehört, kann sehen – wer nicht sehen kann, wird von dieser ausgeschlossen. Die vermeintliche Blindheit passt auch zur nationalsozialistischen Sprache des »lichtscheuen kommunistischen Gesindels«[56] und die Blindschleiche zum Vorwurf, Juden hätten als Akteure auf dem Schwarzmarkt (›Schleichhandel‹) wesentlichen Anteil an Inflation und Weltwirtschaftskrise.[57]

Weiter erfährt der Zuschauer, wie Robert zu Pauline sagt: »Drei oder vier Seperatiste hammer in Simmern. Davon hat jeder mindestens fünf oder sechs Fensterscheiben. Da könne sie sich vorstelle, was da kaputt gegange is in den letzten drei Tagen.«[58] Auch wenn *Heimat* noch das Jahr 1923 und somit erst das Jahr des gescheiterten Hitler-Putsches schreibt, deutet diese Szene mit Glasscherben und einem kleinen Glaskristall, von dem Pauline durch Robert befreit wird, auf die ›Reichskristallnacht‹ hin, euphemistisch umrahmt von einer Liebesszene, wie der Germanist Eric L. Santner kritisiert: »This small *Kristall-*

55 Gespräch mit Edgar Reitz am 15.05.2014 in München.

56 Untermensch. In: *Schmitz-Berning*, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus. Berlin 2007, 619.

57 Vgl. *Asmuss*, Burkhard: Republik ohne Chance? Akzeptanz und Legitimation der Weimarer Republik in der deutschen Tagespresse zwischen 1918 und 1923. Berlin 1994, 567.

58 *Heimat,* 1. Folge, 14:56–15:05.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

nacht sequence shows how the shards of the Jew's shattered existence – he is never seen in the flesh – are immediately absorbed into a sentimental story of courtship and matrimony, that is, into experience.«[59] Aus dem Verarzten der Hand als Kollateralschaden eines antisemitisch motivierten Vandalismus und damit als Symbol der Ausschlussprozesse in *Heimat* wird ein romantisches Hand-Anhalten. Nicht das eigentliche Opfer des Vandalismus, der Jude, wird ins Zentrum gerückt, sondern Pauline. Dies zeigt ein strukturelles Merkmal der Verschiebung: von den aus *Heimat* ausgeschlossenen Gruppen (darunter am prominentesten jüdisch kodierte Figuren) hin zu den Protagonisten des Films, die keinen Exklusionsprozessen unterworfen sind. Diese Verschiebung wird auch für spätere Szenen konstitutiv: Der Ausschluss aus der Gesellschaft zeigt sich nicht nur im ›Was‹ des Dargestellten, sondern auch im ›Wie‹ der Darstellung, der durch einen Perspektivenwechsel erfolgt. Später wird Pauline von ihrer Mutter nochmals verarztet. Katharina reinigt die Wunde mit Kernseifenwasser – und steht dabei vor dem Problem, wie sie das Wasser mit den Bazillen entsorgen kann: »Auf den Mist kann ich sie nicht schütten, da kommen sie aufs Feld und wieder zu uns zurück.«[60] Der Kollateralschaden einer antisemitischen Tat, Paulines Verletzung, wird um die Bedrohung von »Blut und Boden« vergrößert.

Die jüdische Kodierung des Separatismus war eine Entscheidung, die erst im Laufe der Drehbucharbeiten entstanden ist. Wie einer undatierten Drehbuchfassung im Privatarchiv von Peter Steinbach zu entnehmen ist, sollte der Nachbar zuerst keine jüdische Fremdzuschreibung erhalten. Die entsprechende Passage lautete: »…da obe im Haus wohnt nämlich de Separatist, den nenne se Blindschleich«.[61] In einer anderen Fassung war von einem »Feind« namens Hospes die Rede, »der Separatist, der Franzosenfreund, der Verräter«.[62] Während Hospes – dessen lateinischer Name nicht nur Gastgeber bedeuten kann, sondern auch die vielsagende Bedeutung von Gast, Fremder und Ausländer trägt – sich in der alten Drehbuchfassung gegen die Anschuldigungen, ein »Verräter an der deutsch Sach«[63] zu sein, zur Wehr setzt, dadurch ins Bild rückt und sich als Deutscher positioniert, bleibt die jüdische Figur unsichtbar. Auch erfährt der Zuschauer zunächst nicht ihren Namen.

Die plausibelste Erklärung dafür, warum die jüdische Kodierung erfolgte, ist die erzählerische Funktion der Szene: Es geht darum, der Begegnung von Pauline und Robert – die Werbung für die Eheringe deutet die Romanze bereits an – ein schicksalhaftes Moment zu verleihen.[64] Später werden sie in das Haus

59 *Santner*: Stranded Objects 92.

60 *Heimat,* 1. Folge, 16:58–17:03.

61 Drehbuch Heimat (undatiert). Privatarchiv Peter Steinbach, 130.

62 Ebd. 49.

63 Ebd. 128.

64 Brückel sieht die Funktion der Szene darin, »die glückliche Erinnerung an Roberts und Paulines Kennenlernen in Gang zu setzen, denn als sie sich an den herabfallenden Glas-

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

einziehen, da der Jude aufgrund der antisemitischen Repressionen das Haus verkaufen muss. Paulines Mutter Katharina befürchtet, dass sich Tochter und Schwiegersohn mit dem Hauskauf finanziell überfordern. Doch ihr Schwiegersohn Robert beschwichtigt: »Du weißt doch Mutter, der Jud, der über uns wohnt, der will vielleicht verkaufen. Denen geht's jetzt nimmer so gut, dene Jude.«[65] Die Freiwilligkeit des Verkaufs (»will verkaufen«) ist ein Euphemismus angesichts der Repressionen, die Juden im Deutschen Reich bereits 1933 erfahren haben. Doch wie bereits im zuvor gezeigten Vandalismus wird die beschriebene Diskriminierung dem Liebesglück gegenübergestellt: Pauline eröffnet ihrer Mutter, sie sei schwanger. Die antijüdischen Repressionen werden so erneut ausgeblendet und stattdessen das eigene Glück ins Zentrum gerückt. Durch die dramaturgische Ausblendung wird laut dem Filmhistoriker Anton Kaes deutlich, dass die Schabbacher »von der Judenverfolgung wußten, aber nicht nur nichts dagegen taten, sondern im Gegenteil aus deren Vertreibung sogar noch wirtschaftlichen Vorteil zogen«.[66] War 1923 der Jude in *Heimat* noch namenlos, erfährt der Zuschauer 1933 den Namen: Kahn, der mit Reitz' Biographie korrespondiert. So hieß das Textilgeschäft in Kirchberg im Hunsrück, das einen jüdischen Besitzer hatte, »Kaufhaus Paula Cahn, Inh. Alfred Israel«.[67] Das Ehepaar Josefine und Alfred Israel floh 1938 in die USA.[68]

1928: Völkischer Antisemitismus: Die ›schöne Jüdin‹ als ›schöne Leiche‹ im ›deutschen Wald‹

Antisemitismus tritt in *Heimat* jedoch nicht nur in der Kreisstadt Simmern auf, sondern auch in unmittelbarer Nähe des Dorfes Schabbach. Paul Simon, mit anderen Schabbachern beim Arbeiten im Wald, entdeckt während einer Vesperpause eine nackte Frau – laut *Heimat*-Treatment »eine unbekleidete junge Frau von ungewöhnlicher fremdländisch wirkender Schönheit«.[69] In einer alten Drehbuchfassung war sie ebenfalls als erotisierend exotisch beschrieben worden: »Schwarze Haare, dunkle Haut, die Augen geschlossen, der Mund voll geschwungen, die Ohren klein, der Haaransatz bis in den Nacken.«[70]

splittern des Fensters schnitt, begegneten sich die beiden 1923 zum ersten Mal« (*Brückel*: Zurück in die Zukunft 165).

65 *Heimat*, 2. Folge, 43:42–43:48.

66 *Kaes*, Anton: Deutschlandbilder: Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München 1987, 201.

67 *Stoffel*, Manfred/*Schellack*, Gustav (Hg.): Versöhnung braucht Erinnerung: Juden in Kirchberg/Hunsrück. Kirchberg 2000, 81. Zur Geschichte der Juden im Hunsrück siehe auch *Wesner*, Doris: Die Jüdische Gemeinde in Simmern/Hunsrück: Familiengeschichte(n) und Schicksale aus den vergangenen drei Jahrhunderten, Simmern 2001.

68 Ebd.

69 Treatment. HA WDR, Bestand *Heimat*, 13.

70 Drehbuch Heimat (undatiert). Privatarchiv Peter Steinbach, 159.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Paul ruft die anderen Dorfbewohner herbei, die über die Identität der Leiche spekulieren. »Des is aber kei Deutsche«[71], sagt einer der Arbeiter, und ein zweiter ergänzt: »Könnt a Jude sin«.[72] Auch wenn ein anderer daraufhin entgegnet: »Dat können wir nicht sehen«[73], wird ein Exklusionsprozess sichtbar. Nicht nur die Figur der Apollonia, die von den übrigen Dorfbewohnern als »Zigeunerin« ausgegrenzt wird und daher Schabbach verlässt, sondern auch die tote Frau im Wald bei Schabbach erfährt ein Othering. Ein Teil der Arbeiter nimmt die Frau nicht als deutsch, sondern als jüdisch wahr, was für die Hunsrücker einen offensichtlichen Gegensatz darstellt. Eine deutsch-jüdische Symbiose scheint es – aus der Perspektive der Figuren – im Hunsrück nicht zu geben.

Das fremde Verbrechen korreliert mit der Fremdheit des Opfers; das Othering wird so Teil einer Strategie, das Verbrechen zu verarbeiten, ebenso wie ein »Sittlichkeitsverbrechen«[74] vermutet wird oder ein »Lustmord, wie bei Haarmann«.[75] Damit spielt die Handlung auf den Serienmörder Fritz Haarmann an, der insgesamt 24 Jungen und junge Männer misshandelte und ermordete.[76] Haarmann wurde 1925 mit dem Fallbeil enthauptet. Es ist also durch die zeitliche Koinzidenz plausibel, dass die Schabbacher mit einem nackten, toten Körper einen »Lustmord« vermuten – drei Jahre, nachdem der Fall Haarmann deutschlandweit durch die Presse gegangen war.[77] Auch eine weitere Hypothese wird erörtert: Krankheit und Seuche. Hier wird das antisemitische Narrativ vom Juden als Schädling aufgegriffen.[78] Doch Mathias, der sympathisch gezeichnete Großvater, verteidigt die Tote: »Dann wärse aber nicht nackisch.«[79] Die herbeigerufene Totenfrau findet schließlich ein »Loch […] hinne am Kopp. Dat war kei Krankheit, dat war wat ganz anderes.«[80] Was dieses ganz Andere war, wird jedoch nicht erklärt.

Die Ursachenforschung seitens der Polizei wird nur halbherzig betrieben, das komische Element überwiegt. So wird der mutmaßliche Täter in einen politischen Kontext gerückt – ein Sozialist soll die Frau ermordet haben. Das Treat-

71 *Heimat,* 1. Folge, 01:41:38–01:41:40.

72 *Heimat,* 1. Folge, 01:41:40–01:41:42.

73 *Heimat,* 1. Folge, 01:41:42–01:41:44.

74 *Heimat,* 1. Folge, 01:41:45.

75 *Heimat,* 1. Folge, 01:41:46–01:41:48.

76 Vgl. *Brückweh,* Kerstin: Mordlust: Serienmorde, Gewalt und Emotionen im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 2006, 252–261.

77 *Tatar*, Maria: Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany. Princeton 1995, 3. Siehe auch *Mostar*, Herrmann (Hg.): Jahre des Schreckens: Der Fall des Triebverbrechers Fritz Haarmann und 4 andere Kriminalfälle. München 1967.

78 Zur Kulturgeschichte des antisemitischen Bildes von Juden als Ursache von Seuchen siehe *Rohrbacher*, Stefan/*Schmidt*, Michael: Judenbilder: Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile. Reinbek 1991, 199–202.

79 *Heimat,* 1. Folge, 01:41:52–01:41:54.

80 *Heimat,* 1. Folge, 01:43:04–01:43:12.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 17: Die ›schöne Jüdin‹ im ›deutschen Wald‹ (*Heimat,* 1. Folge, 01:40:45)

ment hatte vorgesehen, die Ursachenforschung später erneut voranzutreiben. Hierzu sollte die Leiche exhumiert und ein jüdischer Zahnarzt namens Simon verdächtigt werden, der

obendrein noch Sozialdemokrat ist. Immerhin hat man herausgefunden, daß die Tote seine Geliebte war. Bei der Exhumierungsszene tauchen auch uniformierte SA-Leute aus der Kreisstadt auf, die antisemitische Lieder singen und beim Verlassen des Dorfes einen der Schäferhunde des Korbmachers erschießen.[81]

Diese Idee wurde auch in anfänglichen Versionen des Drehbuchs umgesetzt:

Beamter: Auf einen Transport [der Leiche] sind wir nicht eingerichtet. Professor Bruns wird lediglich das Gebiss entnehmen, weil sich gewisse Hinweise, in Verbindung mit dem jüdischen Zahnarzt Simon in Bernkastel, ergeben haben … [H]iess der Finder der Leiche nicht auch Simon[?]
Wiegand: Dat ist mein Schwiegersohn – der hat's abber net mit die Jude … mir gehe noch net mal zu dem Zahnarzt in Bernkastel … nä …[82]

Die Streichung der Passage begründet Reiz rückblickend wie folgt:

Das war mir zu oberflächlich. Das war mir zu sehr die Wiedergabe von Vorurteilen. […] Beim Drehbuchschreiben denkt man natürlich: So, wie man die Leute kennt, werden die jetzt sagen, der Sozi war's. Und die anderen werden sagen: der Jude war's. Und der Dritte wird sagen: so und so. Natürlich sind die Menschen oft nicht besser als die Vorurteile, die man über sie hat. Aber ich hatte keine Lust, die Vorurteilsgeschichte zu erzählen. Der innere Strom der Geschichte ist ein anderer. Sonst entsteht so eine kleinbürgerliche Sozialkomödie. So ein Film ist immer an den Abgründen entlang, jeden Augenblick in Gefahr, in die Fettnäpfchen zu treten oder die Klischees zu bedienen. Weil die Wahrheit ist von den Klischees meist gar nicht weit entfernt. Man muss da sehr aufpassen.[83]

81 Treatment. HA WDR, Bestand »Heimat«, 19.
82 Drehbuch Heimat (undatiert). Privatarchiv Peter Steinbach, 198.
83 Gespräch mit Edgar Reitz am 15.05.2014 in München.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Somit entsteht eine weitere Leerstelle, die typisch ist für das elliptische und selektive Erzählverfahren von *Heimat*, das mit Reitz' Anspruch korreliert, Schabbacher Erinnerungen ins Zentrum zu stellen. Erinnerungen sind zwangsläufig selektiv, wie der Historiker Timothy Garton Ash in seiner Rezension betont: »Es ist ein Film darüber, woran sich Deutsche erinnern. An manches erinnern sie sich in voller Farbe. An manches in Sepia. Wieder anderes ziehen sie vor zu vergessen. Die Erinnerung wählt aus. Die Erinnerung ist parteiisch. Die Erinnerung ist amoralisch.«[84]

Mit der Toten im Wald greift Reitz das kulturgeschichtliche Motiv der »schönen Leiche«[85] auf, die durch die jüdische Kodierung noch an potenziellem Zündstoff gewinnt. Auf die Verbindung von Jüdin, Schönheit und Leiche hatte Jean-Paul Sartre hingewiesen:

> In den Worten »eine schöne Jüdin« liegt eine ganz besondere sexuelle Bedeutung, die sich stark unterscheidet von der einer »schönen Rumänin«, »schönen Griechin« oder »schönen Amerikanerin«. Sie strömen so etwas wie einen Geruch von Vergewaltigung und Massaker aus.[86]

Die »schöne Leiche« wird, wie die Medienwissenschaftlerin Marion Dollner feststellt, sowohl »unberührbar-entrückt, als auch sexuell einladend und verführerisch« und als »erotisch begehrenswerte[s] Objekt« dargestellt: »So bleibt das Filmbild bewusst in sich ambivalent und fasziniert als Verheißung aufgrund seiner unschuldig-morbiden Verschränkung von Sexualität und Tod.«[87] Laut Dollner erinnert die Leiche »nicht zufällig […] an Apollonia, die Paul verlassen hat, um in die Fremde zu gehen«[88], und sie kommt zu dem Schluss:

> Als Frau, als Tote und als Jüdin symbolisiert die schöne Leiche das Andere, das Fremde und Angsterregende in dreifacher Hinsicht. Als Frau verkörpert die blasse Schöne das ausgegrenzte Andere, mit dessen Hilfe das zivilisierte männliche Subjekt seine neutrale Mitte konstituiert. Als imaginierte Andere und patriarchaler Entwurf kommt der ausgegrenzten Weiblichkeit die Funktion zu, in Abgrenzung von ihrer Ausgegrenztheit die Norm zu definieren, zu affirmieren und zu erhalten. Als Tote symbolisiert sie das Fremde und Unbekannte, denn die Toten sind als Bewohner des Jenseits die Fremden schlechthin. Und als Jüdin repräsentiert die Tote, ähnlich dem Zigeunermädchen Apollonia, das »fremde Blut«.[89]

84 *Ash*, Timothy Garton: Das Leben des Todes. Anmerkungen zu zwei Arten, die Vergangenheit zu betrachten: Edgar Reitz' Heimat und Claude Lanzmanns Shoah. In: Die Tageszeitung vom 15.02.1986, 14–15, hier 14.

85 *Bronfen*, Elisabeth: Die schöne Leiche: Texte von Clemens Brentano, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Arthur Schnitzler und anderen. München 1992; *Dies.*: Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.

86 *Sartre*: Überlegungen zur Judenfrage 33.

87 *Dollner*, Marion: Sehnsucht nach Selbstentbindung: Die unendliche Odyssee des mobilgemachten Helden Paul im Film »Heimat«. St. Ingbert 2005, 138.

88 Ebd. 145.

89 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Verbunden mit Weiblichkeit ist der Topos der Fruchtbarkeit. Die Frau als Lebensspenderin im Allgemeinen und die Jüdin als Lebensspenderin eines matrilinearen Volks- und Religionskonzeptes im Besonderen lässt die »schöne Leiche«, führt man Dollners Argumentation weiter, nicht nur als Opfer eines Lustmordes erscheinen, sondern macht aus der »schönen Jüdin« eine Präfiguration des Holocausts.

Zugleich wird der antisemitische Topos vom sexuell übergriffigen männlichen Juden umgekehrt. Nicht der »schwarzhaarige Judenjunge«, wie Hitler in *Mein Kampf* hetzte, lauert mit »satanische[r] Freude in seinem Gesicht auf das ahnungslose Mädchen, das er mit seinem Blute schändet und damit seinem, des Mädchens, Volke raubt«[90], sondern eine schwarzhaarige, mutmaßliche Jüdin wird Opfer eines Sexualdelikts.

Auf den Produktionskontext der Szene angesprochen, äußerte sich Reitz rückblickend:

> Ich glaube, dass die Juden zunächst einmal in diesen ländlichen Regionen nicht als Exoten wahrgenommen wurden, sondern als eine Volksgruppe, die untereinander Beziehungen unterhält, die man nicht durchblickt. […] Also da hat man es mit Leuten zu tun, die einem nicht ganz vertraut sind, und dann wacht auch sofort die erotische Fantasie auf, die sich dann auch wiederum Dinge vorstellt, die sozusagen den kleinen, harmlosen eigenen Erfahrungshorizont überschreiten, und die schöne Jüdin ist über Jahrhunderte ein in der Literatur auftauchendes Faszinosum gewesen. Wenn man da die Tote findet, die auch noch eine so schöne Frau ist, dunkelhaarig und vielleicht so ein bisschen orientalisch im Aussehen, was ihre Schönheit noch steigert, und gleichzeitig eine erotische Fantasie weckt, die auf der anderen Seite natürlich unerfüllbar ist, weil's so weit weg ist. Die Tatsache, dass sie tot ist, entrückt sie noch mehr.[91]

Für die Interpretation des Opfertodes spricht auch der Ort, an dem die »schöne Jüdin« gefunden wird: Der Tatort Wald ist ebenfalls symbolisch aufgeladen. Zum einen handelt es sich dabei um einen klassischen Kriminalort.[92] Zum anderen stellt der Wald einen wichtigen Topos der nationalsozialistischen Ideologie dar, in der er als »Keimzelle des Volkes« in Dienst genommen wurde.[93]

Laut dem Politikwissenschaftler Dieter Oberndörfer sind im völkischen Kulturverständnis »immer nur tatsächlich oder vermeintlich endogen überkommene Kulturtraditionen des eigenen Volkes legitim. Das ›Fremde‹ ist per Defini-

90 *Hitler*, Adolf: Mein Kampf. München 1926, 357 und 445, zitiert nach: *Przyrembel*, Alexandra: Ambivalente Gefühle: Sexualität und Antisemitismus während des Nationalsozialismus. In: Geschichte und Gesellschaft 39 (2013), 527–554, hier 536, Anm. 43.

91 Gespräch mit Edgar Reitz am 15.05.2014 in München.

92 *Breymayer*, Ursula/*Ulrich*, Bernd (Hg.): Unter Bäumen: Die Deutschen und der Wald. Dresden 2011.

93 Vgl. den Propaganda-Film *Der ewige Wald* (1936).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

tion illegitim, muß abgewehrt oder ausgeschieden werden.«[94] Weil die »schöne Jüdin« im deutschen Wald aus Sicht der völkischen Ideologie keine Legitimation hat, wird sie zur »schönen Leiche« und so aus dem deutschen Volkskörper exkludiert. Der Mord im Wald bei Schabbach stellt somit eine Wiederherstellung der völkischen Ordnung dar. Die Verbindung von Wald und Holocaust wird später in *Heimat* nochmals aufgegriffen, als eine Gruppe von Juden im Wald erschossen wird.

Die Arbeiter, die sich auf die Suche nach den Kleidern der Leiche gemacht haben, finden deren Habseligkeiten nicht. Erst später, in einer anderen Waldszene, werden die Schabbacher an den »Lustmord« erinnert: Die männlich kodierte Szene der Waldarbeiter, die eine nackte Leiche finden, erfährt eine Spiegelung mit der weiblich kodierten Szene der Frauen, die mit Kindern im Wald nach Heidelbeeren suchen und dabei auf die Kleider der Leiche stoßen. »Blut is noch dran […]. Dat sin die Kleider von der nackische tote Frau, die der Paul gefunde hat«[95], sagt eine Frau zu Maria, öffnet das Stoffbündel, und die Kamera zeigt einen kleinen Feuersalamander, der davonhuscht. Auch hier lohnt sich eine nähere Bildanalyse, denn anders als die Blindschleiche, die im Film nur verbalisiert, aber nicht visualisiert wurde, wird die Leiche mit zwei Kriechtieren in Verbindung gebracht.

Der schwarze Käfer huscht über das geschlossene Auge der Leiche, als diese von Paul gefunden wird. Er erinnert an den Großen Totenkäfer und gilt als Todesomen.[96] Der Feuersalamander, der aus den gefundenen Kleidungsstücken der Leiche hervorkriecht, hat auch eine kulturgeschichtlich tiefere Dimension: Er »kann Fäulnis und Geschwüre erregen«, hat »dämonische[n] Charakter« und den Namen der antiken Vorstellung seiner Unzerstörbarkeit durch Feuer zu verdanken.[97] Folgt man Dollners Lesart der »schönen Jüdin« als Präfiguration des Holocausts, erscheint der Große Totenkäfer als Ansager und der feuerresistente Feuersalamander als Überlebender dessen, was SS-Mann Wilfried Wiegand in *Heimat* später »Endlösung« nennen wird: »Alle in den Schornstein!«[98] So wie von Holocaust-Opfern oft nur die Lagerkleidung und die zu Filmikonen avancierten Schuhe übrig blieben,[99] erinnern an die »schöne Jüdin« am Ende nur noch ihre blutbefleckte Kleidung und der Feuersalamander, der Zeuge des

94 *Oberndörfer*, Dieter: Der Wahn des Nationalen: die Alternative der offenen Republik. 2. Aufl. Freiburg 1994, 134 f.

95 *Heimat,* 2. Folge, 08:58–09:05.

96 *Riegler,* R.: Käfer. In: *Bächtold-Stäubli*, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 4: Hieb- und stichfest–Knistern. Berlin 1932, 906–909.

97 *Webinger*, Alfred: Molch (Salamander). In: *Bächtold-Stäubli*, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 6: Mauer–Pflugbrot. Berlin 1935, 455–460.

98 *Heimat,* 6. Folge, 55:15.

99 *Brink*: Ikonen der Vernichtung.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 18: Großer Totenkäfer am Auge (*Heimat,* 1. Folge, 01:40:49)

Abb. 19: Feuersalamander (*Heimat,* 2. Folge, 09:03)

Infernos ist. Die Idee des Feuersalamanders ist laut Edgar Reitz erst während der Dreharbeiten entstanden:

So was steht überhaupt nie im Drehbuch. Sondern ich sehe diese Kleidungsstücke, wie sie hier von meinen Mitarbeitern angeliefert werden, spüre: das genügt nicht. Hier muss noch ein Element dazukommen, das dieses Ding in die poetische Welt verzaubert, verlagert. Und da kommt dann so 'ne Idee und dann muss einer aus dem Team loslaufen und einen kleinen Salamander fangen und herbringen. (lacht) So haben wir gearbeitet.[100]

Die blutbefleckte Kleidung befand sich nicht in der Nähe der Leiche. Das lässt darauf deuten, dass das Verbrechen nicht nur einen so genannten ›Lustmord‹ darstellt,[101] sondern die ›schöne Jüdin‹ Opfer einer nekrophilen Tat wurde, schließlich weisen die Blutspuren auf der Kleidung der Leiche auf ein posthumes Entkleiden hin. Nekrophilie ist mit Erich Fromm nicht nur als sexuelle Begierde zu verstehen, »mit einer weiblichen Leiche sexuellen Verkehr oder eine andere Art sexuellen Kontaktes zu haben«,[102] sondern auch charakterologisch, was Fromm folgendermaßen definiert: »das leidenschaftliche Angezogenwerden von allem, was tot, vermodert, verwest und krank ist; sie ist die Leidenschaft, das, was lebendig ist, in etwas Unlebendiges umzuwandeln; zu zerstören um der Zerstörung willen; das ausschließliche Interesse an allem, was rein mechanisch ist. Es ist die Leidenschaft, lebendige Zusammenhänge zu zerstückeln.«[103] Fromm sah in Hitler einen klinischen Fall von Nekrophilie.[104] Dies lässt die ›schöne Leiche‹ und die ›schöne Jüdin‹ ebenfalls als Holocaust-Allegorie erscheinen.

100 Gespräch mit Edgar Reitz am 15.05.2014 in München.

101 Unter Lustmord wird ein Mord verstanden, der »zur Befriedigung des Geschlechtstriebs« ausgeübt wurde. Vgl. § 211 StGB.

102 *Fromm*, Erich: Anatomie der menschlichen Destruktivität. Stuttgart 1974, 295.

103 Ebd. 301.

104 Siehe hierzu Fromms Kapitel »Bösartige Aggression: Adolf Hitler, ein klinischer Fall von Nekrophilie«. In: Ebd. 335–393.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die Szene der »schönen Jüdin« bleibt eine Episode, wie das Treatment betont: »Natürlich bleiben die Ermittlungen hier ohne jedes Ergebnis. Die Sache hat das Dorf einmal gestreift; für ein Frauengesprächsthema Anlaß gegeben, die irrationalen Gefühle aufgewühlt, ist aber ansonsten folgenlos.«[105] Für Kaes besteht der Symbolwert der Jüdin im »plötzliche[n] Einbruch des Fremden in die abgeschlossene ländliche Idylle«[106], die dadurch weniger harmonisch wirke: »Indem Reitz das Rätsel dieses Mordes ungelöst läßt, verleiht er dem platten Alltag eine zweite, beunruhigende Dimension.«[107] Zudem sei die Gewaltszene typisch für Reitz' Erzählverfahren in *Heimat*: »Das Neue an Reitz' Film ist gerade die unökonomische Fülle an Charakteren, deren Funktion für die Handlung oft nicht leicht einzusehen ist. Er kann deshalb auch mit narrativen Enigmen arbeiten, die bis zum Schluß nicht aufgeklärt werden.«[108]

1933: »Ratten und Schmeißfliegen« und der jüdische Gott

Ein weiterer Schauplatz außerhalb des Hunsrücks ist ein Berliner Bordell. Lucie, eine satirische »Imitation von Marlene Dietrich«[109], ist Chefin eines Berliner Edel-Etablissements. Eduard Wiegand, zur klinischen Behandlung seiner Lungenkrankheit in der Hauptstadt, lernt sie in ihrem Salon kennen. Es ist zugleich ein Ort mit einer Bar, an der die Freier politische Diskussionen führen. »Was der Mensch heute braucht, ist eine Medizin für den Geist«[110], sagt etwa ein Freier, der sich als Gegner der Nationalsozialisten positioniert – laut alter Drehbuchfassung »ein fromm aussehender braunäugiger katholischer Augentyp«.[111] Darauf antwortet ein anderer: »Wir Nationalsozialisten haben diese Medizinflasche schon seit 14 Jahren im Arzneimittelschrank liegen. […] Eine tödliche Medizin für alle Kulturbolschewiken und Parasiten am Volkskörper. Und eine heilsame Medizin für alle, die sich wat bewahrt haben, (deutet auf sein Herz) tief drin sozusagen.«[112] Später wird laut Drehbuch aus dem »Völkischen Beobachter« zitiert, der die Brutalität des NS-Systems zeigt: »Wir werden rücksichtslos gegen jeden vorgehen, der anderer Meinung ist als wir.«[113] Lucie hingegen

105 Treatment. HA WDR, Bestand »Heimat«, 14.

106 *Kaes*: Deutschlandbilder 184.

107 Ebd.

108 Ebd.

109 Treatment. HA WDR, Bestand »Heimat«, 22. Im Gegensatz zu Marlene Dietrich leistet Lucie weder Widerstand noch kann sie singen.

110 *Heimat,* 2. Folge, 32:47–32:50.

111 Drehbuch Heimat (undatiert). Privatarchiv Peter Steinbach, 239.

112 *Heimat,* 2. Folge, 32:56–33:20.

113 *Heimat,* 2. Folge, 35:29–35:35. Das Zitat ist höchstwahrscheinlich kein Originalzitat aus dem »Völkischen Beobachter«, konnte jedenfalls mit der Ausgabe vom 24.10.1932 nicht belegt werden, aus der das Zitat laut einer alten Drehbuchfassung stammen soll (Typoskript Heimat [undatiert]. Privatarchiv Peter Steinbach, 294). Zum Umgang mit der NS-Sprache

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

ist von den politischen Diskussionen genervt: »Also, ick kann dat ja schon gar nicht mehr hören. Seit drei Monaten geht et hier jeden Abend um nischt anderes als um…«[114]

Eduard unterhält sich mit Lucie über ihr volles Bücherregal. Lucie muss gestehen: »Ick hab die Wohnung hier übernommen, wie se war. Ik kann ihnen sagen, Bücher ham ne tolle Wirkung.«[115] Auch wenn – ereignisgeschichtlich betrachtet – vor allem mit der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 die antijüdischen Repressionen zunahmen, gab es davor schon viele Übergriffe, weshalb die Übernahme einer eingerichteten Wohnung mit vielen Büchern an das Exil eines womöglich jüdischen Intellektuellen erinnert. Diese Interpretation wird durch Lucies verächtliches Schimpfen auf die Freier gestützt: »Aber det da, Ratten und Schmeißfliegen, mit eenem Wort: Plebs.«[116] Anders als die nationalsozialistische Propaganda, die Intellektuelle als »parasitäres Geschmeiß« und Juden als »Ratten« diffamiert,[117] überträgt Lucie die Metapher auf die Nationalsozialisten, die eben keine Intellektuellen, sondern den Pöbel (»plebs«[118]) darstellen. Diese Umkehrung hat zugleich einen zeitgeschichtlichen Bezug, was den Produktionskontext von *Heimat* betrifft: 1978 hatte der CSU-Vorsitzende Franz Josef Strauß und 1980 der CSU-Generalsekretär Edmund Stoiber Schriftsteller als »Ratten und Schmeißfliegen« beschimpft.[119] Indem Lucie vor dem Bücherregal die nationalsozialistischen Freier als »Ratten und Schmeißfliegen« bezeichnet, wird somit das kulturkritische und aufklärerische Potential der Schriftsteller angedeutet – sowohl mit Blick auf die erzählte Zeit (Nationalsozialismus) als auch die tatsächliche Zeit der *Heimat*-Produktion (CSU); Strauß' und Stoibers Rhetorik wird mit nationalsozialistischem Vokabular in Verbindung gebracht und als solche entlarvt.

Auch ein religiöser Hinweis auf einen Juden ist in der Bordellszene enthalten: Der Freier, der sich schon zuvor als Nazi gerierte, fordert den katholischen

äußerte sich Reitz rückblickend: »Wir hatten auch Exemplare der Parteizeitung ›Völkischer Beobachter‹. Und da hat man natürlich gerne drauf zurückgegriffen, wenn man einem das in den Mund legen wollte. Wir haben uns Sätze notiert und sie umgebaut. Also die Ausdrucksweise übernommen, aber inhaltlich auf die Figuren umgebaut.« (Gespräch mit Edgar Reitz am 15.05.2014 in München).

114 *Heimat,* 2. Folge, 33:52–34:02.

115 *Heimat,* 2. Folge, 35:59–36:06.

116 *Heimat,* 2. Folge, 36:21–36:26.

117 Goebbels diffamierte Intellektuelle 1939 als »parasitäres Geschmeiß, das die Luxusstraßen unserer großen Städte bevölkert«. Im Film *Der ewige Jude* heißt es: »Sie (die Ratten) sind hinterlistig, feige, grausam. Sie stellen unter den Tieren das Element der heimtückischen, unterirdischen Zerstörung dar, nicht anders als die Juden unter den Menschen« (zitiert nach: *Fritz*, Gerd: Einführung in die historische Semantik. Tübingen 2005, 69).

118 ›Plebs‹ ist zugleich das Lieblingswort von Osvalds Mutter in Peter Steinbachs Roman, siehe hierzu *Steinbach*: Heute für Geld und morgen umsonst 18.

119 *Hofmann*, Gunter: Stoibers Ausfall. In: Die Zeit vom 22.02.1980.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Freier heraus: »Dat Ihr Gott ein Jude war, das wissense ja?«[120] Eine Antwort auf diese Frage erhält der Zuschauer nicht, der Film ist längst bei der sich zwischen Eduard und Lucie anbahnenden Liebesbeziehung angelangt. Doch der Frage liegt Hitlers Weltanschauung zugrunde, wonach »der Jude Paulus aus Machtgier das ursprüngliche Christentum zur Ideologie aller Minderrassen gegen die naturbestimmte Herrschaft der Stärkeren verfälscht habe, weshalb das historische Christentum im Grunde mit dem Kommunismus identisch und darum der Nationalsozialismus (nach einer Formulierung seines ›Sekretärs‹ Martin Bormann) ›völlig antijüdisch = antikommunistisch = antichristlich‹« sei.[121]

Auch diese Szene erhielt Überarbeitungen. In früheren Fassungen finden sich Hinweise auf »zwei intellektuell aussehende junge Männer«, die laut der Prostituierten Marge »vom Deutschlandsender« seien: »die machen immer die Sendung WEGWEISER DURCH DIE ZEIT…«.[122] Darüber sollte sich der Nazi-Freier aufregen: »Ick hab det jewußt … ick hab det von vornherein jewußt … die Jesichter, det sin Kulturbolschewisten vom Rundfunk – ich hab det jewußt! Ick rieche den richtig – den marxistisch-liberalen-jüdischen Jeist – den riech ick!«[123] Später sollte es zu einem Dialog zwischen einem antisemitischen Berliner Hausmeister und Eduard kommen:

> Janz im Vertrauen – in wenijen Wochen pfeift et im janzen Land aus'n anderen Tone, det sar ick Ihnen. […] und denn – denn schlägt die Stunde des kleinen Mannes! […] und denn – denn wer'n die [J]uden von nebenan (er zeigt) und die Juden von der ersten Etage (zeigt) und die von det rote Jesindel aus'm Wedding – denn wer'n die alle … wissen Sie, wate wir mit die machen? […] Det Hausbuch hab ick schon angelegt – und der Jud von oben, mit seine Schampelbeene, der steht auf Seite Eins![124]

»Schampelbeene« leitet sich vom mundartlichen Wort »schampeln« ab, was »wackelig gehen« bedeutet.[125] Das Bild eines wackelig gehenden Juden entspringt dabei nicht nur einem tief sitzenden rassistischen Antisemitismus, der Juden eine andere Physiognomie unterstellt, sondern erhält auch eine übertragene Bedeutung, die Juden 1933 auf wackeligen Füßen sieht. Das mörderische Potential der Metapher bleibt im Dialog aber nur angedeutet: »Det darf ick Ihnen jar nich saren!«

120 *Heimat,* 2. Folge, 37:18–37:20.

121 *Hürten*, Heinz: Nationalsozialismus: I. Geschichtliche und ideologische Wurzeln. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 7. 3. Aufl. Freiburg/Breisgau 1994, 653–654, hier 654.

122 Drehbuch Heimat (undatiert). Privatarchiv Peter Steinbach, 244.

123 Ebd.

124 Ebd. 257.

125 Schampeln. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 14., Sp. 2120.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

1935: Völkischer Antisemitismus: Blut und Boden

Die »schöne Jüdin« als Störfaktor im deutschen Wald ist nicht der einzige »Blut und Boden«-Bezug in Edgar Reitz' *Heimat*. Als ein Bauer im Hause Wiegand auf seine schwierige finanzielle Situation zu sprechen kommt, erläutert Eduard Wiegand die nationalsozialistische Bauernpolitik: »Also ich erklär euch jetzt amol, was wir so vorhabe in der Bauerepolitik und was das für en gesunde Grundlach für die gesamte Volkspolitik ist. Und wie wir alle unsere Schulden aus der Systemzeit auf einen Schlag loswerde.«[126] Auch der Wirt schaltet sich ein und gesteht, er könne mit den neuen Schlagworten »Reichsnährstand«[127] oder »Erbhofgesetze«[128] nichts anfangen. Eduard Wiegand läuft zur Hochform auf: »Dafür sind wir von der Partei doch da, dat mir das euch erkläre. Mir machen jetzt n Unterschied zwische Bauer und Landwirt. Damit ein für alle mal klar ist, dass der Bauer mit seinem eigenen Hof unantastbar heilig und geschützt ist. Und was die Juden und die Schieber in der Systemzeit gesät haben, das weigern wir uns jetzt zu ernten. Jawohl! Das is offiziell!«[129]

Das Reichserbhofgesetz vom 29. September 1933 definierte nur den »Eigentümer eines Erbhofs« als Bauer. Landwirt hingegen ist der »Eigentümer oder Besitzer anderen land- oder forstwirtschaftlich genutzten Grundeigentums«. Die Höfe sollten laut Göring so vor »Überschuldung und Zersplitterung im Erbgang« geschützt werden.[130] Mit Blick auf die »Blut und Boden«-Ideologie ist das völkische Element des Bauernberufs zentral: Ein Bauer musste nicht nur deutscher Staatsangehöriger sein, sondern auch »deutsche[s] oder stammesgleiche[s] Blut« haben. Das Gesetz sah im Umkehrschluss vor: »Deutschen oder stammesgleichen Blutes ist nicht, wer unter seinen Vorfahren väterlicher- oder mütterlicherseits jüdisches oder farbiges Blut hat.«[131]

»Schieber« ist die umgangssprachliche Bezeichnung »für Personen, die gesetzwidrige Geschäfte tätigen, z. B. Schwarzhandel«.[132] Wenn Eduard »Juden« und »Schieber« in einem Atemzug nennt, wird hier das antisemitische Motiv des jü-

126 *Heimat,* 3. Folge, 05:14–05:28.

127 *Heimat,* 3. Folge, 05:46.

128 *Heimat,* 3. Folge, 05:48.

129 *Heimat,* 3. Folge, 05:53–06:21. Juden wurden oft als Schieber diffamiert, siehe hierzu etwa Hugo Bettauers Roman »Stadt ohne Juden« (1924): »Seit dem Frühjahr sind die Leute wieder sehr mürrisch und in der Elektrischen wird viel geschimpft. Hauptsächlich über die Schieber, die alles verteuern, aber man spricht nicht von jüdischen Schiebern, sondern nur so im Allgemeinen.« (*Bettauer*, Hugo: Die Stadt ohne Juden: ein Roman von übermorgen. Berlin 2013, 52).

130 *Münkel*, Daniela: Nationalsozialistische Agrarpolitik und Bauernalltag. Frankfurt am Main 1996, 112.

131 RGBl. I 1933, 685.

132 *O. A.*: Schieber (Wirtschaft). In: Die Brockhaus Enzyklopädie online (am 01.03.2017).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

dischen »Kriegsgewinnlers« aufgegriffen, der als »Volksschädling«[133] eine Gefahr für das deutsche Volk darstelle. Schieber ist somit eine Metapher für das Stereotyp des »raffenden Juden«, der im Gegensatz zum »schaffenden Deutschen« steht.[134] Dieses Stereotyp wird in biologistisch-rassistische Sprache transformiert und mit der Saatmetapher visualisiert, von der Gefahr ausgehe und weswegen sich die Schabbacher weigern, die Saat von Juden und Schiebern zu ernten.

Diese Szene zeigt, wie aus dem unpolitischen, kranken und schwächlichen Eduard Simon ein treuer Parteisoldat geworden ist, der unreflektiert die NS-Ideologie wiedergibt. Zugleich zeigt die Szene aber auch, dass trotz allen »Blut und Boden«-Bezuges der völkische Antisemitismus keine allzu große Wirkmacht hat, wie der Journalist Alfred Cattani befand: »Die Bauern nahmen mit Befriedigung zur Kenntnis, dass die neue Zeit mit ihrem Blut- und Boden-Glauben und den Erbhofgesetzen sie zur Elite der Nation machen wolle; aber sie interessierten sich mehr für die Befreiung von den Zinslasten als für die Ideologie.«[135]

1935: Materielle Bereicherung und Profitstreben

Ein weiteres Beispiel für wirtschaftliches Profitschlagen angesichts zunehmender antijüdischer Repressionen stellt die schillernde Figur der Lucie dar. Sie folgt Eduard nach Schabbach, weil sie davon ausgeht, dass er ein Gutsherr sei. Sie drängt Eduard erst in die Nazi-Uniform, dann ins Bürgermeisteramt und lässt keine Gelegenheit aus, um Karriere zu machen. Nach dem Krieg hat sie auch keine Hemmungen, mit den Amerikanern zu flirten. Lucie ist die Opportunistin schlechthin: Sie will stets »was zum Laufen« bringen, egal ob mit den Nazis oder mit den Amerikanern. Hier wird eine Analogie zwischen *Heimat* und *Holocaust* sichtbar: Sowohl *Heimat* als auch *Holocaust* portraitieren schwache Männer, die von ehrgeizigen Frauen in Nazi-Uniformen gesteckt werden.[136] Darin erkennt die Germanistin Rachel Palfreyman das frauenfeindliche Motiv der ehrgeizigen Lady Macbeth, die ihren Mann zu schrecklichen Verbrechen verleitet.[137] Im Fall von *Holocaust* ist diese ›Lady Macbeth‹ Martha Dorf, die ihren arbeitslosen Gatten Erik in die SS treibt. Erik Dorf ist ein exzellenter, aber unpolitischer und blasser Jurist – erst angefeuert von seiner Frau wird er zum Massenmörder, der seine Gewissensbisse nach und nach verliert. Beim ohnehin

133 *O. A.*: Volksschädling. In: *Schmitz-Berning*, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus. Berlin 2007, 671.

134 *Wildt*, Michael: Hitler's Volksgemeinschaft and the Dynamics of Racial Exclusion. New York 2012.

135 *Cattani*, Alfred: »Heimat« und Nationalsozialismus: Zur Darstellung eines politischen Umfelds. In: Neue Zürcher Zeitung vom 25.10.1984, 43.

136 *Palfreyman*, Rachel: Edgar Reitz's »Heimat«: Histories, Traditions, Fictions. Frankfurt am Main 2000, 106.

137 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

kränklichen Eduard entfaltet die NS-Tätigkeit psychosomatische Spuren: Erst hört er immer schlechter, dann nimmt auch noch sein Sehvermögen ab.

In *Heimat* gehört zu Lucies Opportunismus auch ein unverkrampftes Verhältnis zur »Judenbank«, die aufgrund eines Hauskaufes ins Spiel gebracht wird. Mit einer imposanten Villa will Lucie groß rauskommen, denn: »ham wir erst das Haus, ham wir auch det entsprechende Leben«.[138] Allerdings fehlt das Eigenkapital, das weder die ehemalige Prostituierte noch der junge NS-Funktionär Eduard Wiegand aufbringen können. Lucie wirft Eduard vor, »kein Verhältnis zum Jeld«[139] zu haben, und fordert ihn auf: »Lass mir det mal machen, ick kenn mir da aus. […] Ick hab mein Leben lang mit Jeld zu tun gehabt.«[140] Eduard ahnt, in welche Richtung Lucie argumentieren wird, und unterbricht sie: »Aber doch nit mit der Judebank, Lucie!«[141] Eine jüdische Privatbank ist die einzige Möglichkeit für die beiden, ihr Eigenheim zu bezahlen. Das Treatment bemerkt hierzu: »Unter normalen Verhältnissen hätte man ihm den Kredit verweigert, den ›feschen Eduard‹ möchte man sich jedoch gewogen halten.«[142] Lucie bügelt Eduards Einwände ab: »Aber Edu, det sind doch auch Menschen«[143], worin ihr ideologiefreier, pragmatischer Opportunismus zu Tage tritt. Zugleich zitiert dieser Ausdruck eine Rede von Goebbels aus dem Jahr 1935. Laut dem Historiker Saul Friedländer muss »die unterschwellige Tendenz von Mitgefühl mit den verfolgten Juden […] bedeutend genug gewesen sein, um Goebbels dazu zu veranlassen, sich Mitte Juni in einer Rede mit ihr zu befassen. Goebbels attackierte ›diejenigen seiner Landsleute, welche … ›schamlos‹ behaupteten, der Jude sei schließlich auch ein Mensch‹.«[144] Laut Friedländer berichtete Robert Weltsch, Herausgeber der »Jüdischen Rundschau«, am 2. Juli 1935 über Goebbels Rede mit dem ironischen Titel »Der Jude ist auch ein Mensch: Ein Argument der Judenfreunde«.[145] Laut dem Artikel macht »Goebbels' Zorn deutlich, daß immer noch eine Flüsterkampagne im Gange war, die auf ein gewisses Maß an Unmut auf Seiten der Leute verwies, die Goebbels als bürgerliche Intellektuelle bezeichnete«.[146] Der Kommentar führte zum Verbot des Blattes.[147]

Vom Erzähler Glasich-Karl erfährt der Zuschauer später: »Das Geld han se von der Judebank in Mainz gehat, ham se gemunkelt«[148], was verdeutlicht, dass

138 *Reitz*: Überarbeitetes Drehbuch 102.
139 *Heimat,* 3. Folge, 14:02–14:03.
140 *Heimat,* 3. Folge, 14:04–14:18.
141 *Heimat,* 3. Folge, 14:19–14:22.
142 Treatment. HA WDR, Bestand *Heimat*, 26.
143 *Heimat,* 3. Folge, 14:22–14:25.
144 *Friedländer*, Saul: Das Dritte Reich und die Juden. München 2008, 146.
145 Ebd.
146 *Weltsch*, Robert: Der Jude ist auch ein Mensch: Ein Argument der Judenfreunde. In: Jüdische Rundschau, zitiert nach: *Friedländer*: Das Dritte Reich und die Juden 146.
147 *Friedländer*: Das Dritte Reich und die Juden 146.
148 *Heimat,* 4. Folge, 01:15–01:18.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Lucie und Eduard ihren Verstoß gegen den vom Nationalsozialismus geforderten Judenboykott geheim halten wollten. Dass die Bank als »Judenbank« markiert wird, deutet auf das Stereotyp des jüdischen Finanzkapitalismus hin, der selbst mit nicht-solventen Kunden Geschäfte macht.

In einer späteren Unterhaltung zwischen Lucie und Martina, ihrer ehemaligen Mitarbeiterin aus dem Berliner Bordell, die zu Besuch im Hunsrück ist, wird die Kehrseite von Lucies Pragmatismus deutlich: Er kann sich jederzeit gegen jeden richten; Lucie hat sich nur solange für den jüdischen Banker Bielstein interessiert, wie er ihr nützlich war. Lucie sagt konsequenterweise zu Martina: »Wat der Eduard meint, dat is der Kredit, mit dem wir damals unser Haus jebaut haben. Und der Bielstein von der Judenbank, den ham se jetzt verhaftet wegen Devisenschieberei und jetzt kriegt's der Eduard mit der Angst, weil er denkt, die Partei kommt dahinter. Aber et jeschieht jar nichts. Die Partei meldet sich nicht und vom Juden hört man auch nischt.«[149] Ähnlich wie im Motiv des Juden als Schieber der »Systemzeit« wird hier »der Jude« als zwielichtige Gestalt, »als Devisenschieber« markiert. Allerdings bekümmert Lucie das Schicksal des Juden nicht. Sie interessiert sich nur für ihren Kredit und stellt selbstzufrieden fest: »Keiner wills Jeld.«[150]

Anders als seine Frau zeigt Eduard Skrupel: »Da braut sich was zusammen. Und an dem Bielstein seinem Tod, falls ihm so was passiert, will ich auch nicht schuldig gewesen sein. Außerdem sind Schulden Schulden. Ganz egal an wen man sie hat.«[151] Hier wird klar, dass Eduard nicht den rassistischen Antisemitismus verinnerlicht hat, der in der Forderung nach einer Vernichtung der Juden mündet. Zugleich wird aber auch deutlich, dass die Kenntnisse über antijüdische Repressionen bereits so ausgeprägt sind, dass mit der Inhaftierung eines Juden dessen Tod naheliegend erscheint. Die Szene erscheint daher als Vorausdeutung des Holocausts, wobei Eduard untätig bleibt und nur seine Hände in Unschuld waschen möchte. Lucie hingegen lässt das Schicksal des Bankiers Bielstein kalt: »Ick sage immer, der Eduard Simon hat sich beim Aufbau der Bewejung verschuldet. Und dat is ja schließlich durch dat Jesetz für die Bereinigung alter Schulden vom 29. August staatlich in Ordnung jebracht worden. Det hat der Führer selber anjeordnet.«[152]

Lucies Hoffnung, mit dem entsprechenden Haus das entsprechende Leben zu haben, geht in Erfüllung: Die NS-Größen Rosenberg, Frick und Ley statten einen Besuch ab. In einer ursprünglichen Drehbuchfassung hatte Reitz vor, Hitler in den Hunsrück kommen zu lassen – entschied sich aber dagegen:

Also da kommen die Herren aus Hitlers nächster Umgebung nach Schabbach, sie sind für ein paar Stunden Gäste in Lucies Villa, Rosenberg, Frick und Ley, und wie sie alle

149 *Heimat*, 4. Folge, 53:42–54:02.
150 *Heimat*, 4. Folge, 54:02–54:03.
151 *Heimat*, 4. Folge, 54:09–54:20.
152 *Heimat*, 4. Folge, 54:20–54:36.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

hießen. Im Drehbuch haben wir sogar mal (lacht) vorgehabt, Hitler persönlich durch Schabbach kommen zu lassen, aber das wäre eine Stelle gewesen, an der ich den Boden unter den Füßen verloren hätte. Aber bei diesen Leuten aus der zweiten Reihe geht das. Wie weit man geht, ist immer eine Balancefrage. Wo würde das Historische oder das historische Zitat ein derartiges Gewicht bekommen, dass es die gesamte übrige Erzählung aus den Angeln hebt? Und da macht man das dann nicht. Ich will ja nicht meine Geschichte kaputt machen.[153]

Reitz deutet hiermit Grenzen des Sagbaren an: Hitler kurz als Nebenfigur in Schabbach auftreten zu lassen, erschien in den 1980er-Jahren nicht einfach so möglich. Daher wählte er die NS-Funktionäre Rosenberg, Frick und Ley, mit denen dies eher möglich war. An anderer Stelle kommt Hitler jedoch in einer Erzählung vor: Zwei etwas drollig-dümmlich wirkende junge Frauen, die beide Erika heißen, berichten, wie sie Hitler in München kennen gelernt haben und er beiden fünf Mark schenkte; durch ein verschwörerisches Lächeln deuten sie an, dass sie an dem Abend nicht mehr nach Simmern heimgekehrt sind – und womöglich mit Hitler die Nacht verbrachten.[154]

1935: Konzentrationslager im Hunsrück

Kritik hat Reitz auch für seine Darstellung von Konzentrationslagern erfahren. Kritisiert wurde weniger, dass er sie dargestellt hat, sondern wie: als einmalige Einblendung, die so plötzlich hereinbricht, wie sie auch wieder verschwindet. In *Heimat* wird kurz ein Konzentrationslager eingeblendet. Allerdings stehen nicht die nationalsozialistischen Gräuel im Zentrum der Handlung, sondern der »Korbmachers Hänschen« genannte Junge, der auf einem Auge blind ist und daher einen idealen Scharfschützen darstellt. In dieser Szene werden interpikturale Bezüge zwischen *Holocaust* und *Heimat* deutlich.

In *Holocaust* zeigt der zionistische Widerstandskämpfer Mordecai Anilewicz dem Jungen Aaron den Gebrauch einer Pistole und bildet ihn so für den Widerstand im Warschauer Ghetto aus. Aaron kneift hierfür sein rechtes Auge zusammen und richtet die Waffe auf ein Plakat mit aufgemalter Zielscheibe, in dessen Zentrum sich ein Hakenkreuz befindet. Diese Szene erscheint in *Heimat* unter nationalsozialistischen Vorzeichen gespiegelt: Ein SS-Mann, der ein Konzentrationslager im Hunsrück mit einem Schäferhund bewacht, erkennt im einäugigen Hans Betz – im Film meist Korbmachers Hänschen genannt – einen geborenen Scharfschützen.[155] Er zeigt Korbmachers Hänschen, dessen linkes Auge immer geschlossen ist, sein Gewehr, richtet es auf einen KZ-Insassen und sagt: »Siehste den, der da mit der Hacke arbeitet? Wenn der laufen gehen will,

153 Gespräch mit Edgar Reitz am 15.05.2014 in München.
154 Vgl. *Heimat*, 6. Folge, 52:30–53:15.
155 *Heimat*, 3. Folge, 11:41.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 20–23: Interpikturalität: Schuss und Gegenschuss in *Heimat* und *Holocaust* (*Heimat*, 3. Folge, 12:52; *Holocaust*, 4. Folge, 14:07)

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

dann ziel ich auf seinen Rücken – und wenn dann die Kimme und das Korn in einer Linie sind, dann drück ich ab – und dann fällt der mausetot um!«[156] Am Ende der Serien sind beide Figuren tot: Korbmachers Hänschen wird später als Scharfschütze an der Ostfront eingesetzt und fällt in Russland. Auch Aaron überlebt den Aufstand im Warschauer Ghetto nicht.

Es ist kein Zufall, dass Korbmachers Hänschen von links nach rechts schaut, während Aaron von rechts nach links blickt: Die *Heimat*-Szene folgt so der NS-Ikonographie, die sich vorwärtsstürmend »von links nach rechts« bewegen wollte,[157] während der Widerstand im Warschauer Ghetto, der in *Holocaust* gezeigt wird, aus einer defensiven Perspektive heraus erfolgte.

In einer alten Drehbuchfassung war die Spiegelung der *Holocaust*-Szene anders geplant: Hier sollte als »Pappkamerad« ein »stilisierter französischer Soldat« zu sehen sein, auf dessen Bauch eine Zwölf aufgemalt sein sollte.[158] Ähnlich wie im Falle der ›Blindschleiche‹, die in ersten Drehbuchfassungen nur den Frankreich unterstützenden Separatisten galt, wurde auch in dieser Szene eine antifranzösische durch eine antijüdische Kodierung ersetzt. Das Konzentrationslager, das in *Heimat* zu sehen ist, deutet auf »Ikonen der Vernichtung« hin, mit denen in erster Linie der nationalsozialistische Massenmord assoziiert wird.

1938–1944: Otto Wohlleben – ein »realitätsfernes jüdisches Schicksal«[159]

Otto Wohlleben kommt als leitender Ingenieur der Organisation Todt nach Schabbach, die am Bau der Hunsrückhöhenstraße (in *Heimat* »Reichshöhenstraße« genannt) beteiligt ist. Er wird Marias Untermieter. Maria, die seit Jahren mit ihren zwei Kindern alleinstehend lebt, und Otto werden später ein Paar.

Die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch sieht Maria als Figur, die »das Schützende einer Mutter« habe und »über Oralität, über Essen, pflegend, wärmespendend charakterisiert« werde.[160] Anders als Koch impliziert, schließt dies sexuelles Begehren jedoch nicht aus, wie sich etwa in der Szene zeigt, als Maria Otto Wohlleben ein Abendessen zubereitet. Weil nach einem Arbeitsunfall sein rechter Arm einen Gips trägt, füttert ihn Maria. Das Drehbuch vermerkt hierzu: »Sie sticht mit der Gabel kleine Teile von den Eiern ab, pustet, damit Otto sich an den Happen nicht verbrennt, und füttert ihn Gabel für Gabel. Otto lässt das

156 *Heimat,* 3. Folge, 12:05–12:19.

157 *Ash*: Das Leben des Todes.

158 Drehbuch Heimat (undatiert). Privatarchiv Peter Steinbach, 335.

159 *Jütte*, Robert: Realitätsfernes jüdisches Schicksal: Israelische Kritik am deutschen Fernsehfilm »Heimat«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 04.07.1986, 5.

160 *Kahlenberg*, Friedrich P./*Koch*, Gertrud/*Kreimeier*, Klaus/*Schlüpmann*, Heide: »Deswegen waren unsere Muttis so sympathische Hühner«: Diskussion zu Heimat mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann. In: Frauen und Film 38 (1985), 96–106, hier 103.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 24: Sexualisierte Umkehr der Doktrin »Artfremdes Eiweiß ist Gift« (*Heimat,* 3. Folge, 31:04)

sichtlich gerne über sich ergehen.«[161] Die Intimität der Szene wird nicht nur über die in warmes Licht getauchte Szene verdeutlicht, sondern auch über die Großmutter Katharina, die die Tür öffnet, sich über das sich anbahnende Liebesglück freut und diskret die Tür wieder schließt.

Eier und Eiweiß sind keine ›unschuldigen‹ Bilder, sowohl was sexuelle[162] als auch was nationalsozialistische Kodierungen betrifft. Wenn Maria für Otto das zu heiße Spiegelei mundgerecht pustet, spielt diese Szene mit Motiven des Oralverkehrs. Und wenn Maria, trotz aller Brechungen Inbegriff einer deutschen Mutter, den »Halbjuden« Otto Wohlleben mit Spiegeleiern füttert, spielt diese Szene zugleich mit einer Umkehr der nationalsozialistischen Doktrin »Artfremdes Eiweiß ist Gift«. So hetzte Julius Streicher, der berüchtigte Herausgeber des »Stürmer«: »›Artfremdes Eiweiß‹ ist der Same eines Mannes von anderer Rasse. […] Ein einziger Beischlaf eines Juden bei einer arischen Frau genügt, um deren Blut für immer zu vergiften.«[163] Laut der Historikerin Cornelia Schmitz-Berning wollte Streicher mit diesem »rassisch umgedeuteten« Biologismus »seine abenteuerlich abstruse Theorie von der katastrophalen Blutvergiftung durch den Geschlechtsverkehr […] pseudowissenschaftlich untermauern«.[164] Maria indes hält nichts von der nationalsozialistischen Propaganda, von daher hat sie auch keine Hemmungen, sich auf Otto Wohlleben einzulassen und später ein Kind von ihm zu bekommen.

Die Figur des Otto Wohlleben hieß im Treatment noch Otto Patzak, hatte damals noch keinen jüdischen Hintergrund und war politischer angelegt: »Otto ist

161 *Reitz*: Überarbeitetes Drehbuch 116.

162 Eine weitere sexuelle Anspielung mit Eiweiß gibt es, als Lucie zum ersten Mal nach Schabbach kommt. Von Lucies Erscheinung überrascht und offensichtlich überfordert, bekleckert sich Robert den Schritt mit Dickmilch. Süffisant kommentiert die ehemalige Bordellchefin Lucie: »Det kann schon mal passieren« (*Heimat*, 3. Folge, 53:32–53:33). Pauline kratzt schließlich die Dickmilch von Roberts Hose ab.

163 *Streicher*, Julius: »Artfremdes Eiweiß ist Gift«. In: »Deutsche Volksgesundheit aus Blut und Boden« Nr. 13 vom 01.07.1935, zitiert nach: Artfremd. In: *Schmitz-Berning*, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus, Berlin 2007, 68.

164 Artfremd. In: *Schmitz-Berning*: Vokabular des Nationalsozialismus 68.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

ein Gegner der Nazis. Er fürchtet sich vor den heroischen Parolen, vor der Art, in der neuerdings Menschen kreuz und quer im Land umhergeschoben werden, vor diesem organisierten Optimismus. Er erzählt Maria von Pogrom-Szenen gegen Juden in Mainz. Nach Ottos Ansicht kann all das nur Krieg bedeuten.«[165] Aus Otto Patzak wurde dann Otto Wohlleben, und statt des politischen Gegners wurde er in der Logik der Nürnberger Gesetze ein jüdischer Mitläufer, der auch mit Hakenkreuz-Armbinde, bestickt mit dem Kürzel »Org. Todt«, zu sehen ist – und damit als Mitglied der Bautruppe von Fritz Todt kenntlich gemacht wird. Vom jüdischen Hintergrund der Figur erfährt der Zuschauer allerdings erst, als Otto Wohlleben seine Stelle als Ingenieur bei der Organisation Todt verliert und Maria den Grund dafür erläutert: »Du weißt doch, dass meine Mutter jüdisch ist.«[166] Maria scheint die antisemitische Realität des Nationalsozialismus entweder nicht wahrgenommen zu haben oder will sie nicht wahrhaben: »Aber die brauche doch die Ingenieure.«[167] Otto hat sich mit der Diskriminierung abgefunden und lenkt das Gespräch von der Sach- auf die Beziehungsebene: »Anscheinend können sie auf mich verzichten. Und du? Brauchst du mich noch, Maria?«[168] In einer früheren Drehbuchfassung war die Dialogszene ausführlicher gestaltet:

Otto: Maria, ich hab' keine Arbeit mehr.
Maria: Was sagst du da? Dat gibbt et doch garnet. Warum? Was haste gemacht?
Er antwortet eine Weile nicht – beruhigt sich allmählich.
Maria: Sag doch was – Otto!
Otto: Wie ich weg wollte von dir … du weißt ja … da habsch meine Versetzung eingereicht … und dabei hamse meine Personalpapiere überprüft.
Maria: Und?
Otto: Ich hab' doch die ganzen Jahre keinen Ariernachweis gebracht … und jetzt hamses gemerkt.
Maria: Das wird doch wohl nich schwer sein, den beizubringen.
Otto: Ach, Maria, was weißt denn du! Die ganzen Jahre hab' ich an das Ding nich gedacht, und es hat auch keiner verlangt, und ich hab' ooch kein drauf angesprochen … ich wollte bloß in Ruhe arbeeten … und nu, nu isses vorbei mit der Arbeit.

165 So war auch eine Auseinandersetzung zwischen Otto und Hans-Jürgen Wiegand geplant, »der Otto wegen seiner Äußerungen über Hitler (den er als ›Verbrecher‹ bezeichnet) und den verlorenen Krieg zur Rede stellt. Wiegand droht, Otto zu erschießen. Er zieht seine Dienstpistole. Maria versucht, ihren Bruder zu besänftigen. Wiegand spielt sich mit Durchhalteparolen auf. Otto fürchtet sich nicht vor dem tobenden Ortsgruppenleiter. Als Leiter des Sprengkommandos ist er täglich mit dem Tod konfrontiert. Ihn kann Wiegand nicht einschüchtern. (Er nennt ihn sogar noch Etappenhase)« (Treatment. HA WDR, Bestand *Heimat*, 46).

166 *Heimat,* 5. Folge, 37:56–37:59.

167 *Heimat,* 5. Folge, 37:59–38:01.

168 *Heimat,* 5. Folge, 38:03–38:16.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Maria: Abber hör emol – so'n Ariernachweis, das is doch kein Problem heutzutage …
Otto: Maria – verstehste denn nich – meine Mutter is jüdisch … bloß meine Mutter, mein Vater nich.
Maria: Und deswegen brauchen die dich net mehr?
Otto: Ja – deswegen brauchen die mich nich mehr. Und du brauchst mich ooch nich mehr…[169]

Maria ist zu sehr mit der überraschenden Ankündigung ihres Ehemanns Paul Simon, nach zwölf Jahren ohne Lebenszeichen zu Besuch nach Deutschland zu kommen, und dem damit entstandenen Gefühlschaos beschäftigt, als dass sie für Otto Wohlleben kämpfen will. Darunter leiden auch Marias Söhne, zu denen Wohlleben ein enges Verhältnis hatte. Folglich beschwert sich Ernst auch darüber, dass Maria »den Onkel Otto […] ausm Haus geekelt«[170] habe – ein Ärger, den der glühende Nazi Wilfried Wiegand jedoch nicht teilen kann: »So würd' ich das ja mal nicht sehen, Ernstchen. Eine gewisse Ordnung muss ja schließlich sein.«[171] Die ›Unordnung‹, die Otto Wohlleben symbolisiert, hat zwei Dimensionen: zum einen, weil er mit Maria nicht verheiratet ist und nicht Vater von Marias Söhnen Ernst und Anton ist; zum anderen, weil er in der nationalsozialistischen Logik ein »Mischling« ist.

Sowohl die Trennung von Maria als auch sein Arbeitsplatzverlust stürzen Otto Wohlleben in eine schwere Krise: »Ich hab' nicht mehr leben wollen damals. Weißt du, dass ich mich deshalb zum Sprengkommando gemeldet hab?«[172], erzählt er später Maria. Als Bombenentschärfer wird er Teil der Wehrmacht und trägt die Uniform »der Infanterie mit den Rangabzeichen eines Obergefreiten«.[173] Zufällig trifft er beim Entschärfen einer Bombe in der Fliegerschule Bitburg[174] auf Ernst Simon, der ihm eröffnet, dass Otto der Vater von Marias jüngstem Sohn ist, dem Hermännschen. Am Beispiel des Hermännschen wird deutlich, dass die Angst vor dem nationalsozialistischen Terror auch Schabbach erreicht hat. So verschweigt Maria im Dorf den Namen des Vaters – wohl auch, weil sie weiß, dass Hermann aufgrund einer jüdischen Großmutter in der Logik der Nazis kein ›Arier‹ wäre.

Otto Wohlleben kehrt schließlich nach Schabbach zurück und lernt seinen Sohn kennen. Otto kommt wieder mit Maria zusammen und schöpft neuen Lebensmut, stirbt dann jedoch bei einem Sprengeinsatz. Folgt man dem Kunsthistoriker Horst Bredekamp, wonach »Gleise, Waggons und Rampen« die Er-

169 Drehbuch Heimat (undatiert). Privatarchiv Peter Steinbach, 460 f.
170 *Heimat,* 5. Folge, 33:45–33:47.
171 *Heimat,* 5. Folge, 33:47–33:53.
172 *Heimat,* 7. Folge, 38:14–38:21.
173 URL: http://www.edgar-reitz.de/drehbuch/h16.htm (am 01.03.2017).
174 Die Bitburg-Kontroverse im Frühjahr 1985 fand erst nach der Ausstrahlung von *Heimat* statt.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 25: Hier stirbt Otto Wohlleben (*Heimat,* 7. Folge, 44:13)

innerung an den Holocaust am stärksten evoziert haben,[175] besteht die tragische – und mit Blick auf die Fragestellung dieser Arbeit: bezeichnende – Ironie darin, dass nicht die Züge in die Konzentrationslager Otto Wohllebens Tod bedeuten, sondern eine Bombe der Alliierten, die er entschärfen soll und die am Bahnhof unter einem Güterwaggon liegt.

Otto Wohlleben stirbt just dann, als er neuen Lebensmut gefasst hatte: »Ich könnt' mich versetzen lassen. Weißt du, die von der Organisation Todt, die nehmen jetzt alles, was sie gebrauchen können. Da guckt keiner mehr auf die richtige Nase. Weg vom Sprengkommando zum Atlantikwall. Ich bin doch ein guter Ingenieur«, sagt er zu Maria.[176] Mit »Nase« spielt die Figur Otto Wohlleben auf das geläufige Stereotyp an, Juden an ihrer Nase zu erkennen – in einer alten Drehbuchfassung war nicht von der »richtigen Nase«, sondern gar von der »richtigen Rasse« die Rede.[177]

Wohllebens Tod weist eine Strukturanalogie zu Apollonias Verschwinden und zum Tod der »schönen Jüdin« auf. Ähnlich wie Apollonia, die rassistisch motiviert aus Schabbach vertrieben wird,[178] und die »schöne Jüdin«, die im deutschen Wald aus dem Volkskörper exkludiert wird, verhindert Wohllebens Tod eine deutsch-jüdische Symbiose in Schabbach.

An der Figur des Otto Wohlleben entzündete sich heftige Kritik. Laut der Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpman geht die Sprengsequenz »über Entscheidendes hinweg, wenn Otto als die einzige jüdische Figur sich schicksaldramaturgisch selbst in die Luft jagt«.[179] Kritiker sahen in Otto Wohlleben ein weiteres Beispiel für die »Geschichtsklitterung im Hinblick auf das jüdische Schicksal«.[180] Der Journalist Robert Jütte zitierte den israelischen Psychologen Haim Lapid, wonach jeder, der »die Geschichte der Judenverfolgung unter dem

175 *Bredekamp*, Horst: Bildakte als Zeugnis und Urteil. In: *Flacke*, Monika (Hg.): Mythen der Nationen: 1945 – Arena der Erinnerungen. Mainz 2004, 29–66, hier 58 f.

176 *Heimat,* 7. Folge, 40:28–40:48.

177 Drehbuch Heimat (undatiert). Privatarchiv Peter Steinbach, 565.

178 *Brückel*: Zurück in die Zukunft 163.

179 *Kahlenberg*: »Deswegen waren unsere Muttis so sympathische Hühner«.

180 *Jütte*: Realitätsfernes jüdisches Schicksal.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Nationalsozialismus auch nur einigermaßen kenne«, wisse, »wie realitätsfern, ja absurd das von Reitz in diesem Film gezeigte jüdische Schicksal sei«.[181] Auch Gertrud Koch kritisierte die Figur als »aberwitzige Konstruktion«[182] und als realitätsfern: »Ich kann mir kaum vorstellen, daß die Organisation Todt halbjüdischen Ingenieuren zur Karriere verholfen ha[t].«[183] Zudem wies Koch auf das »Harmonisierungsmodell«[184] innerhalb der Reitz'schen Erzählkonstruktion hin: Konfliktzonen würden »in einer irrealisierenden und harmonisierend-verharmlosenden Weise«[185] gezeigt. Otto Wohlleben könne »in einer Familie mit SS-Angehörigen ein Kind zeugen und wird von denen auch nicht weiter verfolgt, wird dann aber dramaturgisch mit Notwendigkeit in die Luft gesprengt, wie er in der Tat eine irreale Figur ist in diesem Film. Das sind ja doch sehr merkwürdige dramaturgische Widersprüche.«[186]

Die Widersprüche lassen sich über die mit Edgar Reitz und Peter Steinbach geführten Experteninterviews nicht aufheben, allerdings bieten diese Erklärungen zur Genese der Figur. Reitz hatte das Treatment noch ohne Steinbach konzipiert, daher sollte die Figur anfangs Otto Patzak heißen. Auf die Figur Otto Wohlleben angesprochen, erzählt Reitz:

> Während des Krieges wurden Soldaten und Offiziere in Familien und den Häusern einquartiert. In unserem Haus lebten immer drei oder vier Soldaten, die zwangseinquartiert waren. Und da gab es einen, der hieß Otto, und der gehörte zu einem sogenannten Sprengkommando und wurde immer wieder nach Bombenangriffen eingesetzt. […] Dieser Otto war in den Augen meiner Mutter ein Held, sie war wohl auch verknallt in ihn. So wenn ich mir das heute so vorstelle. Und Otto besaß ein Paar alte Lederhandschuhe, die für ihn so ein Maskottchen waren. Der glaubte daran, solange er diese Handschuhe trägt, kann ihm nichts passieren. Und eines Tages muss er wohl diese Handschuhe vergessen haben oder was auch immer, das war aber in einer Zeit, als er nicht mehr bei uns lebte, sondern die Truppe war ja irgendwohin verlegt worden. Auf jeden Fall kam die Nachricht, dass er beim Entschärfen einer Bombe zu Tode gekommen war.[187]

Folgt man Reitz' Erinnerungen, basiert die Idee zur Figur des Bombenentschärfers auf Kindheitserinnerungen. Reitz deutet unbewusst das quellenkritische Problem an, dem »Oral Historians« ausgeliefert sind: Die Aussage »wenn ich mir das heute so vorstelle«[188] verdeutlicht, dass »Oral History« niemals die Stimme der Vergangenheit ist, sondern stets erinnernde Stimme der Gegenwart bleibt.

181 Ebd.
182 *Kahlenberg*: »Deswegen waren unsere Muttis so sympathische Hühner«.
183 Ebd.
184 Ebd.
185 Ebd.
186 Ebd.
187 Gespräch mit Edgar Reitz am 15.05.2014 in München.
188 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Der Name Wohlleben wiederum geht auf Peter Steinbachs Familie zurück. Erich Wohlleben war, wie Steinbach in der Rückschau berichtet, ein angeheirateter Onkel, allerdings ohne jüdischen Hintergrund.[189] Im Experteninterview widerspricht Steinbach dem Vorwurf, ein ›halbjüdischer‹ Ingenieur in der Organisation Todt sei realitätsfern.[190] Laut Steinbach sei die Geschichte stets voller Widersprüche gewesen. Er erläutert dies an zwei Beispielen aus seiner Familie: Zum einen führt er seine Mutter Hedwig-Hilde Steinbach an, die in der säkular lebenden jüdischen Familie Franke aufgewachsen sei. Steinbachs Großmutter Hedwig Franke, geborene Grasmay, betrieb laut Steinbach eine Sportgaststätte in Leipzig und soll bestens integriert gewesen sein, wurde allerdings 1933 antisemitisch motiviert aus ihrer Stellung vertrieben.[191] Obwohl Steinbachs Vater mit einer Frau aus einer jüdischen Familie verheiratet war, sei dieser Mitglied der NSDAP und Antisemit gewesen: »Mein Vater hat immer von der Weltverschwörung der Juden gesprochen.«[192] Steinbach spricht von »zwei Seelen«[193], die sein Vater gehabt habe:

> Der hat eine Frau geliebt, die er geheiratet hat, 1900, also noch vor den Nazis, und dann hat er wahrscheinlich aus Liebe und aus Verantwortungsgefühl… Und er hatte auch so etwas von: wenn das nicht so geht, wie ich will, dann werde ich mich dagegen zur Wehr setzen. Ich sehe zu, dass meiner Frau nichts geschieht. Dann hat er zwei Freunde aus der Leitung des ganzen Betriebes, einer hieß Budin – das war der, der dem Führer 1944 500.000 Panzerfäuste über der Norm zur Verfügung stellte – daher ist der Name Budin bekannt. Das war einer seiner engsten Freunde und der hat, möglicherweise mit Beziehungen, dafür gesorgt, dass meiner Mutter bis zu einem bestimmten Zeitpunkt nichts passierte. Denn meine Mutter wurde nach Theresienstadt geschickt, etwa im letzten Vierteljahr. Mein Bruder wurde im Mai geboren und ich glaube im August war meine Mutter schon nicht mehr da. Und ich wurde in Altenburg bei einem pensionierten Werkmeister versteckt. Das habe ich damals nicht als Versteck empfunden. Das war irgendwie 'ne Art von Schulferien oder so ähnlich oder Angst, dass in Leipzig irgendwas passiert mit Bombenangriffen. Später habe ich mir einiges zurecht recherchiert und darüber nachgedacht und wusste natürlich, warum ich versteckt wurde.[194]

Wie Reitz deutet auch Steinbach indirekt das quellenkritische Problem an, dem »Oral Historians« ausgeliefert sind, wenn er etwa äußert, er habe sich später einiges »zurecht recherchiert«, »darüber nachgedacht« und so Kausalitäten erkannt.[195] Dennoch kann über den biographischen Hintergrund Peter Stein-

189 Gespräch mit Peter Steinbach am 06.05.2014 in Assens/Dänemark.
190 Ebd.
191 Ebd.
192 Ebd.
193 Ebd.
194 Ebd.
195 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

bachs die Genese der jüdischen Figur Otto Wohlleben besser nachvollzogen werden.[196] Die dramaturgischen Widersprüche und historische Unwahrscheinlichkeit in *Heimat* bleiben freilich bestehen.

Steinbach plädiert für Widersprüche im Geschichtsbild

Das zweite Beispiel, das Steinbach für die vielen Widersprüche in der Geschichte anführt, ist seine Tante Ruth, die trotz jüdischen Hintergrunds Wehrmachtshelferin geworden sei:

> […] meine Tante Ruth, die jetzt fast 90 Jahre alt ist, die hat einen Geliebten gehabt, und zwar einen Oberst oder Oberstleutnant sogar. Als er in Frankreich einmarschierte mit seiner Armee und in Lille festhing, hat er an seine jüdische Freundin gedacht, von der er wusste, dass sie jüdisch war, und hat dafür gesorgt, dass sie – wie hießen die nochmal, diese grauen Mäuse… Dass sie Wehrmachtshelferin werden konnte. Das ist dem gelungen, ich weiß nicht wie, das weiß keiner von uns. Es müsste solche Wege gegeben haben in dieser Sphäre von Leuten, die irgendwas zu sagen hatten. Und die ist nach Lille gegangen, ist seine Geliebte gewesen bis 1944, als die Amerikaner in Frankreich einmarschierten, und dann ist sie zurückgegangen. Die hat das überlebt. Verstehen Sie? Als Wehrmachtshelferin! Ich sage Ihnen: Ich habe so Vieles in meinem Umfeld erfahren – wenn ich das Historikern erzähle, dann heißt es: Das kann gar nicht sein! Die haben keine Ahnung, was alles sein konnte, was alles möglich war! Ich durfte nicht in die Schule und das hat meine christliche Großmutter so aufgeregt, dass sie mich an die Hand genommen und in die Schule gebracht hat, im September 1944. Und der Lehrer hat mich aufgenommen in diese Klasse, und nach vier Wochen hat er Probleme bekommen mit dem Schulleiter, und dann wurde ich wieder rausgeholt. Mir ist nichts passiert, auch nicht meiner Oma. KEINEM Menschen ist irgendwas passiert, obwohl es 'ne ganze Menge wussten.[197]

Die Frage der Faktizität dieser Aussagen ist an dieser Stelle weniger relevant als die Frage, *wie* Peter Steinbach sich an die Vergangenheit erinnert. Hier wird deutlich, dass er aufgrund biographischer Erlebnisse und tradierter Familiengeschichten die Zeit des Nationalsozialismus als Zeit voller Widersprüche sieht, in der trotz der Vernichtungspolitik »alles möglich war«.[198] Dies deutet auf eine

196 Ein weiteres Beispiel dafür, wie eng die Figur Otto Wohlleben mit Peter Steinbach verbunden ist, sind zwei Leipziger Adressen, die Otto Wohlleben in alten Drehbuchfassungen als Heimatadresse haben sollte: In einer Version sollte die Figur in »Leipzig Stötteritz, Carpzovstrasse 8« gemeldet sein, wo laut Peter Steinbach seine Großeltern väterlicherseits gewohnt haben; in einer weiteren Version war von »Leipzig 01, Petersstraße 6, gegenüber vom Kaufhaus Brenninkmeyer« die Rede, wo ein entfernter Verwandter Steinbachs Hausmeister gewesen sein soll (Drehbuch Heimat [undatiert]. Privatarchiv Peter Steinbach, 510; Gespräch mit Peter Steinbach am 06.05.2014 in Assens/Dänemark).

197 Gespräch mit Peter Steinbach am 06.05.2014 in Assens/Dänemark.

198 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Interpretation des Nationalsozialismus hin, der die Gesellschaft nicht totalitär durchdrungen hatte, und abstrakter auf ein Geschichtsbild, das sich gegen Leitnarrative erhebt – bereits 1988 hatte Steinbach verdeutlicht, dass »von sich selbst zu erzählen der Weg sei, die Wahrheit zu erzählen«.[199] Dies wiederum ist typisch für die Hinwendung zur Alltagsgeschichte in den 1980er-Jahren, die laut Ulrich Herbert viele Überraschungen, Widersprüche und Ungereimtheiten hervorgebracht hat.[200] Einen dieser Widersprüche personifiziert, folgt man den lebensgeschichtlichen Erinnerungen Peter Steinbachs, seine Familie. Trotz der exponierten Stellung seines Vaters habe die Familie die Konsequenzen der Vernichtungspolitik zu spüren bekommen:

> Obwohl das Judentum bei uns keine Rolle spielte – wir waren, wie man so sagt, emanzipiert, jedenfalls meine Großeltern und die Familie meiner Mutter… Mein Vater, der war jemand, der konnte meine Mutter eine Zeitlang, sozusagen wie man früher sagte, halten, nicht, sozusagen halten und dann war das nicht mehr möglich.[201]

Laut Steinbach wurden seine Mutter und beide Großeltern mütterlicherseits nach Theresienstadt deportiert,[202] überlebten jedoch den Holocaust. Steinbachs familiärer Hintergrund hat, wie Reitz und Steinbach unabhängig voneinander übereinstimmend feststellen, beim Arbeiten am Drehbuch explizit keine Rolle gespielt. Die Aussage, wonach er nicht gerne über seine Vergangenheit spreche, interpretiere ich – die Interviewsituation vor Augen – nicht als rhetorische Strategie, sondern als echtes Unwohlsein, das sich auch in Stimme und Gestik niedergeschlagen hat.[203] Auch in Reitz' Erinnerungen hat Steinbach »das […] eigentlich nie so richtig erzählt«:

> Wir suchten für den Namen Otto einen Nachnamen […]. Und dann haben wir ihm auch, sozusagen, ein kleines Stückchen der Steinbach'schen familiären Hintergrundgeschichte mitgegeben. Wobei ich nicht weiß, bis heute nicht, wie es sich wirklich mit der jüdischen Mutter von Steinbach verhalten hat. Das hat er eigentlich nie so richtig erzählt. Aber es hat uns Vieles erklärlich gemacht. Den Otto Wohlleben haben wir zu einem sogenannten Halbjuden gemacht, weil das waren nämlich Leute, die man gerne in solche riskanten Jobs gesteckt hat. Die wurden auch zum Militär eingezogen und sie wurden nicht irgendwo ins Konzentrationslager gesteckt, meist jedenfalls nicht, aber man hat sie als minderwertig eingestuft und sie die gefährlichen Sachen machen lassen, wobei auch viele ums Leben gekommen sind. Also so stimmte die Geschichte für die Figur Otto Wohlleben.[204]

199 Zitiert nach: *Koebner*, Thomas: Weiterbildung und Medien. Juli 1988, Nr. 4, 44–48, hier 48.

200 *Herbert*: Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert 1012.

201 Gespräch mit Peter Steinbach am 06.05.2014 in Assens/Dänemark.

202 Vgl. Anm. 31 dieses Kapitels.

203 Gespräch mit Peter Steinbach am 06.05.2014 in Assens/Dänemark.

204 Gespräch mit Edgar Reitz am 15.05.2014 in München.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Hier wird erneut deutlich, dass auch Reitz kein eindeutiges Geschichtsnarrativ mit klaren Opfer-Täter-Grenzen erzählen wollte – gerade dies hatte er ja *Holocaust* vorgeworfen. Die Situation von ›jüdischen Mischlingen‹, wie die in der Wehrmacht beschäftigten Soldaten in der Sprache der Nationalsozialisten hießen, war freilich komplexer, als Reitz sie hier andeutet.[205]

Mit Otto Wohllebens Tod verschwindet die Figur nicht komplett aus *Heimat*: Wenn es in späteren *Heimat*-Folgen um seinen Sohn Hermann geht, ist auch einmal vom Vater die Rede. Bei einem Radiokonzert in Baden-Baden wird Hermann als »Hermann W. Simon, Jahrgang 1940«[206] angekündigt. Der zweite Vorname »W.« überrascht die Schabbacher. Anton, der das Konzert im Radio hört, fragt verwundert: »Hermann W. Simon? […] Das hat er aus Amerika. Dat is da so üblich.«[207] Hartmut, Antons Sohn, hat jedoch eine andere Erklärung: »Nee, dat hat er von seinem Vadter! Wohlleben!«[208] Antons Frau Martha pflichtet ihm bei: »Ja, da hat er sich an seinen Vater erinnert. Als Künstler.«[209] Hermann hat demnach einen jüdisch-amerikanischen Namen bekommen: Hermann Wohlleben Simon.

Über Juden hatte Reitz geschrieben, dass sie »Weggeher« seien und »gut in diese amerikanische Kultur [passen], die nur noch expandieren will, die Konkurrenz auf allen Gebieten betreibt. Konkurrenz ist ihre eigentliche Sprache«.[210] Vor dem Hintergrund dieser problematischen Parallelisierung bilden die beiden Männer in Marias Leben auf diskursiver Ebene eine Einheit: Paul Simon als Amerikaner, Otto Wohlleben als Jude. Diese Einheit wird nicht nur mit Blick auf den ›Ariernachweis‹ deutlich, den beide benötigen (Paul Simon, als er aus Amerika einreisen möchte; Otto Wohlleben, als er sich versetzen lassen will), sondern auch hinsichtlich des chiastischen Austauschs der Vaterrolle: Während Otto in der Zeit von Pauls Abwesenheit für Anton und Ernstchen eine Vaterfigur ist, wird Paul für Hermann nach Ottos Tod eine Art Ersatzvater.[211] Im Gegensatz zu Maria, die nach der Filmvorführung von *La Habanera* zwar Fernweh hat, aber nie aus Schabbach wegzieht, werden die Väter Paul und Otto über Alterität (Heimatlosigkeit, Amerika, Judentum) markiert. Das Heimat-Konzept von *Heimat* zeigt sich so auch in der zentralen Paarbeziehung, indem hier die

205 *Rigg*, Bryan Mark: Hitlers jüdische Soldaten. Paderborn 2003. Kritisch hierzu: *Meyer*, Beate: Wenn Spekulationen zu Tatsachen werden: Bryan Riggs Buch über jüdische Soldaten ist eine Mogelpackung. In: Die Zeit vom 06.11.2003.

206 *Heimat,* 10. Folge, 01:07:15–01:07:19.

207 *Heimat,* 10. Folge, 01:07:46–01:07:48.

208 *Heimat,* 10. Folge, 01:07:52–01:07:56.

209 *Heimat,* 10. Folge, 01:07:58–01:08:03.

210 *Reitz*: Drehort Heimat 38.

211 Laut Treatment sollte Paul Simon »eine kurze Gedenkrede auf Hermanns Vater, den verstorbenen Otto Patzak« halten: »Das sollen alle hier im Dorf wissen, daß ich das Verhalten von Maria billige. Hoch lebe Otto und sein Sohn Hermann, den ich jetzt als meinen Sohn betrachte« (Treatment. HA WDR, Bestand *Heimat*, 95).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Ein- und Ausschlussprozesse, die *Heimat* insgesamt kennzeichnen, auch auf der Figurenebene durchgespielt werden.

Paul Simon unter Verdacht: Suche nach dem ›Ariernachweis‹

Die Parallelisierung von Juden und Amerikanern wird motivisch auch in der Szene deutlich, in der Marias Ehemann Paul Simon von Amerika nach Schabbach reisen möchte, weil er von den politischen Entwicklungen in Deutschland alarmiert ist. Allerdings darf er das Schiff im Hamburger Hafen nur verlassen, wenn er innerhalb von drei Tagen einen ›Ariernachweis‹ auftreiben kann – die nationalsozialistische Passkontrolle wittert in Simon einen jüdischen Nachnamen. Der »Weggeher« Paul Simon wird zum amerikanisch-jüdischen »Weggeher« konstruiert.

Maria Simon bittet ihren Schwager Eduard, den Bürgermeister, in Sachen ›Ariernachweis‹ um Hilfe. Daraufhin macht sich Eduard Simon auf zum Pfarrhaus Dickenschied, wo er mit Marias Bruder Wilfried, der für die SS tätig ist, und einem alten Pfarrer Kirchenbücher wälzt. Der Pfarrer spricht von einem »Simon … Abraham … Landfahrer … gestorben 1867«[212], woraufhin Eduard panisch fragt: »Simon, Abraham?«[213] Der Pfarrer hingegen beruhigt Eduard: »Ja! Da brauchen Sie aber keine Angst zu habe – der war kinderlos…«[214] Derselbe Angstreflex wird bedient, als der Pfarrer den ebenfalls hebräischen Vornamen Daniel nennt. SS-Mann Wilfried Wiegand hingegen freut sich selbstgefällig ob seines germanischen Namens und fordert Eduard zu einem Namensstreit heraus:

WILFRIED: Was meinen Namen betrifft, so ist er Gott sei dank ein echter deutscher Name: Wiegand, der Wägende, der Ausgleichende! Leute mit diesem Namen waren immer Anführer.
EDUARD: Und Simon: das bedeutet der Fels! Petrus Simon!
WILFRIED: Oder Wieland – Wiegand könnte auch von Wieland kommen. Wieland der Schmied!
EDUARD: Komm, geh – ›L‹ wird doch net zum ›G‹! Da könnt' ich genauso sagen: Simon kommt eigentlich von Samen… Außerdem is mein Vadter der Schmied.
WILFRIED: Is ja auch egal – jedenfalls sind mir Deutsch. Das muss sich bei euch erst einmal herausstellen.
EDUARD: Dein Name klingt mir verdächtig Französisch. (Nasal) Wiegand …
WILFRIED: Geh, hör auf – Europa ist ein Schmelztiegel arischer Rassen – guck dir unseren Führer an. […]
EDUARD: Der ganze Hunsrück is voll von Simons. Dat werden immer mehr. Ich verlier allmählich die Übersicht.
WILFRIED: Geradezu verdächtig, wie die sich vermehren.[215]

212 *Heimat,* 5. Folge, 45:20–45:28.
213 *Heimat,* 5. Folge, 45:29–45:30.
214 *Heimat,* 5. Folge, 45:32–45:37.
215 *Heimat,* 5. Folge, 46:26–47:51.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Der Medienwissenschaftler Michael Kaiser hat in diesem Zusammenhang auf das komische Element hingewiesen, das in *Heimat* immer wieder zur Geltung komme.[216] Wie grotesk die Szene ist, kann am SS-Mann Wilfried Wiegand gezeigt werden: Nach Ansicht der Verwandten Katharina ist er ein Feigling, der sich vor dem Fronteinsatz drückt und dessen einzige Kompetenz es ist, die Frauen in Schabbach herumzukommandieren. Die Selbstinszenierung Wiegands als »Anführer« oder die Berufung auf »Wieland den Schmied«, jene halbmythische Gestalt der germanischen Sagenwelt, ist insofern grotesk, als er alles andere als ausgleichende oder sonstige herausragende Fähigkeiten beweist. So hilft er auch einem abgestürzten, schwer verletzt auf dem Boden kauernden englischen Piloten nicht, sondern erschießt ihn und spielt sich als Held auf, indem er behauptet, der Pilot habe fliehen wollen.[217] Auch verwehrt er den französischen Zwangsarbeitern ein Abendessen bei der sympathisch gezeichneten Großmutter Katharina. Wiegands Selbststilisierung zum Anführer wird auch durch die Andeutung seines masochistischen Begehrens gebrochen, wenn er sich etwa von Lucie in der Christmette in die Knie zwingen lässt.[218] Das Begehren zwischen Lucie und dem schneidigen Wiegand in schwarzer SS-Uniform spielt mit Motiven des Faschismus als Fetisch, wie ihn etwa Susan Sontag problematisiert hat,[219] und jener Faschismusinterpretation, die vor allem durch die »Sadiconazista«[220]-Filme des italienischen Kinos populär wurde: Hier korreliert Faschismus mit psychosexuellen Abweichungen.[221]

Unfreiwillig komisch wird SS-Mann Wiegand, wenn er die nationalsozialistische Rassenideologie interpretiert: »Europa ist ein Schmelztiegel arischer Ras-

216 Vgl. *Kaiser*: Filmische Geschichts-Chroniken im Neuen Deutschen Film 254–265.

217 *Heimat,* 6. Folge, 09:25–09:39.

218 Zunächst weigert Wilfried Wiegand, der zur Christmette in SS-Uniform erschienen ist, sich im Dom hinzuknien: »Wilfried in seiner Totenkopfuniform sieht aus wie ein gefährlicher schwarzer Sägefisch inmitten lauter Barsche und Zander« (Manuskript [undatiert]. Privatarchiv Peter Steinbach, 355). Den innigen Blick der ehemaligen Prostituierten Lucie während des Liedes *Stille Nacht* deutet Wilfried Wiegand jedoch als Aufforderung, sich hinzuknien, und leistet dem Folge (*Heimat,* 3. Folge, 42:31–42:43). Während im Film sein masochistisches Begehren also nur angedeutet wird, war dieses im Treatment explizit ausgeschmückt: »Lucie demütigt ihn, verhöhnt ihn und seine Ideale. Schließlich – vorerst spielerisch – schlägt sie ihn mit den langstieligen Rosen, welche sie in Vasen arrangiert. Sie bemerkt seine starke Reaktion, er sinkt vor ihr nieder. Lucie hat begriffen, was sie jetzt tun muß. Sie treibt ihn durch weitere Demütigungen und Schläge in eine solche Erregung, daß er sie vollkommen hilflos und ausgeliefert anfleht, ihn zu erhören« (Treatment. HA WDR, Bestand *Heimat*, 26).

219 *Sontag*, Susan: Faszinierender Faschismus. In: *Dies.*: Im Zeichen des Saturn: Essays. München 1981, 95–124.

220 Zum Genre der »Sadiconazista«-Filme siehe *Stiglegger*, Marcus: Sadiconazista: Faschismus und Sexualität im Film. St. Augustin 1999.

221 URL: http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7833 (am 01.03.2017).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

sen – guck dir unseren Führer an.« Mit »Geradezu verdächtig, wie die sich vermehren« weist Wilfried Wiegand auf den nationalsozialistischen Vorwurf hin, Juden würden ihre Vermehrung geradezu forcieren und so auch quantitativ die Bemühungen der nationalsozialistischen Rassenhygiene gefährden.

Wegen der kruden NS-Bezüge dominieren die komischen und grotesken Elemente der Szene, der die nationalsozialistische Tyrannei und die Bürokratie persifliert. Sie verdeutlicht die Schikanen und den immensen Verwaltungsaufwand, der aufgrund der erforderlichen ›Ariernachweise‹ erbracht werden musste. Was den konkreten Hintergrund der erzählten Szene betrifft, entbehrt sie jedoch historischer Realität. Zwar wurden mit der Verordnung über Reisepässe von Juden vom 5. Oktober 1938 die deutschen Reisepässe von Juden ungültig und Juden mussten laut Verordnung »innerhalb von zwei Wochen nach Inkrafttreten dieser Verordnung« ihren Pass bei der Passbehörde einreichen, damit diese mit einem »bestimmten Merkmal versehen werden, das den Inhaber als Juden kennzeichnet«.[222] Allerdings sollten die sich im Ausland befindenden Juden dadurch nicht benachteiligt werden: »Für Juden, die sich beim Inkrafttreten dieser Verordnung im Ausland aufhalten, beginnt die Frist von zwei Wochen mit dem Tage der Einreise in das Reichsgebiet.«[223] Selbst wenn Paul Simon also Jude gewesen wäre, hätte er mit seinem deutschen Pass auch nach dem 5. Oktober 1938 nach Deutschland einreisen können. Die kontrafaktische Erzählung hat jedoch eine dramaturgische Funktion: Der Ausschluss aus der Heimat kommt zum Tragen. Wer die Heimat verlässt, das heißt auch wer die personifizierte Heimat Maria im Stich lässt und woanders sein Glück sucht, bekommt die Exklusionsmechanismen zu spüren, die für Juden und Amerikaner gleichermaßen gelten.

1943: Holocaust als Traditionsbruch: Musik und Massenmord

Die einzige Szene in *Heimat*, in denen der Holocaust explizit erwähnt wird, geschieht beiläufig – wobei man sich darüber streiten kann, ob die inszenierte Beiläufigkeit die dargestellte Szene wirklich nebensächlich erscheinen lässt oder als Brechung die Perfidität erst entlarvt und so intensiver markiert. Nach der Ferntrauung von Martha und Anton lädt Lucie die Schabbacher in ihre Villa ein.

Während eines Musikstückes hat sich um Wilfried Wiegand eine Gesprächsgruppe gebildet:

WILFRIED: Die Endlösung wird radikal und gnadenlos durchgeführt. Das darf ich Ihnen gar nicht sagen – aber unter uns, wir wissen's doch alle. Alle in den Schornstein!
Wilfried nimmt einen Schluck Wein.
PAULINE: Dat versteh ich nicht, Wilfried. Wat heißt: in den Schornstein?

222 Verordnung über Reichspässe von Juden vom 03.10.1938. In: RGBl 1938, I, 1342.
223 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

WILFRIED: Pauline, die Juden mein ich.
PAULINE: Ach komm, geh Wilfried!
WILFRIED: Also hier bei den Kindern kann ich dir dat jetzt net näher erklären. (zum Offizier) Meine Kameraden leiden natürlich sehr unter dieser Angelegenheit, wie man sich ja denken kann. Eine sehr sehr unangenehme Aufgabe.
ROBERTCHEN: Mama, wer geht in den Schornstein?
PAULINE: Sei ruhig, Robertchen![224]

Im Gegensatz zu bisherigen Szenen wird der Holocaust sowohl beim Namen genannt (»Endlösung«), als auch in seiner Brutalität erläutert (»radikal«, »gnadenlos«, »Alle in den Schornstein!«). Die expliziten Opfer werden ebenso erwähnt (»Die Juden mein ich«) wie die Mitwisserschaft der Schabbacher eingeräumt: »aber unter uns, wir wissen's doch alle«.

Die Szene findet während eines Hauskonzertes mit einem Geiger statt, weshalb sie an Paul Celans »Todesfuge« erinnert: »Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland / er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft.«[225] Laut dem Musikwissenschaftler Eckhard John knüpft Celans »Todesfuge« einen »Zusammenhang zwischen industriell perfektioniertem Massenmord, diesem einmaligen Gipfel menschlicher Barbarei, entwachsen der Kulturnation Deutschland, und – vor allen anderen Künsten – ihrer Musik«.[226] Der Holocaust und »höchste (musikalische) Kunst« seien so »als untrennbare Elemente desselben Geistes miteinander verkettet«.[227]

Bemerkenswert ist der Zynismus, mit der die Szene umrahmt ist: Zum einen Lucies Spruch zum Geiger Zacharias, wonach der Krieg auch sein Gutes habe, schließlich hätte er ihn in das Haus gebracht; zum anderen Wilfried Wiegands Aussage, wonach seine Kameraden »unter dieser Angelegenheit« sehr litten, »wie man sich ja denken kann… Eine sehr sehr unangenehme Aufgabe«, die das Leiden der Täter ins Zentrum stellt, zugleich aber gewisse Kenntnisse des Holocausts voraussetzt (»wie man sich ja denken kann«).

Die Simultaneität von musikalischer Virtuosität und Holocaust versinnbildlicht den Traditionsbruch, den der Mord an den europäischen Juden darstellt, und den perfiden Zynismus des Nazi-Regimes. Angesichts des Vorwurfs von Gertrud Koch, Reitz verschweige den Holocaust, kann diese Szene, wie auch Michael Kaiser darlegt, dafür angeführt werden, dass Reitz durchaus auf den Holocaust verweist.[228] Der Traditionsbruch wird laut Kaiser nicht nur über die Handlungs-, sondern auch über die Darstellungsebene deutlich:

224 *Heimat,* 6. Folge, 55:08–55:48.

225 *Celan*, Paul: Todesfuge. In: *Ders.*: Der Sand aus den Urnen: Mohn und Gedächtnis. Historisch-kritische Ausgabe. 2./3. Band. 1. Teil. Frankfurt am Main 2003, 65 f.

226 *John*, Eckhard: Musik und Konzentrationslager: Eine Annäherung. In: Archiv für Musikwissenschaft 1 (1991), 1–36, hier 1.

227 Ebd.

228 *Kaiser*: Filmische Geschichts-Chroniken 210.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die formale Umsetzung der Szene – das goldgelb gleißende Licht der Kerzen, die den Raum erhellen, die festliche Kleidung der Konzertbesucher sowie die zarten Töne des kunstvollen Geigenspiels – die gesamte Inszenierung – steht in so krassem Gegensatz zu den inhaltlich eiskalten Ausführungen Wilfrieds über den Holocaust, daß dem Zuschauer erschaudert. Durch das Mittel der Ästhetisierung eines unmenschlichen Vorganges bezieht Reitz ganz deutlich eine ablehnende Position. Durch die maßlose Überzeichnung, die extreme Differenz zwischen der Form und dem Inhalt, gelingt es ihm erst, die Absurdität dieses Vorganges hervorzuheben.[229]

Die Szene spiegele, so Kaiser, das Verhältnis von Front und Heimatfront wider: Sehr wohl wusste die Heimatfront über den Holocaust Bescheid, bekam diesen aber so verklausuliert mit, dass es ihr leichtfiel, ihn zu verdrängen:

Viele hatten vom Judenmord gewußt, zumindest einmal Gerüchte gehört. Doch niemand wagte es, das eigentlich Unglaubliche näher zu hinterfragen oder weiterzuverfolgen. Stattdessen ging man gleich wieder zur Alltagsordnung über und verbannte die Erinnerung komplett aus dem Gedächtnis. Kaum jemand war auch später bereit, sich an die negativen Begebenheiten zu erinnern. Erst so konnte es zu der, fast schon kollektiven, Amnesie kommen, die das deutsche Volk nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges befiel – zumindest die Generation, die direkt betroffen war und mit diesem Verdrängungsprozeß jegliche Schuldgefühle bereits im Keim erstickte.[230]

Diese Szene basiert offenbar auf einem Kindheitserlebnis: Am Weißen Sonntag, dem Tag seiner Erstkommunion, so erinnert sich Reitz, seien die männlichen Gäste in Uniform erschienen, darunter ein SS-Angehöriger, der mit der besten Freundin von Reitz' Mutter verheiratet war:

Und der erzählte dort und sagte, die Juden kommen alle in den Schornstein. Und ich mit meinen zehn Jahren wusste nicht, was er damit meint, weil unter Schornstein verstand ich das, was jedes Haus hat und was auch unser Haus hat, ein Kamin, der oben zum Dach rausschaut. Und ob man da Juden hineinstecken kann, das war mir völlig unbegreiflich, aber er hat mir auf diese Frage keine Antwort gegeben. Ich habe das hier an dieser Stelle nachinszeniert. Dass der Junge dann fragt: »Wer kommt in den Schornstein?« Und er sagt: »Die Juden.« Also ich bin mir sicher, dass die Mutter und auch andere Erwachsene am Tisch in diesem Moment genau wussten, wovon die Rede war. Nur dass ich als Kind, wo ich an dem Tag auch noch so fromm war, es überhaupt nicht verstand.[231]

Folgt man Reitz' Rückblende, haben die Gäste der Erstkommunionfeier also sehr wohl vom Holocaust gewusst:

Das ist so eine Szene, von der ich glaube, dass sie sehr viel mit der Atmosphäre zu tun hat, wie sie sich tatsächlich abgespielt hat. Weil ja doch immer wieder behauptet wor-

229 Ebd. 209 f.
230 Ebd. 210.
231 Gespräch mit Edgar Reitz am 15.05.2014 in München.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

den ist von vielen Deutschen nach dem Krieg, sie hätten das alles nicht gewusst. Das war aber die Art und Weise und die Form, wie sie's doch gewusst haben. Und wie sie's erfahren haben und wie sie dann damit umgegangen sind. Das war vielleicht auch eine Szene, in der man sehr schön zeigen konnte, wie man mit dem Elend anderer Menschen umgeht, wenn es einen nicht betrifft und wenn es weit weg ist. Das tun wir heute ja auch. So ist halt der Mensch: Man lässt das Unglück nicht an sich heran, solange man sich davor ducken und wegdrücken kann.[232]

Laut dem Historiker Frank Bajohr wussten »nahezu alle Deutschen von Ereignissen wie dem Novemberpogrom 1938 oder der Deportationen der Juden aus dem ›Altreich‹«.[233] Hinsichtlich der Massenmorde konstatierte Bajohr, »dass sehr vielen Deutschen Einzelheiten bekannt waren, hingegen nur wenige die Gesamtheit des komplexen Mordgeschehens überschauten, oder besser gesagt: überschauen wollten«.[234] Eine Möglichkeit, Einzelheiten zu erfahren, stellten die Berichte von Soldaten an der Ostfront dar.

1944: Der Holocaust im Ostfeldzug

Während die eben geschilderte Hauskonzert-Szene über den Holocaust berichtete, wird dieser später auch noch explizit gezeigt. Dabei bedient sich Edgar Reitz der Selbstreflexivität des Mediums Film, indem der Film *Heimat* Dreharbeiten der Propagandakompanie an der Ostfront zeigt, in der Anton Simon aus Schabbach als junger Soldat eingesetzt ist.

Zu den Grundannahmen der »Visual History« gehört laut Horst Bredekamp, dass Bilder »dieselbe Kraft wie Schwerthiebe oder Faustschläge«[235] entfalten können. Aufgrund »ihrer besonderen Ästhetik und Bedeutung« seien sie in der Lage, »unabhängig von ihrem materiellen Träger individuelle bzw. kollektive Handlungen wie Schmerz und Protest auszulösen«.[236] Genau das thematisiert ein Dialog zwischen dem Kameramann Gschrey und dem Hauptmann Zielke[237], die als Propaganda-Kompanie an der Ostfront sind:

232 Ebd.

233 *Bajohr*, Frank: Vom antijüdischen Konsens zum schlechten Gewissen. In: *Ders./Pohl*, Dieter: Massenmord und schlechtes Gewissen: Die deutsche Bevölkerung, die NS-Führung und der Holocaust. Frankfurt am Main 2008, 20–79, hier 64.

234 Ebd.

235 Horst Bredekamp, zitiert nach: *Paul*: Visual History.

236 *Paul*: Visual History.

237 Der Name Zielke ist eine Anspielung auf Willy Zielke, der in Leni Riefenstahls Olympia-Filme involviert war. Die Anlehnung ist jedoch insofern problematisch, als sich Zielke mit Riefenstahl überwarf, einen Nervenzusammenbruch erlitt, in die Heil- und Pflegeanstalt Eglfing in Haar eingewiesen und dort zwangssterilisiert wurde. (*O. A.:* Vernichtung eines Genies: Eine Ausstellung in der Münchner Seidlvilla über den Fotografen Willy Zielke und die NS-Zeit in Haar. In: Bayerische Staatszeitung vom 01.04.2011, 23).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 26: Holocaust an der Ostfront (*Heimat,* 7. Folge, 13:27)

GSCHREY Wir sind hier nicht in Babelsberg, Herr Hauptmann. Wir drehen hier nicht den weißen Traum oder die große Liebe. Hier wird echt gestorben!
ZIELKE Irrtum! Nicht der Spielfilm, sondern die Kriegswochenschau ist die wahre Kunst des 20. Jahrhunderts. Die PK [Propagandakompanie] hat bis heute alleine 2,8 Millionen Meter Negativ auf den Kriegsschauplätzen gedreht. Das ist mehr als die Produktion von zehn Jahren. […] Mehr als tausend lange Spielfilme. Wir erreichen, dass sich das Kriegsgeschehen mit größerer Gewalt in die Seelen der Menschen einprägt, als es die Kraft des eigenen Auges vermag. Das erreichen wir mit der Kamera![238]

In diesem Dialog geht es um den Zweiten Weltkrieg als mediales Ereignis und die Manipulationskraft des Mediums Films. Dass die Tötungsmaschinerie sowohl im materiellen Raum stattfindet, der konkreten Erschießung durch ein Maschinengewehr, als auch im semantischen Raum, dem Filmen durch ein Kamerateam, ist später zu sehen, als Anton Simons Propagandakompanie die Erschießung von Zivilisten an der Ostfront filmt.[239]

Die Opfer des NS-Tötungskommandos sind in *Heimat* nicht näher kenntlich gemacht. Natürlich könnte man einwenden, dass hier nicht zwingend der Holocaust dargestellt wird, sondern russische Zivilisten oder politische Häftlinge die Opfer sein könnten. Anton Kaes sieht in der Erschießung etwa eine »Gruppe von festgenommenen Partisanen inmitten eines verschneiten Waldes irgendwo in Rußland«[240], und auch Reitz hatte laut Treatment Partisanen im Blick.[241] Eine ältere Drehbuchfassung hingegen spricht klar von jüdischen Opfern: »Eine Kolonne von ca. 50 festgenommenen Juden, Männer, Frauen und Kinder, teilweise mit Gepäckstücken, Koffern und Bündeln, wird von bewaffneten SS-Soldaten aus dem Dorf geführt.«[242] Doch die Leerstelle, die durch die nicht prä-

238 *Heimat,* 7. Folge, 06:48–07:35.

239 *Mijić*, Goran: Evolution der Kommunikationsmedien: Technik und kultureller Wandel in Edgar Reitz' Heimat: mit besonderer Berücksichtigung technologie- und ideologiekritischer Strategien. Frankfurt am Main 2006, 227.

240 *Kaes*: Deutschlandbilder 192.

241 Treatment. HA WDR, Bestand »Heimat«.

242 Drehbuch Heimat (undatiert). Privatarchiv Peter Steinbach, 523.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

zise Kategorisierung der Opfergruppe entsteht, ermöglicht es, die Bilder als Massenerschießung von Juden zu deuten, da sie bildlich den mittlerweile tradierten ›Ikonen der Vernichtung‹ entsprechen. So haben auch die meisten Rezensionen und Arbeiten, die auf diese Szene eingehen, hier Juden erkannt, was Rückschlüsse auf die Aneignung von Bildern erlaubt. *Holocaust* könnte hierzu beigetragen haben.

Die Massenerschießung erfolgt wie bei *Holocaust* ebenfalls durch ein erhöht montiertes Maschinengewehr – der Historiker Gerhard Paul hatte mit Blick auf *Holocaust* darauf hingewiesen, dass bei der »Mehrzahl der Erschießungen […] Handfeuerwaffen wie der Maschinenkarabiner und später das Sturmgewehr als Tötungsinstrumente« und eben nicht das Maschinengewehr verwendet wurden.[243] In der Erschießungsszene prallen die Routinearbeit der Propaganda-Kompanie, der Anton Simon aus Schabbach angehört, »mit der Brutalität des gefilmten […] Materials«[244] zusammen, wie der Germanist Goran Mijić überzeugend argumentiert: Es wird doppelt geschossen, sowohl mit der Kamera als auch mit dem Maschinengewehr.[245] Die Kamera bildet Anton Simons Nervosität und seine verstohlenen Blicke zu den Gefangenen ab. Kamera und Kanone werden parallelisiert: Sie wird »direkt hinter einem Maschinengewehr (MG 42) aufgebaut«.[246] Die Parallelität wird auch vom Kameramann erkannt. In Richtung Hauptmann sagt er: »Sonst sagt er immer: die Kamera ist keine Kanone. Aber heute? Naja.«[247] Der Blick in den Revolver der Kamera geht über in den Blick ins Maschinengewehr. Später gibt die Tonspur »das Knattern des Maschinengewehr[s] und das Surren der Kamera« wieder; »Vision und Aktion erfolgen simultan«.[248] Für den Zuschauer sind die Uniformen der Militärangehörigen schwer zu erkennen, das Drehbuch geht jedoch von »einige[n] Soldaten der SS und zwei Wehrmachtsoffiziere[n]« aus, wodurch die Legende der ›sauberen Wehrmacht‹ infrage gestellt worden wäre.[249]

Laut Goran Mijić verdichtet das Filmen der Erschießungsszene zugleich Herbert Marcuses und Jürgen Habermas' Thesen von der Verschmelzung von Technik und Herrschaft, Rationalität und Unterdrückung.[250] Moderne und technischer Fortschritt korrelieren nicht mit Zivilisation – erst die Moderne macht den Holocaust möglich und es gibt, wie auch Reitz' Biograph Rauh feststellt,

243 *Paul*: TV-Holocaust 487.
244 *Mijić*: Evolution der Kommunikationsmedien 227.
245 Ebd.
246 Ebd.
247 *Heimat*, 7. Folge, 09:36–09:44.
248 *Mijić*: Evolution der Kommunikationsmedien 228.
249 Einen Überblick über die Kontroverse zur Wehrmachtsausstellung liefert *Knäpple*, Lena: Wehrmachtsausstellung. In: *Fischer*: Lexikon 312–314.
250 *Mijić*: Evolution der Kommunikationsmedien 229.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

»eine enge Nähe des vorwärtsstürmenden, technologischen Fortschritts zum menschenverachtenden Faschismus«.[251]

Während das übrige Filmteam routiniert vorgeht, scheint es für Anton Simon die erste Erschießungsszene zu sein. »Mit Entsetzen«, vermerkt das Drehbuch, verfolgt Anton, »wie sich die MG-Schützen hinter ihrem Gewehr vorbereiten. Gefangene werden auf den Erdwall geführt. Sie stehen mit dem Gesicht zum Graben und mit dem Rücken zu Kamera und MG.«[252] Später montiert Anton »mit zitternden Händen« das Objektiv.[253] Gschrey bemerkt Antons seelische Verfassung. Fast tröstend wendet er sich an ihn: »Komm weiter, Junge!«[254] Die zynische Abgeklärtheit wird besonders an Hauptmann Zielke deutlich, der »nach dem ›schönsten‹ Bildausschnitt« sucht, »indem er zwischen seinen zu einem Rechteck gespreizten Händen hindurchsieht« und schneebedeckte Äste justiert – damit »Tiefe ins Bild kommt« und ein »ästhetisch wertvolle[r] Bildausschnitt« entsteht.

Hier wird der Effekt des *suspense* vorbereitet: Anton ist nicht bei der Sache, sondern muss an die nächsten Schritte erinnert werden. Er »atmet schwer«, wird vom Kameramann Gschrey ermahnt, die Blende zu öffnen. Doch die Irisblende klemmt. Der Kameramann antwortet genervt: »Mensch, haste wohl überdreht. Du, wir machen das mit der 85er. Bring das sofort in Ordnung! Herrgott!«[255]

Auch die folgenden Naheinstellungen geben Einblicke in Antons psychische Verfassung, wie das Drehbuch festhält:

> Anton wechselt das Objektiv aus. Seine Handgriffe sind seiner Aufregung wegen sehr tollpatschig und unkonzentriert. […] Plötzlich feuert das MG ohne Vorankündigung los. Als Anton zum Erdwall hinsieht, sieht er keinen der Gefangenen mehr. Sie liegen bereits tot im Graben. Ein Soldat eilt herbei und schießt noch einmal mit einem Gewehr auf einen in der Grube Liegenden. Die nächsten fünf Gefangenen werden herbeigeführt. […] Anton, hinter dem Kübelwagen versteckt, vertieft sich vollkommen in die Reparatur des Teleobjektivs. Mit einem Uhrmacherschraubenzieher dreht er das winzige Schräubchen aus dem Blendenrad. In diesem Moment schießt das MG wieder los. Anton sieht erschrocken zum Erdwall hinüber. Schwer atmend wendet er sich wieder dem Objektiv zu, vor ihm liegen die winzigen Schräubchen, die er zitternd wieder festzieht. Immer wieder schreit der Major »Feuer« und immer wieder wird eine andere kleine Gruppe von Gefangenen niedergemetzelt. […] Anton ist sehr bleich.[256]

Einerseits widerspricht diese Szene Deutungen von *Heimat*, die eine moralische Parteinahme vermissen. Die Brutalität des Holocausts wird durch den Antagonismus zwischen dem routinierten Hauptmann Zielke und dem Nervenbündel

251 *Rauh*: Edgar Reitz 204 f.
252 *Reitz*: Überarbeitetes Drehbuch.
253 Ebd.
254 *Heimat*, 7. Folge, 10:12–10:15.
255 *Heimat*, 7. Folge, 10:55–11:04.
256 *Reitz*: Überarbeitetes Drehbuch.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Anton Simon deutlich. Während sich Hauptmann Zielke als Schöngeist und Kunstschaffender geriert, den nur die Ästhetisierung der brutalen Erschießungsszene interessiert, ist Anton Simon mit der Situation sichtlich psychisch überfordert und verkörpert das schlechte Gewissen. Andererseits suggeriert die Szene Mitleid mit der Täterseite: Während die Opfer nur in der Totalen und Halbtotalen gezeigt werden, ist Antons Nervosität in der Nahaufnahme erkennbar. Die Opfer sind anonym im Hintergrund, während der nervöse und kreidebleiche Anton prominent im Vordergrund und Zentrum der Handlung steht. Bei dieser Inszenierungsstrategie handelt es sich um eine Variante der Teichoskopie, der Mauerschau, wie sie Gerhard Paul in *Holocaust* festgestellt hat:

> Hierunter versteht das Theater den Bericht einer Figur, die von einem erhöhten Standpunkt aus Vorgänge jenseits des vom Publikum einsehbaren Bühnenraums schildert, die aus dramaturgischen oder praktischen Gründen nicht dargestellt werden. […] Das Bild des Ereignisses spiegelt sich so nur im Gesicht oder in der Sprache des Berichterstatters, wodurch die Bildwirkung noch einmal verstärkt wird. Das grausame Geschehen und seine Deutung werden so in die Vorstellungswelt der Zuschauer verlagert, die indirekt aufgefordert sind, sich ein eigenes Bild der thematisierten Ereignisse zu machen.[257]

Anders als in *Holocaust* werden in *Heimat* die erschossenen Juden jedoch nicht gezeigt. Entgegen erster Drehbuchpläne werden die Juden in *Heimat* auch nicht nackt, sondern bekleidet erschossen. Ein wesentlicher Unterschied zu der entsprechenden Szene in *Holocaust* besteht darin, dass die angeschossenen und zu Boden gestürzten, aber noch lebenden Opfer bei *Heimat* weder zu hören noch zu sehen sind, während sie in *Holocaust* blutverschmiert und vor Todesqualen schreiend gezeigt werden. Bei *Heimat* bleibt die Kamera weitgehend auf die Täter gerichtet. Wie Reitz rückblickend feststellt, war es ihm wichtig, in dieser Szene verschiedene »Wahrnehmungsstufen« zu zeigen, die letztlich Menschen dazu brächten, einen Völkermord zu begehen:

> Da gibt es auf der einen Seite diesen Kameramann, ein Praktiker, der für alles gebraucht werden kann. Dann gibt es einen Regisseur in Uniform, der das so von der Goebbels-Ideologie her betreibt. Und dann gibt's einen Kameraassistenten, der sich für die Linsen und die Schrauben interessiert. Und jetzt erleben wir diese drei Wahrnehmungsstufen. Der Kameramann rettet sich hinter die Kamera. Dem Anton bricht aus Nervosität der Schärfenhebel ab, muss das schnell reparieren. Währenddessen dreht der Kameramann aber mit einem anderen Objektiv. Das Einzige, was bei ihm passiert, ist, dass bei den Schüssen das Schräubchen runterfällt. Also ich glaube, so läuft das. Ich glaube, so schützen sich Menschen. Das ist die Art und Weise, in der wir fähig werden, solche Dinge zu erleben oder zu überleben.[258]

257 *Paul*: TV-Holocaust 489.
258 Gespräch mit Edgar Reitz am 15.05.2014 in München.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die Bilder des Holocausts tauchen folglich nicht unvermittelt auf, sondern werden als Produkt der Propaganda-Filmproduktion gezeigt und so kontextualisiert. Für den Filmhistoriker Kay Hoffmann ist es wichtig, »die Hintergründe der Filmproduktion zu kennen, […] um nicht die Hetze der Nazis weiter zu transportieren«.[259] Allerdings ist diese filmische Inszenierung nicht neu, sondern war auch bei *Holocaust* oder bei *Am grünen Strand der Spree* (1960) vorhanden – Gerhard Paul hat in diesem Zusammenhang von »Fotoapparat und Filmkamera als technische Beglaubigungsagenturen und Beweismittel der Anklage«[260] gesprochen. So wie *Holocaust* zugleich ein »Film über die Bildproduktion und -verwendung im Nationalsozialismus« ist, der Bilder »nicht einfach nur als historische Dokumente und damit als Wahrheitsbelege funktionalisiert, sondern immer auch deren Entstehung und Funktion mitreflektiert«, fragt auch Reitz nach den Bedingungen, wie solche Bilder entstehen konnten.[261]

1944: Der Holocaust im Kopierwerk in München

Die Erschießungsszene an der Ostfront endet damit, dass Hauptmann Zielke dem kreidebleichen Anton Simon befiehlt, das Filmmaterial zu versenden: »Machen Sie ne Kurierpost fertig und bringen Sie es sofort zur Geheimregistratur.«[262] Der Spezialversand und der Hinweis auf die »Geheimregistratur« verdeutlicht, dass es sich auch für die »Propagandakompanie 421 Südfront, Abschnitt Sewastopol, Strich Krimskaja«[263], um besonderes Material handelt. Die Filmrolle wird zur zusätzlichen Geheimhaltung mit schwarzem Papier umwickelt und an das Filmkopierwerk »Arnold und Richter« in München geschickt, dessen Arbeit der Zuschauer sogleich kennen lernt: Im Kopierwerk sind zwei Filme parallel zu sehen – auf der linken Seite ein Ausschnitt aus dem Spielfilm *Dr. Crippen an Bord* (1942)[264] von Erich Engels, auf der rechten Seite Bildmaterial darüber, wie Soldaten Familien in Winterkleidung aus einer Siedlung ver-

259 *Hoffmann*, Kay: Zum »richtigen« Umgang mit historischem Filmmaterial, URL: http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/153347/vom-richtigen-umgang-mit-historischem-filmmaterial (am 01.03.2017).

260 *Paul*: TV-Holocaust 490.

261 Ebd.

262 *Heimat*, 7. Folge, 12:18–12:22.

263 Ob das später in der Kopierwerksszene gezeigte Material tatsächlich aus dieser Propagandakompanie stammt, ist unklar. Die Schnittliste, die hierüber Auskunft geben würde, ist im WDR-Archiv nicht aufzufinden. Ergebnislos blieb auch eine Anfrage bei Edgar Reitz' Produktionsfirma.

264 *Brüne*, Klaus (Hg.): Lexikon des Internationalen Films. Bd. 2. Reinbek 1987, 684. Im Interview sagte Reitz, er habe sich für diesen Film entschieden, weil er während der erzählten Zeit tatsächlich in München entwickelt wurde. »Ich habe genau recherchiert, welcher Film von der UFA in dieser Zeit in Produktion war und was da im Kopierwerk lief. Und da hätte ich nicht irgendeinen beliebigen Film nehmen können, weil dann wäre der nicht in derselben

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 27: Holocaust im Münchner Kopierwerk (*Heimat,* 7. Folge, 15:24)

treiben und zu einem Fluss marschieren lassen. Die Reflexion des Bildes im Bild, die laut Horst Bredekamp eine wichtige Strategie zur »Bekräftigung und Steuerung von Bildwirkungen«[265] darstellt, wird in der Kopierwerkszene besonders deutlich: Im Vorführraum des Kopierwerks sind »Lichtbestimmer, Schichtführer des Kopierwerks und eine junge Volontärin« zu sehen, wie das Drehbuch vermerkt.[266] Die Szene erscheint unter moralischen Gesichtspunkten als Spiegelung der vorangegangen Szene: Der routinierte Schichtführer als technischer Profi erinnert an Hauptmann Zielke, die junge Volontärin personifiziert wie Anton das schlechte Gewissen. Die Haltung der jungen Frau wird auch über die Anordnung der Figuren im Raum verdeutlicht: Die Volontärin sitzt links und damit auf der Seite der Leinwand, in der das Gerichtsverfahren von *Dr. Crippen an Bord* läuft; der Schichtführer ist rechts im Bild zu sehen, auf der Seite der Holocaust-Bilder. Während der Schichtführer sich nur für technische Details des Films interessiert (»Da sind Schrammen drin, Kratzer, Druckbelichtungen und alles Mögliche, was sein kann. Unter diesen Umständen, wo diese Leute drehen müssen, lässt sich das nicht machen, so etwas entsteht nicht bei uns«[267]), achtet die Volontärin auf das Gezeigte und wendet sich entsetzt von den Gräueltaten ab: »Das ist ja furchtbar!«[268]

Sofort wird sie vom Schichtführer zurechtgewiesen: »Sie sollen sich nicht die Bilder anschauen, sondern Sie sollen auf technische Einzelheiten achten: Schrammen, Kratzer, Druckbelichtungen und so weiter. Sie sollen das ja lernen.«[269] Die nach technischer Perfektion strebende Perfidität vieler NS-Funktionäre wird hier besonders deutlich; Michael Kaiser sieht den Zynismus der propagandistischen Filmbranche repräsentiert: »Die Schrammen und Kratzer

Entwicklungsmaschine gewesen.« (Gespräch mit Edgar Reitz am 15.05.2014 in München). Allerdings trifft dies nicht ganz zu, da die Szene in *Heimat* von der erzählten Zeit 1944 handelt, während *Dr. Crippen an Bord* bereits 1942 erschien.

265 Zitiert nach: *Paul*: TV-Holocaust 490.

266 *Reitz:* Überarbeitetes Drehbuch.

267 *Heimat,* 7. Folge, 12:37–12:47.

268 *Heimat,* 7. Folge, 13:04–13:05.

269 *Heimat,* 7. Folge, 13:06–13:13.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 28 u. 29: Aufnahmen der Propagandakompanie (*Heimat*, 7. Folge, 14:49 [links] und 15:03 [rechts])

im Filmmaterial sind für den technischen Leiter des Filmkopierwerkes schlimmer als die Tatsache, daß Menschen im Bild sichtbar mißhandelt, deportiert oder gar getötet wurden.«[270]

Indem die Tätigkeit der Propagandakompanie nicht öffentlich gezeigt wird, sondern die Bilder im Produktionskontext verwendet werden, bleibt das Material als Täterproduktion gekennzeichnet. Dieses Vorgehen hat Gerhard Paul auch in *Holocaust* beobachtet: »Fotografien und Filmsequenzen erscheinen nicht einfach als passive Spiegelungen eines Geschehens, sondern in den Dia- und Filmprojektionen […] als genuine Täterproduktionen, in die der spezifische Täterblick eingeschrieben ist, sowie als strategische Kommunikationsmedien zwischen Front und Berlin.«[271]

Die Parallelisierung von Judenverfolgung und einer Gerichtsszene aus *Dr. Crippen an Bord*, die über die zwei nebeneinander montierten und gleichzeitig abgespielten Bänder erfolgt, bietet Interpretationsspielraum für Gegenwart und Zukunft der erzählten Zeit: Gegenwart, indem das enge Zusammenspiel von Spielfilm- und Propagandaproduktion visualisiert wird; Zukunft, indem der Gerichtsprozess auf das vorausdeutet, was auf den Völkermord folgen wird – ein juristisches Urteil durch die Nürnberger Prozesse. Die Nationalsozialisten ermordeten sechs Millionen Juden, doch mit der akribischen Dokumentation ihrer Gräueltaten schaufelten sie zugleich ihr eigenes Grab: So wie im Film *Dr. Crippen an Bord* Oberinspektor Düwell den Mörder mittels eines Filmes überführen kann und dieser zum Tode verurteilt wird, werden später die nationalsozialistischen Massenmörder mit Akten und Bildmaterial des Völkermords überführt und hingerichtet.

Anton Kaes macht darauf aufmerksam, dass in *Heimat* die Außenseiter-Figuren, »die im realistischen Erzählstil in der Regel eingeführt sind, um stellvertretend für den Zuschauer die Hauptaktion mit kritischer Distanz zu verfolgen,

270 *Kaiser*: Filmische Geschichts-Chroniken 305 f.
271 *Paul*: TV-Holocaust 495.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

[…] bezeichnenderweise in den Folgen [fehlen], die sich mit der Hitlerzeit beschäftigen«.[272] Die Analyse der Erschießungs- und Kopierwerk-Szene hat jedoch gezeigt, dass Anton und die Volontärin punktuell die Rolle dieser Außenseiterposition einnehmen. Sie verfolgen den Holocaust bzw. die Filmaufnahmen über den Holocaust mit kritischer Distanz und wenden sich entsetzt ab. Widerstand oder Sabotage leisten sie jedoch nicht – sie erscheinen zwar im Unterschied zum Hauptmann oder zum Schichtführer in einem freundlichen Licht, sind jedoch moralisch als Mitläufer belastet.

Wenig überzeugend ist Kaisers Argumentation, wonach Reitz in der Beschreibung der »menschenverachtenden Verhaltensmuster der deutschen Filmindustrie im Dritten Reich […] weder Wertung noch Beurteilung« vornehme, sondern das Urteil ganz dem Zuschauer überlasse.[273] Im Gegenteil: Der Fokus auf zwei junge Menschen – Anton Simon an der Front, die Volontärin im Kopierwerk –, deren Distanzierung von den Verbrechen und das rücksichtslose Vorgehen der Vorgesetzten stellen eine eindeutige Parteinahme dar. In »Neben- und Seiteninformationen«, führte der Journalist Wilhelm Roth folgerichtig aus, werde »der Autorenstandpunkt klar«.[274] Auch spricht *Dr. Crippen an Bord* indirekt ein moralisches Urteil über den Holocaust. Überzeugender hingegen ist Kaisers Hinweis darauf, dass in der Szene zugleich Kontinuitäten[275] zwischen dem NS-Film und dem Film der Bundesrepublik angedeutet werden sollten. Reitz zeige stellvertretend an Hauptmann Zielke die Vergehen der Filmemacher jener Generation auf, die die »Oberhausener Gruppe« als ihre eigentlichen Gegner betrachtete und von der sie sich mit dem »Oberhausener Manifest« unmissverständlich distanzieren wollte.[276]

Auch die Filmszenen, die die Selbstreflexivität des Mediums Film betonen, bilden ein Analogon zu *Holocaust*. Hier wird der Massenmord ebenfalls im Film als mediales Ereignis dargestellt. Fotografen und Kameramänner sind in *Holocaust* zu sehen, die Erschießungen für das Bataillonsarchiv dokumentieren; ebenso wird später die schlechte Qualität der Bildaufnahmen kritisiert. So beklagt Heydrich in *Holocaust* das »schlechte[] Material, das sich aber sehr wohl

272 *Kaes*: Deutschlandbilder 201 f.

273 Kaiser: Filmische Geschichts-Chroniken 306.

274 *Roth*, Wilhelm: Heimat. In: epd/Film 9 (1984) 36–37, hier 36.

275 Die Kontinuität in der Filmindustrie wird auch durch den Verweis auf das Kopierwerk »Arnold und Richter« unterstrichen – im Übrigen nicht nur eine Referenz an August Arnold und Robert Richter, deren Firma »Arri« sich unter anderem durch die Entwicklung der Spiegelreflexkamera (Arriflex) einen Namen von Weltrang machte, sondern auch an den Ort der Welturaufführung von *Heimat*, dem »Arri«-Kino in der Münchner Türkenstraße. Eine weitere zeitgenössische Anspielung dieser Szene ist die Figur des Kameraassistenten der Propagandakompanie Mengershausen, die den gleichen Nachnamen wie der für *Heimat* zuständige WDR-Redakteur Joachim von Mengershausen trägt.

276 *Kaiser*: Filmische Geschichts-Chroniken 306.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

für die SS-interne Archivierung« eigne.[277] Ursprünglich war in *Heimat* auch eine Szene geplant, die zusätzlich zur Kopierwerksszene den Schneideraum des Berliner Propagandaministeriums zeigen sollte:

Regisseur: Na, Carola, was haben wir denn Schönes geliefert bekommen?
Cutterin: Wenn die sich doch endlich angewöhnen könnten Zwischenschnitte zu drehen … ich weiß wieder mal nicht, wie ich das schneiden soll.
Schauen Sie sich nur mal *das* an! […]
Regisseur: Eindeutig ein Achsensprung.
Cutterin: Ja, sehen Sie, mal steht die Frau mit dem nackten Kind links und mal steht sie rechts … das kann man doch nicht machen.
Regisseur: Wirklich – lauter Dilettanten.
Cutterin: Ich geh nochmal ein Stück zurück – da ist noch so'n dicker Hund.
Der Regisseur betrachtet eine rückwärts laufende Erschießungsszene. Man sieht, wie mit einem Schlag ein Mensch wieder lebendig wird.
Regisseur: Das ist wirklich ein faszinierender Effekt!
Der Effekt wird von der Cutterin wiederholt.[278]

Erneut sollte die zynische Aneignung der Bilder durch die nach technischer Perfektion strebenden Mitarbeiter im Propagandaministerium gezeigt werden, für die die fehlenden Zwischenschnitte und Achsensprünge, nicht aber der Holocaust für Entsetzen sorgte. Dessen Opfer jedoch im Rückwärtsspulgang zu zeigen und so den Holocaust vor- und wieder zurückzuspulen, schien Reitz wohl doch allzu geschmacklos – auf die Umsetzung dieser Szene wurde verzichtet.

5.3 Rezeption: Welterfolg und Revisionismus-Vorwurf

Mit 20.15 Uhr hatte *Heimat* einen prominenten Sendeplatz, an dem durchschnittlich 8,4 Millionen Zuschauer pro Folge vor dem Fernsehen saßen, was jedoch keine Seltenheit war: Zwar markiert das Jahr 1984 mit der Einführung des Privatfernsehens den Beginn des kompetitiven Rundfunkzeitalters in Deutschland, allerdings stellten die privaten Sender im Gründungsjahr 1984 noch keine ernsthafte Konkurrenz dar. *Heimat* fällt somit noch ins »Zeitalter knapper Kanäle«.[279] Auch der für *Heimat* zuständige WDR-Redakteur Joachim von Mengershausen relativierte rückblickend den Erfolg von *Heimat*:

[…] es war ein Durchschnittserfolg, den […] *Heimat* hatte. Von heute aus gesehen ist das sensationell, aber damals haben wir aufgeatmet – wir haben gesagt, Gott sei Dank sind wir nicht unter 20 % [Marktanteil] gerutscht mit dem Film. Aber normalerweise

277 *Paul*: TV-Holocaust 492.
278 Drehbuchfassung 1984. Privatarchiv Peter Steinbach, 214.
279 *Hodenberg*: Auf der Suche nach dem Zuschauer 238.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

hatten wir mit vielen Filmen so 30, 40, 45 %, und zwar nicht nur mit Krimis, sondern mit sehr interessanten anderen Filmen.[280]

Die Quote von *Heimat* schwankte zwischen 6,96 und 10,04 Millionen Zuschauern.[281] Es gab keine lineare Entwicklung; vielmehr hing die Quote vom Konkurrenzprogramm im ZDF ab. Die schwächste Quote hatte *Heimat*, als das ZDF mit Manfred Krugs »Krumme Touren« 9,86 Millionen Zuschauer an sich band – *Heimat* kam parallel nur auf 6,96 Millionen. Die beste *Heimat*-Folge mit 10,04 Millionen Zuschauern wiederum konkurrierte mit dem »ZDF-Magazin«, das nur auf 2,79 Millionen Zuschauer kam. Auch die ZDF-Sendungen »Kennzeichen D« waren für *Heimat* leichte Beute; bei den ZDF-Filmen »Alles aus Liebe« oder »Abgehört« allerdings hatte wiederum *Heimat* das Nachsehen.[282] Der Erfolg von *Heimat* lag somit weniger in der Quote als im gesellschaftlichen Gespräch begründet, das die Serie hervorgerufen hatte. Auch die internationale Verbreitung konnte sich sehen lassen: *Heimat* gewann bei den Filmfestspielen in Venedig den FIPRESCI-Preis und wurde in 30 Länder exportiert.[283]

Kritik vor allem an ›Heimat‹-Folgen zur NS-Zeit

Die Folgen über die Zeit des Nationalsozialismus erfuhren jedoch, wie Sonja M. Schultz feststellt, die »seltenen negativen oder ambivalenten Kritiken«.[284] Die kritischen Äußerungen waren nicht immer auf das Werk allein, sondern auch auf den zeitgeschichtlichen Kontext der konservativen Wende in den 1980er-Jahren bezogen – vor allem aber auf problematische Äußerungen von Edgar Reitz. So wurden Reitz völkische, antiamerikanische und antijüdische Positionen vorgeworfen und mit dem von Reitz publizierten Produktionstagebuch belegt. In den Ausführungen vom 24. Januar 1981 findet sich etwa folgende Passage:

> Amerika ist das beste Beispiel, um zu zeigen, wie diese neue, die zweite Kultur auf der Welt entsteht, die Kultur der Emigranten, der Weggegangenen. Grundmaxime unter ihnen bleibt das Individuelle, das Selbstwertgefühl. Eine neue Gesellschaft von Menschen, die nur sich selbst als Ware anzubieten haben und so Konkurrenz auf Leben und Tod treiben. Was diese vielen Individuen hervorbringen an Fähigkeiten, Erfindungen, Produkten […], dient ausschließlich dem Handel, der immer neue, auffällige

280 Gespräch mit Joachim von Mengershausen, zitiert nach: *Kaiser*: Filmische Geschichts-Chroniken 370.

281 Wenn man Zuschauer ab 14 Jahren als Grundlage nimmt. Vgl. *Gesellschaft für Fernsehzuschauerforschung* (Hg.): teleskopie: Einschalt- und Sehverhalten zu den Sendungen von ARD, ZDF und den III. Programmen. ZDF-Unternehmensarchiv.

282 Ebd.

283 *Rauh*: Edgar Reitz 201.

284 *Schultz*: Der Nationalsozialismus im Film 179.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Angebote verlangt, der alles mit einer gemeinsamen Umgangssprache des Handels verbindet. […] Die Juden, seit je auch »Weggeher«, passen gut in diese amerikanische Kultur, die nur noch expandieren will, die Konkurrenz auf allen Gebieten betreibt. Konkurrenz ist ihre eigentliche Sprache.[285]

Gertrud Koch sah darin gefährliche Motive und sprach von historischer Desensibilisierung:

Die Ineinssetzung von Marktkonkurrenz, der verhaßten Kommerzialisierung mit »den Juden« war ja historisch eine der zentralen antisemitischen Denkfiguren der deutschen Zivilisationskritik schon im präfaschistischen Deutschland. […] Die Fehlschluß-Kette verläuft heute freilich auf breiter Front vor allem gegen »die Amerikaner«, denen »die Juden« angeschlossen werden.[286]

Eric L. Santner, der mit Edgar Reitz ein Experteninterview[287] geführt hatte, provozierte laut Reitz' Biographen mit dem Vorwurf, in Reitz' Logik hätten »die Juden selbst ihre Vernichtung herbeigeführt […], weil sie […] die bestimmende Kraft der ›Wegwerfgesellschaft‹ seien und als solche ihre Selbstzerstörung betrieben hätten«.[288] Santner erläuterte seine Interpretation wie folgt:

According to Reitz, consumer capitalism in its most radical (that is, American) form – America signifying here, once again, the culture of the *Weggeher* – is the *Wegwerfgesellschaft,* which in turn represents the final disappearance of the world of human experience in which *naturgeschichtlich* rhythms are still palpable in the timeworn textures of objects of daily use. And indeed, Reitz sees the Holocaust itself as an epiphenomenon of this deeper story of loss. Auschwitz is, in this view, »the most extreme example of the *Wegwerfgesellschaft* the world has ever known, the *Wegwerfgesellschaft* magnified to monstrous proportions. Human beings become refuse.«[289]

Santner sah in diesem »elegischen Masternarrativ« eine »erstaunliche Ironie«[290]:

The Jews, as the archaic embodiment of the ethic of the *Weggeher,* come to signify the forces that ultimately rent the fabric of the idyll. But the tropological slippages of Reitz's discourse suggest something more radical still. Since Auschwitz is itself only a surface manifestation of the deeper historical processes governing the *Weggeher/Wegwerfgesellschaft,* the Jews figure, according to Reitz's logic, as a metonymy for the very forces that lead to their destruction. Auschwitz thereby becomes the site not only of the literal destruction of European Jewry but also, at a metaphysical level, of a

285 *Reitz*: Drehort Heimat 38.
286 *Koch*: Kann man naiv werden? 108 f.
287 Leider sind weder Transkript noch Tonband des Interviews überliefert (Eric L. Santner an RR, 05.04.2014).
288 *Rauh*: Edgar Reitz 182.
289 *Santner*: Stranded Objects 80 f.
290 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

sort of Jewish self-destructiveness as well: the Holocaust as the closure of the Jewish dialectic of Enlightenment.[291]

Reitz wehrte sich verschiedentlich gegen die Kritik: »Die Frage der Juden und des Nationalsozialismus ist eine Thematik, zu der unendlich viel erzählt worden ist, und in dem Moment, wo ich mich auf dieses Terrain begeben hätte, hätte die Geschichte eine andere Wendung genommen.«[292] Auch wehrte er sich dagegen, *Heimat* im Kontext der von Helmut Kohl ausgerufenen ›geistig-moralischen Wende‹ zu sehen.[293]

Vor dem Hintergrund der Aushandlungsprozesse um das deutsch-jüdische Verhältnis einerseits und um deutsche Identitäten in den 1980er-Jahren andererseits wird die Vehemenz der Wortwechsel, die im Kontext von *Heimat* stattgefunden haben, deutlich. Umso bezeichnender ist hier, dass die unmittelbare *Heimat*-Rezeption in der deutschsprachigen Presse eine vollkommen andere Perspektive einnahm: Sie berichtete fast ausnahmslos positiv über *Heimat* mit Blick auf die Behandlung der nationalsozialistischen Zeit. Zwar wies Elisabeth Bauschmid in der »Süddeutschen Zeitung« darauf hin, dass Reitz missverständliche Interpretationen in Kauf nehme, lobte dennoch die Perspektive des Films:

> Daß die Nazi [!] Menschen sind (manchmal sogar richtig nette), daß das Dritte Reich für dieses Hunsrückdorf in der Tat Wohlstand bedeutet, daß es aufwärts geht mit der Neuen Zeit und der Reichshöhenstraße, ist als realistische Voraussetzung dieses deutschen Romans nicht eigens zu rühmen. Bemerkenswert ist da vielmehr, wie sehr sich Reitz, auch auf die Gefahr hin, mißverstanden zu werden, allzu deutlicher Kommentierung enthält (vom Feldstein mit dem »Made in Germany« in gotisch-kursiv einmal abgesehen).[294]

Später nahm die »Süddeutsche Zeitung« Reitz auch gegenüber Leserbriefen in Schutz, die in *Heimat* eine Verharmlosung des Nationalsozialismus beklagten: »daß die neue Form der Ordnung, der Einbeziehung, der Platzzuweisung für jeden, die der Regisseur zeigt, nicht mit Distanzlosigkeit gleichzusetzen ist, will nicht jeder wahrhaben«.[295] Auch Hans-Dieter Seidel war in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« voll des Lobes über *Heimat*:

291 Ebd.

292 *Hurst*, Heike/*Sauvaget,* Daniel: »Rencontre avec Edgar Reitz«. In: Revue du Cinema 405 (1986) 74–78, zitiert nach: *Koch*: Kann man naiv werden? 107.

293 *Reitz*: Drehort Heimat 196 f.

294 *Bauschmid*, Elisabeth: Vom Dorf zur Mitte der Welt: Erfahrungen eines Widerspenstigen: Zur Wirkung von »Heimat«. In: Süddeutsche Zeitung vom 03.10.1984.

295 *Wei.*: »Es hat was mit Gefühl zu tun…«: Zum Abschluß der »Heimat«-Serie in der ARD: Bilanz eines ungewöhnlichen Zuschauer-Echos. In: Süddeutsche Zeitung vom 24.10.1984.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Es macht die Qualität des Heimatbegriffs von Reitz und seines Mitautors Peter Steinbach aus, daß das Hohelied auf die Scholle ganz untümelnd angeschlagen wird, daß stets mitschwingt, auf welch einfache Weise sich dieses Gefühl einer Verbundenheit mißbrauchen läßt, wie es etwa der Nationalsozialismus verstand (Carl Froelichs »Heimat« mit Zarah Leander und Heinrich George in den Hauptrollen wird als Film im Film ausführlich zitiert).[296]

Rose-Marie Borngässer ging in der »Welt« auf die Darstellung des Nationalsozialismus nicht gesondert ein, lobte aber den Erzählfluss, der die Ambivalenz des Lebens und der Geschichte zeige:

Es ist ein Film über das Leben schlechthin und über unsere deutsche Vergangenheit insbesondere, gebündelt und gebrochen durch das Prisma dieses winzigen Fleckens im Hunsrück. […] »Heimat« steht […] für alle Variationen von Glück, aber auch für Enge, für scheinbar unentrinnbares Schicksal, für Umbruch, Revolution und Beharrungsvermögen. Das Schöne und das Häßliche, das Erbärmliche und das Erhabene und Beinah-Erhabene – alles wird unverblümt und hart nebeneinander gesetzt, verdichtet sich schließlich glaubhaft zu »Leben«, wie es nun einmal ist.[297]

Alfred Cattani widmete in der »Neuen Zürcher Zeitung« der Darstellung des Nationalsozialismus in *Heimat* sogar einen eigenen Artikel. Auch er sah in *Heimat* keine Verharmlosung des ›Dritten Reiches‹:

Die Fernsehreihe schildert lediglich in differenzierter Weise ein Phänomen, das 1945 viele verblüffte, die glaubten, die besiegten Deutschen würden wie eine verschworene Gemeinschaft dem Hitlerregime nachtrauern und auf *Revanche* sinnen. Tatsächlich war das Gegenteil der Fall. Selbst dort, wo das Debakel nicht so offensichtlich war wie in den zerbombten Städten, hat die »Weltanschauung« des Nationalsozialismus (ausser bei einigen Unbelehrbaren) kaum sichtbare Spuren hinterlassen […]. Reitz formt in seiner Darstellung ein Bild des Dritten Reiches aus einem Blickwinkel, dem auch in der historischen Forschung in jüngster Zeit vermehrt Bedeutung beigemessen wird: der Schilderung des Alltags in der Diktatur, des Lebens des einfachen Menschen abseits der Brennpunkte.[298]

Heimat erinnere somit vor allem an die Mitläufer, wie sie die Mehrzahl der Deutschen waren, und an die Kontinuität, in der auch nach 1945 Nazis Karriere machten, wie etwa der SS-Mann Wilfried Wiegand »in makabrer Anspielung seine Karriere als Vertreter einer Ungeziefervertilgungsfirma fortsetzt«.[299] Für Alfred Cattani ist der Nationalsozialismus nur eine Episode im Dorfleben:

296 *Seidel*, Hans-Dieter: Der Hunsrück als Mitte der Welt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 05.07.1984, 25.

297 *Borngässer*, Rose-Marie: Schabbach – Mittelpunkt der Welt. In: Die Welt vom 15.09.1984.

298 *Cattani*, Alfred: »Heimat« und Nationalsozialismus: Zur Darstellung eines politischen Umfelds. In: Neue Zürcher Zeitung vom 25.10.1984, 43.

299 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Das Dorf bildet seine eigene Gemeinschaft, unbekümmert um Parteiparolen. Es prägt den Menschen mehr als die nationalsozialistische Agitation und die Schulungslager, es verzeiht dem Irrenden selbst dann, wenn er ins Verbrechen abgleitet, stösst aber erbarmungslos alle jene von sich, die sich den Gesetzen *seiner* Gemeinschaft nicht beugen. Die Fernsehserie »Heimat« hat diesen Aspekt des Lebens unter dem Nationalsozialismus (der gewiss nur ein Teilaspekt ist) in hervorragender Weise zur Geltung zu bringen verstanden.[300]

Zwar beschrieb Karsten Witte in der »Zeit« Reitz' Perspektive als »kritische[] Liebe« statt eines »Strafraum[s] der Vernunft«, deutete dies aber nicht als romantisierende Tendenz, sondern als Gebrochenheit:

Die Mitläufer, Befehlsempfänger, die aufgeblähten kleinen Nazis, die tüchtigen Baumeister der Restauration, aber auch die unauffälligen Widerständler, sie tauchen in »Heimat« auf, ohne zur Karikatur zu verkommen. Das gelingt in großer Form dadurch, daß Reitz das Pathos, das die deutsche Geschichte ausschwitzt, mit Witz abkühlt. Wenn die verliebte Hure aus Berlin im Hunsrück sich entzückt: »Eduard, ick liebe sie, deine Heimat!« dann folgt ein Schnitt nah auf den Jauchewagen. Die Heimat ist ländlich, der Witz ist urban. Das »falsche« Bewußtsein wird hier nicht in den Strafraum der Vernunft gestellt, sondern mit kritischer Liebe sich selber ausgeliefert. Niemand sucht nach der verlorenen Heimat. Die Nostalgie erhält ihr Fett und keine freie Bahn. Im Lauf der Zeit wird mit dem Vieh die Tradition des Dorfes verkauft. Der Alltag wandelt auf den Speicher der Antiquitätenhändler. Was Heimat war, wird Allerweltschauplatz. Da gilt es keine Klage der Romantik.[301]

Auch Urs Jenny nahm im »Spiegel« keinen Anstoß an der Darstellung des Nationalsozialismus:

Erst die Uniformen und Fahnen einer, wieder einmal, neuen Zeit bringen dem verschlafenen Schabbach den Anschluß an die große deutsche Geschichte. Nun stolziert Marias jüngerer Bruder als SS-Mann durchs Dorf. Nun steigt ihr verträumter Schwager zu wahrer Operettenherrlichkeit als Bürgermeister auf, getrieben von einer lebensmunteren Frau, die ihn sich (was im Dorf niemand weiß) in einem Berliner Bordell gekapert hat. Nun gibt es auch (was niemand wissen will) ein KZ irgendwo hinter den Wäldern, es gibt KZ-Uniformen [gemeint sind HJ-Uniformen, RR] für Marias heranwachsende Söhne, und es gibt für Maria selbst, im Kino der nächsten Kleinstadt, Rührungstränen bei Zarah Leander – »Heimat«, natürlich …[302]

Kritisch hingegen zeigte sich Heinrich Jaenecke im »Stern«, der sich ebenso in einem gesonderten Beitrag der Darstellung der NS-Zeit in *Heimat* widmete

300 Ebd.

301 *Witte*, Karsten: Niemand sucht nach der verlorenen Heimat. In: Die Zeit vom 13.07.1984.

302 *Jenny*, Urs: Lebenszeit, neue Zeit, Mitte der Welt. In: Der Spiegel vom 10.09.1984, 199–201, hier 200.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

und hier eine unkritische Reproduktion der Verdrängungsmechanismen der Bundesrepublik sah:

Das Böse machte halt vor den lieblichen Höhen und Tälern um Schabbach. […] Das Schlimmste, das sich in Schabbach ereignet, ist, daß der Otto beim Entschärfen eines Blindgängers mit der Bombe hochgeht. Wäre er vom Pferd gefallen und hätte sich das Genick gebrochen – es wäre trauriger gewesen. […] [N]atürlich war die Wirklichkeit auch in Schabbach ganz anders. Aber hier spiegelt sich nicht Wirklichkeit, sondern Verdrängung von Wirklichkeit. Wie Deutschland ist und warum es so ist, wie es ist – das enthüllen diese beiden Folgen in der Tat. Aber auf andere Weise, als es Regisseur Edgar Reitz, ein Sohn des Hunsrücks, wohl im Auge hatte.[303]

Differenzierte Kritik in der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung«

Vor dem Hintergrund der mit wenigen Ausnahmen durchgängig positiven Kritik, die *Heimat* auch mit Blick auf die Darstellung des Nationalsozialismus in den deutschsprachigen Massenmedien erfuhr, ist das Echo in der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung« umso auffälliger. Trotz Reitz' problematischer Äußerungen bezüglich Juden hat die Zeitung *Heimat* jedoch nicht pauschal abgelehnt. Die Ambivalenz aus jüdischer Perspektive wird vielmehr in drei Artikeln deutlich, die über *Heimat* berichteten. Den Auftakt bildete am 30. November 1984 – 16 Tage nach der Ausstrahlung der letzten *Heimat*-Folge am 14. November 1984 – der Journalist P. J. Blumenthal.[304] Das »Mammutwerk von Edgar Reitz« habe

nicht viel mit Juden zu tun: Es beschäftigt sich eher mit der deutschen Geschichte dieses Jahrhunderts von ›unten‹ gesehen. Es fallen selbstverständlich die gelegentlichen, obligatorischen antisemitischen Parolen, ohne die die deutsche Vergangenheit nicht verständlich werden würde; am Rande wird über jüdische KZ-Schicksale halbunwissend (wie es sich von ›unten‹ gehört) geschmunzelt; sogar ein Halbjude spielt eine wichtige Rolle in der Geschichte. Insgesamt geht es um die Sage der Hunsrücker Familie Simon vom Jahre 1919, kurz nach dem Ersten Weltkrieg, bis zur Gegenwart (sprich: 1982). Der Ort des Geschehens: das erfundene Dorf, Schabbach, eine Art Hunsrücker Schtetl.[305]

Indem Blumenthal das Heimatgefühl des Dorfes Schabbach als »eine Art Hunsrücker Schtetl« beschreibt, widerspricht er indirekt Reitz, wonach Juden kein Heimatgefühl hätten. Der Topos des ›heimatlosen Juden‹ hat eine lange Tradi-

303 *Jaenecke*, Heinrich: War es wirklich so? In: Stern 43 (1984).

304 *Blumenthal*, P. J.: »Heimat« und Heimat. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 30.11.1984, 7.

305 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

tion und spielte auch im Nationalsozialismus eine wichtige Rolle.[306] Blumenthals Gegenargument wird durch den Verweis auf das Gefühl der Nostalgie in der jiddischen Literatur verstärkt:

Scholem Alejchem schickt seinen Menachem Mendel nach Kiew und Odessa, weil dieser die Welt kennenlernen will. Zu Hause bleibt das treue Eheweib Schajne Schajndele, die ihrem skurrilen Mann, dem erfolglosen Draufgänger, geduldige Moralpredigten von daheim schickt. Oder Benjamin Haschlischi, die Figur von Mendele Moicher Sforim, geht auf Weltreise, verläßt seinen Heimatort voller Armut und Unterdrückung, um die Geheimnisse des Lebens zu entdecken. Doch wo es solchen literarischen Figuren gelingt, den Sprung in die Weltliteratur zu schaffen, indem Lokalerscheinungen eine allgemeine Gültigkeit erreichen, bleiben die Schabbacher des Edgar Reitz leider auf der Strecke. Denn seine Hunsrücker Heimat ist keine Lokalität, in der kosmisches Geschehen stattfindet, sondern ein Schauplatz für die Verarbeitung seines eigenen Schicksals.[307]

Besonders kritisierte Blumenthal Reitz für die Pauschalisierung von Juden als »Weggeher«, die deswegen gut in die amerikanische Kultur passten. Reitz scheine

leider nicht zu wissen, daß nicht alle ›Weggeher‹ dies aus eigenem Entschluß tun, sondern vielmehr weil sie vertrieben werden. Wenn einer gezwungen ist, seine Heimat zu verlassen, dann ist sein Klagelied (siehe Psalm 137) über diesen Verlust etwas, das die Sehnsucht nach dem Verlorenen, die wir alle irgendwie kennen, hochhält. Man ›benkt ahejm‹, wie es im Jiddischen heißt. Und das ist ein Grundbegriff für jedes Leben. Nur selten sprach ›Heimat‹ uns alle an. Doch trotzdem ist es kein schlechter Film. Er ist gewissenhaft vorbereitet, manchmal hervorragend gespielt und überzeugend in der Ausstattung. Und weil alles so schön ist, wünscht man auch, daß der Regisseur doch über seinen eigenen Schatten hätte springen können, um uns unser aller Heimat anzubieten.[308]

Ein Jahr später berichtete die Literaturwissenschaftlerin Anat Jütte über die Israel-Premiere von *Heimat*[309] und nahm dabei eine deutlich unkritischere Haltung als Blumenthal ein: Die Zuschauer in ausverkauften Kinos hätten »die faszinierende Art« gelobt, »in der die Geschichte eines Dorfes und seiner Bewohner dargestellt wird«.[310] Die israelische Berichterstattung habe *Heimat* als »den wohl gelungensten Versuch« gedeutet, »deutscherseits ein wichtiges Stück deut-

306 Vgl. exemplarisch hierzu *Nielsen*, Philipp: »Blut und Boden«: Jüdische Deutsche zwischen Heimat und Deutschtum, 1892–1936. In: Geschichte und Gesellschaft 39 (2013), 35–68.

307 *Blumenthal*, P. J.: »Heimat« und Heimat.

308 Ebd.

309 *Jütte*, Anat: Deutsche Filme in Israel. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 15.11.1985, 6.

310 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

scher Vergangenheit, nämlich den Alltag in der Provinz, nachzuzeichnen«.[311] Jütte stimmte auch dem »Stoßseufzer eines Kinogängers«[312] zu, der in den israelischen Zeitungen zu lesen war: »Die Zeiten, in denen wir auch die Geschichte unseres Landes in einer solchen Saga darstellen können, liegen noch in weiter Ferne.«[313] Die einzige Kritik, die Jütte in ihrem Artikel übte, richtet sich denn auch nicht gegen Reitz, sondern gegen den israelischen Rundfunk, für den deutsche Produktionen »noch immer ein heißes Eisen« seien – mit Ausnahme von jüdischen Themen wie die Verfilmung von Feuchtwangers *Geschwister Oppermann*[314] oder Kindersendungen wie *Biene Maja*.[315] Die Konsequenz daraus bedauert Jütte: *Heimat* wurde nicht im israelischen Fernsehen gezeigt, »sondern den kommerziellen Kinos überlassen«.[316]

Ein halbes Jahr später, im Juli 1986, berichtete ihr Mann und Historiker Robert Jütte, das israelische Publikum habe Reitz' Film »überwiegend positiv«[317] aufgenommen – umso vehementer jedoch sei die Kritik des israelischen Psychologen Chaim Lapid ausgefallen (den Jütte referiert): Es »stelle sich die Frage, ob das, was für England, Frankreich oder Amerika möglich sei, nämlich die Alltagshandlungen der Menschen in dieser Zeit zu typisieren, ohne weiteres auch für das Leben in der deutschen Provinz gelte«.[318] Durch diese Typisierung würden »zwei zentrale Themen, nämlich Nationalsozialismus und Holocaust, an den Rand des Alltagslebens verbannt«.[319] Lapid kritisierte laut Jütte zudem die Unausgewogenheit von »Gut und Böse«[320]: »Es dominiere das Gute. Auch die Nazis im Dorf Schabbach seien keine bösen Menschen. Sie hätten sich geirrt, so wie jeder einmal einen Fehler begehe. Das Böse werde damit an den Rand gedrängt, es sei zufällig.«[321] Schabbach wiederum »stehe für ganz Deutschland. Das Böse sei nicht autochthon, es werde von außen, das heißt, aus den großen Städten in die heile dörfliche Welt hineingetragen. Die Schuld liege also wieder einmal bei den ›anderen‹.«[322]

311 Ebd.
312 Ebd.
313 Ebd.
314 Vgl. *Schumacher*: Realistisches Erzählen; *Dies.*: Ringen um den Realismus.
315 *Jütte*: Deutsche Filme in Israel.
316 Ebd.
317 *Jütte*: Realitätsfernes jüdisches Schicksal.
318 Ebd.
319 Ebd.
320 Ebd.
321 Ebd.
322 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

5.4 Zwischenfazit

Obwohl Reitz in *Heimat* den »Pflichtjuden« ausschließen wollte, hat die Detailanalyse gezeigt, dass *Heimat* nicht ohne Juden auskommt. Juden bzw. jüdische Figuren tauchen in *Heimat* in sechsfacher Hinsicht auf: erstens als Opfer des Holocausts, visualisiert durch Original-Bildmaterial der NS-Propagandakompanie; zweitens als Opfer des in *Heimat* stattfindenden Holocausts, visualisiert in der Erschießungsszene an der Ostfront; drittens in der Figur Otto Wohlleben; viertens als ›schöne Leiche‹; fünftens über Figuren, die nicht sichtbar werden, über die aber gesprochen wird (wie den Wohnungsbesitzer Kahn und den Bankier Bielstein) und sechstens als Projektionsfläche antisemitischer Feindbilder, wenn Juden etwa als »Schieber« denunziert werden. Die Darstellung von Juden entfaltet sich in *Heimat* vor allem im Kontext von Alterität, Antisemitismus und dem Holocaust.

Bei den dargestellten jüdischen Figuren ist auffällig, dass sie sich nicht selbst als jüdisch definieren. Otto Wohlleben, die prominenteste Figur, outet sich als Jude, wenn er von seiner jüdischen Mutter spricht – was jedoch nichts über seine eigenständig definierte Identität aussagt, über die der Zuschauer auch nichts erfährt. Der jüdische Hintergrund der Figur wird nicht visuell, sondern allein sprachlich und erst aufgrund der nationalsozialistischen Repressionen deutlich – und verweist damit auf jenes Phänomen, das Ernst H. Gombrich pointiert zum Ausdruck bringt: »Wen interessiert es, […wer] jüdische Vorfahren hat[? …] Die Antwort ist leicht: Hitler.«[323]

Die Frauenleiche im Wald erhält eine Fremdzuschreibung als Jüdin, die nicht aufgelöst wird: Über die ›schöne Leiche‹ spekuliert ein Arbeiter, dass sie Jüdin sein könne, was mit ihrem Aussehen begründet wird. Die Figuren Kahn und Bielstein werden ebenfalls über Fremdzuschreibungen im Kontext von Antisemitismus jüdisch kodiert. Während Kahn als Separatist eine politische Bedrohung darstellt, wird Bielstein über das Stereotyp des jüdischen Finanzkapitalismus markiert.

Experteninterviews mit den Drehbuchautoren Edgar Reitz und Peter Steinbach haben sich als Schlüssel erwiesen, um die Genese zweier jüdischer Figuren näher nachzuvollziehen: Der Hausbesitzer Kahn, der aufgrund der zunehmenden Repressionen sein Haus verkaufen muss, hat denselben Namen wie ein Textilgeschäft in der Hunsrücker Stadt Kirchberg, das einen jüdischen Besitzer hatte, der 1938 aus Kirchberg floh. Überraschender hingegen ist die Antwort auf ein markantes Fragezeichen der *Heimat*-Forschung, wie nämlich die Figur Otto Wohlleben entstanden ist. Folgt man den lebensgeschichtlichen Erinnerungen Peter Steinbachs, ist die Figur mit Blick auf den jüdischen Hintergrund eines

323 *Gombrich*: Jüdische Identität und jüdisches Schicksal 51.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Teils seiner Familie entstanden, was aufgrund des späteren Abdriftens des ehemaligen KPD-Mitglieds Peter Steinbach ins rechte Spektrum bemerkenswert ist.

Die systematische Untersuchung verschiedener Drehbuchfassungen und das Hinzuziehen des Treatments geben Aufschluss darüber, dass mehrfach mit jüdischen Kodierungen gearbeitet wurde. So konnte ich zeigen, dass selbst in Szenen, in denen dramaturgisch keine Bezüge auf Juden notwendig gewesen wären und, wie zum Beispiel in der Figur Otto Wohlleben, auch zunächst gar nicht geplant waren, später jüdische Zuschreibungen vorgenommen wurden. Inklusions- und Exklusionsmechanismen, die elementar für die Konstitution von Heimatdiskursen sind, werden so in *Heimat* am Beispiel von Juden sichtbar: auf der Handlungsebene durch die Exklusion und Vernichtung der Juden, auf der Darstellungsebene durch Verschiebung und Ausblendung.

Grenzen der Darstellbarkeit, denen *Heimat* unterworfen war, lassen sich an Hitler und an den Holocaust-Opfern festmachen. In einer ursprünglichen Drehbuchfassung hatte Reitz vor, Hitler in den Hunsrück kommen zu lassen. Die Entscheidung, nicht Hitler, sondern die NS-Funktionäre Alfred Rosenberg, Wilhelm Frick und Robert Ley im Hunsrück auftreten zu lassen, erschien Reitz plausibler als Hitler, der die Dramaturgie deutlich verschoben hätte. Hitler nur punktuell mit einer Nebenrolle zu besetzen, erschien Reitz Anfang der 1980er-Jahre nicht möglich.

Eine weitere Grenze der Darstellbarkeit gilt Holocaust-Opfern. Entgegen ursprünglicher Drehbuchfassungen wurden die Juden, die an der Ostfront ermordet werden, in *Heimat* nicht nackt, sondern bekleidet erschossen. Nacktheit, Symbol für totale Entblößung und bedingungsloses Ausgeliefertsein – im Kontext der US-Serie *Holocaust* wurde dies auch als »final humiliation« diskutiert –,[324] erschien als filmische Inszenierungsstrategie für *Heimat* nicht möglich. Auch wurden die Opfer nicht in Nahaufnahmen oder blutüberströmt gezeigt. Die einzige Leiche, die in *Heimat* zu sehen ist, bleibt die ›schöne Leiche‹, deren Tod nur durch den Großen Totenkäfer symbolisiert wird – nicht aber durch äußerlich sichtbare Gewaltanwendung. Auch die Szene im Propagandaministerium, wo am Schneidetisch Aufnahmen von noch lebenden und ermordeten Holocaustopfern vor- und zurückgespult werden sollten, um die zynische Aneignung der Bilder durch das Propagandaministerium zu zeigen, hätte eine Grenze überschritten.

Edgar Reitz ging es in *Heimat* nicht um eine Darstellung des Holocausts, sondern darum, wie Hunsrücker sich an ihre Geschichte erinnern. Doch auch die Geschichte des Hunsrücks handelt von Juden und vom Holocaust. Die Darstellung erfolgt elliptisch und selektiv, womit Reitz, je nach Interpretation, entweder deutsche Geschichte beschönigt oder gerade deren Exklusions- und Verdrängungsmechanismen kenntlich macht. Dadurch, dass *Heimat* trotz aller

324 *Doneson*, Judith E.: The Holocaust in American Film. Syracuse/New York 2002, 180.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Brechungen die Heimat liebevoll schildert, ist die Serie jedoch nicht weit entfernt von Befürchtungen der 1980er-Jahre, Vergangenheit könnte vielleicht doch vergehen. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die Kritik, die *Heimat* insbesondere nach der Bitburg-Kontroverse und dem Historikerstreit erfahren hat, erklären.

Die Signifikanz der TV-Serie *Holocaust* zeigt sich auch in *Heimat*: *Holocaust* war nicht nur Impulsgeberin und Negativfolie für *Heimat*, sondern entfaltete auch eine Wirkmacht, die sich in Analogien in *Heimat* niedergeschlagen hat. Dies reicht von inhaltlichen Strukturanalogien wie Sexualität und Antisemitismus, Bildproduktion der Propagandakompanie und einem misogynen Frauenbild, das Frauen als Antreiberinnen des Nationalsozialismus sieht, bis hin zu Einflüssen in der Bildsprache, wie sie besonders bei der Massenerschießung an der Ostfront oder bei den Schießübungen von Korbmachers Hänschen deutlich werden. Der Rekurs auf *Holocaust* blieb jedoch nicht auf die ästhetische und inhaltliche Ebene beschränkt – auch das *Heimat*-Marketing verwies immer wieder auf *Holocaust* und die Begleitdiskussionen im Rahmen der *Holocaust*-Erstausstrahlung, in der etwa Margarete Mitscherlich ihre These von der »Unfähigkeit zu trauern« bekräftigte.[325] Die enge Verflechtung von *Holocaust* und *Heimat* auf vielerlei Ebenen zeigt: *Holocaust* hat Edgar Reitz deutsche Geschichte nicht weggenommen, sondern durchaus erst ermöglicht.

325 *Freimüller*: Der versäumte Abschied.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

6. Jüdisches Leben in der Gegenwart: *Levin und Gutman* (1985)

> Der Begriff ›Jüdisch‹ ist in Deutschland, egal ob Westdeutschland oder DDR, immer noch ein bisschen mit Feuerzangen anzufassen. Aber gerade deswegen ist die Serie ja geschrieben worden, dass man damit aufhört. Dass man auch keinen Bibber in der Stimme hat, wenn man Jude, jüdisch, jüdischer Bürger sagt, sondern dass man endlich begreift, dass das ein ganz normaler Mensch ist, der eben auf eine andere Art fassbar ist als wir. Auch Deutsch wäre gar nicht so einfach zu definieren. Und wie viel schwieriger dann eben der Begriff Jüdisch.[1]
>
> *Drehbuchautor Wolfdietrich Schnurre über die ARD-Serie Levin und Gutman*

Die größte inhaltliche Neuerung nach *Holocaust* stellt die Serie *Levin und Gutman* dar, die 1985 im ARD-Vorabendprogramm ausgestrahlt wurde: *Levin und Gutman* war die erste Serie im bundesrepublikanischen Fernsehen, die jüdisches Leben der Gegenwart ins Zentrum stellte. In 13 Folgen à 25 Minuten thematisierte die Serie jüdische Lebenswelten im Berlin der 1980er-Jahre, erzählt am Beispiel der orthodoxen Familie Levin und der liberalen Familie Gutman.[2] Klassische Familienkonflikte spielen in der Serie ebenso eine Rolle wie jüdische Rituale und Feiertage, das Gemeindeleben in Berlin, die Traumatisierung aufgrund des Holocausts, Israel als Sehnsuchtsort und Probleme zwischen den verschiedenen jüdischen Generationen. *Levin und Gutman* ist somit nicht nur eine mentalitätsgeschichtliche Quelle für Reflexionen des Holocausts in den 1980er-Jahren und des jüdischen Gemeindelebens in Westberlin, sondern zugleich ein aufschlussreiches Seismogramm deutsch-jüdischer Befindlichkeiten. Subtile Anspielungen auf die Schmidt-Begin-Kontroverse sind in *Levin und Gutman* ebenso enthalten wie die Thematisierung konkreter Ereignisse, zum Beispiel des Sprengstoffanschlags auf das israelische Restaurant »Mifgash Israel«, bei dem in Berlin 1982 ein 13 Monate altes Mädchen getötet wurde.

Als Bestandteil des ARD-Vorabendprogramms wurde *Levin und Gutman* vom »Berliner Werbefunk« produziert, einer Tochtergesellschaft des Senders

1 Wolfdietrich Schnurre in der SFB-Radiosendung *transparent* (379. Folge), 13.09.1985. RBB-Archiv. Transkription: RR.

2 Die Zahl 13 mag aufgrund ihres besonderen Stellenwerts im Judentum einen gewissen Symbolcharakter haben, kam im TV-Geschäft aber auch sonst hin und wieder vor.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Freies Berlin (SFB). Mit einem Sendeplatz, bei dem Unterhaltung im Vordergrund stand, der von Werbung umgeben war und einen Auftraggeber hatte, dessen dezidierte Aufgabe es war, ein für Werbung attraktives Programm zu schaffen, kam *Levin und Gutman* der amerikanischen TV-Serie *Holocaust* programmgeschichtlich am nächsten – schließlich war *Holocaust* für das kommerzielle amerikanische Fernsehen produziert worden. Dennoch könnten die Unterschiede zwischen *Holocaust* und *Levin und Gutman* größer kaum sein. Im Folgenden beschreibe ich zunächst die Entstehungsgeschichte von *Levin und Gutman* und zeige, mit welchen Vorstellungen der Produzent Artur Brauner und der Regisseur Peter Deutsch, beide Holocaust-Überlebende, und der sich dem Judentum verpflichtet fühlende Schriftsteller Wolfdietrich Schnurre an das Serien-Projekt herangingen (1.). Anschließend analysiere ich vier der insgesamt 13 Folgen von *Levin und Gutman* sowohl auf ihre inhaltlichen und bildsprachlichen Aussagen sowie auf ihre zeithistorischen Referenzen hin (2.). Schließlich untersuche ich die unterschiedlichen Reaktionen auf die erste jüdische Fernsehserie in der Bundesrepublik (3.). Das Kapitel schließt mit einem Zwischenfazit (4.).

6.1 Kontext: Von *Bar Mitzvah Boy* über *Holocaust* zur ersten jüdischen Serie im deutschen Fernsehen

Die Idee zu *Levin und Gutman* war zunächst keine Reaktion auf *Holocaust*, sondern wurde durch das britische Fernsehspiel *Bar Mitzvah Boy* inspiriert. Der 75-Minuten-Streifen lief am 14. September 1976 in der BBC und wurde ein großer Erfolg.[3] Das Stück stammte aus der Feder des jüdischen Drehbuchautors Jack Rosenthal, der sich in Großbritannien mit der legendären Seifenoper *Coronation Street* einen Namen gemacht hatte.[4] *Bar Mitzvah Boy* handelt von dem jüdischen Jungen Eliot, der von der Oberflächlichkeit der Bar Mizwa-Vorbereitungen seiner Familie genervt ist: Es soll ein familiäres Großereignis werden, zu dem 117 Gäste aus ganz England erwartet werden. Es geht um das passende Catering, modische Festtagskleidung und die perfekte Frisur, nicht aber um den religiösen Kern der Feier. »Thought I was to reading the blessings and the portion of the law. Be guest of honour at the dinner-dance. The Torah doesn't say it's a hairdressing contest«[5], bringt Eliot seine Kritik an der an Äußerlichkeiten orientierten Feier auf den Punkt.

3 *Vice*, Sue: »It'll make ashenblotty of the seatingplan!« British-Jewishness in Jack Rosenthal's *Bar Mitzvah Boy*. In: Jewish Culture and History 8/2 (2006) 1–28.

4 Ebd.

5 *Bar Mitzvah Boy*, 13:15–13:25.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Im deutschen Fernsehen lief *Bar Mitzvah Boy* am 16. Juli 1978 in der ARD unter dem Titel *Der große Tag.* Das Fernsehspiel motivierte den Sender Freies Berlin (SFB), über eine Adaption in Deutschland nachzudenken. Wie Hans Bodo von Dincklage, Chef des »Berliner Werbefunks«, in einer Werbebroschüre später mitteilte, habe die Ausstrahlung von *Bar Mitzvah Boy* gezeigt, »daß doch sehr, sehr wenig bekannt ist über Juden in der heutigen Zeit und daß so gut wie keiner die Lebensweise von Juden, orthodoxen oder liberalen, hier bei uns kennt, wenn er diese nicht durch familiäre Bindungen kennengelernt hat«.[6] Motiviert durch den Erfolg von *Holocaust* und das infolge des Medienereignisses gestiegene Interesse an jüdischen Themen fiel in Berlin die Entscheidung, *Bar Mitzvah Boy* nicht als einmaliges Fernsehspiel in einem deutschen Kontext zu adaptieren, sondern in einem länger angelegten Serienformat umzusetzen. Das erste Planungstreffen zu *Levin und Gutman* fand am 24. Februar 1979 statt, einen Monat nach Ausstrahlung der letzten *Holocaust*-Folge. Wie aus einem Gedächtnisprotokoll Wolfdietrich Schnurres hervorgeht, sei der Wunsch nach »recherchierter Unterhaltung« formuliert worden.[7]

Artur Brauners »CCC« produziert ›Levin und Gutman‹

Jüdisches Alltagsleben als Stoff für eine Fernsehserie zu entwickeln: diese Aufgabe sah die SFB-Tochter »Berliner Werbefunk« am besten beim jüdischen Filmproduzenten Artur Brauner aufgehoben. Brauner gehört zu den großen Filminstitutionen Deutschlands; seine Filmproduktionsgesellschaft »CCC-Film« hat im Zeitraum 1946–2006 über 250 Filme für das Kino produziert, hinzu kommen viele Fernsehproduktionen.[8]

Brauner ist laut dem Historiker Michael Brenner einer der wenigen Juden aus dem Kreis der Displaced Persons, die in Deutschland bekannt wurden; die meisten Displaced Persons standen im Schatten deutsch-jüdischer Emigranten.[9] Brauner wurde 1918 in Łódź geboren und überlebte den Holocaust, indem er nach Russland floh und sich in Wäldern versteckte.[10] Der Holocaust wurde zu seinem Lebensthema – das Andenken gilt nicht nur seinen 49 im Holocaust

6 *Dincklage*, Bodo von: Levin und Gutman: von der Idee zum Drehbuch. In: *Erstes Deutsches Fernsehen/ARD* (Hg.): Levin und Gutman: Dreizehnteilige Fernsehserie von Wolfdietrich Schnurre, Regie: Peter Deutsch. 39/85, V/3. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 36, D. 4.9, 1.

7 Serie: DIE BEIDEN JÜDISCHEN FAMILIEN (Gedächtnisprotokoll). Marina/Atze Brauner/von Dincklage/ein Männchen, 24.02.1979. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv AK 43/5.

8 URL: http://deutsches-filminstitut.de/archive-bibliothek/nachlaesse-und-sammlungen/artur-brauner-archiv (am 01.03.2017).

9 *Brenner*, Michael: Einleitung. In: *Ders.*: (Hg.): Geschichte der Juden in Deutschland 11.

10 *Dillmann-Kühn*, Claudia: Artur Brauner und die CCC: Filmgeschäft, Produktionsalltag, Studiogeschichte 1946–1990. Frankfurt am Main 1990, 10.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

ermordeten Verwandten, sondern allen Opfern, wie Brauner 2013 in einem »Zeit«-Interview erläuterte:

> Ich sehe heute noch die offenen Augen eines toten Jungen, der gegen Ende des Krieges in einem Massengrab bei Lemberg ganz oben lag. Als ich in seine Augen blickte, hatte ich das Gefühl, sie verpflichten mich, ihn und alle anderen Ermordeten nie zu vergessen. Deshalb habe ich immer wieder Filme über den Holocaust gedreht. Ich versuche, die Ungerechtigkeiten unvergesslich zu machen. Aber es hilft ja nichts. Niemand gibt mir meine Verwandten zurück.[11]

Brauner sieht es als tragisch an, dass er mit seinen – wie er sie nannte – »jüdischen Filmen« keinen großen Erfolg hatte. Bezeichnend hierfür ist der Film *Morituri* (1948), den er von Eugen York verfilmen ließ. Der Kinofilm handelt von KZ-Häftlingen, die aus einem Lager fliehen können, sich in einem Wald verstecken und fortan ums Überleben kämpfen. Obwohl der Film eine sehr versöhnliche Lesart des Holocausts präsentiert, wenn etwa ein deutscher Soldat den Fliehenden ihren Weg in die Freiheit zeigt, ist er drei Jahre nach dem Holocaust eine Provokation für die Tätergesellschaft.[12] Kinos, die *Morituri* zeigten, wurden die Fensterscheiben eingeschlagen und erhielten Stinkgas-Drohungen.[13] Während der Filmvorführungen pfiffen manche Zuschauer; viele verließen empört den Kinosaal und wollten ihr Geld zurück.[14] *Morituri* wurde daher bald abgesetzt. Trotzdem sah es Brauner weiterhin als Verpflichtung an, regelmäßig »Filme gegen das Vergessen« zu produzieren, auch wenn die meisten dieser Filme »totale finanzielle Misserfolge« gewesen seien.[15] Als jüdischer Filmproduzent und Holocaust-Überlebender wolle er Erinnerungsarbeit leisten:

> Aufgrund dessen, dass mich das Schicksal der Ermordeten nicht ruhig schlafen ließ und ich den Opfern durch meine Filme ein Denkmal setze und sie unvergessen mache, habe ich es geschafft, dass die Millionenverluste hingenommen werden konnten, und ich danke dem lieben Gott jeden Tag, dass er mir die Möglichkeit gegeben hat, meinen Beitrag zur Unvergesslichkeit zu leisten.[16]

Die ARD-Serie *Levin und Gutman* war Teil dieser Erinnerungsarbeit. »Mit der Serie *Levin und Gutman* wollten wir die deutsche Bevölkerung, die doch letztendlich die Ermordung von 40 % der jüdischen Nachbarn zu verantworten hat, aufrütteln«, formulierte Brauner rückblickend die Intention der Serie.[17]

11 *Lewitan*, Louis: Der Gary-Cooper-Trick rettete ihn vor den Nazis (Interview mit Artur Brauner). In: Zeit Magazin 05/2013 vom 27.01.2013.
12 *Thiele*: Publizistische Kontroversen 142.
13 Ebd. 150 f.
14 Ebd.
15 Artur Brauner an RR, 02.12.2014.
16 Ebd.
17 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Direkt nach der Serie *Levin und Gutman* befragt, erinnert sich Brauner: »Natürlich habe ich, nachdem die Drehbücher vorlagen, Wünsche für Änderungen/Ergänzungen, etc. geäußert.«[18] Dies deckt sich mit Unterlagen aus dem Nachlass von Drehbuchautor Wolfdietrich Schnurre. Hier überlieferten Notizen zufolge habe Brauner etwa eine Diskussion gewünscht, ob Juden aus Deutschland auswandern sollten – eine Frage, die er 1979 auch in einem Aufsatz mit dem provokanten Titel *Es war nicht richtig, daß Juden wieder in Deutschland seßhaft geworden sind*[19] thematisierte. Darin äußerte Brauner, wie wichtig es für ihn ist, die Option Israel zu haben – wenngleich er nicht ans Auswandern denke: »Wenn düstere Nachrichten über Friedhofsschändungen verbreitet werden oder Auftritte gegen Juden stattfinden, so ist meine persönliche Reaktion eher auf Kampf eingestellt als auf Resignation oder Emigration.«[20]

Unklar ist, wie die titelgebenden Familiennamen Levin und Gutman ausgewählt wurden. »Levin« ist ein verbreiteter jüdischer Nachname, der ursprünglich auch in *Holocaust* hätte Verwendung finden sollen: So sah das Proposal der Serie vor, die jüdische Familie nicht Weiss zu nennen, sondern ihr den ›jüdischer‹ klingenden Namen Levin zu geben. Dies galt auch für die Vornamen: Josef Weiss sollte ursprünglich Moses Levin heißen; Berta Weiss war zuerst als Rachel Levin und Karl Weiss als Noah Levin gedacht.[21] Am Ende wurden laut Brauner »die Namen LEVIN & GUTMAN […] aus einer ganzen Reihe von jüdischen, wohlklingenden Nachnamen ausgewählt«.[22] Auch die Vornamen sollten wohlklingend sein, weswegen sich Brauner an Schnurres Idee störte, den Kürschner in *Levin und Gutman* Bruno Levin zu nennen – und die Änderung in Jossel Levin anregte.[23]

Ein weiteres Beispiel für Brauners Handschrift in *Levin und Gutman* war gemäß Schnurres Aufzeichnungen der Wunsch, Neonazis zu zeigen und die Frage zu diskutieren, »ob man auch aus Deutschland auswandern soll und wieviel Rechte, bzw. Neonazis es gibt«.[24] Nach einem Treffen mit Brauner notierte Schnurre: »Es soll Schlägerei mit Neonazis-Jungen mit rein am Ku-Damm. Felix vielleicht. B[rauner] meint, das sei die Motivation, warum wieder zu Vater und ins Jüdische zurück.«[25] Dass Brauner explizit Neonazis zeigen wollte, hing mit seiner Wahrnehmung der gesellschaftlichen Stimmung zusammen.

18 Ebd.
19 *Brauner*: Es war nicht richtig.
20 Ebd. 78.
21 *Knilli*: Holocaust zur Unterhaltung 20.
22 Artur Brauner an RR, 02.12.2014.
23 Ebd.
24 Notizen zu den JÜDISCHEN FAMILIEN. Nach Brauner am 19.03.1981. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.
25 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

So äußerte er sich auch in seinem Aufsatz alarmiert über »Nazinostalgie«[26] und Geschichtsvergessenheit: »In einem Berliner Hotel – einem jüdischen Herrn gehörend – suchte ich einen westdeutschen Partner, mit dem ich verabredet war. Auf dem Wege zum Restaurant stieß ich mit einer ›Dame‹ zusammen, die auf ihrem großzügigen Dekolletee ein Hakenkreuz mit Brillanten dekorativ zur Schau stellte.«[27] Am selben Abend sah er auch eine etwa 25-jährige Frau,

die am Hals ein großes Hakenkreuz trug. Das Blut begann in mir zu wallen. Ich verlangte von ihr, sofort das Hakenkreuz zu entfernen. Oder sie möge sofort das Lokal verlassen. […] Sie lehnte ab mit der Begründung: »Mein Freund ist 31 Jahre alt, ein überzeugter Nazi. Von ihm bekam ich das Hakenkreuz als Geschenk. Und ich denke nicht daran, das Hakenkreuzhalsband zu verstecken.« Hier endete meine Geduld. Mit dem Ruf »Verlaß sofort diesen Raum, du zickige Nazisse« ging ich auf sie los: »Aber sofort.« Sie erschrak und verschwand. Berlin 1978.[28]

Auch betonte Brauner: »Man sitzt zwar nicht mehr auf Koffern, aber vor allem in der letzten Zeit sieht man mit gemischten Gefühlen das Treiben der neuen Nazis, die Vorfälle in den Schulen, hört die KZ-Witze.«[29]

Außerdem notierte sich Schnurre, dass Brauner dafür plädierte, die Bindung an Israel »größer und eindeutiger, nicht so gebrochen« zu zeigen.[30] Schnurre selbst wollte dagegen das Thema Israel weitgehend ausklammern. Dies hätte, wie Schnurre später erklärte, den Rahmen der Serie gesprengt, denn bei diesem Thema komme er um »eine strenge Kritik nicht herum«, die ihm aber an dieser Stelle nicht zustehe.[31] Im Nachlass finden sich nur wenige Skizzen, die sich direkt mit Israel auseinandersetzten. So sollte die Figur Ruth mit Blick auf die Polizeipräsenz im Kindergarten sagen: »›Aus einem Land, wo jüdische Kinder mit dem Gewehr bewacht werden müssen, wandre ich aus.‹ – Jemand kann ihr entgegenhalten, in den Kibbuzim an der Grenze ist's auch nicht anders. Ruth würde relativieren.«[32] Doch diese Szene wurde nicht umgesetzt.

Ursprünglich hatte Brauner für das Serienprojekt einen israelischen Drehbuchautor im Auge.[33] Doch es sei schnell klar geworden, dass dieser Berlin

26 *Brauner:* Es war nicht richtig, daß Juden wieder in Deutschland seßhaft geworden sind 79.

27 Ebd.

28 Ebd. 79 f.

29 Ebd. 76.

30 Notizen, 11.02.1981. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.

31 *Dehn,* Peter: Vorurteile gegen Juden abbauen: Ab Mittwoch: TV-Serie »Levin und Gutman«. In: Die Wahrheit vom 16.09.1985.

32 Notizen, 11.02.1981. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.

33 *Dincklage*: Von der Idee zum Drehbuch. In: *Erstes Deutsches Fernsehen/ARD* (Hg.): Levin und Gutman: Dreizehnteilige Fernsehserie von Wolfdietrich Schnurre, Regie: Peter Deutsch. 39/85, V/3. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 36, D. 4.9, 1. Der Name des israelischen

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

überhaupt nicht kannte. Dadurch wäre »ein wesentlicher Aspekt der Serie weggefallen«, denn »wir wollten ja in Deutschland und nicht in Israel lebende Juden darstellen«. Auch wollte Dincklage »nicht die ganze Problematik, die sich durch Israel und das Umfeld dort ergibt, transponiert haben auf unsere Verhältnisse«.[34]

Unterstützt wurde Wolfdietrich Schnurre von jüdischen Beratern: Mit Jacov Rabau hatten die Serienmacher ein Vorstandsmitglied der Jüdischen Gemeinde als Fachberater gewonnen, der in der Internationalen Begegnungsstätte Jagdschloss Glienicke tätig und auch Mitglied im SFB-Rundfunkrat war. Manfred Alpern war Gabbai (Synagogendiener) in der Synagoge Pestalozzistraße. Zudem stand Estrongo Nachama, der berühmte Oberkantor der Jüdischen Gemeinde zu Berlin, laut Vertrag »als Berater für alle Szenen zur Verfügung, in denen entweder in der Synagoge oder auf dem Friedhof Ihre Mitwirkung aus religiösen Gesetzmäßigkeiten notwendig ist«.[35]

Die Leichtigkeit, mit der Jack Rosenthal sich dem jüdischen London in *Bar Mitzvah Boy* widmete, war im Land der Täter jedoch nicht möglich. Fest stand allerdings, dass die Schatten der Vergangenheit in der Serie nicht dominieren sollten. In den 1980er-Jahren wurde nämlich die Kritik an einem zu einseitigen Blick auf jüdisches Leben durch die Holocaust-Brille lauter. Der Judaist Michael Brocke kritisierte etwa in der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung«:

> Der ›Schatten‹ des Holocaust wurde sehr spät erst entdeckt und ist darum umso mächtiger geworden. Seit einiger Zeit überschattet er alle gemeinsamen Begegnungen dunkler als zuvor, und sei es auch nur rhetorisch. Muß er aber – und das vor allem bei nichtjüdischen Sprechern – so übermächtig und ausschließlich sein, daß jene es nicht mehr vermögen, die Juden noch als andere und als mehr denn als die leibhaftigen Opfer und unsere historischen Passiva zu sehen?[36]

Levin und Gutman sollte daher den Spagat zwischen »Heiterkeit« und »Schicksalen« versuchen,[37] was sich in der konkreten Ausgestaltung allerdings als schwierig erwies. Brauner als erfahrener Experte der Unterhaltungsindustrie drängte darauf, visuell reizvolle und auch folkloristische Elemente einzubauen, und stellte beispielsweise auch den Kontakt zu der russischen Musikgruppe

Autors geht aus dem Schriftgut nicht hervor; er konnte auch nicht über Experteninterviews rekonstruiert werden.

34 Ebd.

35 Vertrag mit Estrongo Nachama, 06.10.1983. Artur Brauner-Archiv, Verträge: *Levin und Gutman*.

36 *Brocke*, Michael: Die »Juden von heute« sind die Juden von heute. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 05.03.1982, 9.

37 Serie: DIE BEIDEN JÜDISCHEN FAMILIEN (Gedächtnisprotokoll). Marina/Atze Brauner/von Dincklage/ein Männchen, 24.02.1979. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv AK 43/5.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Ja-Ka-Scha her, die in *Levin und Gutman* einen Auftritt hatte. Schnurre gab solchen Ideen leicht genervt nach. »Diskothek mit rein, will er. Lieber Himmel, ja«, notierte sich Schnurre nach einer Besprechung mit Brauner.[38]

Wolfdietrich Schnurres Liebe zum Judentum

Wolfdietrich Schnurre hat sich in seinem literarischen Werk an verschiedenen Stellen mit den Themen Schuld, ›Vergangenheitsbewältigung‹ und Judentum auseinandergesetzt und inszenierte diese als Antrieb für seine Arbeit:

> Mein Schuldgefühl ist virulent, und es ist berechtigt, es ist umso mehr berechtigt, weil diejenigen, die es haben müssten, es verdrängt haben. Wenn Ihre Eltern oder Großeltern heute sagen, daß sie nichts von alledem gewußt haben, stimmt es einfach nicht: die haben es verdrängt! Sie glauben wirklich, daß sie nichts gewußt haben. Jeder hat's gewußt! […] Wenn ich das Schuldgefühl leugnen würde, wäre ich vor mir selber völlig unglaubwürdig.[39]

Wie sehr Wolfdietrich Schnurre sich dem Thema Judentum verbunden fühlte und dafür auch Anerkennung suchte, illustriert ein Brief an Shemaryahu Talmon, den damaligen Rektor der 1979 gegründeten Hochschule für Jüdische Studien in Heidelberg. Darin machte Schnurre Werbung in eigener Sache und pries dem Rektor seinen Roman *Ein Unglücksfall* an:

> [E]s hat die so gnadenlos mißglückte jüdisch-deutsche Symbiose zum Thema. Ich könnte mir vorstellen, daß es Sie – vielleicht auch im Rahmen der Hochschule – interessierte zu erfahren, wie ein nichtjüdischer deutscher Autor, der sich »lediglich« aus innerer Neigung und der Verpflichtung Zeuge und Zeitgenosse jener Epoche gewesen zu sein, zu Jüdischem hingezogen fühlt, und es aus diesem Grunde auch, so gut ihm das als Außenstehendem möglich ist, zum Ziel seiner privaten Studien gemacht hat, dieses kaum faßbare Thema faktisch und literarisch behandelt.[40]

Die Literaturwissenschaftlerin Iris Bauer, die in ihrer Dissertation auch Schnurres Affinität zum Judentum nachgegangen ist, erfuhr von Schnurres Ehefrau Marina, ihr verstorbener Ehemann habe bei Juden mitunter den Eindruck erweckt, er sei jüdischer als sie selbst.[41] Dies illustriert auch eine Anekdote, die der Gabbai (Synagogendiener) Manfred Alpern, einer der Fachberater, über die

38 Notizen zu den JÜDISCHEN FAMILIEN. Nach Brauner am 19.03.1981. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.

39 Zitiert nach: *Adelhoefer*, Mathias: Gespräch mit Wolfdietrich Schnurre. In: *Ders.*: Wolfdietrich Schnurre – ein deutscher Nachkriegsautor. Pfaffenweiler 1990, 94–105, hier 98.

40 Wolfdietrich Schnurre an Prof. Dr. Talmon, Hochschule für Jüdische Studien, Heidelberg, 21.02.1982. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 56/2.

41 *Bauer*: »Ein schuldloses Leben gibt es nicht« 216.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Zusammenarbeit mit Schnurre erzählte. Wie die Journalistin Esther Slevogt berichtet, erinnerte sich Alpern »noch lebhaft an Streitgespräche mit Wolfdietrich Schnurre, der […] nicht selten der Ansicht war, er wisse mehr über das Judentum«.[42] Schnurre sei sehr rechthaberisch gewesen, »selbst wenn es sich um solchen Unsinn wie ›treife Challa‹ handelte«[43] – sinngemäß ein unkoscheres Schabbat-Brot. Dieser Dissens habe die beiden sogar vor den orthodoxen Rabbiner David Weisz geführt, »der natürlich Alpern recht gegeben hat«.[44]

Das Oxymoron der »treifen Challa« macht deutlich, wie intensiv sich Schnurre mit der religiösen Praxis auseinandergesetzt hat. Allerdings wird der Ausdruck ›treif‹ aus dem jüdischen Speisegesetz vor allem auf die Zubereitung von Speisen angewandt, die sich mit dem klassischen Gegensatz von »fleischig« und »milchig« beschäftigen. Der für das Schabbat-Abendessen gebackene Hefezopf ist häufig »parve« zubereitet, also weder »fleischig« noch »milchig«, und kann deshalb nicht »treif« sein, wenn nicht grundlegend gegen jüdische Zubereitungsformen verstoßen wurde. Für den Historiker und Rabbiner Andreas Nachama klingt der Ausdruck »treife Challa« nach »gewollt, aber nicht gekonnt«, wobei der Ursprung wohl auf in Schweinefett gebackenem Brot zurückgehen könnte.[45] Allerdings sei der Ausdruck keineswegs üblich oder geläufig, weswegen ihn nicht wundere, warum Manfred Alpern diesen für die Serie *Levin und Gutman* ablehnte.[46]

Wie sich aus Schuld eine Verantwortung für das Erinnern an die nationalsozialistischen Gräuel entwickelt, geht aus einem Schreiben Schnurres an seinen Bekannten Bruno Hirsch in Tel Aviv hervor:

> Ihre Generation (und wohl auch meine) […] wird mit diesem furchtbaren Komplex sich das Leben lang herumschlagen muessen. Aber ich fuerchte, oder soll ich sagen: ich hoffe, dass auch die folgende Generation noch nicht vergessen kann, und vor allem nicht vergessen w i r d , nicht aus irgendwelchen Rachegruenden oder aehnlichem, sondern einfach um derjenigen willen, die an dieser furchtbaren Zeit kaputt gegangen sind, obwohl das Problem in Ihrem Lande natuerlich anders aussieht.[47]

Dabei befürchtete Schnurre, dass sein erinnerungspolitischer Appell die junge Generation nicht mehr erreichte:

> Ich verzweifle ueber jeden jungen Menschen, der dieses Problem beiseite wischt. Und das Schreckliche ist, im Grunde kann ich auch jeden jungen Menschen, der es weg-

42 *Slevogt,* Esther: »Rosenstraße« und »Schimanski«: Manfred Alpern berät Filmproduktionen, die Filme mit jüdischen Themen drehen. In: Jüdisches Berlin 61/2 (2004) 10.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Gespräch mit Andreas Nachama am 15.01.2015 in Berlin.

46 Ebd.

47 Brief an Bruno Hirsch, 05.06.1969. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 53/4.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

wischen will, wieder verstehen, aber nicht zuletzt bin ich ja auch deshalb Schriftsteller geworden, um solche Widersprüche schreibend auszugleichen.[48]

Schnurres Liebe zum Judentum ging mit einer großen Verbundenheit zu Israel einher. Immer wieder schwärmte er von der gemeinsamen Israel-Reise mit Günter Grass im März 1967: »Na, und dann verdanke ich Dir die schönste und wichtigste Reise, die wir bisher gemacht haben, die nach Israel, meine ich. Ein Großteil meines orthodoxen Unglaubens geht auf sie, also auf Dich zurück«, schrieb er Grass.[49] Die Israel-Reise von 1967 reflektierte er vor dem Hintergrund seiner Schuldgefühle als Deutscher:

Ich habe keine Schuld, aber ich war Nazi-Soldat, und es war ein Aggressionskrieg […]. Ich habe während meines Israel-Aufenthaltes (im Juni 1967) besonders eindringlich erlebt, daß man als Stellvertreter angesehen wird, man kommt nicht aus dem Land Goethes, sondern aus dem Land Eichmanns, wenn man zu meiner Generation gehört. Ich muß das akzeptieren […], gerade weil ich Schriftsteller in Deutschland bin. Mein Schuldgefühl, meine Neurosen, die jeder von uns hat, sind der Antrieb für mein Schreiben. Ich schreibe aus Schuldgefühl, sonst würde ich gar nicht schreiben wollen.[50]

Die gemeinsame Reise hatte Schnurre derart beeindruckt, dass er über eine Konversion zum Judentum nachdachte, wie er Bekannten in Tel Aviv schrieb:

… aber mir fiel unser Gespräch wieder ein, als wir in Jerusalem aus der Ausstellung kamen und wo ich Sie fragte, was man machen müsse, um jüdischer Bürger werden zu können. Ich denke, wenn aus den Todfeinden der biblischen Juden: den Moabitern eine Frau nach Israel kommt, dann müßte das einem Freund der Israelis ja eigentlich auch möglich sein … Naja, lassen wir das. Marina hätte ohnedies gegen gewisse, in diesem Zusammenhang ja notwendige Eingriffe an mir, sowieso Etliches einzuwenden.[51]

Trotzdem blieb das Thema Konversion aktuell. Als Schnurre in den 1980er-Jahren eine Lebenskrise durchmachte, schrieb ihm der Autor Benno Fruchtmann aus Israel:

[…] ich hoffe sehr, dass Du, bei Deiner eingestandenen Neigung, nicht dem etablierten Judentum in die Arme fällst, um dem seelischen Tief zu entkommen. Trotz allem Bleibenden, vor allem bei den Propheten bis Jeschu gibt es darin so viel Einengendes

48 Ebd.

49 Wolfdietrich Schnurre an Günter Grass, 17.10.1977. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 53/3.

50 Wolfdietrich Schnurre, zitiert nach: *Warg*, Ilse-Rose (Hg.): Er bleibt dabei: Schnurre zum 75. Erinnerungen und Studien. Paderborn 1995, 238, Anm. 6.

51 Wolfdietrich Schnurre an »Liebe Hirschs«, 02.02.1969. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 53/4.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

und Schädliches, besonders in den Anfängen und der späten Versteinerung. Siehe Jahveh und seine Folgen, die militanten Eiferer, Brandstifter und Bombenwerfer![52]

Auch aus anderen Briefwechseln geht hervor, wie intensiv Schnurre sich mit der jüdischen Kulturgeschichte auseinandergesetzt hat. Etwa auf literarischem Gebiet: »Es gibt eine größere jüdische Dichterin als die Lasker-Schüler. […] ich meine Gertrud Chodziesner, die sich Gertrud Kolmar genannt hat.«[53] Auch der Nahostkonflikt beschäftigte ihn: »Wir haben neulich im Fernsehen einen in Amman gedrehten Film über die El Fatah gesehen. Ich muß sagen, bei allem Respekt vor den israelischen Soldaten: mir ist doch bange geworden.«[54]

Obwohl Schnurre den Philosemitismus ablehnte, gerierte er sich selbst in philosemitischen Mustern. Nach einer Probevorführung von *Levin und Gutman* bekannte er im Gespräch mit Zuschauern: »Sie zwingen mich zu einem Geständnis, ich habe mich seit 40 Jahren mit Jüdischem befaßt, kenne ungefähr 200 jüdische Leute, war öfter in Israel, und die meisten Freunde waren jüdischen Glaubens.«[55] Der Schriftsteller und Grafiker Christoph Meckel erkannte in Schnurre einen Moralisten und Philosemiten, »doch kam das nicht aus Verlegenheit oder Verdrängung. Er setzte sich mit dem Judentum auseinander, jüdisches Denken interessierte ihn […], und durch Israel reiste er mit offenen Augen. Es gab und gibt nicht viele, deren Tonart stimmte. Schnurres Gewissen, sein Ton, war echt.«[56]

Allerdings korrigiert Marina Schnurre die Zahl angeblich mehrerer Israel-Reisen – ihr Mann sei nur einmal nach Israel gereist, und zwar mit Günter Grass 1967.[57] Zudem sei ihm aufgrund seiner Verbundenheit zu Israel die Leitung der Deutschen Bibliothek in Jerusalem angeboten worden, »was er jedoch ablehnte, da er sich nicht als ein Verwalter von Literatur verstand, sondern weiterhin selbst schreiben wollte«.[58]

Schnurre gehörte auch zu den Unterzeichnern einer proisraelischen Resolution im Vorfeld des Sechstagekrieges, in der Schriftsteller der Gruppe 47 die Unterstützung Israels zur »moralische[n] Pflicht aller Deutschen« erklärte:

52 Benno Fruchtmann an Wolfdietrich Schnurre, 21.06.1985. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 53/4.

53 Wolfdietrich Schnurre an Bruno Hirsch, 01.03.1969. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 53/4.

54 Ebd.

55 *Erstes Deutsches Fernsehen/ARD* (Hg.): Levin und Gutman: Dreizehnteilige Fernsehserie von Wolfdietrich Schnurre, Regie: Peter Deutsch. 39/85, V/4. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 36, D. 4.9, 1.

56 *Meckel*, Christoph: Merkmalminiaturen zu Wolfdietrich Schnurre. In: *Warg*, Ilse-Rose (Hg.): Er bleibt dabei: Schnurre zum 75. Erinnerungen und Studien. Paderborn 1995, 152–155, hier 153.

57 Gespräch mit Marina Schnurre am 25.11.2014 in Berlin.

58 Zitiert nach: *Bauer*: »Ein schuldloses Leben gibt es nicht« 219, Anm. 177.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Die unterzeichneten Schriftsteller der Gruppe 47 verurteilen auf das Schärfste die von den arabischen Staaten gegen Israel angedrohten Maßnahmen. Sie sehen in der immer wieder verkündeten Absicht, den Staat Israel zu vernichten, die gleiche Politik des Ausradierens, die Hitler betrieb. Sie appellieren an die Regierung der DDR, jede Unterstützung der arabischen Absichten aufzugeben, und fordern die Bundesregierung, die Parteien, die Gewerkschaften, alle Organisationen und jeden Bürger auf, das bedrängte Israel in jeder uns möglichen Form zu unterstützen. Eine solche Unterstützung ist die moralische Pflicht aller Deutschen.[59]

Allerdings hatte der Sechstagekrieg bereits begonnen, bevor die Unterschriftensammlung abgeschlossen war. Daher entwarf Hans Werner Richter eine zweite Resolution, die Schnurre ebenfalls unterschrieb:

Die Gruppe 47 ruft alle deutschen Schriftsteller zur Unterstützung Israels auf. Sie schlägt vor 1) sich zum freiwilligen, zivilen Hilfsdienst nach Israel zu melden 2) jede moralische Unterstützung zu geben, die durch Versammlungen, Demonstrationen, Proteste möglich ist und damit die öffentliche Meinung für das bedrängte Israel zu mobilisieren 3) den Aufruf von Dr. Adolf Arndt vom 30.5. zur finanziellen Hilfe für Israel voll zu unterstützen. Kein Deutscher kann die beabsichtigte Vernichtung des Staates Israels zulassen. Es ist unsere moralische Pflicht zu helfen.[60]

Diese Erklärung gilt als Hochphase von Schnurres Verbundenheit zum israelischen Staat – im Laufe der 1970er-Jahre klang seine Liebe deutlich ab, ebenso wie jene von Günter Grass.[61]

Vor dem Hintergrund von Schnurres Aussage, er habe sich mit Blick auf die israelische Politik bei *Levin und Gutman* zurückgehalten, ist umso überraschender, dass die Libanonkrise in der Serie Erwähnung findet. Allerdings war Schnurre klug genug, diese nur anzudeuten, schließlich hätte Produzent Brauner eine explizite Kritik an Israel niemals zugelassen. Er zeigte und zeigt sich immer noch stets loyal mit Israel; ein Teil seiner Verwandtschaft lebt dort und in großflächigen Anzeigen warb er immer wieder für Solidarität mit der israelischen Politik.[62]

»Visuelle Integration« als Ziel der Serie

Vor dem Hintergrund von Schnurres intensiver Auseinandersetzung mit dem Judentum, mit dem Staat Israel, aber auch mit der eigenen Schuld als Soldat im Zweiten Weltkrieg wie der ›Kollektivschuld‹ als Deutscher, verwundert es

59 Zitiert nach: *Richter*, Hans Werner: Mittendrin: Die Tagebücher 1966–1972. München 2012, Eintrag vom 06.06.1967.

60 Ebd.

61 Zu Grass vgl. *Grimmeisen*, Julie: Der erste Besuch von Günter Grass in Israel. In: Münchner Beiträge zur Jüdischen Geschichte und Kultur 1 (2009) 90–95.

62 Gespräch mit Alice Brauner am 28.12.2015 in München.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

nicht, dass der Schriftsteller mit *Levin und Gutman* auch klar normative Ziele verfolgte. »Visuelle Integration« war das große Anliegen, das Schnurre mit der Serie *Levin und Gutman* anstrebte: »Diese Serie möchte visuelle Integration betreiben, indem sie jüdische Figuren in den Mittelpunkt ihrer unterhaltenden Geschichten-Folgen stellt, die wir wiederzuerkennen glauben, da sie heute mitten unter uns leben.«[63] Dadurch solle der »Zaun abgebaut werden, der sowohl von den Nichtjuden als auch von den jüdischen Bürgern selbst um den strapazierten Begriff des ›Jüdischen‹ in Deutschland immer noch errichtet wird«.[64] Trotz dieses klar normativen Anliegens gab sich Schnurre überzeugt, dies »mit dramaturgischen Mitteln« erreichen zu können, ohne »daß sich irgendwo, auch nicht ›im Geheimen‹, ein mahnender moralischer Zeigefinger erhebt«.[65] Um dies zu realisieren, erschienen Schnurre zwei Kriterien zentral. Zum einen sollte der Zuschauer mit einem besonders unterhaltenden Zugang zum Judentum diesem gegenüber eine »verständnisvolle Toleranz«[66] entwickeln:

> Es muß das »spezifisch Jüdische« dem unbefangenen Zuschauer so einleuchtend und selbstverständlich nahegebracht werden, daß er einen Einstieg in verständnisvolle Toleranz erhält. Dabei darf nicht »erklärt«, sondern es muß agiert und gehandelt werden. Mit anderen Worten: Nicht Unterricht, sondern Unterhaltung soll hier geboten werden, wobei das Tragische keineswegs ausgeschlossen, das Heitere, Humorvolle und extrem Lebenszugewandte des Jüdischen jedoch ganz bewußt besonders stark betont werden soll.[67]

Zum anderen solle der Zuschauer Identifikationsangebote erhalten, um die Differenz zwischen ihm und jüdischen Figuren abzubauen:

> […] das heißt, es soll hier gezeigt werden, was eigentlich längst eine Selbstverständlichkeit sein sollte, nämlich: Ein Jude ist a u c h »nur« ein Mensch; und die meisten Sorgen und Probleme jüdischer Menschen sind auch die Probleme jener, die immer glauben, die jüdische Seite nicht verstehen zu können oder mit Samthandschuhen anfassen zu müssen oder aus den sattsam bekannten Vorurteilen heraus sie generell ablehnen zu müssen. Selbstverständlich werden die beiden Familien nicht in hermetischer Abgeschlossenheit »vorgeführt« werden. Vielmehr sollen auch die Nahtstellen, wo Jüdisches sich mit der nichtjüdischen Umwelt überschneidet, handlungsmäßig mit einbezogen werden. Wobei, ebenso selbstverständlich, auch die Kritik zu ihrem Recht kommen soll, und zwar sowohl die Kritik an der nichtjüdischen wie die an der jüdischen Seite.[68]

63 Wolfdietrich Schnurre: Arbeitsskizze zu Levin und Gutman. Artur Brauner-Archiv (ohne Signatur und Paginierung).
64 Ebd.
65 Ebd.
66 Ebd.
67 Ebd.
68 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Schnurre wollte mit der Serie »das Jüdische, ohne es erklären zu müssen, als selbstverständlich begreifen«.[69] Gleichzeitig war er sich durchaus bewusst, dass sein Vorhaben der »visuellen Integration« sehr wohl auch Zugeständnisse gegenüber den mehrheitlich nicht-jüdischen Zuschauern erforderte. Pointiertes Beispiel dafür: In seinem Nachlass finden sich Überlegungen darüber, ob er lieber einen jungen liberalen oder einen orthodoxen Rabbiner als Serienfigur verarbeitet. Schließlich kam er zu dem Schluss, dass »ein orthodox tätiger […] zu exotisch« wäre, »was das Verständnis des Jüdischen betrifft, auf das ich ja hinschreiben möchte«.[70]

Schnurres Auffassung, wonach Jüdisches oftmals mit »Samthandschuhen«[71] oder »Feuerzangen«[72] angefasst und nur mit »Bibbern in der Stimme«[73] oder einem »elenden Kothurn«[74] ausgesprochen werde, ist typisch für die kritische Auseinandersetzung mit dem Philosemitismus, wie sie insbesondere in den 1970er- und 1980er-Jahren geführt wurde. Nicht erst im problematischen Kontext der sogenannten Fassbinder-Kontroversen war öfter vom »Ende der Schonzeit für Juden«[75] die Rede; auch schon zuvor kritisierten viele Intellektuelle den komplizierten und übervorsichtigen Umgang mit dem Judentum. »Die Juden wurden wie ein rohes Ei behandelt«[76], kritisierte später etwa der Autor und Holocaust-Überlebende Edgar Hilsenrath, dessen Bestseller *Der Nazi & der Friseur* oder *Nachts* lange Zeit in Deutschland nicht erscheinen durften, weil sie nicht der philosemitisch geprägten politischen Kultur der Bundesrepublik und deren Sagbarkeitsgrenzen entsprachen.[77]

In Abgrenzung von einem falschen und geheuchelten Verständnis gegenüber Juden bildete *Holocaust* für Schnurre eine Abgrenzungsfolie. »Das Grauen ist

69 Ebd.

70 Notizen zu den JÜDISCHEN FAMILIEN. Nach Brauner am 19.03.1981. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.

71 Wolfdietrich Schnurre: Arbeitsskizze zu Levin und Gutman. Artur Brauner-Archiv (ohne Signatur und Paginierung).

72 Wolfdietrich Schnurre in der SFB-Radiosendung *transparent* (379. Folge), 13.09.1985. RBB-Archiv. Transkription: RR.

73 Ebd.

74 *Mommert,* Wilfried: Alltag deutscher Juden heute: Ab 18. September neue vorabendliche Fernsehserie *Levin und Gutman*. In: Südhessische Post vom 14.09.1985. In dem Artikel heißt es wörtlich: »Schnurre spricht von einem ›elenden Kothurn‹ (pathetischer Stil, Anmerkung der Redaktion) in Deutschland, wenn man über Jüdisches spricht, da kommt doch so oft ein Bibbern in der Stimme.«

75 *Lichtenstein*, Heiner (Hg.): Die Fassbinder-Kontroverse oder das Ende der Schonzeit. Königstein 1986.

76 »Juden wurden wie ein rohes Ei behandelt«: Thomas Deichmann sprach mit dem Schriftsteller Edgar Hilsenrath. In: NOVO 36 (1998), 49.

77 *Meixner*, Sebastian: Edgar Hilsenrath: Der Nazi und der Friseur. In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8: Nachträge und Register. Berlin 2015, 254–256.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

keine Verständigungsbasis«[78], protokollierte er nach einer Vorbereitungssitzung mit den Fernsehkollegen, als man auf das Thema *Holocaust* zu sprechen kam. Auch in späteren Interviews äußerte sich Schnurre kritisch: »›Holocaust‹ war eine gräßliche Serie, es war ›Gartenlaube‹. Die Deutschen haben sich noch nie ein schlimmeres Negativzeugnis ausgestellt als durch die große Erschütterung, die aufgrund dieser entsetzlichen Schmonzette ausgelöst wurde.«[79] Der Vergleich mit der »Gartenlaube«, der wirkmächtigen Familienzeitschrift des 19. Jahrhunderts, war eine in Debatten über das bundesrepublikanische Fernsehen beliebte Metapher, um das Fernsehprogramm als kitschig, sentimental und trivial zu disqualifizieren. Noch schlimmer als *Holocaust* wertete Schnurre allerdings die Reaktion der Deutschen auf die TV-Serie: »Diese Erschütterung beweist, daß Auschwitz in nichts, auch nicht am Rande verarbeitet worden ist.«[80] Hier sah Schnurre die Chance für *Levin und Gutman*:

> Was waren das eigentlich für Menschen, die in Auschwitz so kaputtgemacht, so getötet worden sind, auf so furchtbare Art und in so grausiger Zahl? Wir haben allmählich begriffen, daß es so war, aber jetzt sollten wir auch einmal versuchen, uns diese Menschen, jeden einzelnen zu vergegenwärtigen. Vergessen wir nicht: Es gibt auch im heutigen Deutschland einen Antisemitismus, aber es gibt auch, wenn man nachzählt, 26.500 jüdische Menschen, und das sind die, die übriggeblieben, die wiedergekommen sind. 26 Prozent aller Bürger Westdeutschlands sind nachprüfbar Antisemiten, und da wird klar, daß etwas versäumt worden ist. Man hat versäumt zu sagen, was ein jüdischer Mensch ist, wie er lebt und was er macht. Man hat versäumt zu fragen, ob ein jüdischer Mensch eigentlich auch liebt und ob er auch haßt, ob es beispielsweise auch jüdische Penner gibt oder ob es allen fabelhaft geht. Was ist da überhaupt los bei jüdischen Menschen? Wenn Sie all das zusammenbündeln, dann haben Sie die Grundvoraussetzung, warum ich dieses Thema gewählt habe.[81]

Schnurre wertete den Antisemitismus in der Bundesrepublik als Resultat eines Versäumnisses mangelnder Aufklärung über jüdisches Leben – und vertrat so das Gegenteil dessen, was Adorno in »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit«[82] postuliert hatte. Adorno war davon ausgegangen, dass der Antisemitismus nicht zwingend durch »konkrete Erfahrungen mit Juden bekämpft

78 Gedächtnisprotokoll 11.02.1981. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.

79 *Durzak*, Manfred: Gratwanderung zwischen Schreibtisch und Kasse. Zu Wolfdietrich Schnurres Fernsehspiel »Ein Fall für Herrn Schmidt« und seiner Serie »Levin und Gutman«. In: *Ders.*: Literatur auf dem Bildschirm: Analysen und Gespräche mit Leopold Ahlsen, Rainer Erler, Dieter Forte, Walter Kempowski, Heinar Kipphardt, Wolfdietrich Schnurre und Dieter Wellershoff. Tübingen 1989, 299–322.

80 *Durzak*, Manfred: Serien im Fernsehen: Gespräch mit Wolfdietrich Schnurre. In: *Ders.* (Hg.): Literatur auf dem Bildschirm 277–297.

81 Ebd. 282 f.

82 *Adorno*, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: *Ders.*: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main 1963.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

werden« könne, denn »der genuine Antisemit« sei »dadurch definiert […], daß er überhaupt keine Erfahrung machen kann, daß er sich nicht ansprechen läßt«.[83] Schnurre dagegen sah genau darin, konkrete Eindrücke von jüdischem Leben zu vermitteln, das aufklärerische Potential seiner Serie:

> Ich hoffe, daß auf diese Art unter Umständen eine Anti-»Holocaust«-Serie, eine beinahe ganz sanfte und ganz gewöhnliche Serie entstehen wird. Es wird auch Antisemitismus verarbeitet sein, es wird auch ein beschmierter Friedhof vorkommen – wir wollen so sein, wie die Realität heute ist. Aber es wird keine aufregende, keine bombastische und rührselige Sache im Sinne der amerikanischen Serie sein. Aufregend wird diese Serie vielleicht nur in dem Punkt sein, daß man hoffentlich sagen kann: So scheinen die jüdischen Bürger heute in Deutschland zu leben.[84]

Ein Unterhaltungsformat sah Schnurre dabei nicht als Hindernis, sondern gezielt als Mittel zum Zweck: »Ich setze ganz bewußt auf Unterhaltung, gute Unterhaltung, da sie die Möglichkeit bietet, unterschwellig informativ zu sein.«[85]

Auch wenn die Initialzündung für *Levin und Gutman* bei *Bar Mitzvah Boy* lag und nicht bei *Holocaust,* ist *Levin und Gutman* doch als Antwort auf *Holocaust* zu werten, da die Planungen erst nach *Holocaust* konkret wurden. In den Planungsunterlagen und Skizzen wird immer wieder *Holocaust* als negativer Referenzpunkt genannt, gegen den angeschrieben wird. Später beschrieb Schnurre die Beziehung so: »[…] hier habe ich bei ›Holocaust‹ meine starken Bedenken. Die Serie orientiert sich an fernsehdramaturgischen Maßstäben und weniger am Publikum, zumal nicht am deutschen. Aber vielleicht befähigt mich gerade diese Kritik an ›Holocaust‹, meine eigene Serie zu schreiben.«[86]

Der ARD-Film ›Nun, man lebt: Bilder aus der Jüdischen Gemeinde zu Berlin‹ (1980)

Wichtige Einblicke in das Berliner Leben der Gegenwart bot für Schnurre die Dokumentation *Nun, man lebt: Bilder aus der Jüdischen Gemeinde zu Berlin*, die am 17. Dezember 1980 in der ARD ausgestrahlt wurde. Schnurre sah sich den Film zusammen mit Dietger Bansberg an, dem für *Levin und Gutman* zuständigen Redakteur beim »Berliner Werbefunk«.

Autoren des Filmes waren die SFB-Redakteure Justus Boehncke und Wilfried Rott, die das jüdische Gemeindeleben in Berlin vorstellten und auf den Vorsitzenden Heinz Galinski näher eingingen. Als Schwerpunkt wählten die Filme-

83 Ebd.
84 *Durzak*: Gratwanderung zwischen Schreibtisch und Kasse 299–322.
85 Ebd.
86 Ebd. 284f.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

macher den 1980 ausgetragenen Konflikt über den Zuzugsstopp, der Juden aus der Sowjetunion betraf: Der Berliner Senat hatte mit Billigung der Jüdischen Gemeinde den Stopp verhängt. Für diese Entscheidung musste sich insbesondere Galinski rechtfertigen.

Das Problem war Anfang der 1980er-Jahre nicht neu: Unter der Auflage, nach Israel auszuwandern, war es manchen Juden in den 1970er-Jahren gelungen, den Ostblock zu verlassen. Allerdings blieb ein Teil von ihnen nicht in Israel, sondern emigrierte nach Europa oder in die USA – oder wanderte erst gar nicht in Israel ein.[87] Wie der Historiker David Skrabania ausführt, bremste ein Aufnahmestopp 1974 die Sogwirkung nach Westberlin nicht, schließlich hatten die deutschen Behörden große Hemmungen, Juden tatsächlich abzuschieben.[88] Im Mai 1975 teilte das Auswärtige Amt dem Berliner Senat mit, »unter außenpolitischen und humanitären Gesichtspunkten sollte von einer zwangsweisen Entfernung […] jüdischer Auswanderer aus der Sowjetunion […] abgesehen werden«.[89] Es bestünden »keine außenpolitischen Bedenken, Anträge jüdischer Auswanderer […] wohlwollend zu entscheiden«.[90]

Die SFB-Dokumentation sparte nicht mit Kritik an Galinskis Entscheidung zum Zuzugsstopp: »Und so gelten diese Ost-Juden in Israel als Vaterlandsflüchtlinge, den Berliner Behörden sind sie ein Dorn im Auge, der Jüdischen Gemeinde, die schon zu 40 Prozent aus Ost-Juden besteht, gelten sie als Gefahr für ihre westlich-deutsche Struktur.«[91] Im Film sprach Galinski von der schwierigsten Entscheidung seiner Amtszeit, rechtfertigte sie aber mit Blick auf die Struktur der Berliner Jüdischen Gemeinde: »Es geht hier um eine gesicherte Zukunft unserer Gemeinschaft. Wenn nämlich zuviel auf uns einstürmt, dann ist das nicht gesund für die weitere Entwicklung dieser Gemeinde.«[92]

Als beherzte Anwälte der sowjetischen Juden stellte der Filmbeitrag jüdische Studenten in Berlin vor. Eine Studentin verglich Galinskis Politik mit jener im Berlin der 1920er-Jahre, als Angst vor den Ost-Juden geschürt wurde. »Diese Einstellung finde ich sehr gefährlich, dass wieder mal Juden eine sogenannte Sonderbehandlung anderen Juden gegenüber befürworten«, sagte die Studentin in dem Fernsehfilm.[93] Ein anderer Student sprach in die Kamera: »Mich interessieren

87 *Skrabania*, David: Die zentrale Aufnahmestelle für Aussiedler in Berlin-Marienfelde. In: *Landesamt für Gesundheit und Soziales Berlin* (Hg.): Schriftenreihe für Wissenschaft und Praxis, Band 4. Berlin 2011, 42 f.

88 Ebd.

89 Staatssekretär im Auswärtigen Amt an den Senator für Bundesangelegenheiten, Bevollmächtigter des Landes Berlin beim Bund, Bonn, den 27.05.1975, zitiert nach: *Skrabania*: Die zentrale Aufnahmestelle für Aussiedler in Berlin-Marienfelde 43, Anm. 120.

90 Ebd.

91 Mitschnitt der SFB-Dokumentation *Nun, man lebt: Bilder aus der Jüdischen Gemeinde zu Berlin*, 17.12.1980, 0000209190.

92 Ebd. 26:30.

93 Ebd. 22:52.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

nicht die Einzelheiten, ob da Delinquenten sind oder Kriminelle sich damit beschäftigt haben. Die Menschen haben das Recht zu leben, wo sie sich gut fühlen.«[94] Eine andere Studentin sah die Jüdische Gemeinde zu Berlin in der Verantwortung:

> Wenn Herr Galinski so Angst hat, dass etwas wie das Judentum hier gefährdet ist oder die Homogenität der Gemeinde gefährdet ist, glaube ich, dass es das Judentum erst einmal überhaupt nicht gibt. Dass es sehr viele Richtungen im Judentum gibt. Und dass russische Juden natürlich einen Einfluss aus Russland mitbringen und dadurch auch eine Auffrischung in der jüdischen Gemeinde bringen können. Und auch einen Fortschritt bringen können. […] Die jüdische Gemeinschaft hat die Aufgabe, die Interessen der Juden zu vertreten. Und wenn Asylsuchende hier herkommen und sich der deutsche Staat nicht wirklich für Asylsuchende einsetzt […], bin ich der Meinung, dass die jüdische Gemeinde voll dahinter stehen müsste für eine Einwanderung.[95]

Galinskis Entscheidung, einen Zuzugsstopp mitzutragen, ließ ihn auch dem Drehbuchautor von *Levin und Gutman,* Wolfdietrich Schnurre, äußerst unsympathisch erscheinen. Noch heute hört man, die Jüdische Gemeinde zu Berlin habe lange Zeit zwei Stimmen gehabt: eine freundliche, die des Oberkantors Estrongo Nachama, und eine unfreundliche, jene Heinz Galinskis. Ähnlich dürfte Schnurre empfunden haben, der Estrongo Nachama bildlich wie akustisch in die Serie *Levin und Gutman* integrierte, den jüdischen Gemeindevorstand jedoch dezidiert als Gegenentwurf zur Berliner Realität entwarf: Statt einer dominanten Spitze, als die Galinski gesehen wurde, wird die Leitungsebene der Jüdischen Gemeinde bei *Levin und Gutman* als Team gezeigt.

»Galinski ist und bleibt ein selbstherrlicher Funktionär. Spricht nicht per Wir[,] sondern sagt: Ich. Dennoch die Seele vom ganzen«[96], notierte sich Schnurre, nachdem er den Film über die Jüdische Gemeinde gesehen hatte.[97] Darin war Galinski mit erhobenem Zeigefinger zu sehen – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Süffisant nannte Schnurre denn auch als Ziel der Serie *Levin und Gutman*: »Wenn es mir gelingt, das Jüdische in den ersten zwei drei Folgen deutlich werden zu lassen, und wenn Galinski sich beschwert über die Serie, dann

94 Ebd.

95 Ebd. 24:40.

96 Die jüdische Serie: Gedächtnisprotokoll, 23.12.1980. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.

97 Eine ähnliche Beobachtung macht Andreas Nachama, gelangt in einem Nachruf aber zu einer anderen Bewertung: »Er [Galinski] redete nicht von sich selbst, weil er sich meinte, sondern weil er ständig angefeindet wurde. Und er wurde nicht angefeindet, weil er für sich sprach, sondern weil er das aussprach, was die anderen eben nur hinter vorgehaltener Hand meinten sagen zu können oder dürfen.« (*Nachama,* Andreas: Der Mann in der Fasanenstraße. In: *Nachama,* Andreas/*Schoeps*, Julius H. (Hg.): Aufbau nach dem Untergang: Deutsch-jüdische Geschichte nach 1945. In memoriam Heinz Galinski. Berlin 1992, 27–52, hier 39).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

wird diese Serie gut.«[98] Auch Schnurres Einfall, eine jüdische Emigrantin aus der Sowjetunion als sympathisch gezeichnete Figur prominent in *Levin und Gutman* zu platzieren, dürfte hier ihren Ursprung haben.

Hintergrundgespräch mit Heinz Galinski: Assimilation nein, Integration ja

Trotz seiner kritischen Einschätzung des jüdischen Gemeindevorsitzenden traf sich Wolfdietrich Schnurre zu einem Gespräch mit Heinz Galinski. Von Galinski erhielt Schnurre dann auch wichtige Impulse, etwa zur Frage der Assimilation, wie Schnurre in einem Gedächtnisprotokoll festhielt:

WICHTIG: Assimilation nein. Integration: Ja. Das scheint überhaupt das Wichtigste zu sein: Klarzumachen, warum der Jude sich nicht assimilieren kann, darf, muß. Denn eben das, daß er es nicht kann, darf, macht ja sein spezifisches Wesen aus. Eben das aber a[u]ch wird von der nichtjüdischen Außenwelt so schwer verstanden, wenn nicht verübelt. R a u s a r b e i t e n.[99]

Auch unterhielten sich Galinski und Schnurre über die TV-Serie *Holocaust*. Laut Schnurres Notizen begrüßte Galinski die Fernsehserie, sie habe »was in Gang gebracht«.[100] Deutsche Autoren seien laut Galinski dafür ungeeignet, was Schnurre mit »Wollen sehen« kommentierte.[101] Bei dem von Galinski angesprochenen Problem, dass das »Bild, das sich der Berliner von seinen jüdischen Mitbürgern macht, […] verbesserungswürdig« sei, dürften sich die beiden jedoch einig gewesen sein.[102]

Viele Orte, die bereits in der SFB-Dokumentation vorkamen, spielen auch bei *Levin und Gutman* eine Rolle, wie die Synagoge in der Pestalozzistraße oder das Jüdische Gemeindehaus in der Fasanenstraße. Der Jüdische Kindergarten in der Delbrückstraße oder das Jüdische Altersheim waren ebenfalls zu sehen. Dabei wurde auch der Faktor Sicherheit thematisiert: Vor Kindergarten, Synagoge und im Jüdischen Gemeindezentrum wurde im SFB-Film die Polizei gezeigt, was den Rezensenten im »Kölner Stadt-Anzeiger« zu der Bemerkung verleitete:

Bewaffnete Polizisten, die einen jüdischen Kinderhort bewachen; Polizisten, versteckt im Foyer eines Gemeindezentrums. Diese Bilder stammen nicht aus einer Grenzstadt Israels, sondern aus West-Berlin, aufgenommen im Sommer 1980. Und diese Bilder […] waren es, die den Betrachter am Bildschirm zu der bangen Frage provo-

98 Die jüdische Serie: Gedächtnisprotokoll, 23.12.1980. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43.

99 Nach dem Gespräch mit Galinski, jüdische Gemeinde Berlin, 20.03.1979. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.

100 Ebd.

101 Ebd.

102 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

zierten, ob wir denn wirklich die befriedete, die tolerante Gesellschaft sind, für die wir uns halten; ob denn der Alptraum in Form des Holocaust nicht doch wieder eine Neuauflage erfahren könnte.[103]

Positiver als Galinski wirkte auf Schnurre der Leiter der jüdischen Volkshochschule, Gad Beck, der im Film ebenfalls zu Wort kam. Schnurre protokollierte für sich: »Der Leiter hat einen beherzigenswerten Gedanken gehabt: Dies ist die letzte Generation, die noch selbst mit betroffen, Augenzeuge gewesen ist dessen, was geschah. ›Danach gibt es nur noch Bücher.‹«[104] Auch dies ist ein Motiv, das in den Fernsehmotiven bei *Levin und Gutman* deutlich wird: Die Erinnerung an den Holocaust ist in Form von Erinnerungen der Figuren immer präsent.

Regisseur Peter Deutsch

Mit Peter Deutsch hatte die »CCC-Film« einen Regisseur für *Levin und Gutman* gewonnen, der eine biographische Nähe zum Thema mitbrachte. Deutsch wurde 1939 in Prag geboren. Seine Mutter war die Balletttänzerin und Schauspielerin Berti Deutsch, sein Vater der Schauspieler und Regisseur Walter Deutsch. Berti Deutsch war in der Logik der Nürnberger Gesetze ›Halbjüdin‹, Walter Deutsch stammte aus einer jüdischen Familie in Reichenberg (Nordböhmen) und galt als ›Volljude‹. Bis 1942 wurde die Familie aufgrund ihrer jüdischen Herkunft im Prager Ghetto interniert, später nach Theresienstadt und Auschwitz deportiert. Von dort aus kam Walter Deutsch nach Dachau und Berti Deutsch in das Arbeitslager Kudowa.[105] Peter Deutsch hatte väterlicherseits vier Onkel, die im Holocaust ermordet wurden.[106]

Das Judentum habe ihn aber lange Zeit nicht geprägt, erläutert Deutsch rückblickend: »Mein Vater war auch kein gläubiger Jude. Er fühlte sich dem Judentum zugehörig, allein schon als Verfolgter. Da gibt es eine Solidarisierung. Aber ansonsten hatte er damit eigentlich nicht viel am Hut.«[107] Seine Eltern hätten ihn 1939 noch katholisch taufen lassen – in der Hoffnung, ihn so vor der Judenverfolgung der Nationalsozialisten zu schützen. Nach dem Krieg ließen sich Deutschs Eltern scheiden. Seine Stiefmutter, die er sogar als glühende Anhängerin des Nationalsozialismus beschreibt, die später allerdings zum Judentum konvertiert sei, habe ihn auch zur Erstkommunion geschickt.[108]

103 *O. A.*: Gesehen: »Nun, man lebt«. In: Kölner Stadt-Anzeiger vom 19.12.1980.

104 Die jüdische Serie: Gedächtnisprotokoll, 23.12.1980. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.

105 *Engelmann*, Isa: Reichenberg und seine jüdischen Bürger: zur Geschichte einer einst deutschen Stadt in Böhmen. Berlin 2012, 133.

106 Gespräch mit Peter Deutsch am 17.10.2014 in München.

107 Ebd.

108 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Deutsch studierte Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Von 1964 bis 1969 war er Regieassistent und Bildregisseur, seit 1969 dann als Regisseur beim DDR-Fernsehen tätig. Hier verantwortete er etwa 20 Inszenierungen, darunter auch eine *Wallenstein*-Trilogie. Im August 1982 emigrierte er nach Westberlin.[109] Hier musste sich Deutsch eine neue Existenz aufbauen. Wie er später berichtet, habe er nach seiner Flucht in die Bundesrepublik Kontakt mit der Jüdischen Gemeinde in Berlin aufgenommen. Dort habe man sich aber weder für ihn interessiert noch Hilfe angeboten – stattdessen aber »50 Mark in die Hand gedrückt«.[110] Dabei habe er nicht als Bittsteller in Erscheinung treten wollen, sondern sich sogar vorstellen können, Mitglied der Berliner Jüdischen Gemeinde zu werden, »zumal es das ja drüben in der Form nicht gab. Ich habe nicht erwartet […], dass man mich wie ein rohes Ei jetzt aufnimmt und […] mir goldene Schüsseln reicht, sondern […] dass man sich überhaupt für mich interessiert«.[111]

Die Realisierung der Serie *Levin und Gutman* empfindet Deutsch rückblickend als »Geschenk«, da die Serie es ihm ermöglicht habe, sich näher mit dem Judentum zu befassen »und vielleicht etwas Gutes zu tun für die Gesellschaft, dass mehr Verständnis entsteht für jüdisches Leben und für jüdisches Denken«. Zwar fühle er sich dem Judentum zugehörig, dennoch habe er *Levin und Gutman* nicht aus einem »jüdischen Bewusstsein« heraus entwickelt, wohl aber »aus 'ner gewissen Verantwortung« heraus und im Gedenken an seine Familie.[112]

6.2 Analyse: Stereotyp und Normalität

Für Schnurre sollten die Serienfolgen sowohl einen abgeschlossenen Charakter besitzen als auch auf einem folgenübergreifenden Handlungsbogen aufbauen. In jeder Folge wird ein kleineres Problem gelöst, größere Konflikte hingegen werden über mehrere Folgen hinweg verhandelt und variiert.[113] Die so umstellten Konfliktfelder spalten sich auf mehrere Konfliktlinien mit unterschiedlichen Figuren auf und werden auf verschiedenen Ebenen ausgetragen. Die Serie thematisiert damit sowohl innerjüdische Konflikte – sei es zwischen liberalen und orthodoxen Strömungen oder zwischen den Generationen – als auch Kon-

109 Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 36, D. 4.9, 1.

110 Gespräch mit Peter Deutsch am 17.10.2014 in München.

111 Ebd.

112 Ebd.

113 Damit folgt die Struktur von *Levin und Gutman* den modernen Serienformen, die von amerikanischen Vorbildern geprägt waren. Vgl. *Thompson*, Robert J.: Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER. Syracuse, New York 1997. Die Inszenierung hat damit aber nur wenig gemein – lange, kammerspielartige Dialoge machten *Levin und Gutman* trotz moderner Struktur zu einem Format, das nicht mehr auf der Höhe der Zeit war.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Tab. 6: Folgen von *Levin und Gutman*

Folgentitel	Folgenübergreifende strukturelle Funktion	Jüdische Feste, Feiertage und Rituale	Zeithistorisches Hauptthema
1. Die Sprüche der Väter	Exposition: orthodoxe Familie Levin	Gebete in der Familie	Wiedergutmachung, sowjetische Juden
2. Moische, wer bist du?	Exposition: liberale Familie Gutman	–	Assimilation
3. Ein Freudenfest	Steigende Handlung: Konflikte auf Gemeindeebene	Purim	Gewalt und Opferstatus
4. Jossel's [!] Sabbat	Variation und Steigerung: Familienkonflikte als interreligiöse Konflikte	Schabbat	Assimilation und Gewalt gegen Juden
5. Mirjam	Durchführung: Generationenkonflikte	–	›Mischehe‹
6. Unterwegs nach Jerusalem	Höhepunkt 1 (Familie Gutman: Elsbeths Tod und Harrys Überlebensgeschichte)	Beerdigung	Trauma
7. Eine kleine Erinnerung	Höhepunkt 2 (Familie Levin: Jossels Überlebensgeschichte)	–	Ambivalenz der Berliner Erinnerungskultur (›unbesungene Helden‹), antisemitische Schmierereien
8. Das schwarze Schaf	Ausdifferenzierung: Familie Levin und die jüdische Halbwelt (Onkel Benno als Randfigur)	–	Normen der Jüdischen Gemeinde und Normverstoß
9. Rabbi Löw	Konflikt im Herzen der jüdischen Gemeinde (Rabbi als Randfigur)	–	Gemeindestruktur, Konflikt zwischen konservativen und liberalen Strömungen
10. Die Geburt des Gerechten	Rites de Passage: Emanzipation einzelner Figuren	Bar Mizwa	Allianz der Minderheiten: Juden als Fürsprecher anderer ausgegrenzter Gruppen

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Folgentitel	Folgenübergreifende strukturelle Funktion	Jüdische Feste, Feiertage und Rituale	Zeithistorisches Hauptthema
11. Besuch aus Israel	Verdichtung der Konfliktlinien: Israel, Familie, Generationen	–	Nahostkonflikt (Libanonkrieg)
12. Die Laubhütte	Schluss 1 (Familie Gutman: Weltreise und Verarbeitung von Elsbeths Tod)	Laubhüttenfest, Simchat Tora	Versöhnung
13. Aufbruch	Schluss 2 (Familie Levin: Sammys Reise nach Israel), Verdichtung der Konfliktlinien mit versöhnlichem Ende	Kol Nidre	Deutsch-jüdisches & christlich-jüdisches Verhältnis (›Kollektivschuld‹/›Kollektivscham‹)

Quelle: Eigene Darstellung.

flikte zwischen der jüdischen Gemeinschaft und der nicht-jüdischen Mehrheitsgesellschaft. Dabei überlagern sich die Konfliktlinien so weit, dass die Figuren oft ihre Haltung hinterfragen und sich nicht eindeutig zu den Konflikten positionieren können. Die Hauptfiguren der beiden titelgebenden Familien sind dementsprechend nicht eindimensional gezeichnet, sondern als komplexe Figuren voller innerer Widersprüche. Gleiches gilt für das jüdische Berlin insgesamt, das in seinen verschiedenen Facetten gezeigt wird, ohne die Widersprüche einzuebnen.

Die zentrale Handlung von *Levin und Gutman* ist von einem Generationenwechsel gekennzeichnet: Die Generation der älteren Holocaust-Überlebenden wird am Ende der Serie Deutschland entweder verlassen haben oder verstorben sein. Zurück bleiben die Kinder, die den Holocaust nur noch teilweise bewusst erlebt haben und nun mit ihren eigenen Kindern jüdische Identitäten der Gegenwart verhandeln müssen. Ein zweites strukturierendes Moment der Serie ist die Verdoppelung, die bereits in der Gegenüberstellung der beiden titelgebenden Familien deutlich wird. Auffällig ist dabei die Rahmung durch die erste und letzte Folge, die einen Schwerpunkt auf die orthodoxe Familie Levin legen, während die zweite und vorletzte Folge die liberale Familie Gutman akzentuieren. Beide Familiengeschichten sind Geschichten des Überlebens, die nicht nur den Hintergrund der gesamten Handlung bilden, sondern in der Mitte der Serie – in den Folgen sechs und sieben – kulminieren. Dort werden diese Geschichten aufgedeckt: Beide Söhne – Sammy Levin und Harry Gutman – haben

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

den Holocaust nur überlebt, weil sie von ihren Eltern getrennt wurden. Das gegenwärtige jüdische Leben ist also zwar noch von dieser Geschichte des Überlebens gekennzeichnet; trotzdem ist es nicht auf die Vergangenheit reduziert, sondern muss sich mit den gegenwärtigen Debatten und Konflikten beschäftigen. Dementsprechend ist *Levin und Gutman* voller zeithistorischer Anspielungen – sowohl was Ereignisse und Politikgeschichte betrifft als auch hinsichtlich des Generationenkonflikts und des Wandels innerhalb der Jüdischen Gemeinde. Dabei verfährt Schnurre gleichsam metonymisch: Stets steht das Kleine zeichenhaft für etwas Größeres.

Die folgende Analyse der Filmszenen zeigt somit nicht nur die filmischen Hintergründe, sondern deckt auch zeithistorische Referenzen auf, die mithilfe von Schriftgut der Jüdischen Gemeinde zu Berlin, des Zentralrats der Juden in Deutschland und Sekundärliteratur dechiffriert werden.

Exemplarisch betrachte ich vier der insgesamt 13 Folgen von *Levin und Gutman* genauer. Dabei habe ich Folgen ausgewählt, in denen das zeitgenössische jüdische Leben mit seinen Konflikten besonders im Mittelpunkt steht. Die Folgen drei und vier sind diesbezüglich dicht, weil sich nach der Exposition der beiden titelgebenden Familien in den ersten beiden Folgen die deutsch-jüdischen Konfliktlinien anhand von subtilen zeitgenössischen Bezügen verschärfen und diese Konflikte von zentralen jüdischen Ritualen (Purim und Schabbat) begleitet werden. Vor der Folie der Purim-Feier wird etwa prominent die Frage nach gruppenbezogener Gewalt gestellt. Auch in den Folgen elf und dreizehn verdichten sich die Konfliktlinien, wobei das Ende der Serie in der Generationenfolge (11. Folge) figuriert wird und mit Sammys Reise nach Israel (13. Folge) einen versöhnlichen Abschluss findet. Indem ich den subtilen zeitgenössischen Referenzen nachgehe und die einzelnen Folgen wie die gesamte Serie kontextualisiere, mache ich auf die Faktur der jüdischen Momente aufmerksam, die – selbst in einem so offensichtlichen Fall wie *Levin und Gutman* – keineswegs selbsterklärend sind.

Folge 3: ›Ein Freudenfest‹

Nachdem in den ersten beiden Folgen die handlungstragenden Familien Levin und Gutman eingeführt wurden, weitet sich in der dritten Folge das Figurenspektrum aus. Nun steht nicht das Familienleben der orthodoxen Levins und der liberalen Gutmans, sondern das Gemeindeleben der Berliner Einheitsgemeinde im Vordergrund, das anhand der Vorbereitungen des Purimfestes vorgestellt wird.

Bevor der Zuschauer jedoch das ›Freudenfest‹ kennenlernt, wird er – beinahe beiläufig – mit dem Schatten des Holocausts konfrontiert. Großvater Sammy Levin, in Berlin als ›Zaddik‹ – einer der 36 ›Gerechten‹ – verehrt, tröstet einen traumatisierten Holocaust-Überlebenden: »Ich will vergessen. Ich kann doch

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

nicht dauernd ans Konzentrationslager denken und das schreckliche Ende, was meinem Bruder da widerfahren ist«[114], sagt das jüdische Gemeindemitglied Pinkus, und Sammy Levin fordert ihn auf, nicht an den Tod des Bruders zu denken, sondern an das Leben in der Gegenwart – der Figur wird also in den Mund gelegt, was erklärter Anspruch der ganzen Serie ist.

Elsbeth Gutman hat sich bereit erklärt, mit den Kindern das Purimspiel einzustudieren. Wie bereits in den anderen Folgen steht bei *Levin und Gutman* das Kleine zugleich zeichenhaft für etwas Großes – so wird auch das Purimfest zu einem Austragungsort deutsch-jüdischer Befindlichkeiten.[115] Das Trio, das die Folge einstudiert, besteht nicht nur aus den jüdischen Kindern Max und Esther, die die Rolle des Mordechai und der Esther spielen, sondern auch aus dem Nicht-Juden Thorsten, der breites Berlinerisch spricht und den Perser Haman spielt. Da Thorsten mit den Hintergründen der Esther-Geschichte nicht vertraut ist, trägt er seinen Beitrag ungeniert, laut und kräftig vor: »Vernichtet werden muss es, dies Volk, samt seinen fremden Gesetzen!«[116], was ob dieser Deutlichkeit das jüdische Publikum irritiert und insbesondere die älteren Zuhörer nervös macht, wie aus der Regiebemerkung hervorgeht: »Unter den Mitgliedern des Gemeinderates macht sich leichte Unruhe breit. Zu forsch und stimmgewaltig trägt der Junge den Text in den Saal.«[117] Großvater Sammy attestierte Thorsten denn auch, dass es »sehr direkt«[118] sei, wie er den Haman interpretiere. Doch Onkel Benno pflichtet ihm bei: »So ähnlich sagen's die neuen Hamans auch.«[119] Indem Benno einen aktuellen Bezug in der Aufführung erkennt, wird die Figur des Hamans in eine Rezeptionstradition der Esther-Erzählung gestellt, die im Laufe der jüdischen Geschichte immer wieder mit unterschiedlichen Verfolgungserfahrungen in Verbindung gebracht wurde.[120]

Benno Levin, von Max »Onkel Benno« genannt, ist eine zwielichtige Figur – gespielt von Volker Brandt, der in dieser Zeit als Berliner *Tatort*-Kommissar Walther Berühmtheit erlangte. Noch bekannter dürfte allerdings seine Stimme gewesen sein, da Brandt Michael Douglas synchronisierte. In *Levin und Gutman* verkörpert er einen Spielsalon- und Bar-Besitzer, über den manche in der Jüdischen Gemeinde lästern, dass er gar ein »Striptease-Veranstalter«[121] sei. Benno Levin steht zugleich für eine andere Ausrichtung der Jüdischen Gemeinde – er

114 *Levin und Gutman,* 3. Folge, 51:32–51:47.

115 Vgl. *Blencke*: Wolfdietrich Schnurre: eine Werkgeschichte 451–460.

116 *Levin und Gutman,* 3. Folge, 01:07:54–01:07:58.

117 Wolfdietrich Schnurre: »Ein Freudenfest«, 22. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 36, D.4.9.

118 *Levin und Gutman,* 3. Folge, 01:09:09.

119 *Levin und Gutman,* 3. Folge, 01:09:15–09:09:17.

120 *Carruthers*, Jo: Esther and Hitler: A Second Triumphant Purim. In: *Lieb*, Michael/*Mason*, Emma/*Roberts*, Jonathan: The Oxford Handbook Of The Reception History Of The Bible, Oxford 2011, 515–528.

121 *Levin und Gutman,* 3. Folge, 01:06:54.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

möchte die nicht-jüdische Umwelt stärker miteinbeziehen und mehr Leichtigkeit in das jüdische Gemeindeleben bringen. Als es um die Vorbereitungen des Purimfestes geht, nimmt er Anstoß am konventionellen Programm mit Purimspiel und Gesangseinlagen: »Purim ist ein Freudenfest. Wird Zeit, dass die anderen uns auch mal ausgelassen erleben«[122], erklärt er und fordert eine rauschende Party. Auch Gemeindevorstand Stern fordert Änderungen am bisherigen Programm: »Wir sollten rausgehen aus unserer Isolation, und so gesehen kommt mir die Purim-Feier vor einem gemischten Publikum natürlich sehr entgegen. Geht doch die Geschichte von Mordechai und Haman beide Seiten an.«[123] Damit parallelisiert auch der Gemeindevorstand die Purim-Geschichte mit dem Holocaust. Die Bildsprache unterstützt dies. Der Dialog mit der russischen Zuwanderin Nadeshna Alexandrowna hierüber zeigt den Gemeindevorstand vor einem Bild im Jüdischen Gemeindehaus, das symbolisch für die Verzweiflung über den Holocaust steht: Eine Kopie des Gemäldes *El Mole Rachamim* des polnischen Malers Bronislaw Linke erinnert in der Fasanenstraße an die Gräuel der NS-Zeit.[124] Das Bild zeigt, wie das Deutsche Historische Museum erläutert, »einen trauernden Juden in Gebetskleidung, sein Unterleib ist eine Häuserruine inmitten des von den Deutschen völlig zerstörten Ghettos. Der Titel [*El Mole Rachamim*, Gott voller Erbarmen] verweist auf das jüdische Trauer-Gebet.«[125] Das Original des 1946 entstandenen Werks befindet sich in Warschau.

Der Dialog über den Hintergrund des Purimfestes und die Frage, ob auch Nicht-Juden zu den Feierlichkeiten eingeladen werden sollten, finden vor dem Gemälde *El Mole Rachamim* einen passenden Hintergrund – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Die Bildsprache innerhalb des Gemeindehauses ist jedoch keinesfalls nur holocaustzentriert. Auch die Gegenwart wird in den Blick genommen; etwa die Loyalität zu Israel, wie sie in den Portraits der israelischen Staatspräsidenten, die dort aufgehängt sind, zum Ausdruck kommt – auch sie sind in *Levin und Gutman* zu sehen.

Auf den Disput zwischen Benno Levin und den traditionsverhafteten Gemeindemitgliedern reagiert Gemeindevorstand Stern ironisch: »Nun haben die Juden mal einen Grund zu einem fröhlichen Fest. Und was machen sie? Sie streiten sich, wo sie sich amüsieren sollen.«[126] Eine pikante Stelle liefert *Levin und Gutman,* als sich Benno Levin mit dem Rabbiner über den blutigen Hinter-

122 *Levin und Gutman,* 3. Folge, 59:05–59:10.

123 *Levin und Gutman,* 3. Folge, 01:09:42–01:09:54.

124 Ich danke der ehemaligen Kulturreferentin der Jüdischen Gemeinde zu Berlin, Ina Stein, für ihre Hilfe.

125 URL: https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/presse/pressebilder/1945/Bildliste_1945_de.pdf (am 01.03.2017).

126 *Levin und Gutman,* 3. Folge, 01:10:16–01:10:23.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

grund der Esther-Geschichte unterhält – und darüber, dass die Juden einen Genozid verübt haben:

Benno Levin: Man vergisst dabei immer, dass auch hinter Purim der Tod steht.
Rabbiner: Ich finde, Haman hat ihn verdient.
Benno: Ich meine nicht Haman. Ich meine die anderen Feinde der Juden, die unter den Völkern, die dieses Mal von den Juden umgebracht wurden. »Und erwürgeten ihrer 75.000, aber an ihre Güter legten sie ihre Hände nicht.« Als ob das mit den Gütern für einen Freispruch genügte.
Rabbiner: Nun dürfen Sie das alles nicht auf die Goldwaage legen.
Benno: Aber dann lügt sie, die Esther Megilla.
Rabbiner: Sie verdeutlicht. Sie tröstet. Einmal, einmal durften auch wir Juden die Siegreichen sein. Doch schön das zu glauben. Hm?[127]

Vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der Serie – Schnurre schrieb die Folgen 1982 und 1983 – erhält die Szene einen Subtext, der Kritik an der israelischen Regierung übt. Im Kontext des Libanonkrieges von 1982 war in der medialen Berichterstattung nicht nur von »Zionistische[m] Expansionismus«, »Groß-Israel« und »israelischen Annektionsplänen« die Rede, wie der Präsident der Israelitischen Kultusgemeinde München, Hans Lamm, in einer Gremiensitzung des Bayerischen Rundfunks kritisierte.[128] Die Politik der israelischen Regierung wurde auch mit dem Genozid an den Feinden der Juden verglichen. »Vom biblischen Buch Esther wurde berichtet und vom durchgeführten ›Blutrausch‹. Parallelen wurden dem Zuschauer aufgedrängt«, begründete Hans Lamm seine Kritik am ARD-Dokumentarfilm *Schalom oder Wir haben nichts zu verlieren* (1983).[129] Da während des Libanonkrieges die Analogie zwischen dem Buch Esther und dem Verhalten der israelischen Regierung durchaus parallelisiert wurde, bietet der Dialog zwischen Benno Levin und dem Rabbiner eine israelkritische Lesart. Allerdings hat Schnurre die Anspielung so verklausuliert, dass sich diese Deutung nicht zwingend aufdrängt. Andernfalls hätte der für seine Loyalität zu Israel bekannte Produzent Brauner die Stelle sicher nicht durchgehen lassen.

Benno Levin begründet seine pessimistische Interpretation des Purimfestes, nach der dahinter der Tod stehe, biographisch – und lenkt die Aufmerksamkeit von der Politik der Gegenwart zu seiner Familiengeschichte: Seine Eltern

127 *Levin und Gutman,* 3. Folge, 01:10:58–01:11:44.

128 354. Sitzung des Fernseh-Ausschusses des Rundfunkrats, 30.06.1983. HA BR, GR/5003.E, Gremienprotokolle.

129 Ebd. Der Journalist Wilhelm Bittorf erwähnt im »Spiegel« als Beispiel der »alttestamentlichen Unerbittlichkeit«, für die die Politik der israelischen Regierung in dem Filmbeitrag kritisiert werde, das sechste Kapitel im Buch Josua von der Eroberung Jerichos (*Bittorf*, Wilhelm: Erschrecken über Israel. In: Der Spiegel vom 20.06.1983, 140 f., hier 141).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

wurden »am Jom Kippur in einer Synagoge verhaftet«.[130] Deswegen fällt es ihm schwer, ein Freudenfest in der Synagoge zu feiern. Somit wird auch Benno Levin als äußerst gebrochene Figur dargestellt, die trotz aller Zwielichtigkeit und Lebensfreude mit ihrem Familienschicksal hadert.

Die Austragung der Purim-Feierlichkeiten in der Jüdischen Gemeinde bietet zugleich die Möglichkeit, den Wandel innerhalb der Gemeinde und den stärkeren Einfluss der sowjetischen Juden zu zeigen. So tritt Nadeshna Alexandrowna mit der osteuropäischen Musikgruppe *Ja-Ka-Scha* auf, was übersetzt »So ist das Leben« bedeutet. Dabei dominiert das folkloristische Moment. Besonders interessierte sich Produzent Brauner für die jiddischen Lieder *Oifn Pripetshik* und *Reiselle* sowie für das russische Volkslied *Schwarze Augen*.[131] Der Vertragstext mit *Ja-Ka-Scha* sah vor, dass die Gruppe mit fünf Streichern, einem Schlagzeuger und einem Pianisten für *Levin und Gutman* musizierte.[132]

Die Folge endet aber nicht mit einer rauschenden Party, sondern mit dem Gottesdienst in der Synagoge Pestalozzistraße. Großvater Sammy Levin ist der Vorleser, und als er das Wort Haman spricht, klappern die Kinder mit den Rasseln, stampfen mit den Füßen auf den Boden und trommeln mit den Händen auf die Bänke. Zum Schluss ist der Gesang von Estrongo Nachama zu hören, dem Oberkantor der Berliner Gemeinde, und ein Zoom zu sehen, der die Synagoge von draußen in dunkler Nacht mit dem leuchtenden Davidstern im Fenster zeigt.

Die dritte Episode gibt einen Einblick in das religiöse und das kulturelle Leben der jüdischen Gemeinde in Berlin. Sie verdeutlicht, wie vielfältig die Gemeinde ist und wie unterschiedliche Vorstellungen über die Ausrichtungen des Gemeindelebens zum Teil kontrovers ausgetragen werden. Insbesondere die Frage nach der Öffnung oder Abkapselung gegenüber der nicht-jüdischen Umwelt sorgt dabei für Diskussionsstoff. Weiterhin wird die Kultur der sowjetischen Einwanderer als Teil einer heterogenen Jüdischen Gemeinde vorgestellt. Die Bezüge zu Holocaust und Antisemitismus schwingen als fundamentale Erfahrungen auch im religiösen Kontext mit, treten aber deutlich in den Hintergrund. Die Folge zeigt auch, dass Schnurre durch Idealisierung von seinem realistischen Anspruch abgewichen ist. Denn der äußerst umgänglich, sympathisch und kollegial gezeichnete Gemeindevorstand Stern ist als ein dezidierter Gegenentwurf zum streitbaren und umstrittenen Vorstand Heinz Galinski konzipiert.

130 *Levin und Gutman,* 3. Folge, 01:12:02–01:12:06.

131 CCC an Jakob Lichtman, Betr. Fernsehproduktion Levin und Gutman, 24.01.1984. Artur Brauner-Archiv, Verträge Levin und Gutman.

132 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Folge 4: ›Jossel's [!] Sabbat‹

Die vierte Folge gibt Einblick sowohl in die karitative Tätigkeit der Jüdischen Gemeinde wie in Jossel Levins Kürschnerei und zeigt insbesondere das Problem von Assimilation sowie Gewalt gegen Juden. Jossels Ehefrau Hannah engagiert sich im Sozialdienst der Jüdischen Gemeinde und bringt »Essen auf Rädern« zu Holocaust-Überlebenden. Zitternd und ängstlich öffnet eine ältere Dame namens Suchardt die Tür einen Spalt, obwohl die Tür mit einem Vorhängeschloss gesichert ist: »Sind Sie allein?«[133], fragt sie Hannah Levin und nennt den Grund ihrer Sorge: »Ich soll nämlich abgeholt werden.«[134] Hannah Levin versucht, Frau Suchardt zu beruhigen. Doch Frau Suchardt bleibt nervös und berichtet von einem koscheren Lokal, das in die Luft gesprengt worden sei. Hannah Levin erwidert: »Das ist eine Ausnahme gewesen. Das waren auch keine Deutschen. Das waren Palästinenser.«[135] Doch Frau Suchardt lässt sich dadurch nicht beruhigen: »Dem Kind war's egal, das draufgegangen ist.«[136] Später berichtet sie von ihrer Angst vor einem Mitarbeiter der Stadtwerke: »Ist der Gasmann schon weg? […] Hier soll nämlich 'ne Gasleitung gelegt werden. […] Weil sie mich doch damals übersehen haben.«[137] Als Schritte auf der Treppe zu hören sind, bricht Frau Suchardt in Panik aus und wähnt die Gestapo – dabei sind es ihre Nachbarn, die die Treppe hochkommen.

Im Hinweis auf den Anschlag auf ein koscheres Restaurant wird die historische Situierung von *Levin und Gutman* deutlich. Am 15. Januar 1982 kam es zu einer Explosion im israelischen Restaurant »Mifgash Israel« in der Nachodstraße 24 in Berlin-Wilmersdorf. Dieser Anschlag hatte großen Einfluss auf das Bedrohungsgefühl nicht nur der Berliner Juden, sondern der ganzen jüdischen Gemeinschaft in den 1980er-Jahren in Deutschland und veranlasste die Politik, jüdische Räumlichkeiten wie Synagogen, Gemeindehäuser und Kindergärten besser zu schützen.

Bei dem Anschlag starb ein kleines Mädchen, 25 Menschen wurden verletzt. Inhaber des »Mifgash Israel« waren Karl-Heinz Meyer und Dan Metzger.[138] Bis heute sind die politischen Umstände der Tat nicht geklärt und die Täter unbekannt. Der Zentralrat ging in den 1980er-Jahren jedoch davon aus, dass es sich um einen Anschlag einer PLO-Gruppe gehandelt habe.[139] Laut Heinz Galinski

133 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 01:40–01:41.
134 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 01:43–01:46.
135 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 02:16–02:21.
136 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 02:22–02:27.
137 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 02:47–03:01.
138 Findbuchauszug. In: Landesarchiv Berlin, B Rep. 107 Finanzamt Wilmersdorf, 106.
139 Sitzung des Direktoriums des Zentralrats der Juden in Deutschland am 14.02.1982, in den Räumen des Hotels »Airport«, Frankfurt/Main, Flughafenstr. ZA B.1/7.835.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

stellte die Nähe zu Ost-Berlin, »wo die PLO eine offizielle Vertretung verfügt, ein Sicherheitsrisiko« dar.[140]

Das Attentat führte zu großen Solidaritätsbekundungen mit der Jüdischen Gemeinde und mit Israel. Am Montag nach dem Anschlag nahm auch das politische Bonn Anteil. Besonders entsetzt zeigte sich der SPD-Vorsitzende Willy Brandt über die zeitliche Koinzidenz zwischen dem Anschlag auf das Restaurant und dem 40. Jahrestag der Wannsee-Konferenz:

> Ich möchte ein Wort der Trauer über die Opfer des scheußlichen Anschlags auf ein israelisches Lokal in Berlin und der Anteilnahme am Leid jener jüdischen Mitbürger sagen, die hoffentlich nicht am Sinn ihrer Existenz in Deutschland zweifeln. Wir müssen […] den jüdischen Mitbürgern in unserem Lande wie anderen die Sicherheit […] geben, auf die sie Anspruch haben. Mich erschüttert die Nähe jenes Berliner Anschlags zu dem morgigen Tag, an dem 40 Jahre seit der Konferenz am Wannsee vergangen sein werden, auf der Hitler befahl, daß die europäischen Juden zu vernichten seien. Ich denke, wir sollten von hier aus deutlich machen, daß wir uns aus unserer Entscheidung, Unrecht, bitterstes Unrecht, soweit es menschenmöglich ist, zu überwinden, nicht herausbomben lassen werden.[141]

Fünf Tage nach dem Anschlag fand ein Schweigemarsch durch Westberlin statt. Heinz Galinski verurteilte die Tat als »schwersten Sprengstoffanschlag, der sich hier seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges ereignet hat«.[142] Die Tat bestätige, »wie berechtigt die Warnungen waren, die ich im Namen der Jüdischen Gemeinde zu Berlin seit Jahren ausgesprochen habe, ohne daß sie in der Öffentlichkeit und von den Institutionen des demokratischen Nachkriegsdeutschlands genügend beachtet wurden«.[143] Galinski forderte daher auch entschiedene Konsequenzen – nicht nur in sicherheitspolitischer, sondern auch in geschichtspolitischer Hinsicht:

> Mit Lippenbekenntnissen ist es nicht länger getan. Auch das vorgesehene Institut für Antisemitismusforschung muß jetzt endlich verwirklicht werden. Es wäre auch an der Zeit, sich ernsthaft Gedanken darüber zu machen, daß es notwendiger denn je ist, ein Dokumentationszentrum über die Verfolgung und Vernichtung jüdischer Menschen in Berlin zu errichten.[144]

In gewisser Weise erfüllt auch *Levin und Gutman* einen Teil dieser Erinnerungsleistung, indem die Serie sowohl auf den Sprengstoffanschlag als auch auf die

140 Ebd.

141 Plenarprotokoll 9/78 vom 19.02.1982, 78. Sitzung des Deutschen Bundestages, 9. Wahlperiode, 4477A.

142 *Galinski,* Heinz: Informationsdienst Jüdische Gemeinde zu Berlin. CJA, 5A1, Nr. 712.

143 Ebd.

144 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Gräuel des Holocausts eingeht. Ein Teil von Galinskis sicherheitspolitischen Forderungen hatte sich schnell erfüllt. Einen Monat nach dem Anschlag tagte das Direktorium des Zentralrats. Infolge von Linksterrorismus, steigenden Aktivitäten der PLO und 1982 infolge des Libanon-Krieges fühlte sich die Jüdische Gemeinde zunehmend unsicher. Dies führte auch dazu, dass jüdische Funktionäre vermehrt Schusswaffen zum Selbstschutz anschafften – ein Vorgang, der jedoch strikter Geheimhaltung unterlag. Gemäß einem Protokoll der Direktoriumssitzung im November 1982 warnte der Vorsitzende des Zentralrats Werner Nachmann davor,

> schriftlich z. B. darüber zu berichten, daß Schußwaffen angeschafft wurden. Mit solchen Schreiben geben wir unseren in der Öffentlichkeit vertretenen Standpunkt auf, daß allein die staatlichen Stellen für unseren Schutz zu sorgen haben und wir jegliche Art von Selbstschutz, insbesondere mit Waffen, ablehnen.[145]

Nachmann war es also nicht nur aus Gründen der eigenen Sicherheit wichtig, mögliche Angreifer im Unklaren darüber zu lassen, ob er bewaffnet war oder nicht. Vor allem wollte er die deutschen Behörden nicht von der Pflicht entbinden, die Sicherheit von Juden in der Bundesrepublik zu garantieren. Umso bezeichnender ist jedoch, dass das Vertrauen in die staatlichen Stellen offenbar so gering war, dass sich die jüdischen Funktionäre keinesfalls auf sie verlassen wollten – und mit der Anschaffung von Schusswaffen präventiv das Heft selbst in die Hand nahmen. Heinz Galinski, Vorsitzender der Jüdischen Gemeinde zu Berlin, pflichtete Nachmann laut Protokollauszug bei, dass der Staat weiterhin in die Pflicht genommen werden müsse:

> Die Verantwortung für die Sicherheit der jüdischen Bürger und der jüdischen Einrichtungen in diesem Lande liege ausschließlich bei den Städten und Ländern. Er berichtet über seine Erfahrung mit dem Senat in Berlin, der nach den letzten antijüdischen Vorkommnissen automatisch die Sicherheitsmaßnahmen verstärkt, bzw. Mittel für die notwendigen Einrichtungen zur Verfügung gestellt habe.[146]

Die Vorgänge um das Restaurant »Mifgash Israel« wurden in *Levin und Gutman* allerdings nicht erläutert – es blieb bei der Andeutung der traumatisierten Nebenfigur, Frau Suchardt. Im Verlauf der Serienfolgen, die auch ein zeitliches Voranschreiten darstellen, wird vielmehr das wieder aufgebaute Restaurant gezeigt. Von dem Anschlag ist dann nicht mehr die Rede – stattdessen wird die Normalität des Restaurantalltags betont.

145 Protokoll über die Sitzung des Direktoriums des Zentralrats der Juden in Deutschland am 21.11.1982 in den Räumen der Zentralwohlfahrtsstelle der Juden in Deutschland, Frankfurt.

146 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 30: Restaurant »Mifgash Israel« (*Levin und Gutman,* 5. Folge, 39:47)

Der Anschlag auf das Restaurant »Mifgash Israel« wird in der vierten Folge also nur angedeutet; im Zentrum steht der Schabbat.[147] Ähnlich wie bereits in vorangegangenen Folgen behandelt Wolfdietrich Schnurre auch den Schabbat sowohl in seiner öffentlichen als auch in seiner privaten Dimension. So wie Harry Gutman in der zweiten Folge in seinem Beruf als Rechtsanwalt mit einer spezifisch deutsch-jüdischen Herausforderung konfrontiert ist, kommt es nun zu einer Auseinandersetzung zwischen Jossel Levin und seinen nicht-jüdischen Angestellten. Diese beschweren sich darüber, dass sie im Vorweihnachtsgeschäft sonntags arbeiten müssten, da der Familie Levin die Schabbatruhe heilig sei. Entsprechend formulieren sie den Wunsch, »auf die normale Arbeitszeit zurückzukommen«[148], und stellen mit dieser Wortwahl klar, was in ihren Augen die Norm und was die Abweichung darstellt. Jossel Levin hingegen betont, dass sie dies von einem jüdischen Arbeitgeber nicht verlangen könnten: »Schabbes arbeitet bei mir keiner. […] Es tut mir leid, aber ich kann nicht unser elementarstes Gesetz für Sie beugen.«[149] Ähnlich wie für den liberal lebenden Rechtsanwalt Harry Gutman wird auch für den orthodox lebenden Kürschner Jossel Levin das Private politisch: Seine religiöse Praxis stößt im nicht-jüdischen beruflichen Umfeld auf Unverständnis.

Im Laufe der Folge bekommt der Zuschauer die Facetten des Schabbats gezeigt: sowohl im öffentlichen Raum in der Synagoge Pestalozzistraße, in der Orgelmusik, Chor und die Stimme des Oberkantors Estrongo Nachama erklingen, als auch im privaten Haushalt der Familie Levin, die Schabbat feiert. Die Kamera fokussiert die brennenden Schabbat-Leuchter und den akkurat gedeckten Esstisch. Jossel Levin spricht den Kiddusch (Segensspruch über den Wein), trinkt einen Schluck aus dem Kelch, wäscht sich die Hände, nimmt einen äußerst dunklen, nahezu verkohlten Barches (zopfartig geflochtenes Schabbat-

147 Vgl. *Blencke*: Wolfdietrich Schnurre: eine Werkgeschichte 461–466.
148 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 06:00–06:02.
149 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 06:06–06:27.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 31: Verkohlter Barches (*Levin und Gutman,* 4. Folge, 15:36)

brot) in die Hand, tupft es in die bereitgestellte Salzschale, kostet davon und reicht den Barches weiter.

Hat der Zuschauer durch die lange Kamerafahrt die Gelegenheit, die religiösen Handlungen zum Schabbat genau nachzuvollziehen, kommt es nun zu einem Austragungsort innerjüdischer Befindlichkeiten: Mirjam, ein junges Mädchen, das mit am Tisch sitzt, isst das Schabbatbrot nicht, sondern spielt mit ihm herum, woraufhin Jossel Levin schimpft: »Gott der Gerechte! Was macht sie da? […] Vielleicht erklärst du ihr mal, dass der Schabbat-Barches ein geweihtes Brot ist.«[150] Als seine Tochter ihn fragt, woher ein fünfjähriges Kind dies wissen könne, giftet Jossel Levin zurück: »A wirklich jiddisches Kind weiß es.«[151] Die Levins unterhalten sich darüber, dass die kleine Mirjam einen Goj (Nichtjuden) zum Vater habe. Zwar gebe es eine »jüdische Mame«[152], allerdings lebe diese von ihrem Mann getrennt. Denn die Familie von Mirjams Mutter ist überzeugt, dass er ihr nur »die Jüdischkeit ausreden«[153] wolle. So sieht sich Jossel Levin am Beispiel des Mädchens Mirjam im gängigen Vorurteil bestätigt, dass Kinder mit nicht ausschließlich jüdischen Elternteilen »meistens keine jüdische Erziehung« erhielten.[154]

Levin und Gutman thematisiert somit nicht nur das jüdische Leben in einer nicht-jüdischen Mehrheitsgesellschaft, sondern mit der Frage der ›Mischehe‹ einen der kontroversesten Streitpunkte innerhalb der Jüdischen Gemeinden. Auf der Ratsversammlung hatte 1980 der Generalsekretär des Zentralrats der

150 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 16:40–16:50. Hier ist Schnurre eine Ungenauigkeit unterlaufen, die auch die Fachberater offenbar übersehen haben: Stimmiger wäre es gewesen, von gesegnetem und nicht von geweihtem Brot zu sprechen, schließlich stammt ›Barches‹ von ›Bracha‹, dem hebräischen Wort für Segnung. Geweiht (hekdesch) wurden Dinge nur zur Zeit des Tempels – für den Tempeldienst oder die ausschließliche Verwendung durch die Priester. Ich danke Alfred Bodenheimer für diese Informationen.

151 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 16:52–16:54.

152 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 17:00–17:01.

153 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 17:13–17:15.

154 Vgl. zur entsprechenden Diskussion im Zentralrat der Juden *Goschler*: Dritter Teil 319.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 32: Schabbat im Hause Levin (*Levin und Gutman,* 4. Folge, 14:52)

Juden, Alexander Ginsburg, von »Feinden« des Judentums gesprochen: »Ignoranz und Assimilation sowie das Problem der Mischehen.«[155]

Im Gegensatz zu Mirjams Umfeld werden die Levins als jüdische Familie par excellence gezeigt, die den Schabbat traditionell feiert, sich ständig über jüdische Themen unterhält und natürlich auch jüdisch isst – am Schabbat wird »Yoykh mit Lokshn« serviert. Entsprechend will Tochter Ruth die ›Mischehen‹-Diskussion auch abwürgen, denn »Yoykh mit Lokshn schmeckt nicht, wenn's abkühlt«[156]. Da die Kamera nicht zeigt, was sich in der Suppenschüssel befindet, dürften nur die wenigsten Zuschauer verstanden haben, dass es gleich Hühnersuppe mit Nudeln gibt.

Die heiße Suppe kann die Gemüter freilich nicht abkühlen. Zwischen Vater Jossel und Sohn Felix kommt es am Schabbatabend noch zum familiären Showdown:

Felix: Denn die wollen wir mal festhalten, die Schizophrenie. Hier sich gesetzestreu geben, dass sich einem die Nackenhaare sträuben, und draußen vor lauter Anbiederung nicht mehr wissen, wo zwischen Juden und Christen die Grenze verläuft.
Jossel: Was willst du damit sagen?
Felix: Dass ich dieses »Integrationsgetue« mit deinen nicht-jüdischen Geschäftspartnern genauso bescheuert finde wie deine Prinzipienreiterei. […]
Jossel: Lass ihn, Hannah. Er kann ja nicht wissen, was er sagt. Er ist ja Student. Auf meine Kosten. Er ist a Linker. Da ist jüdisch sein schick. Oder »in«, wie man bei denen sagt. Ich bin ja nur a kleiner jiddischer Handwerker mit a Laden.
Felix: Jetzt geht die Tour wieder los. Merkst du nicht, wie du wieder alles durcheinander bringst? […]

155 Protokoll über die Ratsversammlung 1980 des Zentralrats der Juden in Deutschland am 16. und 17.06.1980, in den Räumen des Altenzentrums der Jüdischen Gemeinden Frankfurt/Main. ZA B.1/7.872. Trotz des NS-Kontextes hatte sich der Begriff ›Mischehe‹ nach 1945 auch in jüdischen Kreisen gehalten, im Folgenden verwende ich den Begriff in einfachen Anführungszeichen.

156 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 17:25–17:29.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Jossel: Was du Integrationsgetue nennst, ist für mich Anpassungszwang. Für dich kein Problem, aber ich habe Lieferanten, Kunden, Kollegen: Da musste mit deinem Jiddischsein manchmal ganz schön zurückhaltend sein. Nicht dass die gleich Antisemiten sind. Aber manchmal a bissel intolerant. Und nun musst du alles in Einklang bringen. Denn jiddisch willste sein. Tüchtig musste sein. Also musst du dich anpassen. Und da kommt manchmal eben etwas durcheinander.[157]

Hier wird einmal mehr der Generationenkonflikt aufgegriffen. Während Jossel Levin, der den Holocaust als Kind überlebt hat, einen »Anpassungszwang« bemerkt, sich diesem aber beugt, nach außen hin also das Jüdischsein so weit es geht zu verbergen versucht, verhält er sich im privaten Raum gegenteilig, weswegen sein Sohn Felix von einer »Schizophrenie« spricht. Im privaten Raum kann Jossel Levin nichts jüdisch genug sein, sodass er an ›Mischehen‹ ebenso Anstoß nimmt wie am Verhalten seines Sohnes, dem er vorwirft, als Student mit seinem Jüdischsein zu kokettieren. Zwar stimmt es, wie Constantin Goschler und Anthony Kauders betonen, dass »es für junge Juden geradezu selbstverständlich war«, »sich dem vermeintlichen Universalismus der Linken anzuschließen« – keineswegs kann jedoch davon die Rede sein, dass Jüdischsein uneingeschränkt als schick galt.[158] Die Stellungnahme marxistischer Studenten in der »Berliner Hochschulzeitung« nach dem Sprengstoffanschlag auf das »Mifgash Israel« verdeutlicht etwa, wie neben der Solidarität mit der PLO auch Antizionismus und Antisemitismus unter Studenten salonfähig waren.[159] Es war auch Schnurres Ziel, in *Levin und Gutman* den linken Antisemitismus zu zeigen.[160]

Den Ausklang des Schabbats erleben die Zuschauer bei der Familie Gutman, die – wenngleich liberal lebend – den Schabbat religiös begeht. Jakob und Esther Gutman haben Sammy Levin eingeladen. Bevor sie rituell das Ende des Schabbats mit Hawdalakerze, Kidduschbecher und Besamimbüchse feiern, unterhalten sich Sammy und Jakob über die Zeit im KZ. Sie erzählen sich, wie ein Mithäftling aus dem KZ entkommen konnte, indem er sich pantomimisch als Bräutigam der Schabbat-Braut ausgab, dieser seinen Arm anbot und sie am Wachposten vorbeiführte. »Fabelhafte Pantomime. Die Wachen waren so verdutzt, dass sie erst schossen, als sie schon vorbei waren.«[161] Auch erfahren die Zuschauer, wie Sammy und Jakob im Lager stets ausknobelten, wer den Schabbatsegen sprechen dürfe. Dies geschieht dann auch in der Folge von *Levin und Gutman*: Jakob setzt auf »Stein« und verliert gegen Sammy, der auf »Papier« gesetzt hatte. Daraufhin spricht Sammy Levin den Weinsegen, den Gewürzsegen

157 *Levin und Gutman*, 4. Folge, 17:35–19:09.

158 *Goschler*: Dritter Teil 327.

159 *O. A.*: Der Anschlag auf das jüdische Lokal »Mifgash«: Opfer und Geier. In: Berliner Hochschulzeitung, Marxistische Gruppe, Nr. 2/4. Jg., 26.01.1983, 3.

160 Notizen zu den JÜDISCHEN FAMILIEN. Nach Brauner am 19.03.1981. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.

161 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 20:27–20:36.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

und den Lichtsegen. Zum Weinsegen nimmt Sammy den gefüllten Kidduschbecher in die Hand, spricht den Segensspruch und nimmt einen Schluck; zum Gewürzsegen nimmt er die Besamimbüchse zu sich, spricht den Segensspruch und atmet anschließend den Geruch der Gewürze ein; zum Lichtsegen schließlich hält er seine Hände von beiden Seiten über die Hawdalakerze. Anschließend spricht er weitere Segenssprüche, gießt Wein aus dem Kidduschbecher auf einen Teller und löscht darin die Hawdalakerze. Er beendet schließlich das Ritual mit dem Spruch »Shavua tov«, was Jakob mit »Gute Woche« übersetzt und Elsbeth mit »der ganzen Familie« ergänzt.[162]

In dieser vierten Folge wird Schnurres umstrittene These, wonach »das Jüdische nur vom Religiösen her«[163] definiert werden könne, besonders deutlich: Er zeigt das Schabbat-Ritual nicht nur oberflächlich oder folkloristisch anhand religiöser Requisiten oder koscherem Essen, sondern lässt den Zuschauer mit langen, ruhigen Kamerafahrten das Ritual nachvollziehen. Auch belässt er es nicht bei der Eröffnung, sondern zeigt auch das Ende des Schabbats.

Am Beispiel der SFB-Dokumentation über die Jüdische Gemeinde zu Berlin hatte sich Schnurre darüber mokiert, dass jüdische Rituale nicht erklärt würden und sich die Simchat-Tora-Feier dem Zuschauer nicht erschließe. Ob Schnurre selbst mit seinem Drehbuch den eigenen Ansprüchen gerecht wurde, erscheint fraglich: Nur die wenigsten nicht-jüdischen Zuschauer dürften etwa gewusst haben, was es mit der Besamimbüchse auf sich hat oder was die auf Hebräisch vorgetragenen Gebete bedeuten. Umgekehrt erhielten die Zuschauer durch die langen Szenen zumindest eine Vorstellung von dem Schabbat-Ritual. Die Serie *Levin und Gutman* kann sich zugute halten, jüdische Rituale ernst zu nehmen und diese ausführlich darzustellen. Sowohl Oberkantor Estrongo Nachama als auch Gabbai Manfred Alpern sowie der israelische Schauspieler Shmuel Rodensky achteten am Filmset darauf, dass die religiösen Rituale korrekt inszeniert wurden – warum die Requisite jedoch nur einen verkohlt aussehenden Barches organisieren konnte, bleibt rätselhaft.[164]

Die Folge vermittelt das religiöse Ritual des Schabbats sowohl in seiner religiösen Dimension mit dem Gottesdienst in der Synagoge und den Feierlichkeiten zuhause als auch in seiner politischen Dimension mit Blick auf die Bundesrepublik und die Interaktion mit Nicht-Juden. Schließlich protestieren Angestellte dagegen, an den Adventssonntagen arbeiten zu müssen. Außer Ritualen und dem Einhalten von Gesetzen werden aber auch karitative Tätigkeiten als Dimension der Gemeindearbeit gezeigt. Dabei wird das Religiöse klar als gemeinschaftsstiftendes Prinzip gezeigt. Jedoch verdeutlicht die ›Misch-

162 *Levin und Gutman,* 4. Folge, 22:47–22:53.

163 *Sommer*, Chris: Wie leben Juden heute in Berlin? In: Hörzu, Ausgabe Berlin, 39/1985, 56.

164 Gespräch mit Jacov Rabau am 09.09.2014 in Berlin.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

ehen‹-Kontroverse, dass die Grenzen dieser Gemeinschaft alles andere als eindeutig sind.

Folge 11: ›Besuch aus Israel‹

Vor dem Hintergrund von Schnurres Aussage, beim Thema Israel komme er um »eine strenge Kritik nicht herum«, die ihm selbst aber nicht zustehe, ist das Israel-Bild in *Levin und Gutman* einer besonderen Betrachtung wert.[165] In den bisherigen Folgen ist die Verbindung und Loyalität zu Israel nur angedeutet worden – etwa durch die Reisebüro-Filiale der Familie Gutman in Tel Aviv, die Portraits der israelischen Staatspräsidenten im Gemeindehaus in der Fasanenstraße oder durch das Restaurant »Mifgash Israel«. Im Vorfeld der Serie hatte Galinski Schnurre mitgeteilt, dass »die Ausstrahlungskraft Israels auf die hiesigen Gemeindemitglieder« groß sei, »besonders auf die jungen Leute: Viele Verwandte dort. Viele fahren oft hin. Nehmen lebhaften Anteil an israelischem Geschehen.«[166] In dieser Folge hingegen stehen die deutsch-jüdisch-israelischen Beziehungen im Mittelpunkt und werden durch zwei Figuren eingeführt, die – aus Israel kommend – in Berlin eintreffen. Der erste Ankommende ist Felix Levin, der auf einer archäologischen Exkursion in Israel war: »Hat mich umgehauen das Land. Die treiben da Archäologie mit der Bibel. Das muss man sich mal vorstellen sowas.«[167] Während sein Vater Jossel enttäuscht darüber ist – »Archäologie! Kommt aus dem Land seiner Väter und redet von Archäologie!«[168] –, ist Felix vor lauter Enthusiasmus gar nicht mehr zu stoppen: »Das Tollste ist: Überall kommst du dem Schöpfer auf die Schliche. Mal hat er ne Alge in ne Gesteinsschicht gepresst, mal ne Topfscherbe in ner Lehmschicht vergraben.«[169] Die Wiedersehensfreude ist aber schnell verflogen, als Felix auf die israelische Politik zu sprechen kommt:

Felix: Die Tauben und die Falken unter den Israelis sind total polarisiert. Ist ja logisch. Wem bekommt schon die eigene Aggression auf die Dauer?
Vater Jossel: Moment. Was hast du da eben gesagt? Aggression?
Felix: Aggression, ja. Oder ist der Libanon-Krieg am Ende keine gewesen?
Vater Jossel: Der Libanon-Krieg hat der Festigung der Grenzen gedient.
Felix: Ach, und wo verlaufen die? Vielleicht mitten durch Beirut?
Mutter Hannah: Was soll denn so ein bedrohter Staat mit offenen Grenzen denn machen?

165 *Dehn,* Peter: Vorurteile gegen Juden abbauen: Ab Mittwoch: TV-Serie »Levin und Gutman«. In: Die Wahrheit vom 16.09.1985.

166 Nach dem Gespräch mit Galinski, jüdische Gemeinde Berlin, 20.03.1979. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.

167 *Levin und Gutman,* 11. Folge, 24:53–25:03.

168 *Levin und Gutman,* 11. Folge, 25:04–25:09.

169 *Levin und Gutman,* 11. Folge, 25:10–25:25.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Felix: Friedfertig sein. Mit den Ersteinwohnern eine Symbiose eingehen.[170]
Vater Jossel: Antizionist ist er geworden. Seht ihn euch an. Mein Sohn.
Felix: Entschuldigung, Tate, aber du machst den gleichen Gedankenfehler wie die meisten hier. Du bringst die Religion mit der Politik durcheinander.[171]

Der Libanon-Krieg hatte die Juden in Deutschland 1982 stark polarisiert. Während manche an ihrer uneingeschränkten Loyalität zu Israel festhielten – diese Position wird in *Levin und Gutman* durch Vater Jossel personifiziert –, änderten viele ihre wohlwollende Einstellung zur Politik Israels. Insbesondere die Massaker von Sabra und Schatila, wo christliche Milizen im Libanon auch aufgrund der Passivität der israelischen Armee palästinensische Flüchtlinge ermorden konnten, heizten die Israel-Kritik an.[172] Mit Sorge betrachteten die Jüdische Gemeinde zu Berlin und der Zentralrat israelkritische Resolutionen, die in vielen Zeitungen erschienen und auch von Juden unterzeichnet waren. In Berlin etwa wurde am 6. Juni 1982 die »Libanon-Erklärung Berliner Juden«[173] verabschiedet, in der 47 Erstunterzeichner den Rückzug Israels aus dem Libanon forderten und die unkritische Haltung der jüdischen Funktionäre anprangerten:

Wir Juden, ehemals als Juden Verfolgte und Kinder von Verfolgten in Berlin-West protestieren gegen Israels Libanon-Invasion. Gestern gehörten Juden zu den Opfern des deutschen Nationalismus. Heute wirkt israelischer Nationalismus verheerend gegen Araber. Dem muß Einhalt geboten werden. Wir fordern den Rückzug Israels.[174]

Heinz Galinski schäumte vor Wut über seine Berliner Widersacher und betonte gegenüber der Presse, dass 34 der Unterzeichner »nicht Mitglieder der Jüdischen Gemeinde zu Berlin« seien und keine Legitimation hätten, »auch für einen kleinen Teil der Jüdischen Gemeinde zu sprechen«.[175] Werner Nachmann

170 In einer alten Drehbuchfassung sollte der Dialog auch noch die Passage enthalten, in der Felix zu seinem Vater Jossel sagt: »Was willste -: Leben wir nicht überall friedlich mit unsern Wirtsvölkern zusammen?« Darauf entgegnet Jossel: »Wirtsvölker? Felix, das ist unser Herkunftsland! 's angestammte Zion!« Felix hingegen winkt ab: »'s ›angestammte Zion‹ ist 'n dichtbesiedelter Landstrich gewesen. Und die Milch und der Honig, die die da flossen, ha'm den Kanaaitern gehört« (Wolfdietrich Schnurre: Levin & Gutman. 9. Folge: Abschied und Ankunft. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 38, D.4.9, 4, 3). Abgesehen davon, dass der Dialog ohnehin schon überfrachtet ist, dürfte die Passage auch deshalb gestrichen worden sein, weil sie die antisemitische Verwendung des Begriffs ›Wirtsvolk‹ nicht als solche kennzeichnet. Vgl. auch *Benz*, Wolfgang: Was ist Antisemitismus? München 2004, 86.

171 *Levin und Gutman,* 11. Folge, 25:32–26:09.

172 *Goschler*: Dritter Teil 326.

173 Libanon-Erklärung jüdischer Mitbürger: »Wir fordern den Rückzug Israels!« – Wissenschaftler, Ärzte, Journalisten verurteilen Begins Terror. In: Die Wahrheit (Parteivorstand der Sozialistischen Einheitspartei Westberlins) vom 08.07.1982. CJA, 5A1, 1033.

174 Ebd.

175 Jüdische Gemeinde bezeichnet »Libanon-Erklärung« als bedauerlich. In: Der Tagesspiegel vom 09.07.1982.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

kündigte an, der Zentralrat werde sich »eindeutig von ihnen distanzieren«, und unterstrich, dass es sich bei Juden, die israelkritische Aufrufe unterschrieben, um »Verräter an der jüdischen Sache« handele.[176] Besonders die neu formierte Jüdische Gruppe in Berlin um Alisa Fuss[177] und die jüdische Linke in Frankfurt um Dan Diner und Micha Brumlik standen im Fokus der Kritik. Zu den »Verrätern« gehörte auch der jüdische Professor Julius H. Schoeps, wie Zentralratschef Nachmann kritisierte:

> Immer mehr Gemeindemitglieder, die sich bisher mit Israel verbunden fühlten und jegliche Kritik vermieden, sehen sich nach den Ereignissen der letzten Monate offensichtlich nicht mehr in der Lage, die israelische Politik kompromißlos zu verteidigen. Viel zu diesem Standpunkt beigetragen haben auch die Massenmedien, die häufig extrem einseitig zugunsten der PLO aus dem Libanon berichtet haben. […] In diesem Zusammenhang berichtet Herr Nachmann über eine Sitzung der Gemeinde Düsseldorf, bei der […] es zu einem Eklat wegen Prof. Dr. Schoeps kam, der ebenfalls einen antiisraelischen Aufruf unterzeichnet hat.[178]

Kritisiert wurde auch, dass der Südwestfunk eine Diskussion mit dem jüdischen Teilnehmer Daniel Cohn-Bendit gesendet habe, »der die israelische Libanon-Politik verurteilt hat«.[179] Zu den Massenmedien, die Werner Nachmann kritisierte, gehörte auch der bereits erwähnte ARD-Dokumentarfilm *Schalom oder Wir haben nichts zu verlieren* (1983). Die Besprechung des Journalisten Wilhelm Bittorf im »Spiegel« verdeutlicht, wie der Regisseur Michael Mrakitsch bewusst mit »Ikonen der Vernichtung« Holocaust-Assoziationen evozierte und somit die israelische Politik mit jener der Nationalsozialisten verglich:

> […] hohe Zäune aus Maschendraht, von dreifachem Stacheldraht gekrönt, des Nachts ins leichenhafte Licht von Neonstrahlern getaucht. Bewaffnete Posten mit der Kippa der religiösen Juden auf dem Hinterkopf patrouillieren mit deutschen Schäferhunden. Der Filmemacher, der diese Bilder kommentiert, kann die Assoziationen nicht verdrängen, die der Anblick von Stacheldraht und Scheinwerfern bei ihm weckt. Er muß an Lager und Gettos denken. […] Darf ein Deutscher, darf ein Nichtjude Beklemmung verspüren ob solcher Unbefangenheit? Darf es ihn seltsam berühren, wenn er deutsche Schäferhunde zu Füßen jüdischer Jungmänner sieht – Hitlers Lieblingshunde, mit denen SS-Männer auf der Selektionsrampe von Auschwitz ihre jüdischen Opfer in Schach hielten? Darf, mit einem Wort, ein Nachgeborener des

176 Vgl. *Goschler*: Dritter Teil 326, *Kauders*: Unmögliche Heimat 123.

177 *Arntz*, Dirk: Ein Leben für die Menschenrechte: Denkschrift für Alisa Fuss. Berlin 2009.

178 Protokoll über die Sitzung des Direktoriums des Zentralrats der Juden in Deutschland am 06.02.1983 in den Räumen der Zentralwohlfahrtsstelle der Juden in Deutschland, Frankfurt.

179 Protokoll über die Sitzung des Direktoriums am Sonntag, dem 22.08.1982, in Frankfurt/Main, Hotel »Airport«, Flughafenstr. ZA B.1/7.835.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

deutschen Volkes sich erlauben, die Nachgeborenen des jüdischen Volkes – oder doch die Radikalen unter ihnen – für »auf schmerzhafte Weise unbegreiflich« zu halten?[180]

Vor dem Hintergrund dieser auch als Generationenkonflikt gezeichneten Auseinandersetzung wird verständlich, warum Jossel Levin und sein Sohn Felix so kontrovers über den Libanon-Krieg diskutieren und ihm sein Vater Antizionismus vorwirft.

Doch Felix ist nicht der Einzige, der in dieser Folge aus Israel ankommt. Auch die Verwandte Rivka aus Eilat trifft ein und ist bei Familie Levin zu Besuch. Es handelt sich dabei um die Mutter von Esther – jenem Mädchen, das bereits in der ersten Folge am Tisch der Familie Levin gezeigt wurde und mehrere Monate bei den Levins in Berlin verbringt. Ähnlich wie Felix befragen auch Jossel und Hannah nun Rivka zum ›Gelobten Land‹. Doch wie bei Felix sind sie auch von Rivkas Antworten enttäuscht:

Hannah: Sag' mal, begeht ihr in Eilat den Schabbat so wie wir hier?
Rivka: Naja, also ganz so viel Ruhe wie ihr bringe ich nicht mit: Es liegt am Hotel. Schließlich sind auch Nicht-Juden unter den Touristen. Außerdem baue ich um, mit ner arabischen Firma, und die müsste ich voll bezahlen, wenn ich den Schabbat begehen wollte.
Jossel: Du hast ne arabische Firma? Warum keine jiddische?
Rivka: Weil ne arabische billiger ist. […]
Jossel: Aber ne Synagoge habt ihr da auch?
Rivka: Ja, sogar eine ganz neue. Ich hab' bloß nie Zeit. Weil ich auch doch noch diesen Bootsverleih am Hals hab'.
Jossel: Aber du lebst jiddisch?
Rivka: Ich steh' um fünf auf und geh' nachts schlafen, wenn du das meinst. Der Tate hat immer gesagt: Arbeit ist der beste Gottesdienst.
Max: Fürchte, da kommt der Ewige ein bisschen zu kurz bei der Losung.[181]

Sowohl Felix als auch Rivka enttäuschen die Diaspora mit ihren Schilderungen aus Israel. Das liegt auch daran, dass die Diaspora Israel als Sehnsuchtsort utopisch verklärte, wie Constantin Goschler und Anthony Kauders ausführen: Israel werde in der Generation der Eltern »derart überhöht, dass die vorgefundene Realität im Land nur enttäuschen konnte«.[182]

Zwischendurch erhält *Levin und Gutman* in dieser Folge deutliche Züge einer Seifenoper, wenn sowohl Ruth als auch Felix für einen jeweils älteren Partner schwärmen, die noch dazu Verwandte darstellen: Felix hat sich in Israel in Rivka verliebt. Er holt sie mit einer roten Rose am Flughafen ab und himmelt sie regelrecht an, sodass Rivkas Tochter Esther feststellt, er habe sich »in die Mame

180 *Bittorf*, Wilhelm: Erschrecken über Israel. In: Der Spiegel vom 20.06.1983, 140.
181 *Levin und Gutman,* 11. Folge, 33:48–34:47.
182 *Goschler*: Dritter Teil 327.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 33: Leo, Ruth, Theodor-Herzl-Poster (*Levin und Gutman,* 11. Folge, 27:23)

Abb. 34: Onkel Benno, Ruth, May-Milton-Poster (*Levin und Gutman,* 11. Folge, 40:13)

verknallt«.[183] Und Ruth hat sich in Onkel Benno verguckt: Sie hat sich von ihrem Freund Leo getrennt und übernachtet vorübergehend in einem von Onkel Bennos Apartments. Als Ruth ihn dafür dankbar umarmt, kommt es zu einem Dialog mit erotischem Subtext:

Benno: Eigentlich wäre die Miete hiermit bezahlt. Aber damit wir da nicht auf dumme Gedanken kommen: Du zahlst mir den Betrag, den du für ein möbliertes Zimmer vorgesehen hast, ja.
Ruth: Du, ich kann nicht mehr zahlen als 200.
Benno: Ich will ja nicht an dir verdienen, aber ich möchte so ne kleine Schranke zwischen uns setzen.
Ruth: Und wenn die mal hochgeht?[184]

Bildsprachlich wird der Antagonismus zwischen Ruths Exfreund Leo und ihrem neuen Schwarm Onkel Benno allein schon in der Wohnungseinrichtung deutlich: Während Leo, Mitglied der Zionistischen Jugend, ein großes Theodor-Herzl-Poster aufgehängt hat, umgibt sich Onkel Benno mit Kunst: Ein Druck von Henri de Toulouse-Lautrecs »May Milton« ziert sein Apartment.

Zunächst plant Onkel Benno, mit Ruth nach Jaffa auszuwandern und dort ein Hotel zu eröffnen. Als er Rivka kennenlernt, verlässt er Ruth und plant seine Zukunft mit Rivka in Israel. Doch am Ende kommt nochmals Bennos Gebrochenheit zum Vorschein: Am Grab seiner Eltern wird ihm klar, dass Deutschland für ihn Heimat bedeutet. Im Gespräch mit Sammy gesteht er: »Israel ist für mich auch hier. Bei der Familie. Verstehst du mich, Sammy?«[185] Damit zeigt Benno, dass Juden auch in der Diaspora eine Heimat finden können.

183 *Levin und Gutman,* 11. Folge, 34:49–34:51.
184 *Levin und Gutman*, 11. Folge, 31:19–31:37.
185 *Levin und Gutman,* 11. Folge, 46:36–46:57.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Diese Folge widmet sich am intensivsten den deutsch-jüdisch-israelischen Beziehungen: zum einen durch Felix, der an einer Archäologie-Exkursion in Israel teilgenommen hat und sowohl über die Geschichte wie über die gegenwärtig aufgeheizte Stimmung aufgrund des Libanonkriegs berichtet; zum anderen durch die Figur Rivka, die aus Israel zu Besuch in Berlin ist und dort eine realistische, alles andere als verklärende Darstellung von Israel gibt. Bennos Dilemma, sich zwischen Deutschland und Israel zu entscheiden, zeigt, wie viele Juden trotz ›ausgepackter Koffer‹ in Deutschland sich die Frage der Alija, der Übersiedelung ins ›Gelobte Land‹, stellen. Dieses Motiv wird im letzten Teil der Serie nochmals aufgegriffen.

Folge 13: ›Aufbruch‹

Dramaturgisch gesehen sind die erste und die letzte Folge am wichtigsten. Die erste hat Expositionscharakter und steckt den Rahmen weiterer Folgen ab. Die letzte schließt die vorangegangenen Entwicklungen ab und gibt einen Ausblick auf eine nicht verwirklichte Fortsetzung. Zu Beginn der letzten Folge wird gezeigt, wie Nadeshna Alexandrowna Sammy Levin aufgebracht von einer Reise nach Wien berichtet: Sie habe dort ihren Schwager in Empfang nehmen wollen. Dieser hatte ihr mitgeteilt, dass er eine Ausreisegenehmigung erhalten habe und nach Wien reisen werde – allerdings konnte der Schwager dann kurzfristig doch nicht ausreisen. Der Dialog verweist auf die Schwierigkeiten, mit denen jüdische Auswanderer aus der Sowjetunion sich nach wie vor konfrontiert sahen. Sammy Levin hingegen gesteht Nadeshna, er werde nach Israel reisen – wobei mitschwingt, dass es sich um einen Abschied auf unbestimmte Zeit handelt und er in Israel vielleicht sogar seinen Lebensabend verbringen wird. Daher möchte er auch unbedingt ein letztes Mal mit Nadeshna anstoßen. Hier nimmt die Schlussfolge in Form einer Ringkomposition Bezug auf den Anfang von *Levin und Gutman*: Nadeshna zuckt erneut beim Knallen des Sektkorkens zusammen, Sammy verschüttet etwas Sekt und entschuldigt sich mit Galgenhumor: »Wo sollt' ein kleiner Jidd in dem Jahrhundert den Umgang mit Sektflaschen lernen?«[186] Damit spielt Sammy darauf an, dass Juden im 20. Jahrhundert nur wenig Anlass zum Feiern hatten.

Auch bei den anderen Familienmitgliedern stehen Veränderungen an; die Entwicklungen, die sie im Laufe der Folgen durchlaufen haben, werden prägnant. Zum einen zeigen sich die weiblichen Figuren der Familie Levin deutlich emanzipierter: Ruth kündigt an, nicht Erzieherin im jüdischen Kindergarten zu werden, sondern Pädagogik zu studieren. Mutter Hannah wiederum beschließt, für die Volkshochschule in einer Vollzeitstelle zu arbeiten. Beide stellen Jossel Levin dabei vor vollendete Tatsachen, der sich von den Emanzipationsbemü-

186 *Levin und Gutman*, 13. Folge, 01:32:15–01:32:22.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

hungen überfordert zeigt: »Bin ich ein Dibbuk vielleicht?«[187] Auf die Frage, ob er ein böser Totengeist sei, kontert seine Tochter mit einem Augenzwinkern: »Tate, es heißt, ein Mann, der liebt, ist immer ein Tyrann. Warum solltest du da eine Ausnahme sein?«[188]

Auf Seiten der Familie Gutman hatte sich Leo bereits in der Folge zuvor von den Vorstellungen seines Vaters emanzipiert, ebenfalls Rechtsanwalt zu werden und seine Kanzlei zu übernehmen. Auch wenn Harry Gutman der Auffassung ist, die Rechtsprechung sei »der Gipfel der Humanität«, kann er seinem Sohn das Jura-Studium nicht schmackhaft machen: Leo möchte lieber Sozialarbeiter werden.

Die handlungstragende Neuerung für die letzte Folge hingegen liefert Felix: Er hat eine neue, nicht-jüdische Freundin. Mit blonden Haaren und blauen Augen markiert Ellen eine optische Differenz zur Familie Levin und knüpft damit an gängige Stereotype an. Die Liebe zwischen Felix und Ellen bietet zum Abschluss der Serie die Möglichkeit, nochmals die deutsch-jüdischen Beziehungen und das Thema ›Vergangenheitsbewältigung‹ zu verhandeln.

Die Schwierigkeiten zwischen Juden und Nichtjuden werden jedoch nicht nur mit der deutsch-jüdischen, sondern auch mit der christlich-jüdischen Differenz markiert. Zum einen hat Ellen Vorbehalte gegenüber der jüdischen Religion. Sie gesteht, sie traue Felix' Liebesschwüren nicht, denn »Juden brauchen keinen Schwur und kein Gelübde zu halten«.[189] Daraufhin klärt Felix das Missverständnis auf:

Felix: Wir haben da ein sehr kurzes Gebet. Kol-Nidre genannt – alle Gelübde auf Deutsch. Es wird am Vorabend vom Jom Kippur, vom Versöhnungstag gesprochen. […] Es handelt sich nur um Gelübde privater Natur. Also um solche, die man sich selbst gelobt hat. Und die kein Recht und Anspruch anderer berühren. Unsere Bitte an Gott geht also nur dahin, uns von der Einhaltung solcher persönlichen Gelübde zu befreien.
Ellen: Sag' mal eins.
Felix: Die meisten haben mit Fasten zu tun: Ich werde zehn Tage nicht essen, wenn mich meine Freundin wirklich liebt.
Ellen: Tut sie. Und jetzt?
Felix: Tja, da haben wir's schon. Vier Tage Fasten, das schaffe ich. […] Aber sechs Tage länger?
Ellen: Also wartest du bis zum Vorabend vom Jom Kippur und wendest dich mit diesem Kol-Nidre an Gott.
Felix: Und bitte ihn, mir diesem Schwur zu erlassen. Macht er auch.
Ellen: Toleranter Typ.
Felix: Ist er.

187 *Levin und Gutman*, 13. Folge, 01:32:48–01:32:49.
188 *Levin und Gutman*, 13. Folge, 01:34:43–01:34:51.
189 *Levin und Gutman*, 13. Folge, 01:35:54–01:35:58.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Ellen: Werden wir es auch sein können miteinander?
Felix: Lass es uns versuchen. Irgendwie.[190]

Damit betont Schnurre erneut, dass der christlich-jüdischen Verständigung und damit auch den sogenannten ›Mischehen‹ nichts im Wege steht. Allerdings gibt es nicht nur auf Seite der Liebenden, sondern auch auf der Seite der Eltern starke Vorbehalte – sowohl was die Familie Levin als auch was Ellens Familie Dommaschk betrifft. Mit »Dommaschk« hat Wolfdietrich Schnurre einen slawisch klingenden Namen ausgewählt, um die nicht-jüdische Seite zu personifizieren: Laut dem Slawisten und Namensforscher Ernst Hansack ist »Dommaschk«

eine in der Berliner Gegend anzutreffende verkürzte Aussprache von »Dommaschke«. Letzteres ist eine (durch die Berliner Aussprache verhunzte) phonetische Schreibung für »Tomašek« bzw. »Tomaszek«, was soviel bedeutet wie »Sohn des Thomas« (ein gebräuchlicher Familienname). Das häufige Suffix »-ek« wird in der Berliner Aussprache gerne herumgedreht zu »-ke«.[191]

Der Name ist von Schnurre nicht zufällig gewählt worden, schließlich machen sich Vater und Mutter Levin über den Namen lustig – was verdeutlicht, dass Alterität stets nur eine Frage der Perspektive ist. Die Vorbehalte und Ressentiments der Familie Dommaschk wiederum werden in einem Dialog zwischen den beiden Eltern deutlich:

Herr Dommaschk: Nicht, dass ich etwas gegen Juden hätte. Im Gegenteil. Ein Gespräch mit denen ist sicher ein Gewinn.
Frau Dommaschk: Für einen Juden ist dieser Felix doch erstaunlich liberal und umgänglich. Findest du nicht?
Herr Dommaschk: Naja, ein normaler junger Mann als Ellens Freund wäre mir lieber gewesen.[192]

Diese Ressentiments spiegelt Schnurre, indem er Vorbehalte auf jüdischer Seite zeigt: Aus einem Gespräch zwischen Jossel und Hannah Levin wird deutlich, dass insbesondere der Vater Jossel mit einer nicht-jüdischen Schwiegertochter in spe hadert. Auch wenn er das Wort »Schickse«, die abwertende jiddische Bezeichnung für eine nicht-jüdische Frau, nicht in den Mund nimmt, wird deutlich, wie entsetzt Jossel Levin ist:

Jossel: Er hätte sich nach einer anderen umsehen können. Es gibt jiddische Mädels genug.
Hannah: Für Liebe kannst du keine Vorschriften machen.
Jossel: Dafür gibt's für Jiddischkeit ne ganze Menge Gesetze.

190 *Levin und Gutman*, 13. Folge, 01:36:11–01:37:46.
191 Ernst Hansack an RR, 07.11.2014.
192 *Levin und Gutman*, 13. Folge, 01:22:44–01:23:13.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Hannah: Und das oberste ist, dass du die Toleranz, die du selber erwartest, auch den anderen erweist.[193]

Schnurres moralischer Appell wird hier überdeutlich: Während sich Felix und Ellen längst das Toleranzgebot auferlegt haben, hadern ihre Eltern damit immer noch und halten die goldene Regel, die sie sich wünschen, selbst nicht ein. Die Verkrampfung wird besonders während des Kennenlernens der beiden Elternteile deutlich:

Herr Dommaschk: Ich möchte gern die Gelegenheit wahrnehmen und Sie nach Ihrer Ansicht über die Kollektivschuld befragen. Gab es die überhaupt? […]
Frau Dommaschk: Kollektivschuld ist vielleicht ein zu weitgehender Begriff. Kollektivscham sollte man vielleicht sagen, nicht, Theo?
Jossel Levin: Nur haben da die Opfer nichts von…
Herr Dommaschk: Entschuldigen Sie, aber ob man die nicht jetzt endlich mal ruh'n lassen sollte?
Frau Dommaschk: Denn schließlich kann man uns nicht ewig für die Sünden der Vergangenheit verantwortlich machen. […]
Jossel Levin: Ich kann nur für mich sprechen, Frau Dommaschk. Ich bin nicht der Stellvertreter aller Juden auf Erden.
Herr Dommaschk: Und – wie sieht es aus, für Sie?
Jossel Levin: Ich schaff's vielleicht, zu verzeih'n. Vergessen kann ich's nicht.[194]

Mit ›Kollektivschuld‹ und ›Kollektivscham‹ werden zwei Grundbegriffe der westdeutschen ›Vergangenheitsbewältigung‹ genannt. Der Begriff Kollektivschuld bezeichnet eine Schuld losgelöst vom individuellen Fehlverhalten aufgrund der Zugehörigkeit zu einem Kollektiv – im Falle des Holocausts die Schuld aller Deutschen.[195] Bundespräsident Theodor Heuss lehnte den Begriff 1949 jedoch ab:

Das Wort Kollektivschuld und was dahinter steht, ist aber eine simple Vereinfachung, es ist eine Umdrehung, nämlich der Art, wie die Nazis es gewohnt waren, die Juden anzusehen: daß die Tatsache, Jude zu sein, bereits das Schuldphänomen in sich eingeschlossen habe. Aber etwas wie eine Kollektivscham ist aus dieser Zeit gewachsen und geblieben. Das Schlimmste, was Hitler uns angetan hat – und er hat uns viel angetan –, ist doch dies gewesen, daß er uns in die Scham gezwungen hat, mit ihm und seinen Gesellen gemeinsam den Namen Deutsche zu tragen.[196]

Die Thematisierung der Begriffe ›Kollektivschuld‹ und ›Kollektivscham‹ in *Levin und Gutman* stellt zugleich einen zeithistorischen Bezug zu den 1980er-

193 *Levin und Gutman*, 13. Folge, 01:24:08–01:24:20.
194 *Levin und Gutman*, 13. Folge, 01:25:05–01:27:12.
195 *Schefczyk*, Michael: Kollektivschuldthese. In: *Fischer*: Lexikon 45–49, hier 46.
196 *Heuss*, Theodor: Mut zur Liebe. In: *Lamm*, Hans (Hg.): Theodor Heuss: An und über Juden. Aus Schriften und Reden (1906–1963). 2. Aufl. Düsseldorf 1964, 121–127, hier 122.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Jahren her, schließlich hatte der israelische Ministerpräsident Menachem Begin in seiner Auseinandersetzung mit Helmut Schmidt die Kollektivschuld-These bekräftigt.[197] Jossel Levins Aussage, er könne verzeihen, aber nicht vergessen, ist somit als korrigierende Antwort auf Begins Aussage zu werten, wonach er »dem deutschen Volk ›als Ganzem nie vergeben‹ werde, einschließlich der nachwachsenden Generationen«.[198] Dass Schnurre die Frage nach der Kollektivschuld und damit nach der Verantwortung für den Holocaust jedoch zum Ende der Serie nochmals prominent platzierte, zeigt, wie wichtig es ihm war, den Holocaust als Mahnung und Erinnerung wachzuhalten – zumal er immer wieder vor revisionistischen Kräften warnte. Eine andere Idee, wonach Deutsche während des Pessachfestes »den biblischen Exodus« mit der Vertreibung der Deutschen infolge des Zweiten Weltkrieges – ebenfalls revisionistisch – parallelisieren sollten, wurde hingegen verworfen.[199] Es finden sich auch Hinweise, nach denen Schnurre im Kontext der ›Wiedergutmachungsgelder‹ das Thema Anerkennung der Heimatvertriebenen aufgreifen wollte.[200]

Der Schluss von *Levin und Gutman* gilt den beiden Sympathieträgern, Sammy Levin und seinem Enkel Max. Max begleitet den Großvater zum Flughafen Berlin-Tegel. Kurz vor dem Boarding der »Pan Am«-Maschine, die Sammy nach Tel Aviv bringt, ist Max traurig über den Abschied vom Großvater. Den Tränen nahe fragt er: »Werden wir uns wiedersehen, Großvater?«[201] Großvater Sammy verabschiedet sich mit der Lebensweisheit, die Regisseur Peter Deutsch einst von seinem Vater gelernt hatte – und schließt auch damit an die erste Folge an: »Werden wir leben, werden wir sehen.«[202]

Das Schlussbild zeigt den schluchzenden Max, wie er dem startenden Flugzeug nachblickt. Vor dem Hintergrund von Sammy Levins möglicher Auswanderung nach Israel ist das in den Himmel steigende Flugzeug symbolisch aufgeladen, illustriert es die wörtliche Bedeutung des hebräischen Worts für die Migration der Juden ins Gelobte Land: Alija – Aufstieg. Zum Ende wird so eine Perspektive angedeutet: Während die Generation der Älteren nach wie vor in Israel eine Heimat sieht, wenngleich manchmal nur in Form eines nostalgisch-verklärenden Sehnsuchtsorts, glaubt die Generation der Jüngeren – besonders personifiziert durch den am Flughafen zurückbleibenden Max oder auch durch Felix, der eine nicht-jüdische Freundin hat – an eine Zukunft in Berlin.

197 *Goschler*: Dritter Teil 325, 362.

198 Menachem Begin, zitiert nach: *Steinmetz,* Anja: Schmidt-Begin-Konflikt. In: *Fischer*: Lexikon 244–246, hier 245.

199 Notizen, 16.02.1982. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43.

200 Ebd.

201 *Levin und Gutman*, 13. Folge, 01:38:08–01:38:10.

202 *Levin und Gutman*, 13. Folge, 01:38:11–01:38:14.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

6.3 Rezeption: Mutiges Projekt vs. Verzerrung jüdischer Lebenswelten

Schon während der Dreharbeiten berichtete die Journalistin Evelyn Lazar in der SFB-»Abendschau«[203] über die Produktion der Serie *Levin und Gutman* und das Unterfangen, einerseits deutsch-jüdische Normalität zu zeigen, andererseits Holocaust-Erinnerung zu betreiben: »Das Leiden der jüdischen Menschen in jüngster Vergangenheit steht nicht im Mittelpunkt der Serie. Sie spielt, wie gesagt, heute. Doch sie zeigt, wie sehr das Leben dieser Menschen noch heute von dieser Vergangenheit beeinflusst wird.«[204]

Als Ziel der Serie nannte die Journalistin, »alltägliche Geschichten« zu zeigen, »die dazu beitragen sollen, den jüdischen Nachbarn besser verstehen zu lernen, auch die jungen Nachbarn, für die das ›Dritte Reich‹ nur Geschichte ist«.[205] Daher wurden auch seichtere Passagen in dem »Abendschau«-Beitrag gezeigt – etwa das junge jüdische Paar Ruth und Leo, die sich darüber streiten, wer das Abendessen zubereiten soll:

Leo: Ich, wieso?
Ruth: Du bist doch schon über 'ne Stunde zuhause!
Leo: Ich soll das Abendbrot machen? Bin ich 'ne Frau?
Ruth: Ist das dein Ernst?[206]

Davon ausgehend schlussfolgerte die Journalistin: »Die Konflikte und Probleme der Levins und Gutmans sind im Grunde die gleichen wie die der Müllers und Mayers, wenn die Vergangenheit sie nicht immer einholen würde.«[207] Im Anschluss darauf wurde just eine Szene gezeigt, über die Wolfdietrich Schnurre besonders unglücklich war:

Sammy Levin: Was es für einen Sinn haben sollte?
Nadeshna Alexandrowna: Was für einen Sinn? Also hören Sie! Geld hat für mich immer einen Sinn.
Sammy Levin: Ich meine nicht das Geld, verehrte Nadeshna Alexandrowna. Ich meine die Wiedergutmachung.[208]

Während Großvater Sammy Levin nach dem Sinn des Wortes Wiedergutmachung fragt und damit den Begriff problematisieren möchte, gibt sich Nadeshna

203 Abendschau, 15.11.1983. SFB-1-regional. Beitragstitel: Dreharbeiten für die Fernsehserie »Levin und Gutman«. Autorin: Evelyn Lazar. RBB-Archiv, FESAD-ID: 0000107575.
204 Ebd.
205 Ebd.
206 Ebd.
207 Ebd.
208 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 35: Die Synagoge Pestalozzistraße (*Levin und Gutman*, 10. Folge, 22:00)

Alexandrowna ganz pragmatisch und dem Geld nicht abgeneigt. Diese Dialogpassage stammte nicht aus der Feder des Drehbuchautors Wolfdietrich Schnurre, sondern war eine Idee von Regisseur Peter Deutsch. Auf die Änderung reagierte Schnurre aufs Schärfste. In seinem Nachlass findet sich der Satz fett durchgestrichen mit dem handschriftlichen Zusatz: »Fabelhaft für die Antisemiten!«[209] Und Schnurre fügte noch hinzu: »Haben diese Juden nichts andres im Sinn als nur immer Geld?!«[210] Wie wirkmächtig antisemitische Stereotype in den 1980er-Jahren waren, illustriert etwa ein Jahr nach Ausstrahlung von *Levin und Gutman* der CSU-Abgeordnete Hermann Fellner. 1986 sagte er im Kontext von Entschädigungszahlungen des Flick-Konzerns an jüdische Zwangsarbeiter, dass »Juden sich schnell zu Wort melden, wenn irgendwo in deutschen Kassen Geld klingelt«.[211] Obwohl Schnurres Befürchtungen sich somit als berechtigt herausstellten, hatte er sich mit seinen Änderungswünschen nicht durchsetzen können.

Auf das Konto von Regisseur Peter Deutsch gehen auch viele jiddische und jiddelnde Ausdrücke zurück. Wolfdietrich Schnurre war über die Änderungen im Drehbuch sehr unglücklich und warf Deutsch vor, Stereotype einer »Mauschelsprache« zu bedienen.[212] Daher forderte Schnurre: »Prinzipiell: Die Sprache gehört mir.«[213] Aber auch die Schauspieler trugen zum Jiddeln bei, wie aus einer Stellungnahme des zuständigen Redakteurs Bansberg hervorgeht:

Ich stimme Ihnen völlig zu, daß sowohl die Hanna, die Corny Collins, als auch die Karin Hardt zu stark jiddeln. […] Bei der Karin Hardt war es wohl so, daß sie sich mit

209 Wolfdietrich Schnurre: Levin & Gutman. 1. Folge: Sprüche der Väter (Entwurfsfassung). Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 36, D.4.9, 2, 25.

210 Ebd. 25R.

211 *Riedl,* Joachim: Herrenloses Geld. Das Millionenkarussell des Werner Nachmann. In: Die Zeit vom 27.05.1988. Zitiert nach: *Goschler*, Dritter Teil 337.

212 Vgl. *Blencke*: Wolfdietrich Schnurre: eine Werkgeschichte 425.

213 Wolfdietrich Schnurre: Levin & Gutman. 1. Folge: Sprüche der Väter (Entwurfsfassung). Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 36, D.4.9, 2. Siehe auch *Gallasch,* Peter F.: »…beim Umschreiben so'n bißchen Jiddelndes hineingeschrieben«: Wolfdietrich Schnurre, Levin und Gutman. In: FUNK-Korrespondenz Nr. 42 vom 18.10.1985, P8–P9.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

einer solchen Intensität auf diese Sache vorbereitet hatte, und da sie eine ganz, ganz sensible Frau ist, kam man nachher nicht mehr an sie heran. Beim Film ist es ja so, da wird nicht mehr wochenlang geprobt, sondern die Schauspieler kommen hin und dann wird gedreht, und da hat der Regisseur, um die Konzentration zu erhalten, das laufengelassen.[214]

In dem Vorab-Beitrag über die Dreharbeiten waren auch deutsch-jüdische Identitätsprobleme ein Thema – erläutert am Beispiel von Harry Gutman. Er unterhält sich mit seiner Mutter Elsbeth über die Frage, ob er seine jüdische Identität ablegen könne, »wie man einen Mantel weghängt«.

Harry Gutman: Mamme, wer bin ich?
Elsbeth Gutman: Du bist Harry Gutman. Mein Sohn.
Harry Gutman: Gut. Und wer ist das? Ein Jude? Ein Deutscher?
Elsbeth Gutman: Ein deutscher Jude.
Harry Gutman: Und, dass ich's manchmal abstreifen möchte, weghängen, wie man einen Mantel weghängt?
Elsbeth Gutman: Das Deutsche? Na und?
Harry Gutman: Das Jüdische, Mamme.
Elsbeth Gutman: Weißte was? Das ist der jiddischte Wunsch, den es gibt, mein Junge.[215]

Ebenfalls schon während der Dreharbeiten berichtete die »Allgemeine Jüdische Wochenzeitung« über die TV-Serie. Heinz Elsberg attestierte der Serie eine »geschickte Mischung von Heiterkeit und Ernsthaftigkeit«, eine »außerordentlich atmosphärische Realisierung« und sprach von einem »wichtigen wie anrührenden Stoff«.[216] Elsberg freute sich besonders über die Beteiligung der *Anatevka*-Stars Shmuel Rodensky und Lya Dulizkaya.[217] Auch goutierte er, dass »Institutionen unserer Gemeinde« wie etwa die Synagoge Pestalozzistaße und der jüdische Kindergarten als Drehort dienten.[218]

Rezensionen loben integratives Potential der TV-Serie

Nach dem Serienauftakt 1985 überwog in den Besprechungen der Tenor, *Levin und Gutman* ermögliche Einblicke in bislang so nicht bekannte jüdische Lebenswelten. Auch wenn Chris Sommer in der »Hörzu« konstatierte, dass das

214 *Erstes Deutsches Fernsehen/ARD* (Hg.): Autor und Redakteur stellen sich Fragen und Kritik. In: *Dies.*: Levin und Gutman: Dreizehnteilige Fernsehserie von Wolfdietrich Schnurre, Regie: Peter Deutsch. 39/85, V/4–V/5. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 36, D. 4.9, 1.

215 Abendschau, 15.11.1983 SFB-1-regional. Beitragstitel: Dreharbeiten für die Fernsehserie »Levin und Gutman«. Autorin: Evelyn Lazar. RBB-Archiv, FESAD-ID: 0000107575.

216 *Elsberg*, Heinz: Blick in jüdisches Familienleben. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 16.12.1983, 9.

217 Ebd.

218 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Thema der Serie »ungewöhnlich für die frühe Sendezeit« sei, lobte er das Anliegen, die jüdischen »Nachbarn« näher zu bringen.[219]

Das integrative und verständigende Potential von *Levin und Gutman* wurde in fast allen Rezensionen hervorgehoben. So würdigte der Journalist Peter Dehn: »Ein interessanter Versuch, in einer Zeit, da dem Ausländerhaß staatlicher Vorschub geleistet wird, Vorurteile gegenüber den jahrhundertelang verfolgten Angehörigen der jüdischen Religion abzubauen. Eine nicht alltägliche Produktion […].«[220] Inge Dähne sah in der »Funk Uhr« in den Familien Levin und Gutman »zwei Berliner Familien auf dem Weg in unser Herz«.[221] Explizit lobte sie die Serie als Mittel zur gesellschaftlichen Verständigung: »Besser als jede Veranstaltung und jeder Vortrag kann die neue Fernsehserie ›Levin und Gutman‹ dazu beitragen.«[222]

Um jüdische Begriffe aus *Levin und Gutman* zu erklären, druckte die Fernsehzeitschrift »Funk Uhr« zudem ein kurzes Glossar ab: »Tora, Talmud, Yom Kippur – was heißt denn das?«[223] In der Auflistung, die von ›Bar-Mizwa‹ über ›Purim‹ bis hin zu ›Rabbiner‹ reichte, waren jedoch auch Ungenauigkeiten enthalten: So wurden ›Pessach‹ und ›Bar-Mizwa‹ dem christlichen Horizont der mehrheitlichen Leserschaft angeglichen und so entscheidende religiöse Differenzen verwischt: Pessach wurde Erntedankfest genannt; Bar-Mizwa und Bat-Mizwa mit Kommunion und Konfirmation verglichen.[224]

Auf die Frage an den Drehbuchautor Wolfdietrich Schnurre, »ob er mit einer Fortsetzung der Serie über Juden im deutschen Alltag«[225] rechne, antwortete Schnurre der »Rhein-Zeitung« sarkastisch: »Da wir die Serie in Deutschland zeigen, erübrigt sich die Frage wohl, glaube ich« – und deutete damit an, dass er von keinem überragenden Interesse des deutschen Publikums an einer jüdischen Serie im deutschen Fernsehen ausgeht.[226]

Der Journalist Hans Behr lobte insbesondere die schauspielerische Leistung Shmuel Rodenskys, der die »Patriarchen-Figur« des Familienoberhauptes Sammy Levin »souverän und ebenso nuancenreich in Wortspiel und Gestik« gespielt habe.[227] Er würdigte die Serie als »um Realitätsnähe bemüht und durch-

219 *Sommer*, Chris: Wie leben Juden heute in Berlin? In: Hörzu, Ausgabe Berlin, 39/1985, 56.

220 *Dehn,* Peter: Vorurteile gegen Juden abbauen: Ab Mittwoch: TV-Serie »Levin und Gutman«. In: Die Wahrheit vom 16.09.1985.

221 *Dähne*, Inge: Zwei Berliner Familien auf dem Weg in unser Herz. In: Funk Uhr, 38/85, 18.

222 Ebd.

223 *O. A.*: Tora, Talmud, Yom Kippur – was heißt denn das? In: Funk Uhr, 38/85, 18.

224 Ebd.

225 *Mommert*, Wilfried: »Das soll unterhaltend sein?«: Morgen beginnt die erste deutsche Fernsehserie über den Alltag deutscher Juden. In: Rhein-Zeitung vom 17.09.1985.

226 Ebd. Das Zitat findet sich auch in anderen Artikeln, etwa in: Deutsche Fernsehserie über den Alltag der Juden in der Bundesrepublik. In: Aufbau vom 25.10.1985.

227 *Behr*, Hans: Levin und Gutman. In: Main-Post Würzburg vom 10.01.1986.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

aus untendenziös in Szene gesetzt«[228], kritisierte aber die Dominanz der »Patriarchen-Figur«[229] und dozierende Passagen in *Levin und Gutman:*

> Neben diesem fromm-konservativen Gerechten, der nach einem handfesten Krach mit der ›Meschpoke‹ in ein Altersheim zieht und doch unentbehrlich bleibt, sinken die übrigen Darsteller nicht selten zu Statisten herab, wie überhaupt die recht bedächtige, ganz auf Rodensky zugeschnittene Personenführung mit überproportional vielen dozierenden Passagen dem Geschehen nicht selten den notwendigen dramaturgischen Wind aus den Segeln nimmt.[230]

Der Journalist Thomas Thieringer sprach in der »Süddeutschen Zeitung« von einem »gewagte[n] Unternehmen«.[231] Er zitiert Schnurre, dem es in erster Linie darum gegangen sei »zu zeigen, daß die Menschen, die unter uns leben, eigentlich ein zusätzliches Eigenleben haben, mit dem wir uns, da sie sich ghettoisieren, viel zu wenig befassen, und um vielleicht Neugier daran zu wecken«.[232] Da möglichst viele Informationen über dieses »Ghetto-Leben« geliefert werden sollten, müsse viel zitiert werden, »was der leichten Konsumierbarkeit der Serie nicht förderlich« sei.[233]

Die TV-Kritikerin Effi Horn lobte im »Münchner Merkur«, dass es gelungen sei, in *Levin und Gutman* »das sensible Thema – jüdischer Alltag heute in Deutschland – auf seriöse Art höchst unterhaltsam zu behandeln, ohne den ernsten Schicksalshintergrund aus den Augen zu verlieren«.[234] Das nostalgische Moment von *Levin und Gutman* kam bei der Kritikerin bestens an: Das Familienbild sei »farbiger und typenreicher als das mancher Glanzpapier-Serien«.[235] Die »jiddisch gefärbte Sprache« unterstreiche »den Witz der Dialoge« und bekomme »bei Großvater Shmuel Rodensky, dem unvergessenen ›Milchmann‹ in Anatevka, die unsentimentale Wärme eines Idioms der Zusammengehörigkeit«.[236]

Dieses Urteil trifft sich mit einem Befund der Historiker Constantin Goschler und Anthony Kauders, die für die bundesrepublikanische Gesellschaft der 1970er- und 1980er-Jahre ein Interesse an einem projektiven Judentum konstatieren: Dieses »intensivierte Interesse an allem Jüdischen« zielte »weniger auf die tatsächlich wieder in Deutschland lebenden Juden denn auf ein imaginiertes

228 Ebd.
229 Ebd.
230 Ebd.
231 *Thieringer*, Thomas: Sie leben unter uns, aber wir wissen nicht wie: ARD-Fernsehserie über den Alltag deutscher Juden heute / Nur der BR blendet sich aus. In: Süddeutsche Zeitung vom 18.09.1985.
232 Ebd.
233 Ebd.
234 *Horn*, Effi: Buntes Familienbild. In: Münchner Merkur vom 10.01.1986.
235 Ebd.
236 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Judentum«.[237] Demnach wurden »Juden zu einem bevorzugten Sehnsuchtsort bundesrepublikanischer Nostalgie«.[238] Die Faszination für Jüdisches führte sogar so weit, dass so genannte »jewish spaces« wie jüdische Museen entstanden: Räume, »die zur Not ganz ohne Juden auskommen und dafür Angebote bereithalten, welche in erster Linie eine ›jüdische Atmosphäre‹ erzeugen«.[239]

Elisabeth Bauschmid kritisierte in der »Süddeutschen Zeitung« die Serie als überfrachtet:

Es sind eben nicht nur die üblichen Katastrophen zu bestehen; es lastet auf diesen Menschen auch der Schatten der Vergangenheit. So geht es etwa in Folge zwei nicht nur darum, wie Lea Gutman mit der schlimmen Nachricht, daß sie Krebs hat, fertig wird, sondern auch um ihren Sohn Harry und seine Schwierigkeiten, als Jude in Deutschland zu leben. Beide Probleme – das ist strenges Seriengesetz – werden natürlich gelöst. In 25 Minuten.[240]

In dem eng getakteten Zeitplan könnten sich Thematik und Figuren nur schwer entfalten. Bauschmid kritisierte, dass die Serie nicht mehr Zeit für »so Kompliziertes wie die Kritik an der Politik Israels oder die Aussöhnung von Deutschen und Juden« zulasse.[241] Stattdessen werde die Serie vom »Berliner Werbefunk« zwischen »Persil und Chanel« platziert, wo aufgrund des Zeitmangels »Stimmung, Atmosphärisches, […] die Botschaft stützende Bilder« zu kurz kämen:[242]

Zehn Minuten mehr pro Folge – und der Eindruck von »Aufarbeitung« mit dem Holzhammer, vom Schnellkurs »Religiöses Leben der Juden heute« hätte vermieden werden können. So aber gereicht der hoch anzuerkennende Versuch, ein nicht nur harmloses Sujet in der Hauptsendezeit zu platzieren, diesem Unternehmen, das manche mutig nennen mögen, zum Nachteil.[243]

Zu einem ähnlichen, unter dem Strich aber doch letztlich positiven Befund kam die Journalistin Maria Neef-Uthoff in der »Tageszeitung«:

Was ich ganz wichtig finde: in jeder Folge geht es um die Vergangenheit der Überlebenden und um das, was es heißt, heute jüdisch und in Deutschland zu sein. Es wird, wenn auch nur am Rande, z. B. über das Grauen gesprochen, das Hakenkreuzschmierereien auslösen. Oder über den Zynismus der »Wiedergutmachung«.[244]

237 *Goschler:* Dritter Teil 375.
238 Ebd.
239 Ebd. 377. Siehe auch *Pinto,* Diana: The Jewish Space in Europe. In: *Lustig,* Sara/*Leveson,* Ian (Hg.): Turning the Kaleidoscope. Perspectives on European Jewry. Oxford 2006, 179–186.
240 *Bauschmid*, Elisabeth: Eine Familie nicht so wie die anderen: Das 3. Programm des BR zeigt die Serie »Levin und Gutman«. In: Süddeutsche Zeitung vom 08.01.1986.
241 Ebd.
242 Ebd.
243 Ebd.
244 *Neef-Uthoff,* Maria: Levin und Gutman. In: Die Tageszeitung vom 21.10.1985.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Der jüdische Journalist Michael Stone hingegen kritisierte vehement Schnurres These, wonach »das Jüdische nur vom Religiösen her«[245] definiert werden könne und daher Schabbat, Purimfest und andere religiösen Zeremonien großen Raum in der Serie gebe:

Dahinter verbirgt sich die gut gemeinte, aber jüdischer Erfahrung widersprechende Ablehnung von Hitlers Rassentheorie. Es hieße das Kind mit dem Bade ausschütten, wollte man den Juden ihre eigene, leidvolle Geschichte absprechen, die sie doch mindestens genauso geprägt hat wie die Religion. Heute gibt es etliche Millionen Juden, die völlig unreligiös sind und sich dennoch im Sinne der historischen Kontinuität dem Judentum zugehörig fühlen. In meinem eigenen Fall, der ich erst von Hitler zum Juden gemacht wurde, habe ich das einmal so definiert: vor die Wahl gestellt, Jude zu sein oder Christ zu werden und Jude zu bleiben, wie es Heinrich Heine passierte, wurde ich Atheist und blieb Jude. In Schnurres freundlicher Serie kann ich, der ich auch in Berlin lebe, mich nicht wiedererkennen.[246]

Auch kritisierte Stone, dass Regisseur Peter Deutsch die Alterität der jüdischen Figuren über sprachliche Mittel markiere, die für das Berlin der 1980er-Jahre nicht authentisch seien:

Bei der Familie Levin mag das noch angehen. Sie stammt, wenigstens, was die ältere Generation anlangt, aus dem alten Rußland. Aber bei den Gutmans scheint das schon weniger angebracht. Und doch sagt Harry Gutman – er ist Rechtsanwalt und hat Probleme mit seiner deutsch-jüdischen Identität – Mame zu seiner Mutter und Tate zu seinem Vater, was bei den sogenannten liberalen deutschstämmigen Juden schon um die Jahrhundertwende außer Mode gekommen sein dürfte. Es ist so ein gehobenes Gejüdel, das da auch aus dem Mund des eindeutig deutschen Schauspielers Werner Hinz, Harrys Taten, klingt.[247]

Mit der Einordnung von Werner Hinz als »eindeutig deutschen Schauspieler« spielte Stone auf die UFA-Vergangenheit des 1903 geborenen Schauspielers an. Darauf hatte auch die rechtsradikale »Deutsche National-Zeitung« aufmerksam gemacht. In einer für das Blatt typisch diffamierenden Weise berichtete es über Schauspieler Werner Hinz, einem »NS-Star als Bewältiger«[248]:

Der im Februar dieses Jahres verstorbene Mime war besonders berufen, die Deutschen Vergangenheitsbewältigung zu lehren, wie er schon 1947 in dem unter der Regie des einstigen NS-Starregisseurs Käutner entstandenen Umerziehungsstreifen »In

245 *Sommer*, Chris: Wie leben Juden heute in Berlin? In: Hörzu, Ausgabe Berlin, 39/1985, 56.

246 *Stone*, Michael: Dauerthema deutsch-jüdische Identität: Wie im Fernsehen eine Art literarische Wiedergutmachung geleistet werden soll. In: Rheinischer Merkur, Christ und Welt vom 26.10.1985.

247 Ebd.

248 *O. A.*: Die Karriere von Kieling und Co.: Hinter den Kulissen des Fernsehens. In: Deutsche National-Zeitung vom 18.10.1985. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 36, D.4.9., 1.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

jenen Jahren« tat. Hinz gehörte zu den meistbeschäftigten und am höchsten dotierten Schauspielern unter Hitler. […] Im Dritten Reich wirkte Hinz in nicht weniger als 17 Filmen mit.[249]

Auch kritisierte die rechtsradikale Zeitung Wolfdietrich Schnurre für seine anti-nationale Einstellung, die in seinen 1977 erschienenen *Erzählungen* deutlich würden. Darin hatte Schnurre geschrieben, ein deutscher Autor könne, anders als andere Europäer, »nach dem Krieg nur über die Schattenseiten des Krieges und der Nachkriegsjahre berichten«.[250]

Trotz des Lobes für das Anliegen der deutsch-jüdischen Normalität und der »visuellen Integration« überwog in der Berichterstattung der Alteritätsfaktor. Besonders deutlich zum Ausdruck kam dies in der Überschrift der »Bild«-Zeitung: »Jiddische Serie im TV: Die Mischpoche will keine Aizes vom Tate…«[251] Im Artikel übersetzte die Journalistin den Satz dann mit »Die Familie legt keinen Wert auf den Rat des Vaters«.[252]

Der Journalist Ottmar Engasser zweifelte daran, dass die Serie ihr Ziel der visuellen Integration erreichen werde: »Es ist kaum anzunehmen, daß eine nennenswerte Zahl von Zuschauern mehrmals 25 Minuten dafür opfern wird.«[253] Peter F. Gallasch kritisierte, *Levin und Gutman* stelle »eine Mischung aus Schulfernsehen, Volkshochschule und Familien-Unterhaltungsserie« dar.[254] Die Konflikte wirkten »verkrampft«, »flach«, »ziemlich konstruiert und künstlich«.[255] Die differenzierteste, letztlich aber auch wohlwollendste Kritik verfasste der Medienwissenschaftler Knut Hickethier für die »epd«.[256] Am Beispiel von *Levin und Gutman* werde das Potential einer Fernsehserie deutlich:

> Gerade die Serienform ermöglicht es auch, Zuschauern realistische, als »schwierig« eingeschätzte Sachverhalte zu vermitteln, zeigt, daß es Bedürfnisse auch breiter Publikumsgeschichten gibt, etwas über unser Hier und Heute zu erfahren. Diese Zuversicht sollte den öffentlich-rechtlichen Programmachern – nicht nur in den Vorabendprogrammen – zur Gewißheit werden.[257]

249 Ebd.

250 Zitiert nach: *Bauer*: »Ein schuldloses Leben gibt es nicht« 18.

251 *Kohlrusch*, Eva: Die Mischpoche will keine Aizes vom Tate… In: Bild vom 18.09.1985.

252 Ebd.

253 *Engasser*, Ottmar: Ein freudloses Freudenfest: Levin und Gutman, Bayern III. In: Donau-Kurier Ingolstadt vom 24.01.1986.

254 *Gallasch,* Peter F.: »…beim Umschreiben so'n bißchen Jiddelndes hineingeschrieben«: Wolfdietrich Schnurre, Levin und Gutman. In: FUNK-Korrespondenz Nr. 42 vom 18.10.1985, P8–P9, hier P9.

255 Ebd.

256 *Hickethier*, Knut: Jüdischer Alltag heute: »Levin und Gutman«, SFB-Vorabendserie von Wolfdietrich Schnurre und Peter Deutsch. In: epd / Kirche und Rundfunk Nr. 76/77 vom 25.09.1985, 15–16.

257 Ebd. 15.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Gleichwohl räumte Hickethier ein, »daß an einigen Stellen zu viel ›gejiddelt‹ wird, daß man heute in den Familien zum Vater nicht mehr Tate sagt, doch auf solche Details kommt es nicht an«.[258] Wesentlicher sei, »daß es immer wieder gelungen ist, über die Glaubwürdigkeit der Figuren und ihrer Situationen einen Eindruck, eine Ahnung vom jüdischen Alltag heute zu geben«.[259] Damit verdeutlicht Hickethier, dass Authentizität und Glaubwürdigkeit einer Figur keinesfalls gleichzusetzen seien, schließlich sei der Anspruch an eine fiktionale Serie ein anderer als an eine Dokumentation. Und dennoch könne eine fiktionale Serie in gewisser Weise Wirklichkeit abbilden. Hierfür müssten die Figuren nicht akkurat authentisch, sondern vielmehr glaubwürdig dargestellt werden.

Kritik an Programmpolitik des Bayerischen Rundfunks

Vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Relevanz von *Levin und Gutman* kritisierte Hickethier, dass der Bayerische Rundfunk sich nur zu einer verspäteten Ausstrahlung entschließen konnte und der WDR wegen einer Fußballübertragung am 18. September 1985 die Serie eine Woche später als die anderen ARD-Anstalten starten ließ.[260] Das Verhalten des Bayerischen Rundfunks wurde tatsächlich zu einem Politikum. Zunächst sah es so aus, als ob der Münchner Sender *Levin und Gutman* gar nicht zeigen wollte. Dagegen protestierte unter anderem die kulturpolitische Sprecherin der SPD-Landtagsfraktion, die Regensburger Abgeordnete Christa Meier, die von einem »Ausblenden« des Bayerischen Rundfunks sprach und laut Zeitungsberichten in einem Brief an den BR-Intendanten Reinhold Vöth »ihr Befremden über dieses Vorgehen« äußerte.[261] Vor dem Hintergrund dieser Schelte verwundert nicht, dass sich der BR-Rundfunkrat mit dem Sachverhalt auseinandersetzte. Meiers Parteifreund und Landtagskollege Jürgen Böddrich (SPD) fragte im Fernsehausschuss am 10. Oktober 1985 nach, ob und wann die Serie *Levin und Gutman* ins Programm aufgenommen werde. Daraufhin antwortete Fernsehdirektor Helmut Oeller, *Levin und Gutman* werde »an einem geeigneten Sendeplatz« im Winterhalbjahr 1985/86 ausgestrahlt.[262] Zudem betonte er laut Protokoll: »Der BR blende sich – entgegen Meldungen in der Presse – nicht aus, was überhaupt nicht möglich sei, da es sich nicht um eine Serie des Gemeinschaftsprogramms handle.«[263] Einen Monat später informierte Oeller den Fernsehausschuss darüber, »daß die

258 Ebd. 16.
259 Ebd.
260 Ebd.
261 *O. A.*: »Levin und Gutman«. In: Mittelbayerische Zeitung vom 08.01.1986. Der Brief ist im Historischen Archiv des Bayerischen Rundfunks nicht überliefert.
262 Protokoll FA-Sitzung 378, 10.10.1985. HA BR, GR/5003.E, Gremienprotokolle.
263 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Serie ›Levin und Gutman‹ […] ab 6.1.1986, 21.45 Uhr im Dritten Fernsehprogramm ausgestrahlt werde«.[264]

Der Alleingang des Bayerischen Rundfunks ist differenziert zu betrachten. Zunächst ist in Erinnerung zu rufen, dass das Regionalprogramm der ARD je nach Ausstrahlungsgebiet unterschiedlich gestaltet wurde. So ist auch zu erklären, warum der WDR den Start von *Levin und Gutman* wegen eines Fußballspiels um eine Woche verschieben konnte. Dennoch verwundert es, dass alle ARD-Anstalten bis auf den Bayerischen Rundfunk im Herbst 1985 *Levin und Gutman* ausstrahlten und der BR erst nach Diskussionen in der Presse klarstellte, dass die Serie 1986 gesendet werde. Eine Broschüre des ARD-Pressedienstes führt etwa alle Sendetermine in den Regionalprogrammen der ARD auf – mit Ausnahme des Bayerischen Rundfunks.[265] Dies ist ein weiteres Indiz für die Annahme, dass dieser *Levin und Gutman* anfangs überhaupt nicht senden wollte. Vor dem Hintergrund, dass der Bayerische Rundfunk *Holocaust* oder Claude Lanzmanns *Shoah* zu blockieren versuchte und widerwillig auf unattraktivere Sendeplätze abschob, bedarf es einiger Mühe, darin kein konservativ-verdrängendes Muster zu erkennen. Daran ändert auch die apologetisch anmutende Argumentation des Bayerischen Rundfunks nichts, *Levin und Gutman* werde im Abendprogramm gesendet, »damit die einzelnen Teile ein für ihr Thema günstigeres Programmumfeld als zwischen den Werbeblöcken und den Unterhaltungssendungen des Rahmenprogramms erhalten«.[266]

Der Zick-Zack-Kurs des Bayerischen Rundfunks wurde in der Presse kritisch diskutiert. Der Journalist Manfred Delling bemerkte im »Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt« süffisant: »Die Serie läuft momentan zeitversetzt in allen Regionalprogrammen der ARD – mit Ausnahme von Bayern. Darüber denke man, was man will, aber vor allem das Richtige.«[267] Dass der Platz im Abendprogramm nicht zwingend ein »günstigeres Programmumfeld« darstellte, belegen die Einschaltquoten, die im Vorabendprogramm deutlich besser ausfielen als im Abendprogramm. Mit einem durchschnittlichen Marktanteil von 14,64 Prozent war *Levin und Gutman* im ARD-Werbeprogramm deutlich erfolgreicher als im Abendprogramm des Bayerischen Rundfunks, dessen Sendeplatz um 21.45 Uhr durchschnittlich nur 8,54 Prozent der Zuschauer anlockte. In absoluten Zahlen haben im Herbst 1986 deutschlandweit – mit Aus-

264 Protokoll FA-Sitzung 379, 07.11.1985. HA BR, GR/5003.E, Gremienprotokolle.

265 *Erstes Deutsches Fernsehen/ARD* (Hg.): Levin und Gutman: Dreizehnteilige Fernsehserie von Wolfdietrich Schnurre, Regie: Peter Deutsch. 39/85, V/8. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 36, D. 4.9, 1. Serienbeginn war beim HR am 18.09.1985 um 18.40 Uhr, und am selben Tag beim SFB um 18.45 Uhr, beim SR um 18.55 Uhr und beim SDR/SWF um 19.10 Uhr. Der NDR folgte am 19.09.1985 um 18.40 Uhr, RB am 21.09.1985 um 17.30 Uhr und der WDR am 25.09.1985 um 18.25 Uhr (Ebd).

266 *lby*: »Levin und Gutman«. In: Passauer Neue Presse vom 06.11.1985.

267 *Delling,* Manfred: TV kritisch. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 06.10.1985.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

nahme Bayerns – insgesamt durchschnittlich 3,53 Millionen Zuschauer *Levin und Gutman* mit einem durchschnittlichen Marktanteil von 14,64 Prozent gesehen. Berücksichtigt man auch noch die Zuschauerzahlen des Bayerischen Rundfunks, dann haben *Levin und Gutman* knapp vier Millionen Zuschauer (3.960.000) gesehen. Damit konnte *Levin und Gutman* mit dem ZDF-Vorabendprogramm nicht mithalten. Hier lief *Trio mit vier Fäusten:* eine amerikanische TV-Serie, die von drei Vietnamkriegsveteranen und ihrer Yacht im Pazifik vor der kalifornischen Küste handelt. Die Serie hatte im Ausstrahlungszeitraum von *Levin und Gutman* durchschnittlich 8,7 Millionen Zuschauer.[268]

Fernsehschaffende befragen Test-Zuschauer

Eine glückliche Seltenheit ist, dass für *Levin und Gutman* auch Berichte von Probe-Sichtungen vorliegen. Der SFB und der Berliner »Werbefunk« fanden die Thematik von *Levin und Gutman* offenbar zu heikel, um sie einfach so über die Bildschirme in die Wohnzimmer zu bringen. Daher wurden Berliner Passanten im Europacenter angesprochen und gebeten, bei einem Pretest mitzumachen – die Ergebnisse der Publikumsreaktionen wurden von Medienwissenschaftlern der TU Berlin erhoben und ausgewertet. Die Antworten der Test-Zuschauer fielen höchst unterschiedlich aus und kreisten vor allem um die Fragen, ob der thematische Stoff zu einer Unterhaltungsserie passe und worin der Informationswert und die politisch-gesellschaftliche Relevanz von *Levin und Gutman* liege.

Die oftmals hölzernen, inhaltlich komplexen und damit voraussetzungsreichen Dialoge in *Levin und Gutman* sind für eine unterhaltende Vorabendserie untypisch. So verwundert auch nicht, dass viele der Befragten eine Diskrepanz zwischen Sendeplatz und Inhalt der Serie konstatierten. So gab eine als »Mädchen« genannte Zuschauerin zu Protokoll:

> … als Unterhaltungsfilm, muß ich sagen, fand ich den Film langweilig, informativ war er, [es] wurde über die Abgegrenztheit von Juden berichtet. Aber wenn man so abends vor dem Fernseher sitzt, möchte man gerne unterhalten werden und nicht nur nach einem langen Arbeitstag anstrengend jetzt nachdenken können, über eine Sendung überlegen, denn dieser Film macht ja offensichtlich nachdenklich.[269]

Ein »älterer Mann« bewertete *Levin und Gutman* »als Lehrfilm sehr gut, aber als Unterhaltungsfilm, ich weiß nicht, was … im Unterhaltungsprogramm irgendwann ankommt«. Ein »junger Mann« äußerte, das Thema sei eher für einen Do-

268 *Gesellschaft für Fernsehzuschauerforschung* (Hg.): teleskopie. ZDF-Unternehmensarchiv.

269 Erste Publikums-Reaktionen auf »Levin und Gutman«. In: *Erstes Deutsches Fernsehen/ARD* (Hg.): Levin und Gutman: Dreizehnteilige Fernsehserie von Wolfdietrich Schnurre, Regie: Peter Deutsch. 39/85, V/6. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 36, D. 4.9. Bis auf Weiteres alle Zitate nach dieser Quelle.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

kumentarfilm geeignet. Eine »junge Frau« fände *Levin und Gutman* zu einer »späteren Sendezeit, neun würde ich sagen, 21.00 Uhr«, besser aufgehoben. Ähnlicher Meinung war ein »Mann mittleren Alters«, der einer »Minderheitenserie« im Vorabendprogramm einen »Flop« vorhersagte. Eine »junge Frau« störte sich über die Dominanz des Themas Religion: »[…] die Religion ist viel zu überbewertet. Ich würde den Film genauso langweilig finden, wenn da katholische Szenen oder irgendwelche islamische Szenen vorkommen. Aber ich hätte, glaube ich, nach 10 Minuten abgeschaltet.«

Was die Informationsebene betrifft, fielen die Rückmeldungen positiver aus. Die Probleme, die mit dem Judentum verbunden seien, fand ein »junger Mann« anschaulich dargestellt. Ein »Mann mittleren Alters« antwortete auf die Befragung: »Diese Konflikte und der Streit innerhalb der Familie und auch zwischen der Religion, das macht das Ganze irgendwie spannend, das macht es irgendwie interessant.« Eine »Frau Mitte 60« begrüßte es »auf jeden Fall, daß man einen solchen Film dreht, um also hier an die Menschen heranzukommen«. Eine »Frau Mitte 20« lobte: »Auch die Beziehung zwischen Jung und Alt fand ich so ganz gut, so der Vater noch so in seinem Glauben drin und der Sohn schon ein bißchen weiter.« Eine 60-jährige Frau äußerte: »Für mich ist es einfach mal interessant, die Sitten und Gebräuche dieser Menschen auch mal näher kennenzulernen.«

Die politisch-gesellschaftliche Dimension der Serie wurde unterschiedlich beurteilt. Ein junger Mann befürchtete, *Levin und Gutman* könne kontraproduktiv wirken: »[…] bei der momentanen Lage, in der wir uns in Deutschland befinden, ist es auch wieder ein Aufflackern gegenüber Ausländern. Der unheimlich starke Ausländerhaß, das wird auch dadurch wieder vorkommen. Ich find' es auch sehr gut auf der einen Seite, auf der anderen Seite denk' ich, es wird auch viel Negatives wachrütteln wieder.« Eine 60-jährige Frau äußerte: »Da könnten sich schon die Gemüter erhitzen.« Eine Gleichaltrige kritisierte, dass die Serie am Ende nur jene sehen würden, die sich ohnehin für die deutsch-jüdischen Themen interessierten: »die anderen sollten gucken, und die gucken nicht«. Eine weitere Gleichaltrige stellte infrage, ob mit der Serie überhaupt junge Menschen erreicht werden könnten: »weil die ja persönlich so gar keine Verbindungen mehr hatten … mit diesen Menschen […]. Meine Altersgruppe wahrscheinlich auf jeden Fall, und vielleicht auch noch einige andere, aber ich weiß nicht, inwieweit dieser Film jetzt die Jungen ansprechen wird.«

Was den Komplexitätsgrad der Serie betrifft, waren sich die befragten Zuschauer einig: Die Serie verlange dem Publikum hohe Konzentration ab. Eine 60-jährige Frau äußerte: »Da kann man nicht nur hingucken und wieder weg, rausrennen und wieder hin, da muß man wirklich von Anfang bis Ende gucken.« Ein junger Mann kritisierte, dass die Serie zu viel Vorwissen verlange: »Die Religion spielt in diesem Film ja 'ne enorme Rolle […]. Meiner Meinung nach wird zuviel Vorwissen um die Religion vorausgesetzt, was das alles bedeutet, falls das alle begreifen, also ich hab' das nicht verstanden.« Eine »ältere Frau«,

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

die *Levin und Gutman* keinesfalls langweilig fand, schlug vor, die Serie in Israel zu zeigen, da sie dort jeder verstehe: »Aber hier glaube ich nicht, daß die jungen Leute das alles begreifen… Wenn man nicht selbst schon mal in 'ner Synagoge war, und wenn man selbst nicht mit Juden … Kontakt hat.«[270]

Vergleicht man die Aussagen nach dem Alter der Befragten, so fällt auf, dass die jüngere Generation deutlich unbefangener mit der Serie umzugehen schien und weniger Hemmungen hatte, sie zu kritisieren, als die ältere. Besonders die zum Befragungszeitpunkt 60-Jährigen – also Jahrgänge der 1920er-Jahre – waren von der Serie angetan, hielten sie für sinnvoll oder trauten sich nicht, in der Befragung deutlicher Kritik zu üben. Daher ist anzunehmen, dass *Levin und Gutman* für sie eine Konfrontation mit der eigenen Vergangenheit und auch dem philosemitischen Konsens der Nachkriegszeit darstellte. Auch werden in der kritischen und distanzierten Haltung der jüngeren Befragten zum Themenbereich Religion Säkularisierungstendenzen der bundesrepublikanischen Gesellschaft deutlich – schließlich wurden die religiösen Informationen teilweise als zu schwergewichtig und langweilig empfunden.[271]

6.4 Zwischenfazit

»Wenn es mir gelingt, das Jüdische in den ersten zwei drei Folgen deutlich werden zu lassen, und wenn Galinski sich beschwert über die Serie, dann wird diese Serie gut«[272], hatte der Drehbuchautor Wolfdietrich Schnurre als persönliches Ziel für *Levin und Gutman* vorgegeben. Nimmt man dies als Messlatte und geht von Schnurres eigener Definition aus, was unter Jüdischem zu verstehen sei – nämlich vor allem die Religion –, dann hat er seine Ziele zur Hälfte erreicht: Schließlich geht *Levin und Gutman* ausführlich auf die religiöse Dimension des Judentums ein. Anders als etwa in *Holocaust* und *Ein Stück Himmel*, wo nur am Rande ein Seder-Mahl gezeigt wird, thematisiert *Levin und Gutman* auch das weniger bekannte jüdische Fest Simchat Tora.[273]

Über eine Beschwerde des Vorsitzenden der Jüdischen Gemeinde zu Berlin, Heinz Galinski, ist indes nichts bekannt. Zwar beschwerte sich Galinski oft über

270 Vgl. Anm. 269.

271 Vgl. auch *Hickethier*: Jüdischer Alltag heute.

272 Die jüdische Serie: Gedächtnisprotokoll, 23.12.1980. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.

273 Warum der Sederabend in *Levin und Gutman* nicht vorkam, ist unklar – eigentlich war dies Schnurres Intention gewesen: »Ich muß unbedingt einen Sederabend mit reinbringen« (Die jüdische Serie: Gedächtnisprotokoll, 23.12.1980. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5). Ursprünglich hatte Schnurre vor, in der Serie »ein jüdisches Jahr unterzubringen« (Notizen zu den JÜDISCHEN FAMILIEN. Nach Brauner am 19.03.1981. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Rundfunksendungen, aber selbst wenn ihm *Levin und Gutman* missfallen hätte, dürfte er in diesem Fall öffentlich Zurückhaltung geübt haben – der Produzent Artur Brauner und noch mehr dessen Frau Maria Brauner galten schließlich als Stützen der Jüdischen Gemeinde zu Berlin.

Levin und Gutman präsentiert in 13 Folgen unterschiedliche Facetten des jüdischen Lebens der Gegenwart. Auf visueller Ebene wird Jüdisches über Judaica (Kippa, Menora und Mesusa), jüdische Rituale, Feste und Traditionen sowie über Orte wie das Gemeindezentrum in der Fasanenstraße und die Synagoge in der Pestalozzistraße, den jüdischen Friedhof, ein jüdisches Altersheim und einen Kindergarten sowie ein jüdisches Restaurant gezeigt; auf auditiver Ebene wird der jüdische Bezug über jüdisch klingende Namen, jiddische Begriffe und jüdische Musik erzeugt.

Trotz aller Integrationsbemühungen negiert die Serie Probleme im ›deutsch-jüdischen Verhältnis‹ nicht. Der Philosemitismus der Bundesrepublik wird ebenso kritisiert wie offen ausgedrückter Antisemitismus, etwa als während der Woche der Brüderlichkeit Hakenkreuze und die Parole »Juden raus!« ans jüdische Altersheim geschmiert werden. Dabei ist *Levin und Gutman* selbst nicht frei von fragwürdigen Stereotypen und klischeehaften Zeichnungen. Die Figuren sind jedoch komplex gestaltet und verkommen nicht zu holzschnittartigen Karikaturen, weil sie von Strategien der Kontextualisierung und Emotionalisierung flankiert sind. Dergestalt kann Nadeshna Alexandrownas Sinn für Geld genauso auf den Bildschirm gebracht werden wie das von Mirjams Vater vertretene Vorurteil der »Arroganz des auserwählten Volkes«.[274]

Diese Freiheit der Fiktion bedeutet nicht, dass *Levin und Gutman* zeithistorische Debatten scheut; die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass genau das Gegenteil der Fall ist. Die zunehmende Zuwanderung von Juden aus der Sowjetunion, der Anschlag auf das israelische Restaurant »Mifgash Israel«, die Kooperation mit und die Konkurrenz zu anderen Minderheiten wie der türkischen Bevölkerung – *Levin und Gutman* zeigt ein vielfältiges Bild der Berliner Jüdischen Gemeinde. Dabei scheut die Serie keine Zuspitzungen und Klischees, positioniert sich aber auch deutlich: Sie steht auf der Seite der sowjetischen Zuwanderer, sie plädiert für Liberalisierung und Öffnung, macht auf andere Minderheiten aufmerksam und zeigt Sympathien für die junge Generation. Es fällt auf, dass die Berliner Gemeinde zwar voller Konflikte gezeigt wird, ihr Gemeindevorstand aber zugleich deutlich positiver gezeichnet ist, als Schnurre den realen Vertreter Heinz Galinski nachweislich wahrgenommen hat. Anstelle des »selbstherrliche[n] Funktionär[s]«[275], wie Schnurre Galinski selbst bezeichnet hatte, entwarf er ein Gegenbild.

274 *Levin und Gutman,* 4. Folge.

275 Die jüdische Serie: Gedächtnisprotokoll, 23.12.1980. Wolfdietrich-Schnurre-Archiv, AK 43/5.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Auch wenn sich die Serie mit dem zeitgeschichtlichen Leben der Berliner Juden auseinandersetzt, wird der Holocaust nicht ausgeblendet, sondern als fundamentale Erfahrung ernst genommen. *Levin und Gutman* gelingt dies durch das Motiv des Generationenwechsels. Neben den immer wieder durchscheinenden Konflikten zwischen den Generationen erzählt *Levin und Gutman* über 13 Folgen vor allem eine Geschichte der Weitergabe und Vererbung dessen, was es ausmacht, ein Jude bzw. eine Jüdin im Deutschland der 1980er-Jahre zu sein. Die Serie beginnt mit dem Umzug des Holocaust-Überlebenden Sammy ins Altersheim; die 13. Folge endet mit seiner Übersiedelung nach Israel. Dazwischen stirbt Elsbeth als einzige weibliche Hauptfigur dieser Generation, offenbart aber zuvor ihrem Sohn dessen wahre Identität und verdeutlicht ihm somit sein privates Holocaust-Erbe. Wie der Holocaust hier thematisiert und für die mittlere Generation semantisiert wird, entspricht dem Genre der Familienserie im Vorabendprogramm: Die Enthüllung einer verschwiegenen Adoption am Sterbebett oder ein erotischer Flirt zwischen Verwandten sind zwar alles andere als subtile Mittel der Erzählung, in der Verbindung mit der Holocaust-Erfahrung jedoch durchaus innovativ. So wurde in der Bundesrepublik vor *Levin und Gutman* nicht in dieser Intensität von zeitgenössischem jüdischen Leben erzählt.

In der Doppelstruktur der beiden titelgebenden Familien wird einmal mehr die religiöse Dimension deutlich, die *Levin und Gutman* bei der Darstellung des Judentums betont. Bereits strukturell ist auffällig, dass der Familie Levin mehr Raum zugestanden wird und sie nicht von ungefähr in der ersten und letzten Folge der Serie den Rahmen bildet. Sie ist als Verkörperung einer orthodoxen jüdischen Familie ein Kunstgriff, weil sie einerseits dazu dient, verschiedene Rituale und Traditionen zu veranschaulichen. Andererseits wird mit der Familie Levin nur eine bestimmte normative Position innerhalb der Jüdischen Gemeinde dargestellt, die durch die Familie Gutman ergänzt wird. Dieses liberale Pendant ist aber gegenüber der Familie Levin durchweg weniger stabil gezeichnet: Harry ist von Zweifeln geprägt, Leos energischer Zionismus wird hinterfragt und Jakobs Depression ausführlich dargestellt. Zugespitzt ließe sich sagen: Die liberalen Gutmans haben Probleme, die orthodoxen Levins lösen sie.

Die größte Innovation von *Levin und Gutman* liegt in der Wahl des Formats. Dass überhaupt eine 13-teilige Serie mit jüdischer Thematik im Vorabendprogramm gesendet wurde, ist eine bemerkenswerte Entwicklung. Anders als in bisherigen Produktionen wird in dieser Serie jüdisches Leben nicht mit dem Fluchtpunkt des Holocausts erzählt, sondern bleibt – mit dem Hauptthema des Generationenwechsels – auf die Zukunft des jüdischen Lebens in Deutschland fokussiert. Durch die Konstellation einer liberalen und einer orthodoxen Familie bekommen die Zuschauer die Facetten zeitgenössischen Judentums präsentiert, das um Einwanderer aus der damaligen Sowjetunion, atheistische jüdische Studenten, Besucher aus Israel und christlich-jüdische Familien ergänzt wird.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

7. ›Vergangenheitsbewältigung‹ als Groteske: *Kir Royal*-Folge *Adieu Claire* (1986)

> Vielleicht sind wir alle noch zu nah dran, zu dicht am real existierenden Kompost der gesellschaftlichen Trüffelschweine. Bei der Zweitsendung, vielleicht im Jahr 2030, wenn kein Mensch mehr wissen will, wer Graeter ist, wird »Kir Royal« ein Stückchen Sittengeschichte des späten 20. Jahrhunderts sein.[1]
>
> *Ilse Kümpfel-Schliekmann (»Ponkie«) über die TV-Serie Kir Royal*

Obwohl München fast durchgehend von sozialdemokratischen Oberbürgermeistern regiert wurde, die im Stadtrat teilweise auf eine SPD-Mehrheit zählen konnten, schloss sich die bayerische Landeshauptstadt Adenauers Devise an, Deutschland wiederaufzubauen und die Wunden heilen zu lassen, wie der Gründungsdirektor des NS-Dokumentationszentrums, Winfried Nerdinger, kritisiert.[2] Mehr noch: Die Verdrängungsmechanismen blieben in München nicht auf die unmittelbare Nachkriegszeit beschränkt. Während sich in den 1980er-Jahren die Städte Hamburg, Köln und vor allem Berlin mit der »Topographie des Terrors« symbolträchtig ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit stellten, wurde das NS-Dokumentationszentrum in München erst 2015 eröffnet. Aus der einstigen »Hauptstadt der Bewegung« war die »Hauptstadt der Verdrängung« geworden.[3] Dies war freilich kein auf München beschränktes Phänomen. Auch in Dachau versuchte in den 1980er-Jahren ein Großteil der Bevölkerung, einen Ausbau der KZ-Gedenkstätte zu verhindern.[4]

1 *Kümpfel-Schliekmann*, Ilse (»Ponkie«): »Kir Royal«, Wahrheit hinter der Wirklichkeit. In: Abendzeitung vom 29.10.1986. Lisa Schoß hat mich auf *Adieu Claire* aufmerksam gemacht – sie hat das Entstehen des Kapitels von Anfang an mit vielen Anregungen begleitet. Ich danke auch Simon Hadler sowie Britta Kägler und den Studierenden ihrer Übung zu Dietls filmischem Schaffen für die hilfreichen Anmerkungen.

2 *Meyer,* Friederike/*Stock*, Wolfgang Jean: »Die umliegenden Bauten sind unsere Originale«: Gründungsdirektor Winfried Nerdinger über das NS-Dokumentationszentrum in München. In: Bauwelt 16.2015, 20–23, hier 20.

3 *Nerdinger*, Winfried: München – Hauptstadt der Verdrängung. In: Süddeutsche Zeitung vom 17.11.2001, 17.

4 *Schoßig*, Bernhard: Von der Last zum Lernort: Dachau und die Zeitgeschichte. In: *Paul*, Gerhard/*Schoßig*, Bernhard: Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus: eine Bilanz der letzten dreißig Jahre. Göttingen 2010, 154–170.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Von dem geradezu nonchalanten Umgang mit der NS-Vergangenheit zeugt die vierte Folge der ARD-Serie *Kir Royal* mit dem Titel *Adieu Claire*, die am 13. Oktober 1986 ausgestrahlt wurde. Vordergründig thematisiert *Adieu Claire* die Liebesgeschichte zwischen dem jüdischen Komponisten Friedrich Danziger und der Sängerin Claire Maetzig. Beide hat der Zweite Weltkrieg getrennt, 40 Jahre sind mittlerweile vergangen, in denen sie sich nicht gesehen haben, ihre Liebe aber fortgelebt hat. Nun sollen sie in Deutschland wieder aufeinandertreffen. Hintergründig problematisiert der Regisseur Helmut Dietl damit die Verdrängungsmechanismen der Stadt München in den 1980er-Jahren. *Adieu Claire* wird mit den Drehorten Königsplatz, Prinzregentenplatz und dem Haus der Kunst schließlich zu einer topologischen Reise zu den authentischen NS-Orten der einstigen »Hauptstadt der Bewegung«.

Die Gesellschaftssatire aus der Perspektive des Klatschreporters Baby Schimmerlos hat mit *Holocaust* auf den ersten Blick wenig zu tun: In *Kir Royal* geht es vor allem um die Schwabinger Bohème, das schillernde Leben der Stadt München in den 1980er-Jahren, die damals den Ruf hatte, die heimliche Hauptstadt der Bonner Republik zu sein. Dieser regionale Schwerpunkt ist typisch für das filmische Schaffen Dietls, dessen Werk zudem ein großes Interesse an der nationalsozialistischen Vergangenheit und an jüdischen Themen erkennen lässt. In den 1970er-Jahren wollte Dietl die Serie *Münchner Geschichten* (1974) gar als »Geschichte eines jüdischen Jungen« inszenieren, »der in einer jiddisch sprechenden Familie lebt, selbst aber nur breites Bayrisch redet«.[5] Allerdings traf Dietl mit der Serienidee auf Widerstand beim Bayerischen Rundfunk, sodass nicht Dietls jüdischer Jugendfreund Towje Kleiner, sondern Günther Maria Halmer den Protagonisten der Serie spielte. Auch in *Der ganz normale Wahnsinn* (1978) sind Dietls Versuche erkennbar, Jüdisches einzuflechten – allerdings nur auf verschlüsselte Weise. *Adieu Claire* indes thematisiert offen die nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands und die mangelnde Aufarbeitung. Dies lässt sich als implizite Reaktion auf *Holocaust* deuten – insofern haben *Holocaust* und *Kir Royal* auf den zweiten Blick doch etwas miteinander zu tun. Zwischen *Münchner Geschichten*, *Der ganz normale Wahnsinn* und *Kir Royal* fällt die Ausstrahlung der *Holocaust*-Serie. Die amerikanische Serie hat den Umgang des Fernsehens mit dem Nationalsozialismus und mit jüdischen Figuren signifikant verändert. Diese indirekte Wirkung von *Holocaust* zeige ich am filmischen Schaffen Helmut Dietls. Lehnten die BR-Verantwortlichen vor Ausstrahlung der amerikanischen Mini-Serie zu deutlich markierte jüdische Figuren ab oder haderten noch mit Shoah-Überleben-

5 *Lebert,* Stephan: Das rastlose Leben des Towje Kleiner: Der Schauspieler und Autor wurde als Taxifahrer in den »Münchner Geschichten« bekannt. In: Süddeutsche Zeitung vom 09.12.1986, 22.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

den als Figuren im Unterhaltungsprogramm, erschien dies nach *Holocaust* nun möglich.

Zunächst widme ich mich Helmut Dietls Interesse an jüdischen Themen und beleuchte die Verbindung zu dem befreundeten jüdischen Schauspieler Towje Kleiner (1.). Mit dem Film *Adolf und Marlene,* der von Ulli Lommel realisiert wurde, stelle ich eine motivische Vorlage der Folge *Adieu Claire* vor (2.). Schließlich beschreibe ich die Genese der Episode *Adieu Claire* und kontrastiere sie mit den 1980er-Jahren in der »Hauptstadt der Verdrängung« München (3.). Die Rezeption von *Adieu Claire* verdeutlicht, warum einerseits die Fachkritik die Folge begeistert aufnahm und sogar intertextuelle Referenzen zu Thomas Bernhards Theater-Erfolg *Heldenplatz* festgestellt werden können – andererseits die Schlussstrich-Mentalität der 1980er-Jahre sich auch im Rezeptionsverhalten niederschlägt (4.). Es folgt ein Zwischenfazit (5.).

7.1 Helmut Dietls Interesse an jüdischen Themen und dem Nationalsozialismus

Helmut Dietl habe »die besten jüdischen Figuren im deutschen Film und Fernsehen« geschaffen, schrieb zum Tod des Regisseurs und Drehbuchautors im März 2015 der Journalist Fabian Wolff in der »Jüdischen Allgemeinen«.[6] Dietl war nicht jüdisch, doch das Münchner Urgestein kokettierte immer wieder mit seinem Großvater, dessen Familie aus Ungarn gestammt haben und jüdisch gewesen sein soll. Dietls Großvater war der österreichische Schauspieler Fritz Greiner, der am 1. Januar 1879 als Fritz Dietl in Bratislava oder in Wien[7] geboren sein soll und in der Nacht vom 15. auf den 16. November 1933 in München verstarb.[8] Fritz Dietl wählte dann Fritz Greiner als Künstlernamen.[9]

Greiner war verheiratet und hinterließ zwei Kinder – darunter Helmut Dietls Vater. Über die Todesursache gab es wilde Spekulationen. Der »Kinematograph« meldete, Greiner habe »seinem Leben freiwillig ein Ende« bereitet.[10] Widersprüchlich äußerte sich der »Filmkurier«. Einerseits berichtete er, Greiner

6 *Wolff*, Fabian: Woody Allen in Schwabing: Helmut Dietl schuf die besten jüdischen Figuren im deutschen Film und Fernsehen. In: Jüdische Allgemeine vom 31.03.2015, URL: http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/21948 (am 01.03.2017).

7 Es gibt widersprüchliche Angaben: Die meisten Zeitungsberichte nennen Wien als Geburtsort, ebenso die Meldekarte im Stadtarchiv München. Bratislava und Wien hingegen werden in Helmut Dietls Autobiographie genannt: *Dietl*: A bissel was geht immer 33 (Bratislava) und 343 (Wien). Vgl. Stadtarchiv München, EWK 65. Ich danke Andreas Heusler für seine Hilfe.

8 *O. A.*: Totenglocke. In: Lichtbildbühne vom 17.11.1933. Cordula Rath hat mir diesen in der Deutschen Kinemathek in Berlin überlieferten Artikel freundlicherweise bereitgestellt.

9 *Dietl*: A bissel was geht immer 343.

10 *O. A.*: Totenglocke. In: Lichtbildbühne vom 17.11.1933.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

sei aufgrund einer Vergiftung gestorben. Andererseits zitierte er eine Pressestelle, wonach »Fritz Greiner nicht Selbstmord begangen« habe, sondern »einem Herzschlag erlegen« sei.[11] Greiners genaue Todesumstände wurden nicht geklärt, ebenso wenig wie die Frage nach einem jüdischen Hintergrund. Zweifel scheinen insofern angebracht, als Greiner etwa im Propaganda-Film *SA-Mann Brand* (1933) mitwirkte.[12] Dennoch war dieses Detail für das Dietl'sche Familiennarrativ wichtig, wie zahlreiche Interviews belegen: Helmut Dietl erzählt immer wieder von seinem jüdischen Großvater.[13] Dietls erste Ehefrau, Karin Dietl-Wichmann, spielte mit diesem Motiv in ihrem autobiographisch gefärbten Roman »Ciao Herzi!«. Hier stirbt die Figur Gregor – Helmut Dietls Alter Ego –, woraufhin seine Ex-Frauen zusammenkommen und Martine – sie entspricht Dietls dritter Ehefrau Jeannine Cheyresy – zu der Frage veranlasst:

»Der Mann muß unter die Erde. […] Gibt's bei uns eigentlich einen jüdischen Friedhof?«[14] Da die anderen Ex-Frauen sie entgeistert anschauen, rechtfertigt Martine ihre Frage: »Erstens hat er es doch dauernd erzählt, und die amerikanische PR seiner ersten Oscar-Nominierung für ›Die Fälschung‹ [*Schtonk*] vor sechs Jahren war auch darauf abgestellt. Er hat gesagt, vielleicht mögen die keine Deutschen, und in allen Interviews betont, daß er Jude wäre…«[15]

Towje Kleiner als Brückenbauer zum Judentum

Es gibt zahlreiche weitere Hinweise auf Helmut Dietls Auseinandersetzung mit jüdischen Themen – insbesondere auf sein Faible für jüdischen Humor. Immer wieder beklagte Dietl die Humorlosigkeit der Deutschen, was letztlich den Nationalsozialismus mit begünstigt habe – zulasten des reichen deutsch-jüdischen Erbes mit seinem unverwechselbaren jüdischen Humor:

Mit dem Humor hat man es in Deutschland ja auch nicht. […] [E]s gab einmal viele Menschen in diesem Land vor dem letzten Krieg, die sehr viel von Humor verstanden haben. Die hat man beseitigt, oder sie sind von selber gegangen, wenn sie Glück gehabt haben. Seit es dieses jüdische Element nicht mehr gibt – und die wenigen Juden,

11 Filmkurier vom 18.11.1933.

12 *Wulf,* Joseph: Theater und Film im Dritten Reich. Gütersloh 1964, 351 f.

13 Exemplarisch: 20 Jahre nach *Kir Royal*: Ein Rückblick mit Helmut Dietl. In: *Kir Royal*: Jubiläumsedition 25 Jahre (DVD 3).

14 *Dietl-Wichmann*, Karin: Ciao, Herzi! Vier Frauen verschwören sich gegen ihren Ex. München 2012, 275. Die erste Auflage war 1998 erschienen. Tatsächlich wurde Helmut Dietl auf dem Bogenhausener Friedhof beerdigt. Als melancholischer Mensch soll, wie Karin Dietl-Wichmann berichtet, der reale Helmut Dietl ein schwieriges Verhältnis zu Friedhöfen gehabt haben: »Dietl hasste Friedhöfe! Selbst das Grab seiner von ihm sehr geliebten Mutter auf dem Nordfriedhof hat er nach der Beerdigung nie mehr besucht! Der Beerdigung von Freunden (Eichinger) blieb er stets fern. Es interessierte ihn einfach nicht!« (Dietl-Wichmann an RR, 02.12.2015).

15 *Dietl-Wichmann*: Ciao, Herzi! 276.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

die noch da sind, haben mit Immobilien oder Textilien zu tun –, seit es die jüdische Intelligenz nicht mehr gibt in Deutschland, ist es halt aus mit dem Humor. Denn Humor ist eine ganz spezifische Art und Weise, Probleme zu bewältigen und Leiden zu verkraften; eine uneitle und sozusagen unonanistische Art. Man kann sich nicht suhlen darin; vor allem aber sind Fehler sehr leicht nachzuweisen. Das hat in der Bundesrepublik keiner gern.[16]

Deutlich werden hier nicht nur Dietls Liebeserklärung an den jüdischen Humor, sondern auch gewisse Stereotype wie Juden als Immobilien- und Textilhändler. In Interviews erzählte Dietl öfter einen seiner Lieblingswitze, den er offenbar aus Friedrich Torbergs *Die Tante Jolesch*[17] entnommen hatte und dabei »Krautfleckerln« in Apfelkuchen umwandelte:

Es gibt den jüdischen Witz von der Großmutter, um deren Sterbebett sich die ganze Familie versammelt, um ihr das Geheimnis des Rezeptes für den berühmten Apfelkuchen zu entreißen. Sie will nicht damit herausrücken. Schließlich sagt sie ihrem kleinen Lieblingsenkel, als der sie bittet: »Sag doch, was war's, das deinen Apfelkuchen so gut gemacht hat?«: »Zu wenig.«[18]

Ein Brückenbauer zur jüdischen Lebenswelt der Nachkriegszeit war der Münchner Schauspieler Towje Kleiner. Kleiner wurde am 4. April 1948 als Sohn jüdischer Displaced Persons in Föhrenwald geboren. Seine Eltern waren Holocaust-Überlebende; sein Vater stammte aus Polen, seine Mutter aus Russland. Kleiner wuchs in Deutschland, Israel, Schweden, Kanada, England und Argentinien auf; mit seinem Vater sprach er bis zuletzt jiddisch, mit seiner Mutter bayerisch.[19] Während seiner Münchner Jugend nahm Towje Kleiner intensiv am jüdischen Kulturleben teil: Er ging in die Münchner Möhlstraße 14 in den »Club«, wie das »Heim für die jüdische Jugend« – das »Maon ha-Noar« – genannt wurde. Egal ob Tischtennisraum, Bastelzimmer, Fotolabor, Jazz-Keller oder Bühnensaal – hier fanden die jüdischen Jugendlichen vielseitige Freizeitmöglichkeiten.[20] Die große Bühne eroberte Towje Kleiner mit seinen jüdischen

16 *Thissen,* Rolf: Tiefseetaucher haben nicht die besten Augen: Plädoyer für eine Lebensbetrachtung mit Humor und Witz. In: Kölner Stadt-Anzeiger vom 25.07.1979.

17 In *Die Tante Jolesch* heißt es: »›Tante – ins Grab kannst du das Rezept ja doch nicht mitnehmen. Willst du es uns nicht hinterlassen? Willst du uns nicht endlich sagen, wieso deine Krautfleckerln immer so gut waren?‹ Die Tante Jolesch richtete sich mit letzter Kraft ein wenig auf: ›Weil ich nie genug gemacht hab …‹ Sprach's, lächelte und verschied« (*Torberg*, Friedrich: Die Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten. 28. Aufl. München 2005, 23). Ich danke Michael Brenner für diesen Hinweis.

18 *Karasek*, Hellmuth: Ein Stenz aus der Gaishoferstraße 47: SPIEGEL-Gespräch mit »Monaco Franze«-Erfinder Helmut Dietl über seine TV-Erfolge und Fernseh-Erfahrungen. In: Der Spiegel vom 10.08.1987, 142–149, hier 144.

19 Gespräch mit Mario Kleiner am 12.11.2015 in Rottach-Egern.

20 *Frank,* Chaim: Jüdisches Leben in München: eine Dokumentation, URL: http://www.doku-archiv.com/kehilot/deutsland/jew-muc45.htm (am 01.03.2017).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Freunden David Dubovy, Jakob Fingerhut, Fryderyk »Zwi« Gabowicz, Willi Rozencwajg und Irving »Murmel« Weissmann, mit denen er 1964 die Band »The Sabres« gründete.[21] Bei dem Bandnamen handelt es sich um die englisch-deutsche Variante des hebräischen Wortes ›Tzabar‹, das übersetzt ›Kaktusfeige‹ bedeutet und zur Metapher für die zweite Generation der Zionisten wurde.[22]

Kleiner und Dietl waren eng befreundet. Laut Kleiners Bruder Mario hielt sich Towje mit Gelegenheitsjobs wie Taxifahren, Lieferdiensten, aber auch dem Schleppen von Schweinehälften beim jüdischen Fleisch-Großhändler Rajber über Wasser.[23] Zusammen mit Helmut Dietl und weiteren Freunden experimentierte er auch im Textilgeschäft: Inspiriert durch Verwandte in Paris, die in der Schmattesbranche (Textilbranche) tätig waren, sprang Towje Kleiner mit Helmut Dietl in den 1970er-Jahren auf den Jeans-Hype auf, indem sie einen Jeansladen in der Münchner Innenstadt eröffneten: im Radlsteg, einer Querstraße zum Tal.[24] Diese autobiographische Begebenheit wurde später in der ARD-Serie *Münchner Geschichten*, in der Towje Kleiner mitspielte und Helmut Dietl Regie führte, in Form des Geschäfts »Tscharlies Tschiens« [!] filmisch verarbeitet.[25]

Rachel Salamander, Leiterin der jüdischen Literaturhandlung, war mit Towje Kleiner, Helmut Dietl und Patrick Süskind befreundet. Sie bestätigt, dass Dietl an jüdischen Themen sehr interessiert gewesen sei – und auch daher Gefallen an Towje Kleiner gefunden hatte:

> Der Kleiner hat dauernd auf Jiddisch rumgefrotzelt, das hat dem Helmut gefallen. Der hat sich dann gewünscht, das ein oder andere zu übernehmen. Dietl war ja auch bei den Kleiners zuhause und hat das geliebt, diese Art von Mentalität: dieses Jiddisch-Witzige, den Alltag mit einem jiddischen Term so treffend zu bezeichnen. Helmut Dietl hatte wirklich eine Affinität dazu. Das hat ihm unheimlich gefallen. Die Lebensklugheit, der Alltagswitz, die Situationskomik und wie Situationen begriffen werden; diese Realitätsergreifung mit der jiddischen Sprache, die mit einem Ausdruck treffsicher auf den Punkt bringen kann, was auf Deutsch nur sehr umständlich geht. Bei Helmut Dietls Interesse war nichts Philosemitisches dabei. Der hat kapiert, um was es geht. Wir haben uns oft unterhalten über den jüdischen Zugriff auf die Welt.[26]

21 Auf das Gründungsjahr 1964 weist ein Badge der »Sabres« hin mit dem Schriftzug: »The never ending tour since 1964.« In: Privatbestand David Dubovy.

22 Vgl. *Almog*, Oz: The Sabra: The Creation of the New Jew. Berkeley 2000.

23 Gespräch mit Mario Kleiner am 12.11.2015 in Rottach-Egern.

24 Gespräch mit Ursula Kleiner am 06.10.2015 in München.

25 *Münchner Geschichten*, 41:54. Legendär wurde laut dem Historiker Oliver Hochkeppel jene Passage, in der Tscharlies Nachbar, Herr Heinrich, bei der Ladeneröffnung Tscharlie »zur Seite nahm, um ihm zu erklären, daß das Wort ›Jeans‹ falsch geschrieben sei, und der ihm erwiderte: ›Des macht nix, ›Tscharlie‹ schreibt sich auch ned mit Tsch.‹« (*Hochkeppel*, Oliver: Münchner Geschichten. In: *Brömme*, Bettina/*Endl*, Thomas (Hg.): Ein Herz und eine Seele: Fernseh-Geschichten. Leipzig 1999, 145–148, hier 147).

26 Gespräch mit Rachel Salamander am 21.03.2017. Salamander wirkte für eine Folge in *Der ganz normale Wahnsinn* als Regieassistentin mit und übernahm darin auch eine Statistenrolle.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Dietl sah stets einen engen Zusammenhang vom Drehbuchschreiben zur eigenen Biographie: »Ich habe das getan, was ich eigentlich immer tue: in einer gewissen Weise eigene Eindrücke, Erfahrungen aufzuarbeiten, das war immer […] biographisch irgendwie unterfüttert, teils auch autobiographisch. […] Das ging alles ineinander.«[27] Und auch Dietls Drehbuch-Co-Autor Patrick Süskind beschrieb eigene Erlebnisse als Fundus für Filmgeschichten: »Alles, alles, was man in den letzten Jahren und Jahrzehnten erlebt, gesehen, begriffen hat, alles, was man schon immer einmal machen wollte, soll hineingepackt werden in diesen einen Film«, erklärte er zu ihrem gemeinsamen Kino-Erfolg *Rossini, oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief.*[28] Sich von selbst erlebten Begebenheiten inspirieren zu lassen, bedeutete für Helmut Dietl jedoch nicht, sich der naturalistischen Schule anzuschließen: »Meine Arbeit hat nichts mit der naturalistischen Wirklichkeit zu tun, sondern mit der Wahrheit […]. Es geht mir um gesellschaftliche, historische Wahrheit«, äußerte Dietl in einem Interview, in dem er auch betonte, dass Wahrheit nicht zwingend mit Wirklichkeit korreliere: »Es kann eine Sache wahr sein, auch wenn sie erst mal mit der Wirklichkeit nichts zu tun hat.«[29] Auch entsprächen seine Figuren niemals realen Personen eins zu eins – vielmehr bestünden diese aus »realen Elementen und Momenten«.[30]

Jüdische Momente in den ›Münchner Geschichten‹

Mit der neunteiligen Serie *Münchner Geschichten*, die vom 26. November 1974 bis zum 4. Februar 1975 in der ARD ausgestrahlt wurde, gelang Dietl der Durchbruch als Regisseur. Die Serie portraitiert kleinbürgerlich gezeichnete Familien im Münchner Stadtteil Lehel, die zunehmend von Bauspekulanten verdrängt werden.[31] Im Zentrum stehen Tscharlie [!] und seine Großmutter Anna Häusler, die von Günther Maria Halmer und Therese Giehse gespielt wurden. Towje Kleiner übernahm die Rolle von Tscharlies Freund, dem türkischen Taxifahrer Achmed. Mit der Mischung aus Unterhaltung und Gesellschaftskritik erlangte die Serie schnell Kultstatus – laut dem Historiker Oliver Hochkeppel wurde die Serie allein bis 1985 fünfmal wiederholt.[32] »Ein authentischer Münchner Ton war da zu hören, mit skurrilen Wendungen, die sich schleunigst sprach-

27 20 Jahre nach *Kir Royal*: Ein Rückblick mit Helmut Dietl, 05:26–05:48. In: *Kir Royal*: Jubiläumsedition 25 Jahre (DVD 3).

28 *Süskind*, Patrick: »Film ist Krieg, mein Freund!«: Über einige Schwierigkeiten beim Drehbuchschreiben. In: *Dietl*, Helmut/*Süskind,* Patrick: Rossini oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief. Zürich 1997, 199–274, hier 204.

29 *Reichardt,* Lars: Der Mann in Weiß. In: Männer Vogue 3 (1992), 150–162, hier 162.

30 *Karasek*, Hellmuth: Was ist eine Melodramödie? Auszüge aus einem Gespräch zwischen Hellmuth Karasek und Helmut Dietl. In: *Dietl*: Rossini 282.

31 Helmut Dietl. In: Internationales Biographisches Archiv Munziger.

32 *Hochkeppel*: Münchner Geschichten 148.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

prägend im richtigen Leben niederschlugen«;[33] das machte für Hochkeppel den Charme der Serie aus: »Bald fanden wir selbst alles Selbstverständliche lauthals ›logisch‹ und quittierten kleinere Enttäuschungen mit einem ›Ois Chicago‹.«[34] Die *Münchner Geschichten* hätten das »Lebensgefühl der 70er« transportiert und seien Dietls »erster, genialer Streich« gewesen, »der stilbildend wirkte: An seiner Genauigkeit, Leichtigkeit und Lebensnähe orientierten sich seither alle folgenden Mundartserien.«[35]

Wenig bekannt ist jedoch, dass die *Münchner Geschichten* ursprünglich komplett anders konzipiert waren: Dietl wollte die Serie zusammen mit Towje Kleiner schreiben und darin jüdisches Leben der 1970er-Jahre in München thematisieren. Allerdings stieß Dietl mit dieser Idee auf Widerstand beim Bayerischen Rundfunk, wie der Journalist Stephan Lebert berichtete: »Den Fernsehverantwortlichen gefiel das nicht und Dietl machte aus dem jüdischen Jungen den ›Tscharlie‹.«[36] Die Bedenken wiederholten sich später bei der Produktion der Serie *Der ganz normale Wahnsinn* (1979), wie Dietl in einem Interview ausführte: »Keiner wollte Towje Kleiner als Hauptdarsteller (weil er jüdisch aussieht, fürchtete man antisemitische Ressentiments).«[37] Auch der Journalist Haakon Nogge schrieb in seinem Nachruf auf Towje Kleiner davon, dass ihn Helmut Dietl »[g]egen alle massiven Widerstände beim BR« habe durchsetzen müssen.[38] Der Jugendfreund David Dubovy erinnert sich an die Vorbehalte: »Towje mit seiner geringen Körpergröße und seinem fremdländischen Aussehen war nicht für den *American Gigolo* geboren.«[39]

Statt eines Juden spielte Towje Kleiner in den *Münchner Geschichten* daher die Rolle einer anderen Minderheit – die des türkischen Taxifahrers Achmed. Die türkische Identität der Achmed-Figur weicht jedoch an mancher Stelle der jüdischen Identität des Schauspielers Towje Kleiner, etwa als Achmed mit seinen Kumpels Tscharlie und Gustl ein Lied einstudiert und dabei eine der inoffiziellen israelischen Siegeshymnen des Sechstagekriegs anstimmt: den hebräischen Song *Sharm el Sheikh*.[40] Mehrmals bekommt der Zuschauer nur Fragmente des Liedes zu hören: Zweimal in einer Wirtschaft, wenn Achmed einen akustischen Kontrast zu den bayerischen Gstanzln liefert, und einmal in der Wohnung der

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd. 147.

36 *Lebert*: Das rastlose Leben des Towje Kleiner.

37 Helmut Dietl, zitiert nach: *Kümpfel-Schliekmann*, Ilse (»Ponkie«): Nervensausen beim »Durchdreher«: Regisseur Helmut Dietl ist zornig über den Titel seines neuen Films. In: Abendzeitung vom 08.03.1979.

38 *Nogge*, Haakon: »Mit ihm geht eine Ära zu Ende«: Zum Tod von Towje Kleiner (63): Regisseur Helmut Dietl erinnert sich. In: tz vom 10.01.2012, URL: http://www.tz.de/muenchen/stadt/zwischen-dietl-pumuckl-towje-kleiner-1556320.html (am 01.03.2017).

39 Gespräch mit Jakob Fingerhut und David Dubovy am 16.12.2015 in München.

40 Ich danke Itai Raveh für seine Hilfe.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 36: Helmut Dietl spielt ausländischen Taxi-Kunden und lobt das *Sharm el Sheikh*-Lied (*Münchner Geschichten,* Folge *Das Brettl*, 46:57)

Familie Häusler, die kurzerhand zum Tonstudio umfunktioniert wurde.[41] Doch am Ende der Folge *Das Brettl* erhält das Lied breiteren Raum: Tscharlie singt im Taxi das Lied vor sich hin – zur Begeisterung eines Pelz und Sonnenbrille tragenden sowie eine ausländische Zeitung lesenden Fahrgastes, der ihn ermuntert, ruhig lauter zu singen: »Ich höre das gern.«[42] Zum Abspann der Folge *Das Brettl* wird schließlich die Musik extradiegetisch eingespielt; nicht mehr Achmed singt das Lied, sondern die Originalversion des hebräischen Liedes von Ron Eliran ist zu hören. Der Fahrgast wurde von Helmut Dietl gespielt, seine Stimme jedoch nachsynchronisiert – damit die international gezeichnete Figur nicht mit Dietls gepflegtem Münchnerisch eine bayerische Grundierung erhält.

Die Einbindung des *Sharm el Sheikh*-Lieds ist als persönliche Intervention Towje Kleiners und seiner Liebe zu Israel zu werten. Kleiner, der 1967 am Yiddish Theatre in Israel tätig war, hatte den Sechstagekrieg vor Ort miterlebt. Als Staatenloser hatte Kleiner keinen Militärdienst geleistet;[43] während des Sechstagekrieges kam somit für ihn auch kein Armee-Einsatz infrage. Dennoch unterstützte Kleiner ›Eretz Israel‹, indem er in einem Kibbuz Aprikosen erntete und Kühe molk.[44] Wie Witwe Ursula Kleiner rückblickend berichtet, habe Towje immer wieder von dem siegestrunkenen Ausnahmezustand und der euphorischen Stimmung nach Israels Triumph im Juni 1967 erzählt; dazu gehörte auch die Schilderung eines Abends, an dem begeisterte Menschenmassen das

41 *Münchner Geschichten*, *Das Brettl,* 28:15–29:00; 35:22–35:52; 42:37–43:25.

42 *Münchner Geschichten*, *Das Brettl,* 46:58.

43 Laut Ursula Kleiner hatte sich Towje Kleiner konsequent geweigert, sowohl die israelische als auch die deutsche Staatsangehörigkeit anzunehmen. Gegen den israelischen Pass war er, weil er sonst hätte Militärdienst leisten müssen, und gegen den deutschen Pass hatte er wie viele andere Juden aufgrund des Holocausts starke Vorbehalte. Towje Kleiner war daher lange Zeit staatenlos, was stets aufwändige Visaanträge erforderte. 1992, mit Gründung der Europäischen Union und dem Schengen-Abkommen, habe er sich für einen deutschen Pass entschieden, in welchem Towje Kleiner jedoch vor allem einen europäischen Pass sah (Gespräch mit Ursula Kleiner am 06.10.2015 in München).

44 Gespräch mit Mario Kleiner am 12.11.2015 in Rottach-Egern.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 37: *Sharm el Sheikh* statt bayerischer Gstanzl: Towje Kleiner singt die inoffizielle israelische Siegeshymne (*Münchner Geschichten,* Folge *Das Brettl*, 28:19*)*

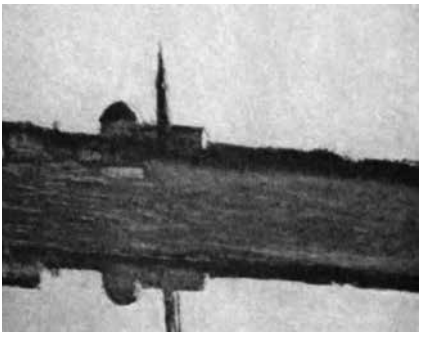


Abb. 38: Szene in Achmeds Zimmer: Moschee im Bild, Ladino-Lied im Ton *(Münchner Geschichten*, Folge *Dreiviertelreife*, 27:10)

Siegeslied *Sharm el Sheikh* auf einem großen Platz sangen.[45] Towje Kleiner hat dieses besondere biographische Erlebnis über seine Rolle als türkischer Taxifahrer Achmed in die Serie *Münchner Geschichten* eingeflochten.

Sharm el Sheikh war allerdings nicht das einzige jüdische Lied, das Kleiner in die *Münchner Geschichten* integrierte: In der ersten Folge *Dreiviertelreife* heult sich Tscharlies Freundin Susi bei Achmed aus, weil sie vermutet, dass Tscharlie sie mit einer anderen betrüge. Achmed kündigt seinem Freund daraufhin in Gedanken die Freundschaft und stimmt ein sephardisches Lied an: *Avre tu puerta cerrada / Qu'en tu balcón luz no hay.*[46] Es ist in Ladino verfasst und heißt übersetzt »Öffne deine verschlossene Tür, denn auf deinem Balkon gibt es kein Licht«. Die Hybridität von Achmeds Figur wird im Kontrast von Bild- und Tonspur sinnfällig: Während auf der Bildebene die Kamerafahrt durch Achmeds Zimmer mit einem Zoom auf ein Landschaftsgemälde beginnt, das eine Moschee zeigt und somit der muslimischen Identität Achmeds gerecht wird, erklingt auf der Tonebene ein jüdisches Lied, das der jüdischen Identität des Schauspielers Towje Kleiner entspringt. Das Lied hat Towje Kleiner nicht nur am Filmset, sondern immer wieder auch für sich privat oder auch bei Proben mit den »Sabres«

45 Gespräch mit Ursula Kleiner am 06.10.2015 in München.

46 Das Lied besteht aus zwei Strophen: »Avre tu puerta cerrada/Qu'en tu balcón luz no hay/El amor a tí te vela/Partemos Roza, partemos de aqui. // Yo demandí por la tu hermozura/Como te la dio el Dío/La hermozura tuya es pura/La meresco solo yo.« Eine andere Version des Liedes besteht aus drei Strophen: »Avre tu puerta cerrada/Qu'en tu balcon dinguna luz no hay/Ma el amor que yo ati, mi bella,/Partemos juntos de aqui. // Si es por agradarte/Na la mi sangre pronta por vertir/Si la mi sangre no te puede convencer/Na la mi muerte con gran plazer. // Por las calles que tú irás/De mi solombra te arrelumbrarás/Y ›ahes‹ munchos echarás/Cuando de mí te acodrarás.« Zitiert nach: *Lévy*, Isaac: Chants Judéo-Espagnols. London 1959, 44 f. Ich danke Judith Haug für ihre Hilfe.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

gesungen.[47] Ambivalente Figurenzeichen dieser Art waren dem Regisseur Helmut Dietl stets wichtig. In einem Interview hatte er einmal erklärt, er weigere sich, Figuren eindeutig zu bestimmen, »weil dann wären die Figuren auch eindeutig gespielt. Und das ist nicht gut, sie sollen mehrdeutig gespielt werden, sie sollen in ihren Widersprüchen gezeigt werden.«[48]

Die Hybridität der Achmed-Figur wird in einer anderen Szene noch deutlicher, als der Wirtshausbesitzer – Susis Vater – Achmed vorwirft, ein »fauler Hund« zu sein.[49] Achmed kontert mit einem Fluch auf Arabisch, dessen Übersetzung lautet: »Wenn die ganze Welt überflutet wäre und der einzige Fels mein Schwanz wäre, wo würdest du dich draufsetzen?«[50] Die Antwort unter der Gürtellinie erfolgte in der Fernsehfassung auf Arabisch und blieb für das deutsche Publikum somit unverständlich. Towje Kleiner verdankte sie einem sudanesischen Kumpel aus dem Club »Picco 17« – und war für seine arabischen Schimpfwörter berühmt und berüchtigt. Regelmäßig soll Towje Kleiner mit vulgären arabischen Wörtern wie »Sharmuta« und »Kiss imak« um sich geworfen haben.[51]

Weitere jüdische Momente in den *Münchner Geschichten* ergeben sich durch Leopold Heinrich, Oma Häuslers Untermieter.[52] Über mehrere Folgen verteilt erhält der Zuschauer fragmentarische Hinweise auf die Figur – so etwa den vagen Hinweis in der ersten Folge, dass der passionierte Geigenspieler »ein Schicksal hinter sich«[53] habe. Im Dialog mit der linken Aktivistin Katja und insbeson-

47 Ich danke Ursula Kleiner für diesen Hinweis.

48 20 Jahre nach *Kir Royal*: Ein Rückblick mit Helmut Dietl. *Kir Royal*: Jubiläumsedition 25 Jahre (DVD 3), 27:30–27:48.

49 *Münchner Geschichten,* Folge *Das Brettl,* 08:02–08:25.

50 Bei diesem Fluch soll es sich um einen Insider-Witz der Föhrenwald-Jungs gehandelt haben. Die dazu passende Antwort, die in den *Münchner Geschichten* nicht vorkam, lautete: »Ich würde wie ein Vogel fliegen und auf dich herunterkacken.« Ich danke Mario Kleiner für diesen Hinweis und für seine Übersetzung aus dem Arabischen.

51 Laut David Dubovy bedeutet »Sharmuta« übersetzt »Schlampe« und »Kiss imak« so viel wie »Muschi deiner Mutter« (Gespräch mit Jakob Fingerhut und David Dubovy am 16.12.2015 in München).

52 Zwar wurde Anna Häusler von der bekannten Schauspielerin jüdischer Herkunft, Therese Giehse, gespielt – allerdings verdichtet die Figur der Oma Häusler keine jüdischen Kodierungen, im Gegenteil: In der Küche ist ein Kruzifix deutlich zu sehen und am Ende der Serie zieht sie in ein katholisches Altersheim. Die Figur der Oma Häusler war die Sympathieträgerin schlechthin der *Münchner Geschichten,* wie Oliver Hochkeppel ausführt: »Als in sich ruhendes Universum saß sie da in ihrer Abrißwohnung, naiv und doch so gescheit in ihrer hausgemachten Logik. Man mußte sie einfach lieben! Wenn die allzu bürgerliche Wirtin Hillermeier (Ruth Drexel) schimpfte: ›Nach Sacramento reiten! Ich versteh' die jungen Leut' ned mehr‹, hielt sie dagegen: ›Ich versteh' vieles ned. Aber des versteh' ich.‹ Wer wollte nicht so eine Oma haben? Solche valentinesken Dialoge waren es vor allem, die neben den genauestens beobachteten Figuren, Szenen und Stimmungen hängenblieben« (*Hochkeppel*: Münchner Geschichten 146).

53 *Münchner Geschichten,* Folge *Dreiviertelreife*, 36:15.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 39: Antisemitische Schmiererei im Englischen Garten *(Münchner Geschichten,* Folge *Maulhelden*, 05:38)

dere mit einem Fingerzeig auf seine Nase deutet Leopold Heinrich – Stereotype aufgreifend – seinen jüdischen Hintergrund an: »Ich habe eine ziemlich feine Nase. Ich habe das alles erlebt, am eigenen Leib. Damals, da waren es die Faschisten von rechts, und jetzt, jetzt sind es die Faschisten von links.«[54] Vor dem Hintergrund des Antisemitismus der Linken, der in den 1970er-Jahren in Deutschland deutlich zunahm, wird Leopold Heinrichs Angst vor der linken Aktivistin Katja deutlich. Die Mehrdeutigkeit der Figur Leopold Heinrich wird auch im Dialog der Nachbarn aufgegriffen. Abends regen sich diese über dessen Geigenspiel auf: »Dass der Jud net amol bei der Nacht a Ruhe gibt mit seinem Gefiedel«[55], schimpft der von Fritz Straßner gespielte Nachbar, der eine Mischung aus »ewiggestrige[m] Hausmeister-Blockwart« und »klassische[m] deutschen Spießer« verkörpert und aus seinem Antisemitismus keinen Hehl macht.[56] Dessen Frau hingegen entgegnet: »Der Herr Heinrich ist kei Jud net und außerdem kann er bis um zehn auf seiner Violine spielen, was er mag, da kannst gar nichts machen, des is a Gesetz.«[57] Ihr Ehemann hingegen ist von Leopold Heinrichs jüdischer Identität überzeugt. Mit Blick auf die an anderer Stelle geäußerte Information, dass der Nachbar 1936 nach England emigriert sei, bemerkt er schnippisch: »Warum is er dann vom Hitler davon, wenn er kein Jude ist?«[58] Später erfährt der Zuschauer von Leopold Heinrich: »Wie ich [19]36 nach England bin, ist es mir viel schlechter gegangen. Damals hat man mir alles genommen. Jetzt kann mir niemand mehr was nehmen, weil ich nichts mehr hab.«

Der Antisemitismus im München der 1970er-Jahre wird jedoch nicht nur über Dialogpassagen der Nachbarn hörbar. Er wird auch visuell transportiert,

54 *Münchner Geschichten,* Folge *Dreiviertelreife*, 35:40–36:07.

55 *Münchner Geschichten,* Folge *Ein Ziel im Leben*, 10:15–10:19.

56 URL: http://www.br.de/themen/bayern/inhalt/geschichte/juden-bayern-juedisches-leben144.html (am 01.03.2017).

57 *Münchner Geschichten,* Folge *Ein Ziel im Leben*, 10:26–10:34.

58 *Münchner Geschichten,* Folge *Ein Ziel im Leben*, 10:35–10:38.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

wenn eine Säule des Monopteros im Englischen Garten gezeigt wird, die mit Davidstern und Hakenkreuz beschmiert wurde.

Jüdische Momente in ›Der ganz normale Wahnsinn‹

Helmut Dietls zweite große Serie, *Der ganz normale Wahnsinn,* enthält ebenfalls jüdische Momente. Der Protagonist Maximilian Glanz – gespielt von Towje Kleiner – berichtet seiner neuen Affäre Gloria Schimpf von dem Vorhaben, ein Buch mit dem Titel zu schreiben: »Woran es liegt, dass der einzelne sich nicht wohlfühlt, obwohl es uns allen so gut geht.« Den Buchtitel erläutert er auf kryptische Weise und vermittelt so das Hadern der bundesrepublikanischen Gesellschaft mit ihrem jüdischen Erbe: »Es ist quasi die deutsche Übersetzung eines alten jü-, ausländischen Sprichworts: Men gekent lebn, aber men lozt nit.«[59] Indem Maximilian Glanz dazu ansetzt, den jüdischen Hintergrund des Sprichwortes zu erklären, nach der ersten Silbe »jü« jedoch abbricht und stattdessen auf das Adjektiv »ausländisch« ausweicht, werden mit einem einzigen Satz bundesrepublikanische Befindlichkeiten und die »deutsch-jüdische Psychose« auf den Punkt gebracht: die fehlende Unbefangenheit, das Wort jüdisch oder Jude auszusprechen. Zunächst formuliert Maximilian Glanz das Sprichwort auf Jiddisch, benutzt aber nicht den jiddischen Konjunktiv (»men volt gekent lebn, nor men lozt nit«[60]), da dieser zu sehr von der deutschen Syntax abgewichen und damit für die Zuschauer unverständlich geworden wäre. Stattdessen wählt er eine jiddisch-deutsche Hilfskonstruktion, die sich mit »men gekent leben« am deutschen Konjunktiv »man könnte leben« orientiert.[61] Da seine Angebetete Gloria Schimpf den Satz trotzdem nicht versteht, folgt später noch die deutsche Übersetzung: »Man könnte leben, aber man lässt nicht. Verstehen Sie? Die anderen, die lassen einen nicht. Darum. Ich untersuche darin… Genau. Das ist es. Es ist eine Untersuchung. Eine Untersuchung unserer Lebensbedingungen.«[62]

Vieles spricht dafür, dass diese Passage auf Towje Kleiner zurückzuführen ist. Im veröffentlichten Drehbuch[63] der *Münchner Geschichten* ist sie nicht enthalten. Zwar galt Dietl als Regisseur, der wenig auf spontane Einfälle und erst am Filmset improvisierte Dialoge gab, wie er einmal in einem Interview betonte: »Das Drehbuch ist ja das Ergebnis von monatelangen Überlegungen. Und es ist ganz unwahrscheinlich, daß man aus dem Stegreif heraus was Besseres findet.«[64] Bei Kleiner dürfte er eine Ausnahme gemacht haben.

59 *Der ganz normale Wahnsinn,* Folge 1, 24:27–24:59.

60 Für die Übersetzung und Analyse des Jiddischen bin ich Evita Wiecki zu großem Dank verpflichtet.

61 Auch hierfür danke ich Evita Wiecki.

62 *Der ganz normale Wahnsinn,* Folge 1, 24:27–24:59.

63 *Dietl*, Helmut/*Niemeyer*, Anita: Münchner Geschichten. München 1984.

64 *Karasek*: Ein Stenz, 144.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 40: Zwi Gabowicz als italienischer Gitarrenspieler mit Monika Schwarz und Towje Kleiner *(Der ganz normale Wahnsinn,* 1. Folge, 31:25)

Die Erläuterung des »alten jü-, ausländischen Sprichworts«[65] ist die einzige Stelle in der Serie *Der ganz normale Wahnsinn*, in der eine jüdische Kodierung explizit wird, wenngleich in beiläufiger Form. Towje Kleiner war aber nicht der einzige jüdische Schauspieler in *Der ganz normale Wahnsinn.* Auch Fryderyk »Zwi« Gabowicz spielte darin eine Nebenrolle. Er war für Towje Kleiner eine Art Ersatzcousin, ihre Mütter stammten aus demselben russischen Dorf.[66] In *Der ganz normale Wahnsinn* spielt Gabowicz einen italienischen Gitarrenspieler, der das frische Liebesglück von Maximilian Glanz und Gloria Schimpf nach dem Restaurantbesuch mit Dean Martins Kulthit »That's Amore« stört: »When a moon hits your eye like a big pizza pie // That's amore. // When the world seems to shine like you've had too much wine // That's amore«, trällert er, bis er von Maximilian Glanz rüde unterbrochen wird: »Basta, basta, basta, via!« Gabowicz war auch für die Standfotografien zuständig, mit denen die Serie später beworben wurde. Improvisierte Gabowicz anfangs noch als Fotograf, machte er mit seinen autodidaktischen Fähigkeiten schnell Karriere und wurde zum Starfotografen der »Bravo«, für die er vor allem in den 1980er- und 1990er-Jahren alle Stars und Sternchen ablichtete: »Weltstars wie Michael Jackson, Paul McCartney, Britney Spears, Take That und The Rolling Stones standen vor seiner Kamera«, schrieben die Zeitungen anlässlich seines frühen Todes 2007 im Alter von 60 Jahren.[67]

Auch wenn der Protagonist Maximilian Glanz nur ein einziges Mal – äußerst beiläufig und verklausuliert – Hinweise auf seine jüdische Identität gibt, wurde die Figur häufig als Jude interpretiert. Dies lag sowohl an der Besetzung der Rolle mit Towje Kleiner als auch an der Figurenzeichnung, die an Woody Allen erinnert – dessen *Stadtneurotiker* hatte 1977 die Kinos erobert.

65 *Der ganz normale Wahnsinn,* 1. Folge, 22:13.
66 Ich danke Ursula Kleiner für diesen Hinweis.
67 *O. A.*: Musikerfotograf Gabowicz tot. In: Tiroler Tageszeitung, 08.06.2007, 18.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Wenn Helmut Dietls Auseinandersetzung mit den Verdrängungsmechanismen der Bundesrepublik zur Sprache kommt, wird oftmals sein Film *Schtonk!* (1992) genannt, Dietls viel gepriesene und für den Oscar nominierte Groteske über die gefälschten Hitler-Tagebücher im Wochenmagazin *Stern*. Doch bereits Anfang der 1980er-Jahre verarbeitete Dietl die Schwierigkeiten der Gegenwart mit dem nationalsozialistischen Erbe in seiner Kultserie *Kir Royal*, die 1986 in der ARD ausgestrahlt wurde. Das Format der Groteske erschien ihm als richtiges Mittel für die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit: »Humor, denke ich, hat in der richtigen Dosierung eine aufklärerische Wirkung.«[68] Über den Unterhaltungswert hinaus könne so ein Beitrag für eine gesellschaftliche Diskussion geleistet werden.[69] Humor war für Dietl auch ein wirkmächtiges Instrument gegen Totalitarismus: »Denn überall dort, wo ein gewisser Humor zu Hause ist, können so ganz extreme kollektive Schandtaten wie damals nicht passieren.«[70] Die Mischung aus Unterhaltung und Tiefgang habe das Potential, »den Zuschauern mehr Durchblick auf die Zusammenhänge im Leben« zu verschaffen.[71] Die Komödie war für Dietl stets tragisch und melodramatisch, weshalb er für sich und sein filmisches Schaffen auch den Begriff der »Melodramödie« prägte:

Ich nehme den Begriff »Melodramödie«, weil zu jeder Komödie bestimmte Bestandteile gehören: das Melodram, der tragische Aspekt und der komödiantische. Wenn die nicht vorhanden sind, ist es keine Komödie, sondern eine Klamotte oder Farce. Aber niemand macht sich die Mühe, das auseinanderzuhalten, weil es an Genrebewußtsein fehlt. Sobald gelacht wird, nennt man alles Komödie.[72]

Die »Melodramödie« erschien ihm als »einzig seriöse Form«[73] für eine gelungene Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus:

Ausgehend […] von Hannah Arendt, von der Banalität des Bösen, ging es mir auch um diesen kleinen Schritt von der Banalität des Bösen zur Lächerlichkeit. Es gibt diese eingelernten Verhaltensweisen, diese sehr zweifelhafte Betroffenheit, wenn es um Nationalsozialismus geht. So können wir die Probleme aber nicht lösen. Wir müs-

68 *Pflaum,* H. G.: »Humor hat eine aufklärerische Wirkung«: Ein Gespräch mit Helmut Dietl über seinen Film »Schtonk«. In: Süddeutsche Zeitung vom 11.03.1992.

69 *Frank*, Niklas/*Seufert,* Michael: »Mit meinem Film ist Ihre Vergangenheit bewältigt«. In: Stern vom 05.03.1992, 76–82.

70 Ebd.

71 *Thieringer,* Thomas: Möglichkeiten, das Leben auszuhalten: Ein Gespräch mit dem Autor und Regisseur des »Monaco Franze«, Helmut Dietl. In: Süddeutsche Zeitung vom 07.04.1983.

72 Zitiert nach: *Hein*, Ina: Der Regisseur Helmut Dietl: Themen, Charaktere und Gesellschaftsbild in »Kir Royal«, »Schtonk« und »Rossini« (unveröffentlichte Magisterarbeit). Marburg 1997, 30. Hein beruft sich dabei auf *Köhler,* Margret: Am Drehbuch hängt alles. In: Film-Dienst 2/1997, 10.

73 *Oßwald*, Dieter: »Ich denke, ich bin ein Moralist«: Interview mit dem Regisseur Helmut Dietl zu seinem Erfolgsfilm »Schtonk«. In: Kultur Magazin vom 03.04.1992.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

sen mit unserer Vergangenheit umgehen, aber in einer erwachsenen, aufgeklärten Art. Dazu muß man auch zeigen, wie lächerlich diese Leute sind. Das beste Beispiel, dies zu tun, gab Chaplin.[74]

Mit seiner Arbeit als Film- und Fernsehschaffender verfolgte Dietl somit auch ein gesellschaftspolitisches Anliegen: »Ich denke, ich bin ein Moralist. Und glaube, daß dies aus meinen Sachen hervorgeht. Die Leute erkennen sich wieder in ihren Widersprüchen und Eitelkeiten etcetera. Das hat doch etwas Moralisches.«[75] Im Allgemeinen wollte Dietl mit seinem filmischen Schaffen seine Zuschauer dazu anregen, ein geglücktes Miteinander zu führen: »Wenn ich eine [Botschaft] hätt', dann wär's die, hinzuschauen, sich wiederzuerkennen, mehr Verständnis füreinander und so ein besseres Miteinander zu bekommen.«[76] Auch gehörte zu diesem Anliegen, die Verdrängungsmechanismen der Bundesrepublik zu thematisieren und so einen filmischen Beitrag zur ›Vergangenheitsbewältigung‹ zu leisten. Dietl sah hier großen Nachholbedarf:

> Das ganze Problem ist bei weitem nicht verdaut, es steckt wie ein großer Kloß im Magen oder in der Kehle, und es ist nicht gelungen, damit auf irgendeine Weise fertig zu werden. Man soll ja gar nicht damit fertig werden, man soll die Abgründe nicht zuschütten. Sie müssen für immer und ewig geöffnet bleiben, damit jeder hinschauen kann und weiß: so etwas darf nicht wieder passieren. Die richtige Diskussion darüber wurde, wann immer sie angefangen hat, schnell erstickt.[77]

Während Dietl die Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Erbe in den *Münchner Geschichten* und in *Der ganz normale Wahnsinn* jedoch nur in dezenter Form führte, machte er diesen Themenkomplex in der *Kir Royal*-Folge *Adieu Claire* erstmals explizit deutlich. Vor der Ausstrahlung von *Holocaust* haderten die Verantwortlichen im Bayerischen Rundfunk mit einer allzu deutlichen Kenntlichmachung jüdischer Figuren, einer zu intensiven Problematisierung der ›Vergangenheitsbewältigung‹ und des Antisemitismus der Gegenwart. Infolge der gesellschaftlichen Veränderungen im Laufe der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre, zu denen auch *Holocaust* einen Beitrag geleistet hatte, schwanden die Hemmungen, die Dinge beim Namen zu nennen.

74 Ebd.
75 Ebd.
76 *Reichardt*: Der Mann in Weiß 162.
77 *Körte*, Peter: Erst dämonisiert, dann banalisiert: Helmut Dietl über seinen Hitler-Tagebuch-Fälschungs-Film »Schtonk«. In: Frankfurter Rundschau vom 12.03.1992.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

7.2 Kontext: Der Vorläufer von *Adieu Claire: Adolf und Marlene* vom Fassbinder-Clan

Die vierte Folge der insgesamt sechsteiligen Serie *Kir Royal* handelt von dem jüdischen Komponisten Friedrich Danziger, der im Sterben liegt. Allerdings diagnostiziert ein befreundeter Arzt, der Gynäkologe ist, psychosomatische Gründe für Danzigers Krankheit: »Er stirbt nicht an dieser Krankheit, er stirbt an dieser Zeit«, urteilt der Arzt – später ist von einem »Psychotumor« die Rede.[78] Aus seiner Misere kann Friedrich Danziger nur seine einstige Geliebte Claire Maetzig retten. Die Beziehung von Friedrich Danziger und Claire Maetzig ist die Geschichte einer unerfüllten Liebe: Der Zuschauer erfährt, dass sich das Paar von einst zuletzt nach dem Zweiten Weltkrieg gesehen hat – »er ist anschließend nach Deutschland zurück, und sie hat einen heiligen Schwur getan, nie wieder einen Fuß auf deutschen Boden zu setzen«.[79] Seitdem lebt Claire Maetzig in Paris und ist offenkundig nach dem Vorbild von Marlene Dietrich gezeichnet; Friedrich Danziger gleicht wiederum dem Komponisten und Kabarettisten Friedrich Hollaender.

Dietrich war mit Hollaenders ›Weltschlager‹ *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* aus *Der blaue Engel* weltberühmt geworden.[80] Vor seiner Emigration war Hollaender laut der Germanistin Ilse Newbery »Hauskomponist und musikalischer Leiter von Max Reinhardts literarisch-politischem Kabarett ›Schall und Rauch‹«.[81] 1933 musste Hollaender aufgrund seiner jüdischen Herkunft und seiner antinazistischen Werke Hals über Kopf Berlin verlassen. Hollaender war zum Verhängnis geworden, dass er bereits 1931 die antisemitische Hetze der Nazis ad absurdum geführt hatte. Auf die *Habanera* aus *Carmen* dichtete er die satirischen Verse: »Ob es regnet, ob es hagelt, ob es schneit oder ob es blitzt, an allem sind die Juden schuld. Und glaubst du's nicht, sind sie dran schuld, an allem, allem sind die Juden schuld!«[82] Doch Hollaender konnte vor der Verhaftung fliehen: Nach einer Zwischenstation in Paris emigrierte er 1934 in die USA.[83]

78 *Dietl*, Helmut/*Süskind*, Patrick: Kir Royal: Aus dem Leben eines Klatschreporters. München 1986, 156.

79 Ebd. 152.

80 *Hollaender,* Friedrich: Von Kopf bis Fuß: Mein Leben mit Text und Musik. Bonn 1996, 229.

81 *Newbery,* Ilse: Nicht länger mehr »draußen vor der Tür« – oder doch? Friedrich Hollaenders Rückkehr. In: The German Quarterly 63.2 (1990), 245–259, hier 245.

82 *Hope,* Daniel: Sounds of Hollywood: Wie Emigranten aus Europa die amerikanische Filmmusik erfanden. Reinbek 2015, 28.

83 *Hollaender*: Von Kopf bis Fuß.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

In Hollywood knüpften Dietrich und Hollaender an ihre erfolgreiche Zusammenarbeit an; Hollaender schrieb für sie den Song *See What the Boys in the Backroom Will Have*[84] und steuerte auch die Musik zu den Filmen *Song of Songs* (1933)[85], *Angel* (1937)[86] und *Seven Sinners* (1940)[87] bei. Hollaender wurde in Hollywood berühmt, teilweise unter dem amerikanisierten Namen Frederick Hollander. Dietrich blieb er auch nach dem Zweiten Weltkrieg verbunden.

1954 kehrte Hollaender nach München zurück, wo er am 18. Januar 1976 starb.[88] Die Geschichte von Claire Maetzig und Friedrich Danziger ist somit auch eine Geschichte von Heimatverlust, Exil und Remigration. Nachdem Hollaender 1954 beschlossen hatte, nach Deutschland zurückzukehren, war er jedoch schnell von der bundesrepublikanischen Geschichtsvergessenheit und Selbstgefälligkeit angewidert. Laut Newbery wurde der Besuch in Dachau für ihn zu einem »traumatischen Erlebnis«.[89] Die Enttäuschung über die Bundesrepublik der 1950er-Jahre wird in einem Gedicht deutlich, das er kurz nach seiner Rückkehr 1954 geschrieben hat und in dem er »ein paar unliebenswürdige Gattungen aus dem BRD-Tierpark«[90] metaphorisch beschreibt. »Neben den vielen weißen, unschuldigen Lämmern, die alle nicht mit den schwarzen über einen Kamm geschert werden wollen«, so fasst Newbery das Gedicht zusammen, falle »besonders das Chamäleon auf, das sich immer der Umwelt anpaßt, mal braun, mal grün«.[91] Hierüber dichtet Hollaender:

Solch jäher Wechsel wird jedoch
meist nicht so schnell verdaut.
Die alte Farbe schimmert noch
bisweilen durch die Haut.[92]

Helmut Dietl und Kurt Raab machten aus Friedrich Hollaender in *Adieu Claire* die Figur Friedrich Danziger, die von Curt Bois gespielt wurde. Bois stand Hollaender seit seinem fünften Lebensjahr sehr nahe.[93] Auch ihm hatte

84 *Weniger*, Kay: »Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben…«: Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945: eine Gesamtübersicht. Hamburg 2011, 246.

85 *Chandler*, Charlotte: Marlene: Marlene Dietrich, A Personal Biography. New York 2011, 275.

86 Ebd. 278.

87 Ebd. 279.

88 *Weniger*: »Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben…« 247.

89 Ebd. 246.

90 Ebd. 247.

91 Ebd. 249.

92 *Hollaender*, Friedrich: »Wiedersehn mit Hagenbeek's Tierpark [!]« (Ein Manuskript – Geschrieben im Jahr 1954, noch unter den ersten Eindrücken meiner Rückkehr). Zitiert nach: *Newbery*: Nicht länger mehr »draußen vor der Tür« 249.

93 *Hollaender*: Von Kopf bis Fuß 47.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Hollaender Lieder geschrieben, etwas bekannter wurde das Chanson *Guck doch nicht immer nach dem Tangogeiger hin*.[94] Ebenso hatte Bois zu Marlene Dietrich einen persönlichen Bezug. Die beiden kannten sich aus Berliner Revuezeiten, sahen sich im kalifornischen Exil wieder und arbeiteten zusammen.[95]

Auch die Figur des Arztes Theo Krakauer ist auf subtile Art jüdisch kodiert: Nach der Rückkehr aus dem Exil wurde die Figur in Deutschland nicht mehr heimisch. So steht sie für einen melancholischen, heimatlosen Kosmopoliten: »Ich leb überall ein bissl ungern«[96], sagt Dr. Krakauer. Auch diesen Satz dürfte Dietl aus Torbergs *Die Tante Jolesch* entnommen haben:

> »Alle Städte sind gleich, nur Venedig is es bissele anders.« Rein äußerlich erinnert das an eine Formulierung ungesicherten Ursprungs, als deren Schöpfer abwechselnd irgendjemandes Tante, Onkel oder Großvater auftritt und die in der Emigration häufig zitiert wurde: »Ich bin überall e bissele ungern.«[97]

Inspiration für die Haupthandlung von *Adieu Claire*, die Rückkehr Claire Maetzigs aus Paris nach Deutschland, gab Marlene Dietrich. Mit ihr hatte sich Kurt Raab, Dietls Regieassistent bei der *Kir Royal*-Produktion, Jahre zuvor auseinandergesetzt – als Schauspieler in Ulrich Lommels Film *Adolf und Marlene* (1977). An diesem Film hatten viele Protagonisten des Fassbinder-Clans mitgewirkt. Die *Kir Royal*-Folge *Adieu Claire* steckt daher voller intertextueller Bezüge zu Fassbinder-Filmen im Allgemeinen und zu *Adolf und Marlene* im Besonderen. Das Drehbuch zu *Adieu Claire* stammte auch nicht wie die anderen *Kir Royal*-Folgen aus der Feder von Helmut Dietl und Patrick Süskind, sondern wurde von Dietl zusammen mit Kurt Raab geschrieben. Raab, Fassbinders einstiger Intimus, hatte in *Adolf und Marlene* die Rolle Adolf Hitlers gespielt. Der Regisseur Ulrich Lommel, ebenfalls ein Künstler aus dem Fassbinder-Clan, griff laut dem »Abendzeitung«-Kritiker Thomas Veszelits in dem Film »das Gerücht auf, Hitler habe sich 1938 bemüht, Marlene zur Rückkehr nach Deutschland zu bewegen. Als kulturelles Aushängeschild für das Dritte Reich.«[98] Demnach sei Marlene Dietrich Hitlers einzige wahre Liebe und Eva Braun nur eine Lückenbüßerin gewesen, da Dietrich Hitlers Avancen nicht erwidert habe.[99] Ganz aus der Luft gegriffen war die Geschichte von Hitler und Marlene nicht – stichhaltiger Beleg für Hitlers Faszination für Marlene Dietrich und sein Be-

94 *Münz*, Lori (Hg.): Cabaret Berlin: Revue, Kabarett and Film Music between the Wars. Hamburg 2005, 118.

95 *Wieland*, Karin: Dietrich & Riefenstahl: Der Traum von der neuen Frau. München 2011, 224.

96 *Dietl:* Kir Royal 171.

97 *Torberg*: Die Tante Jolesch 20.

98 *Veszelits*, Thomas: Da war Marlene Dietrich sauer: Klage gegen deutsche Filmemacher. In: Abendzeitung, undatiert.

99 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

mühen, die Diva zur Rückkehr nach Deutschland zu bewegen, sind Protokolle des FBI.[100]

Mit der Begegnung zwischen Hitler und Marlene Dietrich verarbeitete Ulrich Lommel in seinem Film *Adolf und Marlene* somit kein historisches Ereignis, sondern entwickelt eine kontrafaktische Erzählung mit einer Figur im Zentrum, die in der Bundesrepublik lange Zeit ambivalent wahrgenommen wurde. Einerseits galt Marlene Dietrich als moralisch integer, weil sie ins Exil gegangen war und nicht wie Leni Riefenstahl an Hitlers Propaganda mitwirkte. Andererseits nahmen konservative Kreise Dietrich die Parteinahme für die Amerikaner übel und warfen ihr entsprechend vor, ihr ›Vaterland‹ verraten zu haben und ein ›Ami-Liebchen‹ zu sein. Dietrich war in die USA emigriert und erhielt am 9. Juni 1939 in Los Angeles die amerikanische Staatsbürgerschaft.[101] »Marlene go home« – eine Abwandlung des antiamerikanischen Slogans »Ami go home« – stand auf den Protestschildern, mit denen Dietrich 1960 in Berlin während eines Gastspiels unter der Schirmherrschaft Willy Brandts empfangen wurde.[102] Selbst 1997 tat sich das Kommunalparlament in Schöneberg schwer, eine Straße nach Marlene Dietrich zu benennen.[103] Zu ihren größten Fürsprechern und Verehrern gehörte Artur Brauner: »Ich werde nicht zulassen, daß Marlene Dietrich in Vergessenheit gerät«, teilte Brauner immer wieder mit und setzte sich dafür ein, dass die Filmikone am neu gestalteten Potsdamer Platz mit dem Marlene-Dietrich-Platz geehrt wurde.[104] Für Brauner war sie nicht nur eine filmische, sondern auch eine moralische Größe: »Marlene Dietrich hat mehr Charakter bewiesen als alle anderen, weil sie sich nicht korrumpieren ließ und sich nicht mit den verbrecherischen Nationalsozialisten eingelassen hat.«[105]

Das Interesse der Öffentlichkeit an der Person Marlene Dietrichs hatte nie nachgelassen. Zwar versuchte sie, in ihrer Wohnung in der schicken Pariser Avenue Montaigne ein zurückgezogenes Leben zu führen.[106] Doch die Medien

100 Federal Bureau of Investigation, Internal Security F and G, File No. 100–14265, 16.06.1942. Mary Magdalene von Losch, with aliases, Maria Magdalena Sieber, Marlene Dietrich, 5. FBI Records: The Vault. Subject: Marlene Dietrich, Part 1 of 5, URL: https://vault.fbi.gov (am 01.03.2017). Ich danke Werner Sudendorf für seinen Hinweis auf das im Internet einsehbare FBI-Schriftgut.

101 Memorandum for the Director: Mary Magdalene von Losch, with aliases Maria Magdalena Sieber, Marlene Dietrich; Internal Security – F & G, 13.07.1942, 1. FBI Records: The Vault. Subject: Marlene Dietrich, Part 2 of 5. In: URL: https://vault.fbi.gov (am 01.03.2017).

102 *Schell*, Maximilian: Ich fliege über dunkle Täler oder Etwas fehlt immer: Erinnerungen. Hamburg 2012, 140; *Sudendorf,* Werner: Marlene Dietrich. München 2001, 166.

103 *O. A.*: »Der Blaue Engel« behagt manchen nicht: Ein geplantes Denkmal für Marlene läßt peinliche Ressentiments wieder aufleben. In: Nürnberger Zeitung vom 09.08.1997, 21.

104 Ebd.

105 Ebd.

106 *O. A.*: Marlene Dietrich: Es gibt keine wunderbaren Gesichter mehr. In: Die Welt vom 21.04.1987, 11.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

berichteten immer wieder ausführlich über das Leben der Diva, etwa zu ihrem 75. Geburtstag am 27. Dezember 1976. Der Journalist Charles Higham wärmte in einem ausführlichen Portrait in der »New York Times« die Geschichte um Hitlers Verehrung für Marlene Dietrich neu auf und zitierte sie mit den Worten: »Hitler wanted me to be his mistress. I turned him down. Maybe I should have gone to him. I might have saved the lives of six million Jews.«[107]

Als Helmut Dietl und Kurt Raab sich daran machten, den Stoff für die Folge *Adieu Claire* zu entwickeln, verarbeiteten sie Motive aus Ulrich Lommels Film *Adolf und Marlene* – wie die Rahmenhandlung und die faschistische Ästhetik mit Stiefeln, Schäferhunden und Keulen schwingenden Sportlern im körperbetonten »Kraft durch Freude«-Stil. Zugleich bedienten sie sich mehrerer Elemente aus Maximilian Schells Film *Marlene Dietrich – Porträt eines Mythos* (1984). Das Drehbuch von *Adieu Claire* gleicht produktionsästhetisch somit einem Mosaik, das sich aus verschiedenen Steinen zusammensetzt: zwei frühere Filme (Lommel und Schell), die Vergangenheitspolitik Münchens als »Hauptstadt der Verdrängung«, Anspielungen auf verrückte Mode-Ideen, die mit faschistischen Elementen spielen – bis hin zu ganz konkreten Begebenheiten, die Michael Graeter als Klatschreporter der »Abendzeitung« erlebt hatte und die Kurt Raab und Helmut Dietl in die Folge verwoben. Teilweise arbeiteten sie mit Verfremdungseffekten, teilweise aber auch nahezu originalgetreu, etwa was Marlene Dietrichs Pariser Domizil betrifft: Claire Maetzig, Marlene Dietrichs Alter Ego, lebt zurückgezogen in einer Wohnung in der Avenue Montaigne – wie ihr reales Vorbild unweit des Hotels »Plaza Athénée«. Das Inventar der in *Adieu Claire* gezeigten Wohnung mit einem Flügel – tatsächlich besaß Marlene Dietrich zwei – und vielen Bilderrahmen hat sich an der nachgebauten Wohnung aus Maximilian Schells Filmporträt orientiert.

7.3 Analyse: *Kir Royal* entsteht in der »Hauptstadt der Verdrängung«

Das Serienprojekt *Kir Royal* war erst einmal aus der Not heraus geboren. Eigentlich sollte Helmut Dietl Anfang der 1980er-Jahre *Die unendliche Geschichte* von Michael Ende verfilmen, doch seine Drehbuchentwürfe kamen in den USA nicht gut an. Der Produzent Bernd Eichinger bat daher den Drehbuchautor Herman Weigel, mit Helmut Dietl die Entwürfe zu überarbeiten – allerdings beendete wechselseitige Antipathie das gemeinsame Projekt.[108] In der frei gewordenen Zeit wollte sich Dietl einem Projekt widmen, das er schon län-

107 *Higham*, Charles: Dietrich at 75 – Her Life Has Been More Colorful Than Any Film. In: New York Times vom 26.12.1976.

108 *Eichinger,* Katja: BE. 2. Aufl. Hamburg 2012, 210.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

ger im Hinterkopf gehabt hatte: die Geschichte eines Münchner Klatschreporters. Während seines Kalifornien-Aufenthaltes hatte Dietl Heimweh und ein großes Bedürfnis bekommen, über seine Münchner Heimat zu erzählen.[109] Von Jörn Klamroth, dem stellvertretenden Unterhaltungschef des WDR, hatte er die Zusage: »Wenn du Zeit hast, was zu machen, ruf an!«[110] Wie Dietl rückblickend schildert, schaute er auf dem Rückweg eines Spaziergangs vom Englischen Garten im Schwabinger Café »Extrablatt« vorbei, das Michael Graeter betrieb – der berüchtigte Klatschreporter der Münchner »Abendzeitung«. Graeter lieferte die Inspiration für die Figur des Klatschreporters Baby Schimmerlos in *Kir Royal*. Als Jörn Klamroth wissen wollte, wie denn die Serie heißen sollte, erfand Helmut Dietl – schenkt man dem Gründungsmythos Glauben – spontan einen Arbeitstitel: Er blickte auf Graeters Getränkekarte und nannte den Drink, der ganz oben stand, ›Kir Royal‹.[111]

Der reale Klatschreporter Michael Graeter flog zu Helmut Dietl nach Los Angeles, um dort in Klausur den Stoff für die sechs Folgen zu entwickeln. Nach dem plötzlichen Tod Rainer Werner Fassbinders, der am 10. Juni 1982 leblos in seiner Münchner Wohnung aufgefunden worden war, hatte sich Dietl erneut nach Kalifornien abgesetzt. Als Todesursache war bei Fassbinder Herzstillstand aufgrund einer Überdosis Kokain, Schlaftabletten und Alkoholkonsum diagnostiziert worden.[112] Dietl fürchtete ein härteres Durchgreifen der Polizei und neue Razzien. Da auch er – so berichtet Karin Dietl-Wichmann – Drogenprobleme hatte, flüchtete er wieder nach Los Angeles, wohin er sich bereits früher zurückgezogen hatte.[113] Dort drehte er Werbespots und arbeitete an einem Film über das Glamour-Leben des Hotels »Chateau Marmont« am Sunset Boulevard – des Stammhotels der Stars und Sternchen in Hollywood.[114] Dietl hatte Towje Kleiner einmal nach Hollywood eingeladen. Auch hier soll Dietl ein Klischee bedient haben: Er war wohl der festen Überzeugung, dass sein jüdischer Freund ihm Kontakte zu jüdischen Filmproduzenten herstellen könne – das jüdische Vermittlungsprojekt scheiterte jedoch grandios.[115] Aus dem Filmprojekt *Chateau Marmont* wurde ebenso wenig etwas wie aus *Die unendliche Geschichte*. Allerdings faszinierte Dietl die Welt der Stars, von der auch *Chateau Marmont* ge-

109 20 Jahre nach *Kir Royal*: Ein Rückblick mit Helmut Dietl. *Kir Royal*: Jubiläumsedition 25 Jahre (DVD 3), 02:40.

110 Zitiert nach: Ebd.

111 Ebd.

112 *Ebert*, Johannes/*Schmid*, Andreas: Das Jahrhundertbuch. München 2000, 1033.

113 Gespräch mit Karin Dietl-Wichmann am 23.11.2015 in München. Oftmals wird kolportiert, Dietl sei aus »München-Überdruss« nach Kalifornien geflohen. Siehe etwa *Rodek*, Hanns-Georg: Helmut Dietl: Die traurigsten Seelen reißen die lustigsten Witze. In: Die Welt vom 22.06.2014.

114 *Rockwell*, John: »Schtonk«: Is It Springtime For Hitler? In: New York Times vom 13.12.1992.

115 Gespräch mit Jakob Fingerhut und David Dubovy am 16.12.2015 in München.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

handelt hätte, und er erarbeitete mit Michael Graeter die Geschichte für *Kir Royal*, wie sich Graeter erinnert: »Dietl hatte sich am Sunset einen Bungalow gemietet. Unser Arbeitsplatz für vier Wochen.«[116] Natürlich war der berüchtigte Journalist der »Abendzeitung« nicht die einzige Vorlage für die Figur des Baby Schimmerlos. Inspiration bot auch Hannes »Hunter« Obermaier, Graeters Vorgänger, der einen Stammplatz an der Bar des »Bayerischen Hofs« hatte und dort oft anzutreffen war: »Wenn man den Obermaier erreichen wollte, musste man an der Bar des Bayerischen Hofs anrufen.«[117] Eine ähnliche Szene findet sich in *Kir Royal*.

›Adieu Claire‹: die Liebe zweier NS-Gegner

Im Zentrum der Episode *Adieu Claire* stehen der jüdische Komponist Friedrich Danziger (Curt Bois) und die Sängerin Claire Maetzig (Marianne Hoppe). Friedrich Danziger ist sterbenskrank und wird von einem befreundeten Arzt, Professor Theo Krakauer (Richard Münch), behandelt. Die sprechenden Namen sind ein Stilmittel der Serie. »Danziger« steht für einen ambivalenten Erinnerungsort deutscher Geschichte, »Krakauer« ist eine Referenz an den jüdischen Filmtheoretiker Siegfried Kracauer, und »Claire Maetzig« kann etymologisch mit »berühmter Geliebten« übersetzt werden. Laut der damaligen Regieassistentin von *Kir Royal*, Helga Asenbaum, habe es sich zudem bei Krakauer und Danziger um jüdisch klingende Nachnamen gehandelt,[118] die sich auch im etymologischen Lexikon jüdischer Familiennamen finden.[119]

Der Einsatz sprechender Namen fällt auch beim Protagonisten Baby Schimmerlos (Franz Xaver Kroetz) ins Auge: Er schimmert wenig, ganz im Gegensatz zur schillernden Münchner Prominenz; gleichzeitig hat er oft keinen blassen Schimmer, worüber er in seiner täglichen Kolumne berichten soll. So sieht er in der Telex-Meldung »weltberühmter komponist friedrich danziger liegt im sterben«[120] zunächst auch keinen Stoff für seine Klatschseite: »Was soll das für ne tolle Story sein, wenn ein alter Jud im Krankenhaus liegt?«[121], blafft er seine Sekretärin Edda Pfaff (Billie Zöckler) an.[122] Erst als sie ihm vom Schicksal Fried-

116 *Schilling*, Michael: Graeter verrät: Kir Royal: Die letzten Baby-Geheimnisse. In: Abendzeitung vom 22.09.2011. In: URL: http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.graeter-verraet-kir-royal-die-letzten-baby-geheimnisse.a5ad17a9-ff15-4674-bf23-a4b863c2ef38.html (am 01.03.2017).

117 20 Jahre nach *Kir Royal*: Ein Rückblick mit Helmut Dietl. In: *Kir Royal*: Jubiläumsedition 25 Jahre (DVD 3).

118 Gespräch mit Helga Asenbaum am 30.11.2015 in München.

119 *Guggenheimer,* Eva H./*Guggenheimer,* Heinrich W.: Etymologisches Lexikon der jüdischen Familiennamen. München 1996, 108 (Danziger) und 253 (Krakauer).

120 *Dietl*: Kir Royal 147.

121 *Adieu Claire*, 14:19–14:24.

122 *Dietl*: Kir Royal.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

rich Danzigers und seiner Jugendliebe Claire berichtet, wittert Schimmerlos eine Sensation und macht sich auf journalistischen Beutezug.

Vom Münchner Polizeipräsidenten, der den ebenfalls vielsagenden Namen Dr. Adolf (Hans Korte) trägt, erfährt Schimmerlos, dass Danziger 1939 im Reichssicherheitshauptamt in Berlin zusammen mit sechs anderen jüdischen Komponisten gearbeitet habe – genau ein Stockwerk unter Himmler: »Die haben die ganze amerikanische Negermusik, die damals ja verboten war, auf arisch-germanisch umgeschrieben«[123], sagt Dr. Adolf. Anschließend rühmt er sich damit, Danziger zur Flucht verholfen zu haben: »Schwamm drüber. Ist das nicht eine herrliche Geschichte?«[124] Schimmerlos hingegen kontert nüchtern: »Ja, man möcht's nicht glauben.«[125] Der Verweis auf die »Negermusik« verdeutlicht die Totalität des Nationalsozialismus, der alle Bereiche der Gesellschaft zu durchdringen versuchte. »Es wurde gegen ›Negerjazz‹ polemisiert, ohne dass von politischer Seite genau definiert werden konnte, was damit eigentlich gemeint war«, hält der Swing-Experte Stephan Wuthe angesichts der Musikpolitik der Nationalsozialisten fest.[126]

Dietl spielt mit »Ikonen der Vernichtung«

Die Präsenz der nationalsozialistischen Vergangenheit in der Gegenwart der Serienhandlung entfaltet vor dem Hintergrund der Schlussstrich-Debatten der 1980er-Jahre besonderes kulturkritisches Potential. Die Provokation von *Adieu Claire* besteht jedoch weniger in der Handlung als in der Art der Darstellung, denn Dietl zitiert die durch Fotografien, Spiel- und Dokumentarfilme etablierten ›Ikonen der Vernichtung‹. Am augenfälligsten geschieht dies, wenn der von Krankheit deutlich gezeichnete Friedrich Danziger in einem gestreiften Hemd im Krankenbett fotografiert wird. Dr. Krakauer hat seinen entkräfteten und abgemagerten Freund in seine Privatklinik aufgenommen, allerdings ist wegen Überbelegung nur noch in der Teeküche Platz für ein Krankenbett. Schimmerlos und sein Fotograf Herbie Fried (Dieter Hildebrandt) wittern die Story »Weltberühmter Komponist verendet in Teeküche«[127] und dringen in die Klinik ein.[128] Sie kennen keine Hemmungen und setzen auf den Schock-Effekt: Schwarz-Weiß-Fotos zeigen Danziger am Tropf hängend und mit Sonden in den Nasenlöchern; die dunkel umrandeten Augen, der halb geöffnete Mund und der gestreifte Pyjama lassen ihn wie die Leiche eines KZ-Häftlings erscheinen. Danziger, dessen Geschichte zunächst so erzählt wird, dass er sich vor den deutschen

123 *Adieu Claire,* 19:50–19:57.
124 *Adieu Claire,* 20:02–20:06.
125 *Adieu Claire,* 20:06–20:08.
126 *Wuthe*, Stephan: Swingtime in Deutschland. Berlin 2012, 16.
127 *Adieu Claire,* 27:40–27:42.
128 *Dietl*: Kir Royal 162.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 41: Der sterbenskranke Friedrich Danzinger im gestreiften Hemd (*Kir Royal,* Folge *Adieu Claire,* 27:20)

Abb. 42: Danziger als KZ-Opfer – Überblendung mit ›Ikonen der Vernichtung‹ (*Kir Royal*, Folge *Adieu Claire,* 40:10)

Verbrechen retten konnte, wird so nachträglich visuell doch noch als Holocaust-Opfer inszeniert – und vom Paparazzo buchstäblich abgeschossen.

»Die Assoziation zu einem KZ-Häftling war natürlich beabsichtigt. Viele Zuschauer werden dieses kleine Detail nicht bemerkt haben, aber uns war das wichtig, und manche merken's ja doch«, erinnert sich Kostümbildner Bernd Stockinger an den Produktionskontext.[129] Die Verschmelzung der Gegenwart am Krankenbett mit der Holocaust-Vergangenheit wird auch deutlich, wenn typische Motive aus Holocaust-Filmen – ein fahrender Zug, Schienen, dazu Lokomotivgeräusche – mit Bildern des kranken Danzigers überblendet werden, und wenn Danzigers Transport mit Polizei-Konvoi und militärisch anmutendem Kommandogebrüll und Kasernenhofton im Stile einer Deportation erfolgt, die nun allerdings in eine Schweizer Privatklinik führt.

Im Gegenzug persifliert *Adieu Claire* die Faszination fürs Militärische: Im New Yorker Village wie in München gilt der »Marines-Look« als neuester modischer Schrei. Die angesagte Boutique »Darling« gleicht einer »Kleiderkammer der amerikanischen Armee«, wie aus dem Drehbuch deutlich wird: »Kampfanzüge, olivgrün oder tarnfarben, hängen in den offenen Regalen. Dazwischen stehen Reihen von schwarzen Schnürstiefeln, wie sie von Fallschirmjägern und Marineinfanterie getragen werden«; hinzu kommen »Drillichmützen, Barette und Berge von Lederkoppeln«.[130] Die militärische Atmosphäre wird von Marschmusik aus der Stereoanlage unterstrichen, und insbesondere die weiblichen Figuren der Serie finden Gefallen an dem ausgefallenen Look. Sie verwandeln sich mit rasiertem Schopf und Camouflage zu martialischen Gestalten. Schimmerlos und sein Fotograf Herbie zeigen sich dagegen

129 Gespräch mit Bernd Stockinger am 16.12.2015 in München.
130 *Dietl*: Kir Royal 142.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 43: Mona (Senta Berger) im »Marines-Look« (*Kir Royal*, Folge *Adieu Claire,* 16:55)

aber immun und diskreditieren die Mode als »Faschistenfummel«.[131] Anders als etwa in italienischen Sadiconazista-Filmen übt der »Marines-Look« auch keine erotische Faszination aus: Schimmerlos kann mit seiner Freundin Mona (Senta Berger), die sich ihre langen Haare abrasieren ließ, nicht schlafen. Auch eine Marylin-Monroe-Perücke kann das Liebesspiel nicht retten.

Mit Schäferhund, Stiefeln, Militärgeräuschen und Marschmusik zitiert *Adieu Claire* weitere Elemente aus dem Film *Adolf und Marlene* und parodiert darüber die Faszination für faschistische Ästhetik in der Alltagskultur, die der Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger als »Nazi-Chic und Nazi-Trash« bezeichnet.[132] Auch sonst ist *Adieu Claire* voller Bezüge zum Nationalsozialismus und zum Holocaust, etwa wenn Danziger betont: »Ich geh in keine Klinik, und behandeln lasse ich mich schon gar nicht«[133] – eine eindeutige Anspielung auf die nationalsozialistische Tarnsprache, die unter »Sonderbehandlung« den Holocaust verschleierte.

Mit dem »Marines-Look« schuf Dietls langjähriger Kostümbildner Bernd Stockinger nicht nur einen Gegenpart zur sentimentalen Geschichte der Holocaust-Überlebenden Friedrich und Claire und zum Münchner Schickimicki-Look mit »Nerz, Krokotasche und Zementfrisur«[134], sondern griff auch die zunehmende Militarisierung der Kleidung in den 1970er-Jahren auf. Das Militärische in der Mode blieb keineswegs auf das Palästinenser-Tuch (Kufiya) beschränkt, das zunehmend populär wurde.[135] Auch andere Modeideen zitierten

131 *Adieu Claire,* 14:34.

132 *Stiglegger*, Marcus: Nazi-Chic und Nazi-Trash: faschistische Ästhetik in der populären Kultur. Berlin 2011.

133 *Adieu Claire,* 10:30–10:35.

134 *Wenk,* Ilona: Vor vierzig Jahren explodierten in der Modestadt München die Farben – Pionier Bernd Stockinger erinnert sich. In: Abendzeitung vom 05.04.2008, 3.

135 *Oláh*, Thomas: Ares und das Band der Charis: Militärische Elemente in der Mode. Wien 2008, 264.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

den militärischen Bereich; Tom Wolfe prägte 1970 gar den Ausdruck »Radical Chic«.[136] Laut dem Münchner Designer Stockinger hatten die Filmschaffenden von *Kir Royal* das Ziel, mit überspitzt dargestellter Uniform-Mode militärische Zitate zu persiflieren.[137] Statt kurz geschorener Rekruten laufen in der Boutique »Darling« denn auch kahl geschorene Damen herum.

Die Idee zum »Marines-Look« stammte von Michael Graeter, der einmal über den »Lumpen-Look« in Bernd Stockingers Edel-Boutique »Sweetheart« berichtet hatte. Damit waren Kleider gemeint, die aussahen, als seien sie aus alten Fetzen zusammengenäht. »Dolly Dollar und Michaela May im Lumpen-Look«, lautete einst eine Schlagzeile in der »Abendzeitung«, die wohl aus der Feder von Michael Graeter stammte.[138] Laut dem Klatschreporter waren das »Busen-Wunder Dolly Dollar […] und Fernsehstar Michaela May […] in Fummeln wie frisch aus der Mülltonne« zu sehen.[139] Diese Idee münzten Kurt Raab und Helmut Dietl ins Militärische um. Bernd Stockinger deckte sich in einem Armee-Laden in der Nymphenburger Straße mit Camouflage-Blusen, Militär-Jacken, Soldaten-Hemden, groben Halsketten und Heringen als Schlüsselbund ein. »Ich habe alles zerschnitten und verfremdet«, erinnert sich Stockinger an den ungewöhnlichen Design-Auftrag.[140] »Ich habe zum Beispiel die Schultern freigelassen, Löcher in die Schultern geschnitten, schwere Ketten dran gemacht oder den Damen Militär-Käppis aufgesetzt. Wir haben versucht, aus diesen Uniformen möglichst fantasievoll was zu machen.«[141]

Wie stark Helmut Dietl die Mode als Element der Gesellschaftskritik in seiner Filmsprache einsetzt, wird nicht nur aufgrund der breiten Thematisierung des »Marines-Look« deutlich, sondern auch in der Art und Weise, wann dieser eingesetzt wird. So beginnt und endet *Adieu Claire* in der Edel-Boutique »Darling« – und nimmt mit dieser Ringkomposition die exponiertesten narrativen Stellen ein. Doch anders als zu Beginn der Folge, als der »Marines-Look« total »in« ist und den Frauen rasiertes Kopfhaar abverlangt, ist er am Ende der Folge bereits wieder »out«. Statt martialischer Militärklamotten und geschorener Kurzhaarfrisuren obsiegt die »europäisch kosmopolitische Eleganz«[142], wie Designer Butzi der aufgebrachten Mona erläutert: »ganz weiblich-feminin, schulterlanges Haar, lockig, leicht, alles fließende Formen und trotzdem figurbe-

136 URL: http://nymag.com/news/features/46170/#print (01.03.2017).

137 Gespräch mit Bernd Stockinger am 16.12.2015 in München.

138 *Graeter*, Michael (nicht gezeichneter Artikel): Dolly Dollar und Michaela May im Lumpen-Look. In: Abendzeitung, undatiert. Ich danke Bernd Stockinger für eine Kopie des Artikels.

139 Ebd.

140 Gespräch mit Bernd Stockinger am 16.12.2015 in München.

141 Ebd.

142 *Adieu Claire,* 56:49–56:52.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

tont«.[143] Als Beispiele nennt er: »Nicht so ordinär wie Jane Russel [!], auch nicht so vordergründig aufdringlich wie Rita Hayworth, mehr so […] Claire-Maetzig-Look.«[144] Nicht der Nazismus und der Faschismus obsiegen in der Mode, sondern Claire Maetzig hat am Ende das letzte Wort. Folgt man Gertrud Koch, die in anderem Zusammenhang konstatierte, dass der Begriff »kosmopolitisch« jüdisch konnotiert sei,[145] sind das Ende von *Adieu Claire* und der Triumphzug der »europäisch kosmopolitische[n] Eleganz« auch ein moralischer Sieg der Juden und Holocaust-Überlebenden über den Faschismus der Gegenwart – *Adieu Claire* erhält so eine philosemitische Lesart. Visualisiert wird dieser Sieg im Schlussbild, in dem sich Mona ihrer schwarzen Stiefel entledigt – und sich damit von dem modischen Spiel mit den Zeichen des Faschismus distanziert.

Kritik an Militär und Posse um Philipp von Thurn und Taxis

Zugleich übte Dietl damit Kritik an der Bundeswehr, die in den 1970er- und 1980er-Jahren mit rechtsextremistischen Ausfällen für Schlagzeilen sorgte – etwa in der sogenannten Rudel-Affäre, als Vorfälle um den ehemaligen Wehrmachtsoffizier eine Debatte über falschverstandene Traditionspflege in der Bundeswehr losstießen, oder als im Februar 1977 beim Verbrennen von Papier Bundeswehr-Offiziere antisemitische Sprüche wie »leg noch einen Juden nach« von sich gaben, »Sieg Heil« riefen und das NS-Kampflied »Die Fahne hoch« sangen.[146] Zeitungen berichteten ausführlich über den Vorfall; zwischendurch war auch davon die Rede, die verbrannten Papierfetzen seien mit dem Wort »Jude« beschriftet gewesen.[147] Die Öffentlichkeit, durch die Affäre Rudel ohnehin alarmiert, verfolgte die rechtsextremistischen Tendenzen argwöhnisch – ebenso der Zentralrat der Juden, der schon länger einen Rechtsruck innerhalb der Bundeswehr befürchtete.[148]

Die Kritik an der Omnipräsenz des Militärischen zeigt sich in *Adieu Claire* vor allem, als Friedrich Danziger sich auf den Weg in die Klinik macht. Die Kamera rückt sowohl einen Krankenwagen als auch einen Militärkonvoi ins Bild, um die Dramatik des Abtransports zu visualisieren: Bedeutet der Transport für Danziger nun die rettende Fahrt in die Klinik, wäre im Nationalsozialismus der Transport eine Fahrt in den Tod gewesen.

143 *Adieu Claire,* 56:31–56:39.

144 *Adieu Claire,* 56:43–56:54.

145 *Koch*: Kann man naiv werden? 107–109.

146 *Neitzel*, Sönke: Republik und Armee: ein gespaltenes Verhältnis. In: *Schwarz*, Hans-Peter (Hg.): Die Bundesrepublik Deutschland: eine Bilanz nach 60 Jahren. Köln 2008, 353–376, hier 370.

147 *Bergmann*, Werner: Antisemitismus in öffentlichen Konflikten: kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949–1989. Frankfurt 1997, 329, Anm. 42.

148 Vgl. ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Prinz Philipp im Brutkasten

Es ist wohl der erste Prinz im Brutkasten: Seit vier Tagen liegt – bereits eifrig strampelnd – der jüngste Sprößling der millionenschweren Thurn- und Taxis-Dynastie auf der Intensiv-Station im Schwabinger Krankenhaus. **Prinz Philipp-Gabriel von Thurn und Taxis** wiegt sechs Pfund, ist 57 Zentimeter groß und kam vier Wochen zu früh auf die Welt. Dank seines

Chic modisme
SCHWABINGS GROSSTE BOUTIQUE
AM KURFÜRSTENPLATZ

relativ hohen Gewichts rechnen die Ärzte damit, daß der kleine Prinz durchkommt.

Am 19. April 1975 war **Prinz Max-Emanuel** („Niní") **von Thurn und Taxis** plötzlich mit Vaterfreuden konfrontiert worden. Seine attraktive Frau, **Prinzessin Christl von Thurn und Taxis**, schenkte nach einer schwierigen Zangengeburt im Kran-

Spezialist Tel. 37 26 46 Cecily-Ford

kenhaus in Füssen einem strammen Buben das Leben.

Das Kind wurde sofort nach München gebracht, wo es jetzt im Brutkasten liegt und künstlich ernährt wird.

Prinz Max-Emanuel, Hausherr des Schlosses Bullach-Berg bei Hohenschwangau, kommt heute in die Klinik, um seinen Sohn zu sehen. Er ist das zweite Kind der Thurn und Taxis. Der Stamm-

DER PRINZ IM BRUTKASTEN: Philipp Gabriel von Thurn und Taxis auf der Intensivstation im Schwabinger Krankenhaus. Fotos: Franz Hug

Abb. 44: Michael Graeters Coup in der »Abendzeitung« vom 23.04.1975.

Der jüdische Komponist Danziger wird in einer gynäkologischen und neonatologischen Privatpraxis untergebracht. Helmut Dietl dürfte es nicht nur darum gegangen sein, den Antagonismus von Anfang und Ende des Lebens mit Säuglingen einerseits und dem todgeweihten Danziger andererseits kontraststark in Szene zu setzen. Michael Graeter hatte tatsächlich mal einen Coup in einer Geburtsklinik gelandet. »Prinz Philipp im Brutkasten«, lautete die Überschrift der »Abendzeitung«-Ausgabe vom 23. April 1975, in der Graeter von der Geburt des zweiten Sohnes von Prinz Max-Emanuel und Prinzessin Christl von Thurn und Taxis berichtete – des jüngsten Sprosses der Schwangauer Linie der Thurn und Taxis-Dynastie.[149] Prinz Philipp war vier Wochen zu früh auf die Welt gekommen. Graeter und sein Fotograf Franz Hug hatten davon Wind bekommen, sich in einem Schwabinger Krankenhaus als Verwandte ausgegeben und den nackten, sechs Pfund leichten und 57 Zentimeter großen Prinzen fotografiert. Die ärztliche Diagnose lieferten sie in dem Artikel gleich mit: »Dank seines relativ hohen Gewichts rechnen die Ärzte damit, daß der kleine Prinz durchkommt.«[150] Diesen journalistischen Beutezug hat Michael Graeter während seines Kalifornien-Aufenthaltes Helmut Dietl erzählt und entsprechend in *Adieu Claire* integriert.

Da es vordergründig um die Liebe eines Komponisten zu seiner einstigen Sängerin geht, kommt der Musik in *Adieu Claire* eine handlungstragende Rolle zu. Musikalisches Leitmotiv der Folge *Adieu Claire* ist Konstantin Weckers Kom-

149 *Graeter*, Michael: Prinz Philipp im Brutkasten. In: Abendzeitung, 23.04.1975, 14.
150 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

position *Die blauen Husaren*, die auf drei Strophen von Heinrich Heines Liedern zurückgeht.[151] Heine hatte den Text zwischen 1823 und 1826 geschrieben.[152] Mit blauen Husaren waren preußische Soldaten gemeint – in den Rheinprovinzen trugen zwei Husarenregimenter blaue Uniformjacken und die Ulanenregimenter gar eine komplett blaue Uniform.[153] *Die blauen Husaren* verband man weitgehend mit Zarah Leanders UFA-Film *Die große Liebe* von 1942, der mit 27 Millionen Zuschauern zu einem der erfolgreichsten UFA-Filme wurde.[154] »Heut kommen die blauen Husaren // Juchei die Mädchen sind alle entzückt«, singt Zarah Leander darin – und rezitiert damit einen Text, der mit der Heine-Vorlage außer der Eingangszeile nichts zu tun hatte.

Indem *Adieu Claire* Heines Text folgt – und nicht das Lied *Le Colonel de Königsgrätz* ins Zentrum rückt, wie es in einer alten Drehbuchfassung vorgesehen war –,[155] wird der Antagonismus zwischen der moralisch integren Exilantin Claire einerseits und der Nazi-Kollaborateurin Zarah Leander andererseits unterstrichen. Heines Werk galt für die Nazis aufgrund seiner jüdischen Herkunft als entartete Kunst, der Liedtexter Bruno Balz schrieb daher ein neues Husarenlied; die Komposition übernahm Michael Jary.[156] Die Parallele zwischen den Figuren Claire Maetzig und Heinrich Heine, die in *Kir Royal* akustisch zur Geltung kommt, passt auch aufgrund der Pariser Exilerfahrung: Sowohl Marlene Dietrich als auch Heinrich Heine fanden in Paris eine neue Heimat.[157] Zugleich dürften *Die blauen Husaren* eine Reverenz an Zarah Leander gewesen sein, die Helmut Dietl sehr schätzte.[158]

151 Es handelt sich um eine leicht abgewandelte Fassung der zweiten und dritten Strophe des LXXIII. Liedes sowie der ersten Strophe des LXXIV. Liedes. *Heine*, Heinrich: Buch der Lieder. München 2004, 229–230.

152 *Mende*, Fritz (Hg.): Heinrich Heine: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Band 1. Berlin 1982, 367.

153 Ebd.

154 *Hembus*, Joe/*Bandmann*, Christa: Klassiker des deutschen Tonfilms, 1930–1960, Band 1. München 1980, 211.

155 Kir Royal, 4. Teil »Adieu Claire«: Drehbuch von Helmut Dietl unter Mitarbeit von Kurt Raab. Fassung 24.04.1984, 5. HA WDR, Bestand Drehbücher Kir Royal (unverzeichnet).

156 *Hembus*/*Bandmann*: Klassiker des deutschen Tonfilms, 211. Insgesamt hat Heines Lied zahlreiche Vertonungen erfahren – allein Günter Metzners Bibliographie der Heine-Vertonungen zählt 15 verschiedene Kompositionen für »eine Singstimme mit Klavier« auf: *Metzner*, Günter: Heine in der Musik: Bibliographie der Heine-Vertonungen, Band 10, Werke E–Z. Tutzing 1992, 43.

157 *Heine*: Buch der Lieder 356–359.

158 Ich danke Karin Dietl-Wichmann für diesen Hinweis (Gespräch am 23.11.2015 in München).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Claire Maetzig als Marlene Dietrich – mit vielen Paris-Bezügen

Die Bezüge zu Marlene Dietrich werden besonders in jenen Szenen von *Adieu Claire* deutlich, die in Paris spielen – rund um die Avenue Montaigne und das Luxushotel »Plaza Athénée«, neben dem Marlene Dietrich wohnte. Im »Plaza Athénée« hatte Marlene Dietrich einst glückliche Stunden mit ihrer großen Liebe, dem Schauspieler und Chansonnier Jean Gabin verbracht. Dietrich und Gabin waren von 1941 bis 1948 liiert – er soll sich »nach ihrer Weigerung, ihn zu heiraten und mit ihm Kälber zu züchten«, von ihr getrennt haben.[159] In Erinnerung an liebestolle Zeiten im Hotel »Plaza Athénée« zog Dietrich 1962 in die Avenue Montaigne mit der Hausnummer 12 – die Wohnung liegt direkt gegenüber dem Hotel »Plaza Athénée«.[160] Weitere Drehorte in Paris waren die Champs-Élysées, der Jardin du Luxembourg, der Place de la Concorde, der Jardin des Tuileries und der Parc de Monceau.[161]

Die Requisite arbeitete sehr detailgetreu. So stehen auf dem Flügel von Claire Maetzigs Wohnzimmer in Paris zwei Bildrahmen mit einem Mann und einer Frau, die die Bilder der Schauspieler Marianne Hoppe und Curt Bois in jüngeren Jahren zeigen. Bei dem Foto von Marianne Hoppe handelt es sich um eine Aufnahme der »TOBIS Film« für Autogramme, Reportagen und Werbezwecke;[162] das Foto von Curt Bois entstammt dem Hollywoodfilm *Tovarich* (1937) des aus der Ukraine stammenden Regisseurs Anatole Litvak, der aufgrund seiner jüdischen Herkunft aus Deutschland emigrieren musste.[163]

Auch ein Foto, das bei Friedrich Danziger hinter einem Metronom auf dem Flügel steht, zeigt Marianne Hoppe in jüngeren Jahren: Es handelt sich um ein Bild, das Hoppe in der Rolle der Julia Bach in dem Film *Ich brauche dich* (1944) zeigt. Allerdings ist in *Adieu Claire* nur ein Ausschnitt zu sehen: Auf dem vollständigen Foto steht Marianne Hoppe an einem Treppengeländer in einem eleganten weißen Kleid.[164] Bei dem Film hatte Hans Schweikart Regie geführt – ein UFA-Unterhaltungsfilm, der die Realität des Zweiten Weltkrieges ausklammerte. Schweikart schrieb übrigens auch die Novelle für den später entstandenen Film *Ehe im Schatten* (1947) unter der Regie von Kurt Maetzig – ein Indiz, wie der Name Claire Maetzig möglicherweise entstand. Auch *Ehe im Schatten* handelt

159 URL: http://www.arte.tv/de/marlene-dietrich-und-jean-gabin-ein-ungleiches-liebespaar/7261670,CmC=7250240.html (am 01.03.2017).

160 Ebd.

161 Schnittliste KIR ROYAL – Adieu Claire (4). Redaktion: Jörn Klamroth, Produktionsleiter: Erwin Mäkelburg, Auftragsproduzent: balance film. HA WDR, Produktionsakten Kir Royal (unverzeichnet).

162 Vgl. die Autogrammfotos im Bestand Marianne Hoppe. Deutsches Theatermuseum München (unverzeichnet). Ich danke Birgit Pargner für ihre Hilfe.

163 *Bois*, Curt: Zu wahr, um schön zu sein. Berlin 1980, 87.

164 *Pargner*, Birgit: Marianne Hoppe. Leipzig 2009, 71. Ich danke Birgit Pargner für ihre Hilfe.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

vom Schicksal eines nicht-jüdischen Schauspielers und seiner jüdischen Frau.[165] Mit Blick auf den Plot von *Adieu Claire* ist der interpikturale Verweis auf den Film *Ich brauche dich* jedoch nicht nur anekdotisch, sondern wird zu einem handlungsleitenden Imperativ: Schließlich braucht der kranke, todgeweihte Danziger die Nähe seiner Freundin Claire Maetzig.

Außer der Liebesgeschichte geht es in *Adieu Claire* um die mangelnde Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit und die Gefahr eines neu aufkommenden Faschismus in der unmittelbaren Zukunft. Die Stärke von *Adieu Claire* besteht schließlich aus diesen drei Zeitebenen, auf denen der Nationalsozialismus thematisiert wird. Die Zeitebene der Vergangenheit wird von der Liebesgeschichte Danziger-Maetzig personifiziert und durch die Figur des alten Nazis, des Polizeipräsidenten Dr. Adolfs, ergänzt. Die Zeitebene der Gegenwart verdeutlicht die Verdrängungsmechanismen, aber auch das Spiel, das Geschäft und die Provokation im Umgang mit dem Nationalsozialismus, wie sie im München der 1980er-Jahre offensichtlich wurden: seien es die Orte mit brauner Verganganheit am Königsplatz und Prinzregentenplatz oder die Transformationen des Faschismus etwa in der Modewelt, im Sport oder in akustischen Geräuschen, die mit Stiefelschritten, Tamburin-Schlägen, Militär-Konvois und Kasernenhofton Assoziationen zum Dritten Reich beim Zuschauer wecken. Die Zeitebene der Zukunft wird durch faschistoide Anklänge immer wieder angedeutet, durch couragierte Interventionen und Widerstand jedoch verhindert.[166]

Die Rolle des Polizeipräsidenten Dr. Adolf gehört zu den wenigen Figuren in *Kir Royal*, die nicht auf ein reales Vorbild bezogen ist. »Ich geh nächstes Jahr Gott sei Dank in Pension. Aber vorher säubere ich diese Stadt noch so gründlich, daß kein Stein mehr auf dem anderen bleibt«, erläutert Dr. Adolf dem Klatschreporter Baby Schimmerlos.[167] Mit dieser harten Haltung verfolgt die Figur des Dr. Adolf eine ganz andere Strategie als der langjährige Münchner Polizeipräsident Manfred Schreiber, der als Vater der »weichen Münchner Linie« gilt – einer Strategie, die auf Dialog und Kooperation und nicht auf Repression und Konfrontation setzte.[168] Als Polizeipräsident gründete er 1964 den ersten polizeipsychologischen Dienst in der Landeshauptstadt, der neue, deeskalierende Taktiken entwickelte.[169] Dass Dietl mit Dr. Adolf den langjährigen Münchner Polizeipräsidenten Manfred Schreiber persiflieren wollte, ist somit

165 Ich danke Lisa Schoß für diese Hinweise.

166 Anspielungen auf eine faschistoide Zukunft finden sich auch in der Folge *Das Volk sieht nichts:* »Nein, nicht Heil Hitler! Vielleicht in zehn Jahren wieder, heute noch nicht« (*Das Volk sieht nichts,* 07:33–07:43).

167 *Dietl*: Kir Royal 156.

168 *Stankiewitz*, Karl: München '68: Traumstadt in Bewegung. München 2008, 30.

169 *Schmalzl*, Hans Peter/*Stein*, Frank: Polizeipsychologische Aufgabenfelder im Wandel der Zeit in der Bundesrepublik Deutschland. In: *Stein*, Frank (Hg.): Grundlagen der Polizeipsychologie. Göttingen 2003, 11–21, hier 12.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

eher unwahrscheinlich. In einer alten Drehbuchfassung war die Kritik am braunen Schatten der Gegenwart, die im Namen Dr. Adolf bereits überdeutlich mitschwingt, noch expliziter. So sollte der Polizeipräsident nicht nur unverfroren erzählen, im Reichssicherheitshauptamt unter Himmler gearbeitet zu haben, sondern auch Mitglied der Waffen-SS gewesen zu sein.[170] In der tatsächlich realisierten Fassung fehlt dieser Passus – entweder erschien es Helmut Dietl allzu gewagt oder einfach übertrieben, die Figur des Münchner Polizeipräsidenten als Mitglied der Waffen-SS zu entlarven. Allerdings wäre dies für die 1980er-Jahre ein nicht untypisches Phänomen gewesen: Zu den absurden, weil letztlich ambivalenten Kampagnen der rechtsradikalen »Nationalzeitung« gehörte es, Persönlichkeiten des öffentlichen Interesses – vorzugsweise mit SPD-Parteibuch – auf einstige Mitgliedschaft in der SS oder der Waffen-SS hin zu durchleuchten und daraus reißerische Aufmacher zu generieren. Der Zentralrat der Juden, der die Aktivität der »Nationalzeitung« mit Argusaugen beobachtete und die Zeitung am liebsten verboten gesehen hätte, verfolgte das ›SS-Outing‹ mit einem ambivalenten Gefühl – einerseits war er der »Nationalzeitung« für deren Recherchen dankbar, wollte aber keinesfalls das braune Blatt legitimieren.[171]

Auch wenn das politische Zeitgeschehen der 1980er-Jahre eine einstige SS-Mitgliedschaft des Münchner Polizeipräsidenten durchaus plausibel hätte erscheinen lassen, entschied sich Helmut Dietl gegen den ersten Drehbuchentwurf. Unabhängig vom Anteil realer Personen an der Figur des Dr. Adolf wird ihre dramaturgische Funktion deutlich: Sie zeigt die Kontinuität nationalsozialistischer Eliten in der Bundesrepublik und die Persistenz braunen Gedankenguts in der Gegenwart auf, die manchmal auch in pseudoheroischem Gewand daherkommt – wenn sich Dr. Adolf etwa damit rühmt, Danziger zur Flucht verholfen zu haben. Auch diese Aussage passt zum Zeitgeist der 1980er-Jahre. Zwar stammt das Bonmot aus der unmittelbaren Nachkriegszeit, dass es in Deutschland gar nicht so viele Juden gab, wie Deutsche nach dem Holocaust angeblich gerettet haben wollten. In den 1980er-Jahren nahm jedoch die mediale Aufmerksamkeit auch hinsichtlich von Berichten über den Widerstand zu. Der Zentralrat der Juden zeigte sich hierüber insofern alarmiert, weil er ein verzerrtes Geschichtsbild befürchtete. Der Vorsitzende Werner Nachmann beklagte in einer Sitzung laut Protokoll:

In allen Parteien sei es auf einmal »in«, über den Widerstand im Hitler-Deutschland zu sprechen. Man brauche sich nur die Fernsehsendungen ansehen, die in diesem Monat bis zum 20. Juli 1984, dem 40. Jahrestag des Attentats auf Adolf Hitler, gesendet werden. Unvoreingenommenen Betrachtern der zu diesem Jahrestag reich-

170 Kir Royal, 4. Teil »Adieu Claire«: Drehbuch von Helmut Dietl unter Mitarbeit von Kurt Raab. Fassung 24.04.1984, 34. HA WDR, Bestand Drehbücher Kir Royal (unverzeichnet).

171 Vgl. Protokoll über die Sitzung des Direktoriums am 13.02.1977. ZA, B.1/7833.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

lich ausgestrahlten Sendungen müsse es so vorkommen, als habe das halbe Hitler-Deutschland Widerstand geleistet. Der Widerstand, den die Attentäter des 20. Juli 1944 geleistet haben, sei jedoch einzig und allein gegen Hitler gerichtet gewesen, aber nicht wegen seiner Maßnahmen gegen die Juden.[172]

In den 1980er-Jahren konkurrierten Aufklärungs- und Schlussstrich-Bemühungen. Statt einer Aufarbeitung der Geschichte hatte sich oft eine Haltung des Gras-drüber-Wachsens durchgesetzt, die bereits direkt nach dem Krieg anzutreffen war, wie Primo Levi im Oktober 1945 konstatierte: »Während ich durch Münchens trümmerübersäte Straßen irrte, […] war es mir, als bewege ich mich unter einer Schar zahlungsunfähiger Schuldner, als sei jeder einzelne mir etwas schuldig und weigere sich, es zu bezahlen.«[173]

»*Wallfahrt durchs Tausendjährige Reich*«

Die Folge *Adieu Claire* verdeutlicht: Im München der 1980er-Jahre ist die Vergangenheit nicht vergangen, sondern die »Hauptstadt der Bewegung« vor allem topographisch noch überall präsent. »Unser Gedächtnis ist topologisch strukturiert. Wir erinnern uns am besten an das, was wir mit einem Ort verbinden«[174] – diese Erkenntnis des Gründungsdirektors des NS-Dokumentationszentrums, Winfried Nerdinger, scheint Helmut Dietl antizipiert zu haben, wenn er seine Figuren auf eine »Fahrt durchs Tausendjährige Reich« schickt: Claire Maetzig und ihre Haushälterin Marie suchen den Königsplatz, das Haus der Kunst und den Prinzregentenplatz auf. Am Prinzregententheater hält Claire Maetzig inne. Als sich ihr Blick auf das Haus am Prinzregentenplatz 16 richtet, wo Hitler einst im zweiten Stock gewohnt hat, ertönt aus dem Off Hitlers Stimme: »Wenn so die Welt gegen uns steht, dann müssen wir umso mehr zu einer Einheit werden«[175], gefolgt von frenetischen »Heil«-Rufen seiner Zuhörer. Die akustische Analepse wird unterbrochen, als Claire Maetzig auf das Pflaster spuckt und den denkwürdigen Ort verlässt.

Auch heute noch, im Jahr 2017, gibt es weder eine Gedenktafel noch ein Hinweisschild, die über den einstigen Bewohner des Hauses Prinzregentenplatz 16 informieren. Lediglich eine blaue Polizei-Leuchte gibt über die neue Nutzung als Polizeiinspektion Auskunft. Einem Bericht des Journalisten Tim Pröse zu-

172 Protokoll über die Sitzung des Direktoriums am Sonntag, 15.07.1984, in den Räumen des Hotels »Airport«. ZA, B.1/7.836.

173 Zitiert nach: *Nerdinger,* Winfried: Der Umgang mit der »zerlumpten Vergangenheit« Münchens. In: *Ders.* (Hg.): München und der Nationalsozialismus: Katalog des NS-Dokumentationszentrums. München 2015, 548–556, hier 549.

174 Zitiert nach: *Meyer*: »Die umliegenden Bauten sind unsere Originale«.

175 *Adieu Claire,* 42:14–42:38.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 45: Claire Maetzig blickt vom Prinzregententheater …

Abb. 46: … auf Hitlers ehemalige Wohnung (*Kir Royal*, Folge *Adieu Claire*, 42:10 [Abb. 45] und 42:14 [Abb. 46])

folge achtet die Revierleitung jedoch darauf, dass nicht zu viele Polizisten auf Hitlers Balkon zum Rauchen gehen: »Es gab mal eine Beschwerde von Nachbarn, die gegenüber wohnten und die beim Anblick lauter Uniformierter auf Hitlers Balkon ein ungutes Gefühl beschlich. Es waren Juden, die den Holocaust überlebt haben«, hieß es in dem Artikel über »Hitlers alte gute Stube«.[176]

Hinsichtlich der Bildsprache ging Helmut Dietl in dieser Szene nicht wirklichkeitsgetreu vor. In *Adieu Claire* steht Marianne Hoppe als Claire Maetzig mit dem Rücken zum Prinzregententheater und blickt voller Abscheu auf Hitlers Balkon am Prinzregentenplatz, dem sich ein Kamera-Zoom nähert. Steht man vor dem Prinzregententheater, schaut man jedoch auf die Gebäude an der Nigerstraße – ein Blick auf Hitlers Wohnhaus, das sich direkt am Prinzregentenplatz und damit schräg hinter dem Theater befindet, ist schlichtweg nicht möglich. Umso stärker hingegen wird die Botschaft der Montage deutlich: Holocaust-Opfer haben noch offene Wunden und können über die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart nicht einfach hinwegsehen. Auch wird die unmittelbare Nähe des Theaters zum Nationalsozialismus und die Vereinnahmung der Kunst durch Hitler visualisiert.

Nicht nur Claire Maetzig, auch ihre zur Tarnung als Doppelgängerin identisch gekleidete Haushälterin Marie ist auf den Plätzen mit brauner Vergangenheit unterwegs und lässt den Schäferhund vor das einstige »Haus der Deutschen Kunst« pinkeln – eine klare Distanzierung von dem Gebäude, in dem Hitler die Kunst für seine Propagandazwecke instrumentalisierte. Baby Schimmerlos und sein Fotograf Herbie stehen ratlos vor der nächtlichen topologischen Reise zu den Orten der einstigen »Hauptstadt der Bewegung«: »Sie besichtigt Deutschland bei

176 *Pröse*, Tim: Daheim bei Hitler. In: Focus Magazin vom 07.05.2007, URL: http://www.focus.de/panorama/reportage/reportage-daheim-bei-hitler_aid_224580.html (am 01.03.2017).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 47: »Deutschland bei Nacht«: Marie als Claire Maetzigs Doppelgängerin am Königsplatz (*Kir Royal,* Folge *Adieu Claire,* 49:57)

Nacht«, meint Herbie, während Schimmerlos irritiert ist: »Das gibt's doch nicht. Macht die eine Wallfahrt durchs Tausendjährige Reich?«[177]

Die Haushälterin Marie sucht nachts auch den Königsplatz auf, der zum Entstehungszeitpunkt von *Kir Royal* noch aus quadratmetergroßen Granitplatten bestand. Hitler hatte den Königsplatz bewusst umgestalten lassen: In zwei »Ehrentempeln« wurden die Leichen des während des Hitler-Ludendorff-Putsches 1923 ums Leben gekommenen Nationalsozialisten in Sarkophagen beigesetzt. Der Königsplatz bot einen Ort, wo der »Blutzeugen der Bewegung« märtyrergleich gedacht werden konnte.[178] Dazu gehörte auch, die philhellenistische Atmosphäre durch eine martialische zu überschreiben – wozu auch die Granitplatten gehörten, die aus allen Teilen des Deutschen Reiches herangeschafft und zu einer Einheit zusammengefügt wurden. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Ehrentempel gesprengt und die Fläche seit den 1960er-Jahren als Parkplatz genutzt.[179] In den 1970er-Jahren, nach Abschluss der Bauarbeiten infolge der U-Bahn-Station am Königsplatz, bekamen Umgestaltungsideen neuen Schwung. Laut dem Historiker Gavriel Rosenfeld kam 1978 eine Kommission zusammen. Allerdings schien »die zweckmäßige Verkehrsregulierung das vordringlichste Anliegen der Umgestaltung des Königsplatzes zu sein«. Nicht Fragen der Geschichtspolitik, sondern »Fragen der Ästhetik oder Funktionalität« waren wichtig.[180] Die Diskussionen um die Königsplatz-Umgestaltung veranlassten den FDP-Stadtrat Hildebrecht Braun schließlich zu der Äußerung, München zeichne sich darin aus, »die Schrecken des Nationalsozialismus in

177 *Dietl*: Kir Royal 176.

178 *Piper*, Ernst: »Der Nationalsozialismus steht über allen Bekenntnissen«. Alfred Rosenberg und die völkisch-religiösen Erneuerungsbestrebungen. In: *Puschner*, Uwe/*Vollnhals*, Clemens (Hg.): Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus: Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte. Göttingen 2012, 337–354, hier 345.

179 *Rosenfeld,* Gavriel David: Architektur und Gedächtnis: München und Nationalsozialismus – Strategien des Vergessens. München 2004, 435.

180 Ebd. 437.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

einem besonderen Maße perfekt zu verdrängen«.[181] Nach langen Diskussionen entschloss sich der Stadtrat erst 1987 dazu, den Königsplatz umzugestalten. Den Meinungsumschwung führt Winfried Nerdinger auf einen Generationenwechsel zurück. Während der »Protest der 68er […] noch nicht die notwendige gesellschaftliche Dynamik« entfaltet hatte, »um eine neue Haltung zur NS-Vergangenheit zu erreichen«, kam es aufgrund des Generationenwechsels in den 1980er-Jahren zu einem Umdenken in der Bevölkerung.[182] Dazu gehörte auch der Veränderungswille am Königsplatz: »Mit dem erklärten Ziel, die bauliche Erinnerung an die NS-Zeit zu beseitigen, wurden 1987/88 die Granitplatten auf dem Königsplatz, dem flächenmäßig größten NS-Bauelement in München, entfernt.«[183] Allerdings bedeutete die Beseitigung von NS-Spuren noch keine Aufarbeitung derselben: »Erst 1996 wurde vor dem Sockel des nördlichen ›Ehrentempels‹ eine Informationstafel aufgestellt mit Hinweisen auf die Funktion des Königsplatzes und der Gebäude im Parteiviertel während der NS-Zeit.«[184]

In den 1980er-Jahren bestand der Königsplatz folglich aus philhellenistischen und nationalsozialistischen Elementen, auf die jedoch nicht aufklärend hingewiesen wurde. So erfährt der Zuschauer in *Adieu Claire* auch nichts von der einstigen Bedeutung des Königsplatzes für die »Hauptstadt der Bewegung«. Auch die anderen Stationen der topologischen Reise zu den NS-Orten – das einstige »Haus der deutschen Kunst« und Hitlers ehemalige Wohnung am Prinzregentenplatz 16 – werden nicht erläutert, sodass Schimmerlos' Anspielung auf die »Wallfahrt durchs Tausendjährige Reich«[185] nur für kundige Zuschauer verständlich ist. Lediglich Claire Maetzigs Frage, ob es das Theater noch gebe, »wo der Anstreicher gleich daneben gewohnt«[186] habe, liefert einen Hinweis auf Hitlers einstige Wohnung. Laut dem Literaturwissenschaftler Günter Scholdt war die »spöttische Apostrophierung Adolf Hitlers als ›Anstreicher‹, ›Tapezierer‹, ›Tüncher‹, ›Dekorateur‹ etc. schon seit der Frühzeit der NSDAP seinen Gegnern geläufig«. Die ersten Belege dafür stammten »aus der sozialdemokratischen Tageszeitung *Münchener Post* bzw. der liberalen Zeitschrift *Das Tage-Buch*, in der bereits im Januar 1923 vom ›nationalen Anstreicher Hitler‹ die Rede« gewesen sei.[187]

181 Zitiert nach: Ebd. 443.

182 *Nerdinger*: Der Umgang mit der »zerlumpten Vergangenheit« Münchens 555.

183 Ebd.

184 *Nerdinger*: München und der Nationalsozialismus 378.

185 *Dietl*: Kir Royal 176.

186 Ebd. 170.

187 *Scholdt*, Günter: »Anstreicher Hitler«. Zur Problematik politischer Polemik in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 10/1 (1985), 135–153, hier 136. Das Synonym von Anstreicher für Hitler wurde mit Bertolt Brechts *Lied vom Anstreicher Hitler* (1933) auch einem größeren Publikum bekannt. Darin deutet Brecht Hitlers Tätigkeit als »demagogische wie fatale Verschleierung gesellschaftlicher Spannungen und ökonomischer Mißstände«. Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Ein ähnliches Motiv findet sich bereits in *Judgement at Nuremberg* (1961). Dabei zoomt die Kamera zuerst auf das Gesicht von Spencer Tracy in der Rolle des Richters Haywood und dann auf den Balkon des Nürnberger Parteitagsgeländes. Dabei ist Hitlers Stimme aus dem Off zu hören.[188] Die kurze Szene ist von Marschmusik umgeben – zuerst erklingt »Mädel wink: Wenn wir marschieren«[189], am Ende ertönt wiederum Marschmusik. Hitlers Redeausschnitt »Vor uns liegt Deutschland, in uns marschiert Deutschland, und hinter uns kommt Deutschland« stößt bei der Menge auf frenetischen Jubel. Dabei handelt es sich um ein Zitat aus Hitlers »Ansprache an die Deutsche Jugend«, die er im September 1934 auf dem Reichsparteitag gehalten hatte.[190]

Mit Curt Bois hatte Helmut Dietl einen Schauspieler gewonnen, der die Rolle eines Juden und Holocaust-Überlebenden nicht nur als Figur spielte, sondern auch mit seiner eigenen Vita personifizierte. Bois verließ aufgrund seiner jüdischen Herkunft 1933 Berlin und hielt sich zunächst in Wien, dann in London, Zürich und Paris auf, bis er in die USA emigrierte. 1950 kehrte er nach Deutschland zurück und gehörte mit Fritz Kortner zu den renommiertesten Remigranten-Schauspielern der Nachkriegszeit. Seine bekannteste Rolle als Holocaust-Opfer spielte Curt Bois im preisgekrönten Film *Das Boot ist voll* (1980) des Schweizer Regisseurs Markus Imhoof, der die Flüchtlingspolitik der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs kritisierte und damit das Narrativ der neutralen oder ausschließlich Zuflucht bietenden Schweiz sowie die Legende der »Friedensinsel« und der »durchlässige[n] Kulturgrenzen und des Kampfes für universelle Werte« dekonstruierte.[191] Curt Bois, zur Zeit der Filmausstrahlung bereits 80 Jahre alt, spielte in *Das Boot ist voll* die Rolle des alten, gebrechlichen Juden Lazar Ostrowskij, der am Ende – wie alle anderen Juden – aus dem Schweizer Dorf nach Deutschland abgeschoben wird. Zuggeräusche aus dem Off am Ende des Filmes präfigurieren schließlich den Abtransport in die Konzentrationslager. Bereits bei dieser Rolle ist auf die Analogien zwischen Figur und Schauspieler hingewiesen worden. So schreibt der Filmhistoriker Michael Wedel:

Die Kenntlichkeit von Bois' Präsenz, die erlittene Geschichte nicht darzustellen, sondern zu verkörpern scheint, ist die größte Stärke des Films. Sie ist aber auch seine größte Gefahr: Sie verleiht seinem Authentizitätsgestus eine Gestalt, die dessen Kon-

188 *Judgement at Nuremberg,* 26:46–27:15. Ich danke Julia Schumacher für diesen Hinweis.

189 *Hanheide*, Stefan u. a. (Hg.): Musik bezieht Stellung: Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg. Göttingen 2013, 72.

190 Zitiert nach: Ansprache an die Hitlerjugend auf dem Reichsparteitag 1934 am 08.09. 1934. In: Völkischer Beobachter vom 10.09.1934. Vgl. auch *Domarus,* Max: Hitler: Reden und Proklamationen 1932–1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen. Band I: 1932–1934. Leonberg 1988, 449. Ich danke Caroline Lamey-Utku für ihre Hilfe.

191 *Tanner,* Jakob: Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert. München 2015, 288.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

struktion zu entlarven droht, ein Antlitz, das über den Horizont des filmischen Realismus hinausblickt.[192]

Dass der Holocaust-Überlebende Curt Bois in *Adieu Claire* die Figur des Holocaust-Überlebenden Friedrich Danziger spielt, erzeugte während der Dreharbeiten eine besondere Stimmung, wie sich die damalige Regieassistentin Helga Asenbaum erinnert. Sie beschreibt die Szene, als Friedrich Danziger im Münchner Hofgarten junge Sportler beobachtet, die in körperbetonter Riefenstahl-Ästhetik Keulen schwingen und von den harten Klängen des monoton geschlagenen Tamburins angetrieben werden:

> Als wir gedreht haben, wussten wir natürlich, dass alles nachgestellt und gespielt ist. Und trotzdem, als das Tamburin zu schlagen begann, wurde uns allen etwas seltsam zumute. Das hat nach der Nazi-Zeit geklungen. Alle, die da gedreht haben, waren jüngere Leute und nach dem Krieg geboren. Mit einer Ausnahme: Curt Bois. Wie er auf der Bank sitzt und zu diesen jungen Sportlern rüber schaut, sich an das Dritte Reich erinnert, das hört und sieht, da hat man gemerkt bei ihm, das hat er nicht nur gespielt.[193]

Vergleicht man den Plot von *Das Boot ist voll* und *Adieu Claire*, wird eine Ironie deutlich: Während die von Curt Bois gespielte Figur in *Das Boot ist voll* aus der Schweiz abgeschoben und damit mit dem Holocaust konfrontiert wird, haben sich die Zeiten in *Adieu Claire* geändert: Unter Polizeischutz wird Friedrich Danziger in eine Schweizer Privatklinik transportiert, wo er die beste gesundheitliche Versorgung erhalten soll.

Auch für Marianne Hoppe war *Adieu Claire* teilweise eine Konfrontation mit der eigenen Vergangenheit, wenngleich in anderer Perspektive. Während die von ihr gespielte Figur Claire Maetzig emigrierte, musste sich Hoppe den Vorwurf gefallen lassen, mit den Nationalsozialisten kollaboriert oder das System zumindest stillschweigend gestützt zu haben. Zwar versuchte Hoppe, mithilfe ärztlicher Gefälligkeits-Atteste und Krankschreibungen sich der Tätigkeit in Propagandafilmen wie *Das Leben geht weiter* zu entziehen – ganz kam sie jedoch nicht darum herum, sich in den Dienst der nationalsozialistischen Film- und Theater-Interessen zu stellen.[194] Im Gegensatz zu Hoppe, die mit Gustaf Gründgens verheiratet war und eine schwierige Liaison mit dem nationalsozialistischen Theater-Apparat einging, sind die Figuren in *Adieu Claire* als moralisch integer charakterisiert. Sowohl Claire Maetzig als auch Friedrich Danziger und Theo Krakauer kehren dem nationalsozialistischen Deutschland den Rücken. Und

192 *Wedel*, Michael: Filmgeschichte als Krisengeschichte: Schnitte und Spuren durch den deutschen Film. Bielefeld 2011, 303.

193 Gespräch mit Helga Asenbaum am 30.11.2015 in München.

194 *Pargner*: Marianne Hoppe 114.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Claire Maetzig kann nur durch die erschütternde Nachricht vom nahenden Tod ihres Freundes Danziger dazu bewegt werden, wieder einen Fuß auf deutschen Boden zu setzen.

Dietls Kritik an faschistoiden Tendenzen in der Gegenwart

Helmut Dietls Anliegen, faschistoide Tendenzen in der Gegenwart zu brandmarken, wird nicht nur in der *Kir Royal*-Folge *Adieu Claire* deutlich, sondern auch in *Königliche Hoheit*: In dieser Folge besucht die diktatorisch regierende Königin Kathi aus dem fiktiven afrikanischen Land Mandalia ihre Münchner Heimat, wo sie ungeachtet ihrer Menschenrechtsverletzungen enthusiastisch empfangen wird. Diese kritiklose Begeisterung empört vor allem Baby Schimmerlos' Freundin Mona: »Des gfallt dir, wenn die Volksseele kocht, gell? Und wenn du ihn noch schüren kannst, diesen dumpfen, latentfaschistoiden bayrischen Lokalpatriotismus!«[195] Das Wegsehen vor Gräueltaten wird denn auch ausführlich thematisiert: Königin Kathi ist nach München gekommen, um bei einem Geheimtreffen mit einem Schweizer Lobbyisten namens Raeder Waffendeals einzufädeln, um Aufstände in Mandalia blutig niederzuschlagen. Bei dem Rüstungslobbyisten handelt es sich um eine Figur, die im Laufe der Serienfolge als Geschäftspartner des afrikanischen Diktators Jean-Bédel Bokassa entlarvt wird. Auch die vielen Uran-Vorkommen Mandalias, die in der Folge mehrmals thematisiert werden, sind eine Anspielung auf die Zentralafrikanische Republik. Lange Zeit exportierte sie Uran in die einstige Kolonialmacht Frankreich und bekam im Gegenzug Waffen geliefert, mit denen Bokassa sein diktatorisches Regime stützte.[196] Auf Drängen Monas lässt sich Baby Schimmerlos nicht von der kollektiven »Königin Kathi«-Hysterie anstecken, sondern berichtet über den geplanten Genozid mit der Schlagzeile: »Königin Kathi plant Völkermord«.[197] Für seine investigative Recherche wird Schimmerlos allerdings nicht gelobt, sondern fortan nur noch angefeindet. Ihn erreicht etwa ein antisemitisch grundierter Telefonanruf: »Die dreckerte Kommunistensau, wenn wir die erwischen, dann hängen wir dich bei deine Eier auf, bisd verreckst… […] und deinen Fotografenjuden, den Heribert Fried, au dazu.«[198] Nach diesem Drohanruf sind zwei Gestalten zu sehen, die die Scheiben von Baby Schimmerlos' Auto einschlagen, zerbrochenes Glas klirrt auf dem Boden und weckt aufgrund der Beleidigung »Fotografenjude« Assoziationen zur ›Kristallnacht‹.

195 *Königliche Hoheit*, 03:17–03:24.

196 *Weber*, Annette/*Kaim*, Markus: Die Zentralafrikanische Republik in der Krise: Die Mission der Afrikanischen Union braucht die Unterstützung der Vereinten Nationen. In: SWP-Aktuell 10, März 2014.

197 *Königliche Hoheit,* 44:14.

198 *Königliche Hoheit*, 50:29–50:38.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Helmut Dietl ging es somit nicht nur um die Präsenz der nationalsozialistischen Vergangenheit in der Gegenwart, sondern auch um die Kritik an aktuell stattfindenden Genoziden und Menschenrechtsverletzungen und der diesbezüglichen Ignoranz in der Bundesrepublik. Er formuliert damit eine klare gesellschaftskritische Botschaft, die Europas Mittäterschaft an vielen Konflikten in der Welt anprangert – sei es durch Wegschauen und Unterlassen, sei es durch tatkräftige Beihilfe durch fragwürdige Waffenlieferungen. Indem der Klatschreporter Baby Schimmerlos für seine investigativ-mahnende Rolle nicht gelobt, sondern angefeindet und bedroht wird und sich der Widerspruch gar in antisemitischem Gewand offenbart, wird zugleich die angebliche gesellschaftliche Funktion von Juden in der Bundesrepublik thematisiert: die Rolle des Ruhestörers und Provokateurs. Allerdings nicht selbstbewusst gedeutet wie bei Marcel Reich-Ranicki, der 1973 sein Buch über Juden in der deutschen Literatur »Über Ruhestörer«[199] nannte und darin einen Aufsatz mit dem Titel »Außenseiter und Provokateure«[200] veröffentlichte; sondern negativ im Sinne eines Nestbeschmutzers und Verräters. Dass die Figur des Waffenlieferanten aus der Schweiz kommt, ist kein Zufall – schließlich stand die Schweiz lange Zeit nicht nur im Ruf, dubiose Finanzgeschäfte unter dem Deckmantel des Bankgeheimnisses zu billigen, sondern sich auch an zweifelhaften Waffendeals unter dem Deckmantel der eidgenössischen Neutralität zu beteiligen.[201]

Während die Zeitebene der Vergangenheit vor allem über Claire Maetzig und Friedrich Danziger funktioniert und die Ebene der Gegenwart über Antisemitismus und Verdrängungsmechanismen in der einstigen »Hauptstadt der Bewegung«, folgt die Zeitebene der Zukunft in der Folge *Das Volk sieht nichts*: Fotograf Herbie schießt mehrere Fotos vom korrupten wie größenwahnsinnigen Konsul Hubert von Dürkheimer. Um ihn ins rechte Bild zu rücken, lässt er den Konsul auf die Tragfläche seines Flugzeugs steigen. »Aufrecht stehen, bitte Herr Konsul«[202], sagt Fotograf Herbie, und fordert ihn dazu auf, eine Siegerpose einzunehmen – worauf der Konsul den rechten Arm zackig hochreißt. Nüchtern kommentiert dies Herbie mit den Worten: »Nein, nicht Heil Hitler! Vielleicht in zehn Jahren wieder, heute noch nicht.«[203]

199 *Reich-Ranicki,* Marcel: Über Ruhestörer: Juden in der deutschen Literatur. München 1973.
200 *Ders.:* Außenseiter und Provokateure. In: *Ders.*: Über Ruhestörer 13–35.
201 *Tanner*: Geschichte der Schweiz 289.
202 *Das Volk sieht nichts,* 07:27–07:30.
203 *Das Volk sieht nichts,* 07:33–07:43.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

7.4 Rezeption: Grimme-Preis und Intertextualität zu Bernhards *Heldenplatz*

Bildästhetisch bewegte sich *Kir Royal* auf der Höhe der Zeit. Inspiriert durch den Boom des Musikvideos und die Werbeindustrie, favorisierten das Kino wie das Fernsehen der 1980er-Jahre einen Hochglanzlook. Typische Beispiele dafür sind Paul Schraders Kinofilm *American Gigolo* (1980) und die äußerst erfolgreiche US-amerikanische Serie *Miami Vice* (1984–1989) nach der Idee des früheren Werbefilmers Michael Mann. Letztere setzte aktuelle Trends in Kleidung und Wohnungseinrichtung so prägnant in Szene, dass sie zum Teil wie bewegte Modefotografie anmutete. Dieses insgesamt visuell expressive Konzept, das auch als »High Concept«[204] bezeichnet wird, war vorbildhaft für viele Produktionen der 1980er-Jahre – und offenkundig auch für *Kir Royal*.[205]

Für explizit diese Folge erhielt Helmut Dietl 1987 den Adolf-Grimme-Preis mit Gold in der Sparte Unterhaltung. »Selten zuvor sah man eine derart fabelhafte Komposition von Satire und Kolportage, von Quatsch und Kennerschaft, von Spaß, Sentimentalität und lauter lichten Momenten«, lobte die Jury.[206] Dietl sei damit eine »ideale ›human-touch‹-Story« gelungen, »jederzeit mehr als doppelbödig« und der »Musterfall einer Fernsehunterhaltung, die alles riskiert, also verwegen ist in der Verwendung ihrer Mittel, über die sie handwerklich, erst recht aber intellektuell souverän verfügt«.[207]

Euphorisches Lob, aber vergleichsweise niedrige Einschaltquoten

Dem Journalisten Thomas Thieringer, der *Kir Royal* in der »Süddeutschen Zeitung« besprach, schien die Problematisierung der Münchner ›Vergangenheitsbewältigung‹ in *Adieu Claire* gelungen:

> Was Dietl in Szene setzt, frech mit Moden spielend und immer auch die wieder gegenwärtigere deutsche Vergangenheit im Blick, wie seine und Patrick Süskinds Figuren reden, im Jargon, mit Witz, der voll grimmigen Ernstes ist, und wie Konstantin Weckers Musik den Marsch dazu bläst, das hebt die heile, schöne Welt der Unterhaltung aus den Angeln. »Königliche Hoheit« war eine »unmögliche Geschichte«, genauso wie »Adieu Claire«, die große Lovestory vom sterbenden jüdischen Komponisten und seiner ewigen, in der Emigration gebliebenen Interpretin und Geliebten. Die

204 Vgl. *Wyatt*, Justin: High Concept: Movies and Marketing in Hollywood. Austin, Texas 2000.

205 Ich danke Julia Schumacher für diesen Hinweis.

206 *O. A.*: Sparte Unterhaltung: Adolf-Grimme-Preis mit Gold an Helmut Dietl (Buch und Regie) für »Kir Royal: Adieu Claire« (Westdeutscher Rundfunk). In: epd/Kirche und Rundfunk Nr. 21 vom 21.03.1987, 22 f.

207 Ebd. 23.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Sentimentalität erstarrt hier wie maßgeschneidert in der Kulisse einer Stadt, die überall noch ihre Zeugnisse aus der Vergangenheit vorzuzeigen hat.[208]

Für Hellmuth Karasek war *Kir Royal* »die erfolgreichste und meistdiskutierte Serie im deutschen Fernsehen«.[209] Er lobte sie als Alternative zur »Ausgewogenheitslangeweile des öffentlich-rechtlichen Fernsehens«, das nach ähnlichen Prinzipien funktioniere »wie ein Familientreffen: Bloß nicht über das sprechen, was Ärger geben könnte, den Geiz von Tante Frieda, die blöden Witze von Onkel Paul, die feuchte Aussprache und das klappernde Gebiß von Kusine Ursula.«[210] Laut Karasek behandle *Kir Royal* somit Themen, die in der Fernsehunterhaltung sonst zu kurz kämen.

Ilse Kümpfel-Schliekmann, als »Ponkie« TV-Kritikerin für die »Abendzeitung«, war fasziniert, wie Dietl die »eiskalte Abgebrühtheit der öffentlichen Gaff-Jagd sarkastisch […] zur ungenierten sentimentalen Romantik eines alten Liebespaars« in Kontrast setzte.[211] Besonders lobte sie Dialoge, die subtil, aber deutlich genug die Münchner Verdrängungsmechanismen kritisierten:

> Jahrzehnte währende Antisemitismus- und NS-Verdrängungsdebatten komprimieren sich plötzlich in winzigen Nebensätzen (man hat damals natürlich »Juden geholfen«!) – oder in der unbestechlichen Berliner Emigrantenkodderschnauze Marianne Hoppes als alte, schöne, aufrecht hassende und liebende Claire. Mit Curt Bois, dem »ollen Dickkopp«, der am Abkratzen ist, hat sie ein paar große komödiantische Herz-auf-Taille-Szenen.[212]

Die Journalistin Sybille Simon-Zülch bemerkte in ihrer Kritik in der »Tageszeitung« voller Anerkennung, Dietl sei es gelungen, aus dem »heruntergekommene[n] Genre« der Fernsehserie »traumwandlerisch sicher […] zwischen Groteske und Wirklichkeit, zwischen Komödie, Melodram, und Gift und Galle« zu balancieren:

> Aber wo gibt es das, daß jemand wagt, »Marines-Look« mit Faschismus zu kombinieren, einen sterbenden Juden im Krankenhaus zum Thema einer hundsgemeinen Klatschgeschichte zu machen, ohne sich auch nur einmal zu vergreifen – im Gegenteil: »Geschichte« fürs Skandalblatt aus der Geschichte eines Menschenlebens – das fügt sich in der vierten Folge von »Kir Royal« so bösartig zusammen, daß einem der Atem stockt.[213]

208 *Thieringer,* Thomas: Unterhaltung im Maßanzug: Warum »Kir Royal« unmöglich, aber wahr ist. In: Süddeutsche Zeitung vom 23.10.1986.

209 *Karasek*: Ein Stenz 149.

210 *Ders.*: Gesellschaftliches Trüffelschwein. In: Der Spiegel vom 27.10.1986, 246.

211 *Kümpfel-Schliekmann*, Ilse (»Ponkie«): Kir Royal: Ponkie sieht fern. In: Abendzeitung vom 15.10.1986.

212 Ebd.

213 *Simon-Zülch*, Sybille: Die Zärtlichkeit der Alten und die Häutungen der Schickeria. In: Die Tageszeitung vom 15.10.1986.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Tab. 7: Einschaltquoten von *Kir Royal*

	Ausstrahlungsbeginn	Zuschauer*	Haushaltsquote	Alternativangebot im ZDF
1. Folge *Wer reinkommt, ist drin*	Montag, 22.09.1986, 20.16 Uhr, ARD	9,27	20 %	*Rückfahrt in den Tod* (Krimi) (11,04 Mio./23 %)
2. Folge *Muttertag*	Montag, 29.09.1986, 20.17 Uhr, ARD	13,24	28 %	*Notsignale* (Fernsehspiel über psychische Erkrankungen) (6,36 Mio./14 %)
3. Folge *Das Volk sieht nichts*	Montag, 06.10.1986, 20.16 Uhr, ARD	11,59	25 %	*Weils solche Liebe nicht tagtäglich gibt* (Verfilmung von Simone de Beauvoirs »Eine gebrochene Frau«) (7,3 Mio./16 %)
4. Folge *Adieu Claire*	Montag, 13.10.1986, 20.16 Uhr, ARD	7,95	17 %	*Vertrauen gegen Vertrauen* (Krimi) (12,07 Mio./25 %)
5. Folge *Königliche Hoheit*	Montag, 20.10.1986, 20.16 Uhr, ARD	11,91	25 %	*Der Junge mit dem Jeep* (Fernsehspiel) (8,39 Mio./18 %)
6. Folge *Karriere*	Montag, 27.10.1986, 20.16 Uhr, ARD	9,86	21 %	*Privatdetektiv Joe Dancer: Ein Auftrag für den Affen* (Krimi) (10,21 Mio./22 %)

* Ab 14 Jahren in Mio. (GfK-Fernsehforschung. ZDF-Unternehmensarchiv).

Gleichwohl darf die Grimme-Auszeichnung und das größtenteils euphorische Medienecho nicht darüber hinwegtäuschen, dass *Adieu Claire* keinesfalls zu den populärsten *Kir Royal*-Folgen gehörte, im Gegenteil: Es handelt sich um die Folge mit der geringsten Zuschauerzahl, wie die GfK-Fernsehforschung (Tab. 7)[214] ergab.

Eine Betrachtung des Quotenverlaufs legt nahe, dass das Sehverhalten der Zuschauer stark vom Alternativangebot im ZDF abhing. So dürfte die zweite Folge vor allem deshalb die quotenmäßig erfolgreichste *Kir Royal*-Folge geworden sein, weil im ZDF parallel mit *Notsignale* eine Fernsehspielreihe lief, die

214 *Gfk-Fernsehforschung* (Hg.): Nationaler Wochenbericht Gesamtsendegebiet, 39.–44. Woche. ZDF-Unternehmensarchiv.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

nach »Akten des Max-Planck-Instituts für Psychiatrie« konzipiert wurde. Ziel der Reihe war es, für »das Erkennen von seelischen Erkrankungen« zu sensibilisieren und »Hilfe für den Umgang mit Betroffenen« zu bieten.[215] Es erscheint naheliegend, dass viele Zuschauer die vermeintlich leichte Kost von *Kir Royal* diesem schweren Thema vorzogen. Auch dürfte die zweite Folge von der euphorischen Berichterstattung nach der ersten *Kir Royal*-Folge profitiert haben. Dennoch liefert die GfK-Auswertung Indizien dafür, dass die schlechte Quote für *Adieu Claire* auch mit dem Plot der ›Vergangenheitsbewältigung‹ zusammenhing: Laut Frank Bösch handelt die breite Öffentlichkeit die Anerkennung von Spielfilmen per Fernbedienung aus.[216] Die Tatsache, dass der ZDF-Krimi *Vertrauen gegen Vertrauen* weit mehr Attraktivität ausübte als andere Krimis, die mit *Kir Royal* konkurrierten, deutet darauf hin, dass sich die in *Adieu Claire* thematisierten Verdrängungsmechanismen vor dem Fernsehen wiederholten: »Was soll das für ne tolle Story sein, wenn ein alter Jud im Krankenhaus liegt?«[217], blafft Baby Schimmerlos seine Assistentin an – ähnlich dürften viele Fernsehzuschauer gedacht haben, die statt einer Konfrontation mit Holocaust-Überlebenden und der »Hauptstadt der Verdrängung« lieber einen Krimi sehen wollten.

Auch eineinhalb Jahre nach der Erstausstrahlung war *Kir Royal* noch in bester Erinnerung und erhielt erneut den Adolf-Grimme-Preis – diesmal jedoch nicht für die einzelne Folge *Adieu Claire*, sondern für die komplette Reihe in der Sparte Spielserien. Die Jury begründete den Preis für Helmut Dietl und den WDR-Redakteur Jörn Klamroth damit, dass die Serie als »Leitfossil für die Wiedererkennbarkeit der 80er Jahre im Fernsehprogramm« gesehen werden könne – und eine Sternstunde der kritischen Fernsehunterhaltung sei:

> Mit spielerischer Leichtigkeit und scharfem satirischen Biß legt sie [die Serie] vivisektorisch den Zeitgeist bloß, wie er sich im Zerrspiegel einer ebenso erfolgreichen wie zynischen Medienhalbwelt reflektiert. Grelle, reißerische Episoden aus dem genau beobachteten Münchner Schickeria- und Boulevardpresse-Milieu stellen in konsequenter Überzeichnung bundesdeutsche Medienwirklichkeit und die Erbärmlichkeit ihrer Größen zur Schau. In sinnfälligen, anschauungs- und erfahrungsgesättigten Spielszenen um die zentrale Figur des Klatsch- und Skandalreporters leistet die Serie »Kir Royal« unangestrengte, sinnliche Aufklärungsarbeit in unterhaltsamer Form und ohne abstrakte Begrifflichkeit. […] Bis in die Nebenrollen fächert die Serie ein Gesellschaftsbild auf, das als Kabinettstück kritischer Fernsehunterhaltung gelten kann.[218]

215 URL: http://www.fernsehserien.de/notsignale (am 01.03.2017).

216 *Bösch*: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft 1.

217 *Adieu Claire*, 14:19–14:24.

218 *O. A.*: Sparte Spielserien: Adolf-Grimme-Preis mit Gold an Helmut Dietl (Buch und Regie) und Jörn Klamroth (Redaktion) für »Kir Royal« (Westdeutscher Rundfunk). In: epd/Kirche und Rundfunk vom 19.03.1988, 26.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Während in manchen Leserbriefen die Doppelbödigkeit von *Kir Royal* angezweifelt oder erst gar nicht erkannt wurde, die Serie vielmehr als billig-seichte Unterhaltung abgetan wurde, erkannte die Fachkritik sehr wohl das kulturkritische Potential von *Kir Royal* an, etwa die Parodie einer Beichtstuhl-Szene in der Folge *Das Volk sieht nichts*. Wie problematisch zum Teil die Reaktionen auf diese Szene ausfallen konnten, illustriert dieser Leserbrief, in dem Sylvia Wimmer Antisemitismus auf dieselbe Ebene stellt wie Antikatholizismus:

> Die gleiche Darbietung wie in der Beichtstuhlszene, vor dem Hintergrund Mosaischer Riten, hätte – und das zu Recht – alle Beteiligten schnell nach Stadelheim gebracht. Denn welcher Richter würde in solchem Fall einen Freispruch oder eine lächerliche Strafe wagen? Ich sehe keinen Unterschied zwischen Antisemitismus und Antikatholizismus. Daran ändern auch die Blutopfer frommer Juden nichts, denn es gab und gibt noch heute in vielen Teilen der Welt Christenverfolgungen. Die Produzenten sollten sich entschuldigen, die Sender schämen und darüber nachdenken, wer ihre Kunden mehrheitlich sind.[219]

Dieser antisemitische Leserbrief gab jedoch indirekt Helmut Dietls Auffassung Recht, wonach es bitter notwendig sei, auf die Persistenz nationalsozialistischen Gedankenguts hinzuweisen. Auch dürfte sich Dietl in seiner These bestätigt gefühlt haben, wonach es einen Zusammenhang zwischen Humorlosigkeit und faschistoidem Potential gebe.[220]

Die Serien *Münchner Geschichten* und *Der ganz normale Wahnsinn* hatte Helmut Dietl noch für den Bayerischen Rundfunk produziert – *Kir Royal* indes gab der Westdeutsche Rundfunk in Auftrag. Der Wechsel von der Isar an den Rhein lag zum einen am Format der Vorabendserie, das Dietl hinter sich lassen wollte. Während die *Münchner Geschichten* und *Der ganz normale Wahnsinn* einen Sendeplatz vor 20.00 Uhr hatten, strahlte der WDR *Kir Royal* im attraktiveren ARD-Hauptprogramm aus. Zum anderen empfand Helmut Dietl den WDR auch als mutiger: »Die Art und Weise, wie ich in ›Kir Royal‹ die bayrische Connection von Hoch- und Geldadel, Prominenz und Politik behandelt habe, wäre beim Bayerischen Rundfunk nicht möglich gewesen.«[221] Franz Josef Strauß und seine Parteisoldaten werden in *Kir Royal* ebenso persifliert wie die CSU-nahe Hanns-Seidel-Stiftung. Dietl fürchtete, dass seine Kritik an der engen Verquickung von Wirtschaft und Politik und das Anprangern von Korruption im Freistaat auf Widerstand im ohnehin als rabenschwarz geltenden Bayerischen Rundfunk gestoßen wären.

219 *Wimmer*, Sylvia: Nachdenken: »Heftiger Streit um die Sendung ›Kir Royal‹«; Bayernteil vom 14. November [Leserbrief]. In: Münchner Merkur vom 25.11.1986.

220 Vgl. *Thissen*: Tiefseetaucher.

221 *Fischer*, Michael: Wer reinkommt, bestimme ich: SPIEGEL-Redakteur Michael Fischer über »Kir Royal« – eine Fernsehsatire auf die bessere Gesellschaft. In: Der Spiegel vom 22.09.1986, 224–228, hier 226.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Intertextuelle Bezüge zu Thomas Bernhards ›Heldenplatz‹

Wie herausragend und wirkmächtig zugleich die Folge *Adieu Claire* war, zeigt sich auch an ihrer intertextuellen Karriere. Das Motiv einer alten Frau, die nach dem Holocaust im inneren Ohr Hitler und die Nationalsozialisten hört, findet sich zwei Jahre nach der Fernsehausstrahlung von *Kir Royal* in Thomas Bernhards Theaterstück *Heldenplatz*, das am 4. November 1988 am Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde. Aufgrund der deutlichen Kritik an der braunen Vergangenheit und Gegenwart Österreichs wurde *Heldenplatz* zu einem Theater-Skandal.[222]

Hierin wählte Thomas Bernhard eine deutliche Sprache. Sätze wie »Die Wiener sind Judenhasser / und sie werden Judenhasser bleiben / in alle Ewigkeit«[223] sind darin ebenso enthalten wie »in Österreich Jude zu sein bedeutet immer / zum Tode verurteilt zu sein«[224] oder »Am liebsten würden sie / wenn sie ehrlich sind / uns auch heute genauso wie vor fünfzig Jahren / vergasen«[225]. Vor dem Hintergrund von sechs Millionen Juden, die während des Holocausts ermordet wurden, erscheint die Zahl von »sechseinhalb Millionen Debile[n]«[226], aus denen die Alpenrepublik bestünde, besonders pikant:

Österreich selbst ist nichts als eine Bühne
auf der alles verlottert und vermodert und verkommen ist
eine in sich selber verhaßte Statisterie
von sechseinhalb Millionen Alleingelassenen
sechseinhalb Millionen Debile und Tobsüchtige […].[227]

Mit Blick auf die Aufarbeitung ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit galt die Alpenrepublik in den 1980er-Jahren noch als Entwicklungsland. Das Bonmot, wonach Österreich »Beethoven zum Österreicher und Hitler zum Deutschen« gemacht habe, bringt die Bemühungen um Geschichtsklitterung und die Verdrängungsmechanismen auf den Punkt.[228] Deutliche Kritik an der Wiener Geschichtspolitik übte in den 1980er-Jahren etwa der Historiker Dan Diner: »Der österreichische Bewußtseinsstand hinsichtlich der NS-Verbrechen dürfte

222 *Großegger*, Elisabeth: Heldenplatz. In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 7: Literatur, Film, Theater und Kunst. Berlin 2015, 157–159.

223 *Bernhard,* Thomas: Heldenplatz. In: *Huber*, Martin/*Judex,* Bernhard (Hg.): Thomas Bernhard: Dramen VI. Berlin 2012, 275.

224 Ebd. 298.

225 Ebd. 300.

226 Ebd. 279.

227 Ebd.

228 *Botz*, Gerhard: Österreich und die NS-Vergangenheit: Verdrängung, Pflichterfüllung, Geschichtsklitterung. In: *Diner*, Dan (Hg.): Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit. Frankfurt 1987, 141–152, hier 143.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

sich heute wohl mit dem der Bundesrepublik in den 50er Jahren vergleichen lassen.«[229] So überschattete 1986 die Waldheim-Affäre den österreichischen Bundespräsidentschaftswahlkampf: Kritiker hatten damals dem parteilosen, allerdings von der ÖVP aufgestellten Kandidaten und einstigen UN-Generalsekretär Kurt Waldheim vorgeworfen, seine Nazi-Vergangenheit verschwiegen zu haben. Die USA setzten Waldheim auf ihre Watchlist und verhängten ein Einreiseverbot – dennoch wurde Waldheim mit Trotz-Slogans à la »jetzt erst recht« zum Bundespräsidenten gewählt.[230] Kurt Waldheim war somit zur Personifikation des österreichischen Opfernarrativs und der Wiener Verdrängungsmechanismen geworden – und eine Zielscheibe von Thomas Bernhards Polemik. So überrascht es auch nicht, dass Waldheim dem Burgtheater 1988 vorwarf, mit *Heldenplatz* ein »Stück voll Österreich-Hass« auf die Bühne zu bringen.[231]

In *Heldenplatz* ist die Figur der Hedwig Schuster – genannt Frau Professor, die Frau des verstorbenen Professors Josef Schuster – vom Holocaust traumatisiert. Noch immer hat sie die Nazi-Rufe vom Heldenplatz in ihrem Ohr, die sie einst zur Emigration nach England zwangen. Nach dem Krieg kehrte sie – wie die anderen Mitglieder der Tischgesellschaft – nach Wien zurück, allerdings bekommt sie die Stimmen aus ihrem Kopf nicht weg. »Die Frau Professor hört schon wieder das Geschrei«[232], lässt Bernhard die Hauswirtschafterin Frau Zittel bereits in der ersten Szene des Stückes sagen und meint damit »Sieg Heil«-Rufe auf dem Heldenplatz, die die traumatisierte Witwe des Professors nach wie vor akustisch verfolgen: »Sie hört seit Monaten wieder auf geradezu beängstigende Weise / die Massen auf dem Heldenplatz schreien / Sie wissen ja fünfzehnter März / Hitler zieht auf dem Heldenplatz ein.«[233] Die Wahnvorstellungen steigern sich im Laufe des Stücks. Am Ende kommt es zu einem Finale Furioso, in dem Marianne Hoppe als Frau Professor von Schmerzen ergriffen das Gesicht verkrampft und sich zwei Tonebenen mischen: Zum einen hört das Theaterpublikum die lauten Worte von Robert Schuster, dem Bruder des verstorbenen Professors, der die Rückkehr nach Wien bereut: »Das Ganze war ja eine absurde Idee / nach Wien zurückzugehen / *noch lauter* / Aber die Welt besteht ja nur aus absurden Ideen.«[234] Diese Aussage wird von einem Klangbett unterlegt, sodass zum anderen frenetische »Sieg Heil«-Rufe bedrohlich zu hören sind. Das

229 *Diner*, Dan: Einleitung. In: *Ders.* (Hg.): Ist der Nationalsozialismus Geschichte? 7–16, hier 14.

230 *Großegger*, Elisabeth: Heldenplatz. In: *Benz*: Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 7: Literatur, Film, Theater und Kunst. Berlin 2015, 157–159, hier 159.

231 Ebd.

232 *Bernhard*: Heldenplatz 220.

233 Ebd. 317.

234 Ebd. 339.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Stück endet schließlich damit, wie die Frau Professor mit dem Kopf nach vorne auf die Tischplatte fällt und stirbt.

Während bei *Adieu Claire* die akustische Analepse in Form eines Ausschnitts einer Hitler-Rede erfolgt, gelingt dies in *Heldenplatz* über laute »Sieg Heil«-Rufe. Die Intertextualität vollzieht sich auch über die Figurenbesetzung, die in Personalunion erfolgt: Sowohl Claire Maetzig in *Kir Royal* als auch die »Frau Professor« in der *Heldenplatz*-Uraufführung wurden von Marianne Hoppe gespielt.

Die intertextuellen Bezüge zwischen *Adieu Claire* und *Heldenplatz* sind einem kleinen Teil des Publikums durchaus aufgefallen. In dem Roman *Sämtliche Leidenschaften* schreibt der österreichische Autor Franz Schuh über die »wechselseitige Durchdringung von gehobener Trivialkultur und der in höchste Höhen gehobenen Burgtheaterkultur«[235] und erläutert dies mittels seines autobiographisch geprägten Erzählers am Beispiel von *Adieu Claire*:

> Die zitierte Folge stammt aus dem Jahr 1986, und die Szene vor dem Theater ist praktisch, sehr praktisch dieselbe, mit der Thomas Bernhards »Heldenplatz«-Uraufführung 1988 endet. In Dietls »Kir Royal« wurde die alte Dame von der Schauspielerin Marianne Hoppe gespielt. Marianne Hoppe war es, die in der Uraufführung von Bernhards »Heldenplatz« am Ende die von Hitler aufgeregte Masse im Ohr hatte, und ich saß in der Premiere, es war mein größtes Theatererlebnis und überhaupt eines meiner größten Erlebnisse […].[236]

Das Hitler-Zitat in *Adieu Claire* »Mein deutsches Volk! Wenn so die Welt gegen uns steht, dann müssen wir umso mehr zu einer Einheit werden« stammt wohl aus einer Rede, die Hitler am 1. Mai 1933 abends auf dem Tempelhofer Feld gehalten hatte.[237] Laut dem Historiker Max Domarus wiederholte Hitler hier »seine alte These, die politische und soziale Not des deutschen Volkes komme nur aus seiner Zerrissenheit«.[238] Hitlers Rede ist nicht nur schriftlich, sondern auch auf Tonband überliefert, sodass die Cutterin Hitlers Rede problemlos auf die Tonspur von *Adieu Claire* legen konnte.

Claus Peymann und sein Tontechniker Christian Venghaus wählten für die *Heldenplatz*-Inszenierung im Burgtheater ein anderes Verfahren. Im Vergleich zu *Adieu Claire* war die akustische Analepse im Theaterstück länger, lauter und intensiver, weswegen der Tontechniker nicht allein auf die Originalaufnahme zurückgreifen konnte und die »Sieg Heil«-Rufe neu aufgenommen wurden, wie sich Christian Venghaus erinnert:

235 *Schuh*, Franz: Sämtliche Leidenschaften. Wien 2014, 87.

236 Ebd.

237 Vgl.: *Domarus*, Max: Hitler: Reden und Proklamationen 1932–1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen. Teil 1: Triumph. Band 1: 1932–1934. Leonberg 1988, 169–342. Ich danke Caroline Lamey-Utku für ihre Hilfe.

238 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abb. 48: Interpikturalität: Paparazzo am Krankenbett (*Zettl*, 01:26:12)

Es handelt sich dabei um eine Mischung von originalen Aufnahmen. […] Die technische Qualität der Original-Aufnahmen war so schlecht, dass sie für das Theater nicht verwendbar waren. Außerdem ging es darum, hörbar zu machen, was innen im Kopf von Frau Professor Schuster als Erinnerung vorging, was ja nicht unbedingt durch Originalaufnahmen wiedergegeben werden kann. Aus dem Grund wurden dann 1988 die »Sieg Heil«-Rufe neu aufgenommen, mit den alten Materialen gemischt und solange mit – damals noch sehr einfachen – elektronischen Mitteln bearbeitet, bis ein überzeugendes Ergebnis dabei heraus kam.[239]

Der *Kir Royal*-Regisseur Helmut Dietl hat sich mehrmals als großer Thomas-Bernhard-Fan geoutet und in Interviews Thomas Bernhard als seinen Lieblingsautor genannt.[240] Angesichts der frappierenden Ähnlichkeit zwischen der akustischen Analepse in *Adieu Claire* und *Heldenplatz* sowie der von Marianne Hoppe gespielten Rollen Claire Maetzig und Frau Professor Schuster erscheint die These naheliegend, dass die Intertextualität nicht zufällig war, sondern dass sich Thomas Bernhard von seinem Fan Helmut Dietl inspirieren ließ. Hoppe war mit Thomas Bernhard eng befreundet und telefonierte regelmäßig mit ihm. Allerdings gibt es keinen Beleg dafür, dass sich die beiden über die Szene in *Adieu Claire* ausgetauscht hätten. Der Bruder von Thomas Bernhard, Peter Fabjan, hält es für eher unwahrscheinlich, dass Thomas Bernhard eine Serie wie *Kir Royal* im Fernsehen angeschaut habe.[241]

Auch wenn es keinen Beleg für diesen Ideentransfer gibt: Aufgrund der großen Ähnlichkeit, der thematischen Nähe, dem geringen zeitlichen Abstand zwischen *Adieu Claire* und *Heldenplatz* sowie der engen Freundschaft zwischen Marianne Hoppe und Thomas Bernhard deutet einiges darauf hin, dass das zentrale Theaterereignis der österreichischen Nachkriegsgeschichte ein Motiv verwendet, das Helmut Dietl in *Adieu Claire* geliefert hatte.

239 E-Mail von Christian Venghaus an RR, 10.04.2015.

240 *Uslar,* Moritz von: 99 Fragen an Helmut Dietl: Mehr braucht kein Mensch. In: Zeit Magazin vom 19.01.2012, 36.

241 Thomas-Bernhard-Archiv an RR, 18.03.2015.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Eine andere intertextuelle Karriere erlebt das Motiv des Paparazzo am Krankenbett: Helmut Dietl hat das Motiv in seinem Kinofilm *Zettl* aufgegriffen, als die Figur des – mittlerweile querschnittsgelähmten – Fotografen Herbie mit Kamera sich in ein Krankenhaus einschleust, um Schnappschüsse zu ergattern.

7.5 Zwischenfazit

Die Auseinandersetzung mit Helmut Dietls Werk hat gezeigt, dass *Holocaust* nicht nur direkte Antworten evoziert hat, sondern sich auch implizite Wirkungen feststellen lassen. Helmut Dietl interessierte sich schon von früh auf für jüdische Figuren, die er mit Erlebnissen aus seinem Umfeld oder mit Leseeindrücken von Friedrich Torbergs *Die Tante Jolesch* verwob. Allerdings konnte er sich mit seinem Vorhaben, die jiddisch-bayerische Sozialisation seines Jugendfreundes Towje Kleiner zu einer Fernsehserie zu verarbeiten, in den 1970er-Jahren noch nicht durchsetzen: zu groß waren die Bedenken, jüdische Figuren zu deutlich zu markieren. Nach der Ausstrahlung von *Holocaust* und des damit einhergehenden Wandels im Diskurs über den Holocaust indes finden wir eine andere Situation vor. Auch wenn wegen zahlreicher Verfahren gegen ehemalige SS-Funktionäre und zum Teil restaurativer Tendenzen in der Erinnerungspolitik, die vor allem in den Diskussionen um Dachau kulminieren, nicht von einer geläuterten Gesellschaft nach *Holocaust* gesprochen werden kann, hatte sich im Fernsehen seither viel getan. Deshalb stellte es kein Problem mehr dar, die Geschichte eines Klatschreporters mit der Geschichte zweier Holocaust-Überlebenden in grotesker Form zu verbinden. Im Gegenteil: Die Fachkritik feierte insbesondere die vierte Folge *Adieu Claire*, die auch einen Grimme-Preis erhielt. Zwar kann ein Transfer zwischen Helmut Dietls *Adieu Claire* und Thomas Bernhards *Heldenplatz* nicht explizit belegt werden, allerdings lassen die intertextuellen Bezüge sowie der enge Kontakt zwischen der Schauspielerin Marianne Hoppe und dem Autor Thomas Bernhard einen Zusammenhang vermuten.

Vor dem Hintergrund anderer Fernseh-Darstellungen der 1980er-Jahre, die oft einen gezielten Bildungsauftrag verfolgten, eine entsprechend sensible Ästhetik wählten und manchmal auch von Philosemitismus geprägt waren – Wolfdietrich Schnurre hatte mit Blick auf die ARD-Serie *Levin und Gutman* von »Samthandschuhen«[242] gesprochen, mit denen Juden angefasst würden –, erscheint die Folge *Adieu Claire* umso bemerkenswerter. Anders als die problematische Parole vom »Ende der Schonzeit« für Juden in Deutschland,[243] wie sie

242 Wolfdietrich Schnurre: LEVIN & GUTMANN [!]: Präsentation einer 13teiligen Fernsehserie. Artur Brauner-Archiv (undatiert, unverzeichnet).

243 *Lichtenstein*, Heiner (Hg.): Die Fassbinder-Kontroverse oder Das Ende der Schonzeit. Königstein im Taunus 1986.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

während der sogenannten Fassbinder-Kontroversen fiel und die der Co-Autor Kurt Raab als einstiger Fassbinder-Intimus kannte, stößt *Adieu Claire* jedoch in eine andere Richtung: Zwar ist in ästhetischer Hinsicht für Juden in *Adieu Claire* die ›Schonzeit‹ beendet, doch nur mit dem Ziel, die Kontinuitäten zwischen Nationalsozialismus und der Gegenwart zu entlarven. Am Ende siegt denn auch nicht der »Marines-Look«, sondern »europäisch kosmopolitische Eleganz« in Form des »Claire-Maetzig-Look«. Folgt man dem Historiker Daniel Wildmann, wonach die Frage nach der moralischen Ordnung einer Gesellschaft sich im Film abbilde,[244] bedeutet dies übertragen auf *Adieu Claire,* dass die Missstände der bundesrepublikanischen Gesellschaft in Sachen ›Vergangenheitsbewältigung‹ aufgezeigt und kritisiert werden. Am Ende wird die moralische Ordnung wiederhergestellt, indem die jüdischen Figuren triumphieren und der faschistoide »Marines-Look« entsorgt wird. Wie stark dies jedoch ein normativer Wunsch ist, der zwar innerhalb der Fernsehserie artikuliert werden kann, nicht aber auf uneingeschränkte Gegenliebe in der gesellschaftlichen Realität trifft, führen zum einen die verhältnismäßig schwachen Einschaltquoten von *Adieu Claire* vor Augen*,* zum anderen aber antisemitische Zuschauerreaktionen.[245] In *Adieu Claire* kulminieren somit die relevanten Geschichtsdebatten der 1980er-Jahre: Aufarbeitungs- und Aufklärungsstrategien versus Verdrängungs- und Schlussstrich-Versuche.

244 *Wildmann*: Desire, Excess, and Integration 138.

245 *Wimmer*, Sylvia: Nachdenken: »Heftiger Streit um die Sendung ›Kir Royal‹«; Bayernteil vom 14. November [Leserbrief]. In: Münchner Merkur vom 25.11.1986.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Fazit: Visuelle Integration nach *Holocaust*

> Ich habe die Erfahrung gemacht, anhand meiner eigenen nunmehr hundert Fernseharbeiten, daß bei der Inflation des optischen Angebots in unserem Medium im Zuschauer lediglich auf Dauer das bleibt, was ich den »Stoß« nenne – in ihm schmelzen die Einzelbilder zusammen, von denen zahllose vergessen werden, nicht aber ihre Konzentration in eben diesem »Stoß«. Ich plädiere bei der filmischen Umsetzung meines Buches auf eine gewisse Gnadenlosigkeit gegenüber dem Zuschauer, plädiere dafür, ihn keinesfalls zu schonen, sondern bis an die Grenze dessen zu gehen, was bisher in Zusammenhang mit dieser Thematik im Fernsehen gezeigt worden ist.[1]
>
> *Ralph Giordano über die Verfilmung von Die Bertinis*

Ausgehend vom gesellschaftspädagogischen Auftrag und Selbstverständnis des öffentlich-rechtlichen Rundfunks hat diese Studie untersucht, inwiefern die Fernsehanstalten einen Beitrag zur »visuellen Integration« von Juden in die bundesrepublikanische Gesellschaft geleistet haben. Die amerikanische TV-Serie *Holocaust* stellt für die visuelle Integration von Juden in mehrfacher Hinsicht einen Wendepunkt in der Bundesrepublik dar. Aus rundfunkhistorischer Sicht zeigt die Ausstrahlung der Serie, was der vom Bundesverfassungsgericht auferlegte Auftrag, nicht nur Medium, sondern auch Faktor der öffentlichen Meinungsbildung zu sein, bedeuten kann. Die Entscheidung, *Holocaust* trotz vieler ethischer und politischer Bedenken auszustrahlen, brachte ein in seiner Intensität bis heute beispielloses Medienereignis hervor. Die Wucht von *Holocaust* zeigt sich unter anderem im Einfluss der Serie auf die Verjährungsdebatte – aber eben auch in der Programmpolitik der Rundfunkanstalten. Diese wurden im Zuge der Auseinandersetzungen um *Holocaust* heftig kritisiert, da sie zwar regelmäßig und mit hehren Absichten über die Zeit des Nationalsozialismus und die Judenverfolgung berichtet hatten, ihre Sendungen aber nicht den von Ralph Giordano im Eingangszitat beschriebenen »Stoß«-Effekt entfalteten. *Holocaust* machte das Defizit besonders sichtbar.

Der Zäsurcharakter der westdeutschen Ausstrahlung von *Holocaust* tritt umso deutlicher vor dem Hintergrund der gescheiterten Verfilmung von Gustav Freytags *Soll und Haben* hervor. Das Serienprojekt war 1976/77 der Versuch der Programmverantwortlichen, das Thema Antisemitismus zu verarbeiten.

1 Ralph Giordano an Egon Monk (undatiert). DLA Marbach, Bestand Ralph Giordano.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Dieselben Akteure, die sich für den Einkauf (Günter Rohrbach) und für den Kulturtransfer (Peter Märthesheimer) der Serie *Holocaust* einsetzten, waren maßgeblich an *Soll und Haben* beteiligt. Ihr späteres Handeln lässt sich daher auch als Reaktion auf das Scheitern dieses vorangegangenen Projekts lesen. Ebenso ist die mentalitätsgeschichtliche Dimension der Debatte über die amerikanische Serie verständlicher, wenn mit *Soll und Haben* die Vorgeschichte in den Blick genommen wird.

Aus Sicht der Rundfunkanstalten erwies sich das Vorhaben *Soll und Haben* als geeignet, um schwelende innergesellschaftliche Konflikte anzusprechen, die in Form publizistischer Interventionen von Hans Mayer und Marcel Reich-Ranicki an die Oberfläche gelangten. Vordergründig scheiterte die Serie am Stoff und an der Wahl des Regisseurs Rainer Werner Fassbinder. Genauer betrachtet zeigt sich jedoch, dass verschiedene Akteure das Projekt *Soll und Haben* zum Anlass nahmen, Fragen nach der ›richtigen‹ Art von ›Vergangenheitsbewältigung‹, nach dem Verhältnis zwischen Juden und Nichtjuden sowie nach bestehenden antisemitischen Strömungen in der Bundesrepublik öffentlich neu zu verhandeln. Was hier nachvollziehbar wird, ist somit eine Auseinandersetzung um Deutungshoheiten und damit verbundene Selbstverortungen der nationalen Identität, die unterschiedliche Akteure austrugen und dabei um machtvolle Sprecherpositionen konkurrierten.

Ein Jahr nach der Kontroverse über das Serienprojekt *Soll und Haben* führte offenbar kein Weg an einer Ausstrahlung von *Holocaust* im westdeutschen Fernsehen vorbei. Trotz begründeter Vorbehalte gegenüber der als trivial apostrophierten Ästhetik konnten die deutschen Programmchefs die Serie aus drei Gründen nicht ignorieren: Erstens hatte das deutsche Fernsehen mit der Serie *Roots,* die die Geschichte der afro-amerikanischen Sklaverei thematisierte, bereits ein ähnliches amerikanisches Format eingekauft und mit beachtlichem Erfolg ausgestrahlt. *Roots* zu zeigen, *Holocaust* aber abzulehnen, hätte die eigene Glaubwürdigkeit beschädigt. Zweitens setzte der internationale Erfolg von *Holocaust* die deutschen Rundfunkanstalten unter Druck: Die Serie in der Bundesrepublik unter den Tisch fallen zu lassen, schien – gerade im Hinblick auf das Ansehen der Bundesrepublik im Ausland und den routiniert praktizierten Gabentausch zwischen Nichtjuden und Juden – undenkbar. Die Demokratiefähigkeit der Deutschen wurde nicht zuletzt an ihrem Verhalten gegenüber Juden und ihrem Streben nach einer Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit gemessen. Die Ausstrahlung von *Holocaust* war somit auch eine Frage der Reputation wie des symbolischen Kapitals. Und drittens wollten sich die Programmverantwortlichen – das belegt das Interesse von nahezu allen westlichen Fernsehanstalten – ein publikumswirksames Format nicht entgehen lassen.

Trotz der Internationalität des Medienereignisses wurde es dem deutschen Kontext angepasst: mit modifizierten Stellen, einem gekürzten Schluss und umrahmt von Dokumentations- und Diskussionssendungen. Dass dabei eine

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Dokumentation über die Geschichte des Judenhasses in Europa von manchen jüdischen Vertretern als verstörend und unpassend empfunden wurde, verdeutlicht, wie schwierig der Spagat zwischen dem Aufzeigen von Antisemitismus und der Reproduktion desselben ist.

Der Erfolg von *Holocaust* hat zwei wirkmächtige Grundregeln ausgehebelt, die für Darstellungen des Holocausts im öffentlich-rechtlichen Rundfunk bisher gegolten hatten: ein an die philosophisch-literarische Tradition der Aufklärung anknüpfendes Paradigma im Allgemeinen und ein abgewandeltes Adorno-Diktum im Besonderen. Für die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten galt eine verkürzte Rezeption von Adornos *Kulturkritik und Gesellschaft,* dass der Holocaust nicht darstellbar sei; jeder Versuch, die Kernereignisse des Holocausts wie etwa Massenerschießungen oder den Tod in der Gaskammer darzustellen, war demnach ein ausgesprochen problematisches Unterfangen. Gestützt wurde dieses Darstellungsverbot durch eine Verbindung von Ethik und Ästhetik in der Tradition von Gotthold Ephraim Lessing oder Bertolt Brecht, nach der sich in der Wahl der ästhetischen Mittel eine moralische Haltung widerspiegelt. Für die Verantwortlichen in den Rundfunkanstalten dürfte der Holocaust damit das wohl am wenigsten geeignete Thema für unterhaltende Formate gewesen sein. Daher favorisierten die Sender vor allem nüchterne, primär die Rationalität der Zuschauer ansprechende Dokumentationen, um sich mit dem Themenkomplex des Nationalsozialismus auseinanderzusetzen. Sie beschäftigten sich also sehr wohl mit dem Mord an den europäischen Juden, wählten aber einen zurückhaltenden und anspruchsvollen Inszenierungsstil. Ausgerechnet eine Produktion des werbefinanzierten US-amerikanischen Fernsehens brach mit diesen Tabus sowohl auf darstellerischer als auch auf thematischer Ebene.

Der Erfolg des Serienkonzepts forderte deutsche Antworten heraus. Wie sich am Beispiel der Verfilmung von *Ein Stück Himmel* (1982) zeigt, bahnte *Holocaust* zunächst Projektideen den Weg, die zuvor nicht hatten realisiert werden können: Während in den 1970er-Jahren der Versuch des Drehbuchautors Leo Lehman noch erfolglos blieb, seine Idee für eine auf der Autobiographie Janina Davids basierende Serie zu verkaufen, gelang ihm dies nach der Ausstrahlung von *Holocaust*. Dabei ist *Ein Stück Himmel* auf verschiedenen Ebenen dezidiert als Gegenentwurf zu *Holocaust* konzipiert: Erstens stellt die verfilmte Autobiographie keine symbolisch aufgeladene Makrogeschichte dar, sondern reinszeniert – mit dramaturgischen Abstrichen – die individuelle Lebensgeschichte der realen Protagonistin Janina David. Der Inszenierungsstil ist zurückhaltend: ›Ikonen der Vernichtung‹, die in *Holocaust* zum Einsatz kommen, werden nur angedeutet. Der Fokus der Serie liegt auf der Entwicklungsgeschichte der Hauptfigur: Überlebensgeschichte und »Coming of Age« werden parallelisiert. Dabei eignet sich Davids Roman nur bedingt zur Illustration von scharfen Täter-Opfer-Dichotomien. Dementsprechend wurden problematische Figuren

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

und Szenen getilgt, die etwa die Hilfe eines katholischen Wehrmachtsoffiziers oder Anfeindungen polnischer Antisemiten zeigen. Gegen diese Modifikationen protestierten Lehman und David energisch, aber erfolglos. Dabei spielte gerade David eine nicht zu unterschätzende Rolle für das Projekt: Als Fachberaterin und Autorin bürgte sie mit ihrer Person für den Authentizitätsanspruch der Serie.

Eine Abgrenzung vom Erzählkonzept der amerikanischen Serie stellt auch Edgar Reitz' monumentales Projekt *Heimat* (1984) dar, das in seiner anfänglichen Konzeption als Anti-*Holocaust* mit antisemitisch grundiertem Vokabular konzipiert war. Der opulent gestaltete Mehrteiler sollte – wie der Regisseur selbst bemerkte – ohne »Pflichtjuden« auskommen. *Heimat* wurde ein Welterfolg, kam aber an die Zuschauerzahlen von *Holocaust* nicht heran. Auch musste sich *Heimat* den Vorwurf eines revisionistischen Geschichtsbildes gefallen lassen, weil die Serie versuchte, deutsche Geschichte zu erzählen, ohne dem Holocaust eine zentrale Rolle einzuräumen. Reitz wurde sogar vorgeworfen, den Holocaust zu verschweigen. Durch die Analyse des filmischen Textes konnte jedoch gezeigt werden, dass sich die Serie an mehreren Stellen durchaus an jüdischen Figuren und am Holocaust abarbeitet. Obwohl Reitz einen Anti-*Holocaust* schaffen wollte, bedient er sich pikturaler Formen, die an *Holocaust* erinnern.

Einen Paradigmenwechsel in der Darstellung jüdischen Lebens nach 1945 stellt die Vorabendserie *Levin und Gutman* (1985) dar. Zum ersten Mal in der deutschen Fernsehgeschichte stellte diese nicht die jüdische Vergangenheit, sondern den jüdischen Alltag der Gegenwart am Beispiel zweier Berliner Familien in den Mittelpunkt einer Serie. Dem Holocaust kommt dennoch eine tragende Rolle zu, weil im Zuge der erzählten Konflikte um den Generationenwechsel die Erinnerung an den Holocaust stets präsent ist. *Levin und Gutman* war zunächst als Fernsehfilm konzipiert, da der Sender Freies Berlin mit einer Eigenproduktion an den Erfolg des britischen Fernsehfilms *Bar Mitzvah Boy* (1976) anknüpfen wollte. Nach *Holocaust* änderte der Sender das Format: Aus dem Film wurde eine Serie. Indem sie orthodoxes jüdisches Leben zeigt, bricht sie auch mit einer Darstellungskonvention, die Juden größtenteils assimiliert auf den Bildschirm gebracht hatte. Im Gegensatz dazu zeigt *Levin und Gutman* die zeitgenössische jüdische Kultur durchaus mit ihrer spezifischen Tradition. Dabei schlägt sie aber allein mit den titelgebenden Familien auch eine Brücke zwischen orthodoxen und liberalen Strömungen. Das jüdische Leben der Gegenwart wird in seiner Vielfalt und mit seinen Ambiguitäten gezeigt, ohne dem ebenfalls wirkmächtigen philosemitischen Imperativ – Juden dürfen nur positiv dargestellt werden – zu folgen. Trotzdem ist *Levin und Gutman* eine Gratwanderung. Einerseits greift die Serie vielfältige zeitgenössische Diskurse und Konfliktlinien auf; andererseits verstellen folkloristische Motive wie jiddelnde Stereotype und klischeehafte Familienrollen den Blick auf den jüdischen Mainstream,

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

den die Serie doch gerade abbilden wollte. Damit stehen sich Realitätsbezug und Interesse an der Gegenwart jüdischen Lebens in Westberlin mit Tendenzen zur Musealisierung und einer nostalgischen Grundhaltung gegenüber, wie sie für die 1980er-Jahre und das Aufkommen der ›jewish spaces‹ nicht untypisch waren. Nichtsdestotrotz werden kritische zeithistorische Bezüge – Libanonkrieg und Terrorismus – ebenso thematisiert wie die wachsende Bedrohungssituation für Berliner Juden. Dass die Serie an dieser Stelle das jüdische Leben sehr genau abbildet, zeigt etwa die starke Polizei-Präsenz vor jüdischen Einrichtungen. Während sich die jüdischen Figuren der Serie auf die deutschen Sicherheitsbehörden verlassen und damit der offiziellen Linie des Zentralrats folgen, dass allein staatliche Stellen die Sicherheit der jüdischen Bevölkerung zu garantieren haben, zeigen Quellen aus dem Zentralratsarchiv ein anderes Bild. Was der Drehbuchautor nicht wissen konnte und der Zuschauer nicht erfahren sollte: Die Bedrohungssituation wurde so intensiv wahrgenommen, dass jüdische Funktionäre teilweise mit der Anschaffung von Schusswaffen zum ergänzenden Selbstschutz übergegangen waren.

Die vierte Folge *Adieu Claire* der Kultserie *Kir Royal* (1986) ist keine direkte Antwort auf *Holocaust*. Nichtsdestotrotz lassen sich vor dem Hintergrund von Helmut Dietls filmischem Schaffen implizite Wirkungen belegen: In den 1970er-Jahren scheiterte Dietl mit einer Serie über einen jüdischen Jungen; auch in Dietls früheren Produktionen – den *Münchner Geschichten* und *Der ganz normale Wahnsinn* – konnte er jüdische Themen nur implizit oder verschlüsselt ansprechen. *Adieu Claire* schafft es auf höchst konzentrierte Art und Weise, genau die Verdrängungsmechanismen abzubilden, die Dietls frühere Projekte torpediert hatten. Interpiktural stützt sich die Folge auf ›Ikonen der Vernichtung‹ und macht die Allgegenwart der nationalsozialistischen Vergangenheit in der ›Hauptstadt der Bewegung‹ München deutlich: etwa indem die Figurenbiographie der titelgebenden Claire auf die Schauspielerin Marlene Dietrich anspielt oder die Ästhetisierung und Trivialisierung des Faschismus in Modeströmungen abgebildet wird.

Die behandelten Fernsehserien sind mit dieser Arbeit alles andere als erschöpfend aufgearbeitet. In diesem Sinne versteht sich die Studie auch als Grundlagenforschung, die in akribischer und umfangreicher Archivrecherche Material zugänglich und einen Systematisierungsvorschlag macht. Dazu gehört auch, dass die Arbeit in methodischer Hinsicht Stärken und Schwächen der »Oral History« vereint. Aufgrund der schwierigen Quellenlage, was die Produktion fiktionaler Formate betrifft, waren Interviews von Beteiligten in manchen Bereichen die einzige Möglichkeit, die desolate Überlieferungssituation auszugleichen. Somit schlägt diese Arbeit methodisch einen Weg vor, der in zeithistorischen Arbeiten zum audiovisuellen Bereich bislang kaum begangen wurde: nämlich die Trias von Produktion, filmischem Text und Rezeption ernst zu nehmen und sich nicht aufgrund der schwierigen Quellenlage nur auf den

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

filmischen Text und die Rezeption zu beschränken, die oft auch nur für einen spezifischen Kreis, die Fachkritik, rekonstruiert wird.

Die Erfahrung der meisten ›Oral Historians‹ lautet, dass der Erfolg von Interviews in erster Linie vom Interviewpartner abhängt. Die beste Vorbereitung und die ausgefeilteste Fragetechnik bringen nichts, wenn sich der Gesprächspartner nicht öffnet, nicht ins Erzählen kommt oder zum gewünschten Thema keine Kenntnisse hat. Die heterogenen Gesprächspartner dieser Arbeit – von der im Hintergrund arbeitenden Regie-Assistentin bis zu geübten Sprechern wie Regisseuren und Abteilungsleitern – gaben unterschiedliche Einblicke. Während manche Gespräche den Zugang zu Akten in Privatarchiven ermöglichten – wie etwa bei *Soll und Haben* –, gaben Günter Rohrbach und Janina David Einblicke in Kontroversen am Filmset, die nirgendwo schriftlich überliefert sind. Auch das Befragen von Akteuren, die in der Überlieferung oft untergehen – Assistenten, Kostümbildner, Co-Autoren –, brachte neue Aspekte zutage. Wenngleich »Oral History« aufwändig ist, plädiert diese Arbeit aus drei Gründen dafür, sie zu betreiben: Erstens aus epistemologischen Gründen – mehr Quellen sind besser als weniger Quellen. Zweitens aus Respekt vor dem historischen Subjekt – solange Zeitzeugen leben, sollte ihre Perspektive gehört und ihre Möglichkeit, vom ›Vetorecht der Quellen‹ Gebrauch zu machen, genutzt werden. Und drittens, um schriftliche Quellen zu relativieren und nicht zu fetischisieren: Auch Akten liefern niemals das volle Bild, sind selektive Einblicke, mit Ziel und Interessen verfasst, manchmal tendenziös und nicht den Fakten entsprechend. Gerade hier können die Zeitzeugen ein hilfreiches Korrektiv sein. Umgekehrt zeigt sich immer wieder, dass Zeitzeugen – zumal im fortgeschrittenen Alter, in dem sie keiner Senderraison mehr folgen müssen –, sehr offen antworten und dem Schriftgut nicht widersprechen, sondern es erläutern und ergänzen. Der Glaubwürdigkeits- und Rechtfertigungszwang, dem sich über »Oral History« generiertes Material oft ausgesetzt sieht, scheint aufgrund des bisweilen naiv-positivistischen Umgangs mit schriftlichen Quellen deplatziert.

Auch haben die Gespräche mit unterschiedlichen Akteuren geholfen, den Untersuchungsgegenstand kritisch einzuordnen. Das, was laut dem Rundfunkhistoriker Konrad Dussel Gremienarchive zu einer Fundgrube der Rundfunkforschung macht, gilt auch für den Einsatz von »Oral History«: Manches, was Historiker im Rückblick für brisant einstufen, war es laut vielen Zeitzeugen damals wohl gar nicht; umgekehrt kann auch scheinbar Selbstverständliches für ein Politikum gesorgt haben.[2] Der Dialog mit den Akteuren von einst kann »allzu gegenwartsbezogene Perspektiven korrigieren«.[3] Zeitzeugen relativieren zudem die Wichtigkeit des eigenen Forschungsthemas, ordnen ein Filmpro-

2 Vgl. Konrad Dussel, zitiert nach: *Rauch*: Gremienarchive als Fundgrube 21.
3 Ebd.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

jekt in den Gesamtkontext etwa eines langen Regisseur-Lebens ein und verdeutlichen, dass bei allem künstlerischen und geschichtspolitischen Anspruch am Ende vor allem ein Ziel dominiert: einen erfolgreichen Film mit guter Quote zu produzieren. Diesem übergeordneten Ziel muss sich historische Authentizität ebenso unterordnen wie Fragen der Dramaturgie und der Besetzung.

Historische Arbeiten, die den Produktionskontext ernst nehmen, können somit einen wertvollen Beitrag für den Bereich der »Production Studies« liefern. Insbesondere das Handwerkszeug des Historikers, Quellen aufzuspüren und Quellenkritik zu betreiben, fehlt in medienwissenschaftlichen Zugängen oftmals: Dann müssen Interviews mit Regisseuren, Werbematerialien – sogenannte »supplemental forms« – und Filmkritiken als einzige Quelle für den Produktionskontext herhalten.[4]

Rundfunkhistorisch hat diese Arbeit zwei Anliegen. Zum einen zeigt die rundfunkinterne Auseinandersetzung um *Holocaust*, wie wenig fruchtbar die teils leidenschaftlich geführte Debatte um »Rotfunk« und »Schwarzfunk« ist – so hat der ›schwarze‹ SDR für eine *Holocaust*-Ausstrahlung im ersten Programm gestimmt, der mehr oder weniger ›rote‹ NDR dagegen. Die parteipolitische Vereinnahmung von Rundfunksendern taugte zwar für zeitgenössische Kampfbegriffe, nicht aber, um Abläufe der Sender und Entscheidungen der Direktoren und Intendanten hinreichend zu erklären. Zum anderen zeigt diese Arbeit, dass trotz der Selbstverpflichtung eines einheitlichen Zugangs zu öffentlich-rechtlichen Archiven für Wissenschaftler auf dem Feld des audiovisuellen Erbes noch viel zu tun ist. Gerade Rundfunkanstalten, deren Journalisten für ihre Recherchen stets uneingeschränkte Transparenz und Auskunftsfreude einfordern sowie Akten teils auf dem Klageweg erstreiten, sollten selbst mit gutem Beispiel vorangehen. So ist wenig nachvollziehbar, warum Gremienprotokolle des Hessischen Rundfunks oder manche Fernsehspielakten des Westdeutschen Rundfunks auch nach der üblichen Schutzfrist von 30 Jahren unter Verschluss sind. Oder warum Video-Kopien nur äußerst teuer erstellt werden. Umgekehrt ist das hingebungsvolle Engagement der Archivare und die Großzügigkeit beim Aufheben von Schutzfristen hervorzuheben, die Rundfunkarchive zu besonders serviceorientierten und benutzerfreundlichen Forschungsorten machen.

Die Leitfrage der visuellen Integration von Juden ist differenziert zu beantworten. Visuelle Integration findet – das hat die Arbeit gezeigt – auf verschiedenen Ebenen und mit unterschiedlichen Mitteln statt. Jüdische Figuren und Themen hatten nach der Ausstrahlung von *Holocaust* Konjunktur, sei es in eigenen Serien oder lediglich in einer Folge wie in Dietls *Kir Royal*. Gleichzeitig sind verschiedene Darstellungsformen zu konstatieren, die sich nicht mehr wechselseitig ausschließen: Jüdisches Leben kann orthodox oder liberal, in der Vergan-

4 Kritik an dieser einseitigen Form übt auch die Medienwissenschaftlerin Julia Schumacher in ihrem laufenden Forschungsprojekt.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

genheit oder Gegenwart, exotisch oder unmarkiert, problembehaftet oder beiläufig dargestellt werden.

Die Grenzen des Sagbaren haben sich somit verschoben, allerdings nicht synchron und eindeutig. Zwar stieg die Bereitschaft in den 1980er-Jahren, jüdische Figuren mit einem stärkeren Alteritätseffekt zu versehen. Im Falle der Besetzung von Janina David konnte sich Drehbuchautor Leo Lehman allerdings nicht durchsetzen, einer – aus seiner Sicht – besonders jüdisch aussehenden Schauspielerin die Hauptrolle zu geben.

Beharrungskräfte gab es in den 1980er-Jahren nach wie vor, was die Frage von polnischer Schuld und ›guten‹ Wehrmachtsoffizieren betrifft: So wurden Stellen getilgt, die vor allem Polen als eifrige Kollaborateure und Profiteure der Judenverfolgung zeigen und sich somit als Entlastungsnarrativ angeboten hätten. Damit verbunden war der Wunsch deutscher Produktionen nach möglichst eindeutigen und wenig ambivalenten Erinnerungsangeboten. Auch wenn Geschichte niemals einem Schwarz-Weiß-Schema folgt, sollten revisionistisch interpretierbare oder deutsche Schuld relativierende Geschichtsbilder getilgt werden. Grenzen des Sagbaren zeigen sich auch in der Zurückhaltung, was das Zeigen des KZ-Alltags und insbesondere des Mordes in der Gaskammer betrifft. Viele deutsche Regisseure vertraten die Auffassung, dass man die Gräuel und das Morden nicht zwingend zeigen müsse, sondern Chiffren und Andeutungen reichten, um die gewünschte Wirkung zu entfachen. Auch lässt sich die Sagbarkeitsgrenze ›Hitler‹ feststellen. Mehrere Drehbuchentwürfe sahen vor, Hitler auftreten zu lassen – was aber stets verworfen wurde. Zu groß erschien die Gefahr einer Verharmlosung der Person Hitlers und eine dramaturgische Verschiebung durch das Eigengewicht, das dieser Figur zugesprochen wurde.

Die Angebote des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, die nach *Holocaust* entstanden, prägten das – gleichwohl imaginäre – Bild der jüdischen Kultur in der Bundesrepublik. Diesen Prozess hat die Arbeit auf verschiedenen Ebenen untersucht. Erstens hat sie die Akteursebene analysiert, ohne die – wie die verschiedenen Beispiele gezeigt haben – die meisten Serien nicht erklärbar wären. Zweitens hat sie jüdische Figuren thematisiert, die in ihrer Charakterisierung durch Verweise auf eine Holocaust-Vergangenheit und Alterität bestimmt sind. Dieser Schwerpunkt wurde nicht aufgehoben, sondern diversifiziert. Trotz aller Versuche, Normalität darzustellen, bleiben jüdische Figuren im Kern exotisch. Drittens hat die Arbeit den Bezug der Serien zu *Holocaust* deutlich gemacht: Selbst wenn sie sich wie Reitz' *Heimat* dezidiert als Gegenentwurf verstanden, lassen sich vielfach Übernahmen von Bild- und Handlungsmotiven aus *Holocaust* nachweisen. Viertens nahm die Arbeit Konventionen und Tabus in der Darstellung und Themenwahl in den Blick, worin sich die deutschen Serien stark von *Holocaust* abgrenzen: Westdeutsche Fernsehschaffende bemühten sich um einen zurückhaltenden, weniger emotionalisierenden Inszenierungs-

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

stil, der stärker um Authentizität bemüht ist. Fünftens zeigt diese Arbeit, wie stark Tagespolitik und Produktionskontext die Rezeption der Serien bestimmten und damit auch einen Einfluss darauf hatten, ob eine Sendung beispielsweise als antisemitisch empfunden wurde oder nicht.

Mit Blick auf die Erinnerungskultur der Bundesrepublik der 1980er-Jahre kann konstatiert werden, dass die Serien die Aushandlungsprozesse um eine neue nationale Selbstverortung abbildeten. Die Erinnerung an Vertreibung und Ermordung der Juden spielt eine herausragende Rolle in diesem Aushandlungsprozess und konkurriert mit parallel stattfindenden Schlussstrich-Debatten. Erinnerungsangebote wie *Levin und Gutman*, die den Zivilisationsbruch ins Zentrum rücken und so eine »negative deutsch-jüdische Symbiose« (Dan Diner) zeigen, sind für die 1980er-Jahre ebenso typisch wie Edgar Reitz' Versuch, in *Heimat* deutsche Geschichte ohne den Fluchtpunkt Holocaust zu erzählen.

Anthony Kauders und Constantin Goschler haben für die 1980er-Jahre der Bundesrepublik die Vermutung geäußert, dass aufgrund der intensiven Diskussion über die nationale Identität in Deutschland die durch »Vertreibung und Vernichtung der Juden entstandene Lücke umso deutlicher empfunden […] wird, woraus wiederum die verstärkte Thematisierung des Abwesenden« resultiert.[5] Diese Vermutung kann diese Arbeit bestätigen: *Holocaust* hat die Lücke in Erinnerung gerufen, die durch die Ermordung der Juden entstanden ist. Der Wandel von der ›deutsch-jüdischen Psychose‹ hin zur ›negativen deutsch-jüdischen Symbiose‹ wird in den Serienvorhaben deutlich: Wurden *Soll und Haben* und Dietls Serienprojekt mit jüdischen Figuren in den 1970er-Jahren unterbunden, gibt es in den 1980er-Jahren die Möglichkeit, jüdisches Leben in Vielfalt zu zeigen – sowohl im Hinblick auf die Verfolgung während des Nationalsozialismus als auch mit Blick auf die Gegenwart. Aufgrund der Massierung der Themen verwundert es aber nicht, dass jüdische Funktionäre diesen Prozessen skeptisch gegenüberstanden.

So konstatierte auch der jüdische Journalist Ralph Giordano, als es um die Verfilmung seines autobiographischen Romans *Die Bertinis* ging, »eine Inflation des optischen Angebots« und plädierte dafür, den Zuschauer »keinesfalls zu schonen, sondern bis an die Grenze dessen zu gehen, was bisher in Zusammenhang mit dieser Thematik im Fernsehen gezeigt worden ist«.[6] Giordano verdeutlichte damit, dass es mit einem Sichtbarmachen allein nicht getan war. Von daher überrascht nicht, dass Filme und Serien, die den von Giordano geforderten »Stoß« enthielten, eine größere Wahrscheinlichkeit haben, in Erinnerung zu bleiben, als jene mit zurückhaltendem Inszenierungsstil. Ein Beispiel: Ein Vergleich zwischen der Zuschauerpost von *Holocaust* und *Ein Stück Himmel* zeigt – trotz aller methodischer Problematik – die klare Tendenz, dass

5 *Goschler*: Dritter Teil 375.

6 Ralph Giordano an Egon Monk (undatiert). DLA Marbach, Bestand Ralph Giordano.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

die Zuschauerpost zu *Ein Stück Himmel* deutlich mehr Interesse an der klangvollen Titelmelodie oder einem Autogramm der Hauptdarstellerin Dana Vávrová beinhaltete als eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Dies deutet darauf hin, dass der von Giordano geforderte »Stoß« seine Berechtigung hat.

Die »visuelle Integration« war somit ein Ziel, dessen Erreichen von Anfang an zu ambitioniert war. Gleichwohl war die Forderung nicht wirkungslos, wovon die in den 1980er-Jahren deutlich angestiegenen Produktionen mit jüdischen Figuren zeugen. Auch wird der Wunsch nach einer »visuellen Integration« jüdischer Figuren teilweise noch heute erhoben.

Ein weiteres Ergebnis dieser Arbeit ist, dass *Holocaust* zwar ein erfolgsversprechendes Muster bot, die Serie aber keineswegs alle Autoren, Regisseure und Produzenten zum Vorbild nahmen. Dass der Brecht-Schüler Egon Monk sich in der Verfilmung von *Die Bertinis* strikt dagegen entschied, diesen »Stoß« auszuteilen, verdeutlicht, dass die Ideen von Brecht und Adorno in der Kultur der Bundesrepublik weiterhin wirkmächtig waren. So ist auch zu erklären, warum in den 1990er-Jahren erneut nicht das deutsche Fernsehen mit *Klemperer – Ein Leben in Deutschland* ein Schrittmacher der filmischen Repräsentation des Holocausts war, sondern die amerikanische Kinoproduktion *Schindlers Liste* von Steven Spielberg. Dass Artur Brauners Versuche in den 1980er-Jahren, genau diesen Stoff zu verfilmen, von den Filmförderungsanstalten mit dem Verweis auf eine revisionistisch interpretierbare Version abgelehnt wurden, rundet das Bild dieser Studie ab: dass bezüglich des Holocausts in Deutschland Vorbehalte gelten, die letztlich eine Darstellung in drastisch-expliziter Form verhindern. Bis heute.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Dank

In gewisser Weise gleicht eine Dissertation einem Autorenfilm: Zwar zeichnet ein Mensch für den Film verantwortlich und trifft alle wesentlichen Entscheidungen. Ohne ein Team wäre er allerdings ziemlich verloren. So ist auch dieses Buch nur mit intensiver Betreuung, kollegialer Beratung und freundschaftlichen Mutmachern entstanden. Die Liste derer, denen ich von Herzen danken möchte, ist ähnlich lang wie der Abspann eines Films.

Mein Doktorvater Michael Brenner und meine Doktormutter Claudia Lepp haben mich durch alle Höhen und Tiefen des Doktorandendaseins verständnisvoll, hilfreich und stets ermutigend betreut. Ihnen danke ich ebenso wie Franz Xaver Bischof, der Mitglied der Prüfungskommission war. Ohne die finanzielle und ideelle Förderung des Internationalen Graduiertenkollegs »Religiöse Kulturen im Europa des 19. und 20. Jahrhunderts« wäre mir das Promotionsstudium deutlich schwerer gefallen. Stellvertretend danke ich Friedrich Wilhelm Graf und Martin Schulze Wessel. Laura Hölzlwimmer, Sigita Hunger und Kateryna Kudin haben sich hingebungsvoll für die Kollegiaten eingesetzt.

Viele Impulse verdanke ich Gesprächen mit Mitgliedern der Arbeitsgruppe Jewish Film: Johannes Rhein, Lisa Schoß, Julia Schumacher und Lea Wohl von Haselberg. Teile der Dissertation gelesen und kommentiert haben Katharina Ebner, Friedrich Wilhelm Graf, Simon Hadler, Monika Halbinger, Katharina Hey, Simone Hiller, Philipp Lenhard, Kärin Nickelsen, Martina Niedhammer, Johannes Rhein, Carolin Rocks, Lisa Schoß, Andrea Sinn, Andreas Stuhlmann, Alina Tiews, Heléna Tóth sowie meine Kolleginnen und Kollegen aus dem Graduiertenkolleg.

Heinz Glässgen, Vorsitzender der Historischen Kommission der ARD, hat ebenso wie Helge Fuhst, damaliger Referent des WDR-Intendanten, so manche verschlossene Tür geöffnet. Bernhard Gißibl, Ulrike Heikaus und Hans-Ulrich Wagner danke ich für Tipps zum rundfunkhistorischen Arbeiten, Johannes Stollhof für den Erfahrungsaustausch zur »Oral History«, Daniel Schlögl für kurze Dienstwege innerhalb des Instituts für Zeitgeschichte, Eva Kuhn für die mühevolle Transkription vieler Experten-Interviews und für ihre Hilfe beim Überarbeiten des Literaturverzeichnisses. Anna Feldkamp hat mich bei der Drucklegung der Dissertation unterstützt. Die Zusammenarbeit mit Daniel Sander als Lektor war äußerst effizient.

Für die Korrektur der gesamten Dissertation bin ich Daniela Blum, Stephan Geifes, Eva Kuhn, Sebastian Meixner, Josef Rauch, Julia Schumacher und Friedemann Weitz zu großem Dank verpflichtet.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Ohne die vielen Zeitzeugen und ihre Bereitschaft, Einblicke in unklare Prozesse und manchmal auch in ihre Privatarchive zu geben, wäre diese Arbeit eine andere geworden. Besonders danken möchte ich Doris Andreas, Alice Brauner, Penny Coulson, Janina David, Beate Klarsfeld, Werner Knopp, Mark Lejman, Ellenor und Jacov Rabau, Edgar Reitz, Günter Rohrbach und Peter Steinbach.

Anregungen erhielt ich im akademischen Austausch mit Alfred Bodenheimer, Christoph Classen, Anselm Doering-Manteuffel, Annette Dorgerloh, Tina Frühauf, Martin H. Geyer, Britta Kägler, Wulf Kansteiner, Judith Keilbach, Nicolai Hannig, Eleni Liarou, Bianca Pick, Gertrud Pickhan, Ellen Presser, Jochen Sautermeister, Alan Steinweis, Daniela Wehrstein, Evita Wiecki und Daniel Wildmann. Inspirationen verdanke ich verschiedenen Workshops, die Jörn Happel, Jörg Osterloh, Massimo Perinelli und Andreas Renner geleitet haben. Im Rahmen eines Stipendiums des Deutschen Historischen Instituts Paris konnte ich meine Dissertation fertigstellen, dafür danke ich besonders Stefan Martens. Die Vereinigung der Freunde der Universität Tübingen und Medice haben eine Konferenzteilnahme und Recherchen in Australien ermöglicht.

Das schwierige Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Film zu entspannen ist dezidiertes Anliegen von Margit Szöllösi-Janze und der Medienstelle im Historicum der LMU. Ihrem engagierten Team danke ich ebenso wie der Hochschule für Film und Fernsehen München.

Ohne das Engagement vieler Archivare hätte ich deutlich weniger Akten gefunden. Besonders hilfreich waren Rolf Aurich (Deutsche Kinemathek), Jana Behrendt (SWR), Eleonore Emsbach (Deutsches Filminstitut), Tobias Fasora (SWR), Jörg-Uwe Fischer (DRA), Carolin Freund (BR), Bettina Hasselbring (BR), Susanne Hennings (DRA), Nikola Herweg (Literaturarchiv Marbach), Birgit Pargner (Deutsches Theatermuseum), Sabine Rittner (BR), Renate Rosendahl (ARD-Generalsekretariat), Veit Scheller (ZDF), Diana Steffens (ZDF) und Petra Witting-Nöthen (WDR). Einen herausragenden Service bietet der Recherchedesk des Bayerischen Rundfunks, dessen Mitarbeiter ich öfter behelligt habe.

Einen Ausgleich zur Arbeit an meiner Dissertation bot die ARD in Genf, wo ich als Producer aushalf. Dem damaligen Studioleiter Daniel Hechler danke ich für die spannenden Einblicke. Nicola Ballhausen und Kirsten Emmert (Genf), Ulrike Celic (Sydney), Pablo Beros und Lena Diesing (Paris), Kathrin Goretzki (London) sowie Julia Hiller und Roman Schlich (München) danke ich für ihre Unterstützung. Besonders ermutigende Worte im oft adrenalinarmen Forschen haben Peter Arnold, Albert Biesinger, Peter Kottlorz, Stefan Leifert, Philipp Lenhard, Ute Schmidt-Berger und Andrea Sinn gefunden.

Meinen Freunden, die mich auf meinem Weg vom Abitur über Tübingen, Aix-en-Provence und Yale bis zur Promotion in München begleitet haben, danke ich besonders: Sara Angotti, Tobias Caris, Louis Delpech, Katharina Ebner, Stephan Geifes, Stefanie Graf, Katharina Hey, Simone Hiller, Wolfgang Hirscher, Verena Jäger, Philip Kohl, Marita Mau, Giulia Mennillo, Luise Poschmann, Nele

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Quecke, Cathrine Rasch, Christoph und Katharina Römer, Christoph Sanders, Klara Schubenz, Dirk Sodtke, Anna Ullrich, Ruth Vochem, Christopher Vorwerk und Christiane Wohlhaupter.

Meinen Kolleginnen und Kollegen beim ZDF in Mainz und beim SRF in Basel danke ich für die immer wieder aufs Neue erfrischende und spannende Zusammenarbeit sowie für das exzellente Teamwork.

Wie im Film gibt es auch für dieses Buch »special thanks« – und zwar für die wichtigsten Menschen in meinem Leben: meine Familie und Sebastian Meixner.

Das Buch ist den jüdischen Familien Gollowitsch und Sauer aus meiner Heimatstadt Leutkirch im Allgäu gewidmet, die dieser Arbeit Inspiration und Mahnung waren. Für sie kam leider jede Hilfe zu spät.

Zürich, im April 2017 Raphael Rauch

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Abkürzungen

ABC	American Broadcasting Company
ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten Deutschlands
BBC	British Broadcasting Cooperation
BR	Bayerischer Rundfunk
DEGETO	gemeinsame Filmeinkaufsorganisation der ARD
DRA	Deutsches Rundfunkarchiv
DRadio	Deutschlandradio
DW	Deutsche Welle
FESAD	Fernseh-Archiv- und Dokumentationssystem
FSK	Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft
HR	Hessischer Rundfunk
MDR	Mitteldeutscher Rundfunk
NBC	National Broadcasting Company
ORB	Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg
ORF	Österreichischer Rundfunk
RB	Radio Bremen
RBB	Rundfunk Berlin-Brandenburg
RIAS	Rundfunk im amerikanischen Sektor
SDR	Süddeutscher Rundfunk
SFB	Sender Freies Berlin
SR	Saarländischer Rundfunk
SRG	Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft
SWF	Südwestfunk
SWR	Südwestrundfunk
WDR	Westdeutscher Rundfunk
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Quellen- und Literaturverzeichnis

Archivverzeichnis

1. Akademie der Künste Berlin (AdK)
   Jurek-Becker-Archiv
   Curt-Bois-Archiv
   Wolf-Donner-Archiv
   Günter-Grass-Archiv
   Edgar-Hilsenrath-Archiv
   Walter-Jens-Archiv
   Fritz-Kortner-Archiv
   Peter-Lilienthal-Archiv
   Peter-Märthesheimer-Archiv
   Jeanine-Meerapfel-Archiv
   Egon-Monk-Archiv
   Wolfdietrich-Schnurre-Archiv
   Peter-Steinbach-Archiv
   Archiv Verlag Volk & Welt
   Joseph-Vilsmaier-Archiv
   Peter-Weiss-Archiv
   Maria-Wimmer-Archiv
2. Archiv der FUNK-Korrespondenz, Bonn
3. Archiv der Stiftung »Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum«, Berlin (CJA)
4. Archiv des Instituts für Zeitgeschichte, München (IfZ-Archiv)
5. Archiv für Christlich-Demokratische Politik, St. Augustin
6. Archiv für Christlich-Soziale Politik, München
7. Archiv Grünes Gedächtnis, Berlin
8. Artur Brauner-Archiv, Frankfurt am Main
9. Behörde des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU)
10. Bundesarchiv, Berlin (BAB)
11. Bundesarchiv, Filmarchiv Berlin (BAF)
12. Büro des AstA TU Berlin
13. Carl Hanser Verlag, München
14. Cinémathèque Suisse (Centre d'archivage de la Cinémathèque suisse), Penthaz/Schweiz
15. Cinémathèque Suisse (Dokumentationsstelle), Zürich/Schweiz
16. Deutsches Filminstitut e. V., Frankfurt am Main (DIF)
17. Deutsches Literaturarchiv, Marbach
18. Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main (DRA-F)
19. Deutsches Rundfunkarchiv Potsdam (DRA-P)
20. Deutsches Tagebucharchiv e. V., Emmendingen
21. Deutsches Theatermuseum, München
22. Geschichtswerkstatt Ralph Giordano, Hamburg
23. Hessisches Hauptstaatsarchiv, Wiesbaden

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

24. Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, München (HA BR)
25. Historisches Archiv des Südwestrundfunks, Baden-Baden (HA SWR Bad)
26. Historisches Archiv des Südwestrundfunks, Stuttgart (HA SWR St)
27. Historisches Archiv des Westdeutschen Rundfunks, Köln (HA WDR)
28. Landesarchiv Berlin
29. NDR-Gremienbüro, Hamburg
30. Österreichischer Rundfunk (Multimediales Archiv), Wien/Österreich
31. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin
32. Privatbestand Beate Klarsfeld, Paris/Frankreich
33. Privatbestand David Dubovy, München
34. Privatbestand Peter Steinbach, Assens/Dänemark
35. Privatnachlass Leo Lehman, Ascot/England
36. Radio Bremen, Gremienbüro, Bremen
37. Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig
38. Staatsarchiv Bremen
39. Stadtarchiv Leipzig
40. Stadtarchiv München
41. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin (SDK)
42. Universitätsarchiv der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main
43. Unternehmensarchiv des Norddeutschen Rundfunks (NDR), Hamburg
44. Unternehmensarchiv des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF), Mainz
45. Westdeutscher Rundfunk, Geschäftsstelle des Rundfunkrats, Köln
46. Willy-Brandt-Archiv im Archiv der sozialen Demokratie der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn
47. Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg (ZA)

Mündliche Quellen: Experteninterviews und Hintergrundgespräche

Für das Kapitel Soll und Haben
Harry Baer (telefonisch)
Inge Jens (Tübingen)
Werner Knopp (München)
Martin Moskowicz (telefonisch)
Günter Rohrbach (München)
Helga von Sell (telefonisch)

Für das Kapitel Holocaust
Jeanine Meerapfel (Berlin)
Lee Montague (London)
Harry Raymon (München)
Günter Rohrbach (München)

Für das Kapitel Ein Stück Himmel
Doris Andreas (München)
Awi Blumenfeld (telefonisch)
Penny Coulson, geb. Lejman (London)
Janina David (London)
Monika Gold (telefonisch)
Christa Häber (Starnberg)
Boike Jacobs (telefonisch)

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Aviva Joel (telefonisch)
Günter Kunert (telefonisch)
Mark Lejman (London)
Michael Riedner (telefonisch)
Sylvia Risa (München)
Günter Rohrbach (München)
Joseph Vilsmaier (München)
Gunther Witte (telefonisch)

Für das Kapitel Heimat
Joachim von Mengershausen (Köln)
Edgar Reitz (München)
Peter Steinbach (Assens/Dänemark)

Für das Kapitel Levin und Gutman
Dietger Bansberg (Stuttgart)
Alice Brauner (München)
Artur Brauner (antwortete schriftlich auf einen Fragenkatalog)
Dagmar von Chappius (telefonisch)
Peter Deutsch (München)
Bodo von Dincklage (Berlin)
Andreas Nachama (Berlin)
Adrian Ochse (Berlin)
Jacov Rabau (Berlin)
Marina Schnurre (Berlin)

Für das Kapitel Kir Royal
Helga Asenbaum (München)
Karin Dietl-Wichmann (München)
Jürgen Dohme (München)
David Dubovy (München)
Jakob Fingerhut (München)
Michael Graeter (telefonisch)
Manya Gutman (telefonisch)
Benedikt Hoppe (Bergen/Bayern)
Beate Klarsfeld (Paris)
Mario Kleiner (Rottach-Egern)
Ursula Kleiner (München)
Ilse Kümpfel-Schliekmann (»Ponkie«) (München)
Ulrich Limmer (telefonisch)
Willi Rozencwajg (telefonisch)
Rachel Salamander (telefonisch)
Bernd Stockinger
Irving Weissmann (telefonisch)

Außerdem:
Ulrike Heikaus (München)
Peter Lilienthal (München)
Nicole Schneider (Hamburg)
Katharina Trebitsch (Hamburg)
Heinz Ungureit (Frankfurt am Main)

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Gedruckte Quellen und Forschungsliteratur

Ackermann, Zeno/*Schülting*, Sabine (Hg.): Shylock nach dem Holocaust: zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Berlin 2011.

Ackermann, Zeno/*Schülting*, Sabine: Einleitung. Fragen einer Kulturgeschichte der Shylock-Figur seit 1945. In: *Dies.* (Hg.): Shylock nach dem Holocaust: zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Berlin 2011, 3–12.

Ackermann, Zeno: Kontinuität, Kompensation und ›Aufarbeitung‹. Zur *Kaufmann*-Rezeption der frühen Bundesrepublik. In: *Ders.*/*Schülting*, Sabine (Hg.): Shylock nach dem Holocaust: zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Berlin 2011, 63–84.

Adelhoefer, Mathias: Gespräch mit Wolfdietrich Schnurre. In: *Ders.*: Wolfdietrich Schnurre – ein deutscher Nachkriegsautor. Pfaffenweiler 1990, 94–105.

Adelmann, Ralf/*Keilbach*, Judith: Ikonographie der Nazizeit. Visualisierung des Nationalsozialismus. In: *Heller*, Heinz-Bernd u. a. (Hg.): Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg 2000, 137–150.

Adorno, Theodor W.: Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit. In: *Ders.*: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main 1963, 125–146.

Adorno, Theodor W.: Erziehung nach Auschwitz. In: *Ders.*: Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969. Frankfurt am Main 1970.

Ahren, Yizhak u. a.: Das Lehrstück »Holocaust«. Zur Wirkungspsychologie eines Medienereignisses. Opladen 1982.

Almog, Oz: The Sabra: The Creation of the New Jew. Berkeley 2000.

A. M.: Ohne Titel. In: medium 2+3/83, 56.

Anders, Günther: Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach »Holocaust« 1979. München 1979.

Anspach, Julia: Antisemitische Stereotype im deutschen Heimatfilm nach 1945. In: *Arnold*, Heinz Ludwig/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Juden.Bilder. München 2008, 61–73.

Anthony, Tamara: Ins Land der Väter oder der Täter? Israel und die Juden in Deutschland nach der Schoah. Berlin 2004.

Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München 1986.

Arntz, Dirk: Ein Leben für die Menschenrechte: Denkschrift für Alisa Fuss. Berlin 2009.

Ash, Timothy Garton: Das Leben des Todes. Anmerkungen zu zwei Arten, die Vergangenheit zu betrachten: Edgar Reitz' Heimat und Claude Lanzmanns Shoah. In: Die Tageszeitung vom 15.02.1986, 14–15.

Asmuss, Burkhard: Republik ohne Chance? Akzeptanz und Legitimation der Weimarer Republik in der deutschen Tagespresse zwischen 1918 und 1923. Berlin 1994.

Assmann, Aleida: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses. In: *Erll*, Astrid/*Nünning*, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin 2004, 45–60.

Assmann, Aleida: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München 2007.

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. 2. Aufl. München 2014.

Ast, Michaela S.: »Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen«: Die Genese des jungen deutschen Films. Marburg 2013.

Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin 1927.

Bajohr, Frank: Vom antijüdischen Konsens zum schlechten Gewissen. In: *Ders.*/*Pohl*, Dieter: Massenmord und schlechtes Gewissen: Die deutsche Bevölkerung, die NS-Führung und der Holocaust. Frankfurt am Main 2008, 20–79.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Barck, Simone/*Lokatis*, Siegfried (Hg.): Fenster zur Welt – eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt. Berlin 2003.
Barkai, Avraham: Das letzte Kapitel. In: *Meyer*, Michael A. (Hg.): Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. Bd. 4: Aufbau und Zerstörung 1918–1945. München 1997, 343–368.
Baron, Lawrence: Film. In: *Hayes*, Peter (Hg.): The Oxford Handbook of Holocaust Studies. Oxford 2012, 444–460.
Bauer, Iris: »Ein schuldloses Leben gibt es nicht«: das Thema »Schuld« im Werk von Wolfdietrich Schnurre. Paderborn 1996.
Bauschmid, Elisabeth: Vom Dorf zur Mitte der Welt: Erfahrungen eines Widerspenstigen: Zur Wirkung von »Heimat«. In: Süddeutsche Zeitung vom 03.10.1984.
Bauschmid, Elisabeth: Eine Familie nicht so wie die anderen: Das 3. Programm des BR zeigt die Serie »Levin und Gutman«. In: Süddeutsche Zeitung vom 08.01.1986.
Beck, Ulrich (Hg.): Globales Amerika? Die kulturellen Folgen der Globalisierung. Bielefeld 2003.
Behmer, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014.
Behmer, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina: Einleitung. In: *Dies.* (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 13–21.
Behmer, Markus: Organisationsgeschichte. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 199–203.
Behmer, Markus: Rundfunkpolitik. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 221–225.
Behmer, Markus: Programmgeschichte. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 253–260.
Behmer, Markus: Biographische Medienforschung. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 323–331.
Behr, Hans: Levin und Gutman. In: Main-Post Würzburg vom 10.01.1986.
Behrendt, Jana: Die Landesrundfunkanstalten und ihre Archive. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 25–48.
Benz, Wolfgang: Auschwitz und die Deutschen. Die Erinnerung an den Völkermord. In: *Herzig*, Arno/*Lorenz*, Ina (Hg.): Verdrängung und Vernichtung der Juden unter dem Nationalsozialismus. Hamburg 1992, 333–347.
Benz, Wolfgang: Was ist Antisemitismus? München 2004.
Benz, Wolfgang: Handbuch des Antisemitismus: Bd. 1, Länder und Regionen. Berlin 2008.
Benz, Wolfgang: Handbuch des Antisemitismus: Bd. 2, Personen (1. A–K). Berlin 2009.
Benz, Wolfgang: Handbuch des Antisemitismus: Bd. 2, Personen (2. L–Z). Berlin 2009.
Benz, Wolfgang: Handbuch des Antisemitismus: Bd. 3, Begriffe, Theorien, Ideologien. Berlin 2010.
Benz, Wolfgang: Handbuch des Antisemitismus: Bd. 4, Ereignisse, Dekrete, Kontroversen. Berlin 2011.
Benz, Wolfgang: Handbuch des Antisemitismus: Bd. 5, Organisationen, Institutionen, Bewegungen. Berlin 2012.
Benz, Wolfgang: Handbuch des Antisemitismus: Bd. 6, Publikationen. Berlin 2013.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Benz, Wolfgang: Handbuch des Antisemitismus: Bd. 7, Literatur, Film, Theater und Kunst. Berlin 2015.
Benz, Wolfgang: Handbuch des Antisemitismus: Bd. 8, Nachträge und Register. Berlin 2015.
Benz, Wolfgang: Holocaust (TV-Serie, USA 1978). In: *Ders*. (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 7: Literatur, Film, Theater und Kunst. Berlin 2015, 167–171.
Bergmann, Werner/*Erb*, Rainer (Hg.): Antisemitismus in der politischen Kultur nach 1945. Opladen 1990.
Bergmann, Werner: Antisemitismus in öffentlichen Konflikten. Kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949–1989. Frankfurt am Main 1997.
Berger, Helmut: Ich: Die Autobiographie. München 2000.
Bernard, Birgit: Exemplarische Studie: Nachdenken über Adolf R. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 333–340.
Berndt, Frauke/*Tonger-Erk*, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013.
Berndt, Juliane/*Nachama*, Andreas (Hg.): »Ich weiß, ich bin kein Bequemer…«. Heinz Galinski – Mahner, Streiter, Stimme der Überlebenden. Berlin 2012.
Bernhard, Thomas: Heldenplatz. In: *Huber,* Martin/*Judex*, Bernhard (Hg.): Thomas Bernhard: Dramen VI. Berlin 2012.
Bertram, Jürgen: Wer baut, der bleibt. Neues jüdisches Leben in Deutschland. Frankfurt am Main 2008.
Bettauer, Hugo: Die Stadt ohne Juden: ein Roman von übermorgen. Berlin 2013.
Bittorf, Wilhelm: Erschrecken über Israel. In: Der Spiegel vom 20.06.1983, 140 f.
Blencke, Katharina: Wolfdietrich Schnurre: eine Werkgeschichte. Frankfurt am Main 2003.
Blumenberg, Hans C.: Die Angst des Intendanten. In: Die Zeit vom 25.03.1977, 33.
Blumenfeld, Erik: 34 Jahre danach. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 57–60.
Blumenthal, P. J.: »Heimat« und Heimat. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 30.11. 1984, 7.
Bodek, Janusz: Die Fassbinder-Kontroversen. Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes. Zu Kontinuität und Wandel einiger Erscheinungsformen des Alltagsantisemitismus in Deutschland nach 1945, seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung. Frankfurt am Main 1991.
Bodek, Janusz: Fassbinder-Kontroversen. In: *Fischer*, Torben/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. 3. Aufl. Bielefeld 2015, 230–232.
Bodemann, Y. Michal: »Öffentliche Körperschaft« und Authentizität. Zur jüdischen Ikonographie in Deutschland. In: *Bodemann*, Y. Michal (Hg.): In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland. München 2002, 148–163.
Bogdal, Klaus-Michael/*Holz*, Klaus/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Stuttgart 2007.
Bogdal, Klaus-Michael: Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Perspektiven der Forschung. In: *Ders*./*Holz*, Klaus/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Stuttgart 2007, 1–12.
Bois, Curt: Zu wahr, um schön zu sein. Berlin 1980.
Bondy, Barbara: Dieses Stück Himmel: Janina Davids Kindheit im Warschauer Getto. In: Süddeutsche Zeitung vom 01.04.1981, 49.
Bornemann, Eva: Die Antwort ist Integration. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 61–68.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Borngässer, Rose-Marie: Schabbach – Mittelpunkt der Welt. In: Die Welt vom 15.09.1984.
Bösch, Frank: Das »Dritte Reich« ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 50 (1999) 204–220.
Bösch, Frank: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft: Von »Holocaust« zu »Der Untergang«. In: VfZ 55/1 (2007) 1–32.
Bösch, Frank: Versagen der Zeitgeschichtsforschung? Martin Broszat, die westdeutsche Geschichtswissenschaft und die Fernsehserie »Holocaust«. In: Zeithistorische Forschungen 6/3 (2009) 477–482.
Bösch, Frank: Entgrenzte Geschichtsbilder? Fernsehen, Film und Holocaust in Europa und den USA 1945–1980. In: *Daniel*, Ute/*Schildt*, Axel (Hg.): Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts. Köln 2010, 413–437.
Botz, Gerhard: Österreich und die NS-Vergangenheit: Verdrängung, Pflichterfüllung, Geschichtsklitterung. In: *Diner*, Dan (Hg.): Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit. Frankfurt am Main 1987, 141–152.
Bracher, Karl Dietrich: Leserbrief. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.04.1977.
Brandt, Susanne: »Wenig Anschauung?« Die Ausstrahlung des Films »Holocaust« im westdeutschen Fernsehen (1978/1979). In: *Cornelißen*, Christoph/*Klinkhammer*, Lutz/*Schwentker*, Wolfgang (Hg.): Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945. Frankfurt am Main 2003, 257–268.
Brauner, Artur: Es war nicht richtig, daß Juden wieder in Deutschland seßhaft geworden sind. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 76–81.
Bredekamp, Horst: Bildakte als Zeugnis und Urteil. In: *Flacke*, Monika (Hg.): Mythen der Nationen: 1945 – Arena der Erinnerungen. Mainz 2004, 29–66.
Brenner, Michael: Nach dem Holocaust. Juden in Deutschland 1945–1950. München 1995.
Brenner, Michael: Bibliographischer Essay. In: *Ders.*: Nach dem Holocaust. Juden in Deutschland 1945–1950. München 1995, 228–237.
Brenner, Michael: Aufbruch in die Zukunft (1970–2006). In: *Bauer*, Richard/*Brenner*, Michael: Jüdisches München: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 2006, 209–226.
Brenner, Michael: Von den Hintertüren der Diplomatie auf die Bühne der Öffentlichkeit: Der Wandel in der Repräsentation des Zentralrats der Juden in Deutschland. In: *Backhaus*, Fritz/*Gross,* Raphael/*Lenarz,* Michael (Hg.): Ignatz Bubis: Ein jüdisches Leben in Deutschland. Frankfurt am Main 2007, 124–133.
Brenner, Michael (Hg.): Geschichte der Juden in Deutschland. Von 1945 bis zur Gegenwart. München 2012.
Brenner, Michael: Einleitung. In: *Ders.:* Geschichte der Juden in Deutschland. Von 1945 bis zur Gegenwart. München 2012, 9–14.
Brenner, Michael/*Frei*, Norbert: Zweiter Teil: 1950–1967. Konsolidierung. In: *Brenner*, Michael (Hg.): Geschichte der Juden in Deutschland. Von 1945 bis zur Gegenwart. München 2012, 153–293.
Breymayer, Ursula/*Ulrich*, Bernd (Hg.): Unter Bäumen: die Deutschen und der Wald. Dresden 2011.
Brink, Cornelia: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945. Berlin 1998.
Brink, Cornelia: Nach Bildern suchen – fotografische Erinnerung. In: *Reichel*, Peter/*Schmid*, Harald/*Steinbach*, Peter (Hg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009, 335–349.
Brocke, Michael: Die »Juden von heute« sind die Juden von heute. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 05.03.1982, 9.
Broder, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land. Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Broder, Henryk M./*Lang*, Michel R.: Vorneweg. In: *Dies.* (Hg.): Fremd im eigenen Land. Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 11–12.
Bronfen, Elisabeth: Die schöne Leiche: Weibliche Todesbilder in der Moderne. München 1992.
Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.
Bronfen, Elisabeth: Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur. Zürich 2009.
Broszat, Martin: »Holocaust« und die Geschichtswissenschaft. In: VfZ 27/2 (1979) 285–298.
Brückel, David Benjamin: Zurück in die Zukunft: Zur Diskussion des Heimatphänomens im deutschsprachigen Film am Beispiel von Edgar Reitz' Filmroman Heimat (Diplomarbeit Universität Wien). Wien 2009.
Brückweh, Kerstin: Mordlust: Serienmorde, Gewalt und Emotionen im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 2006.
Brüne, Klaus (Hg.): Lexikon des Internationalen Films. Bd. 2. Reinbek 1987.
Brumlik, Micha u. a. (Hg.): Jüdisches Leben in Deutschland seit 1945. Frankfurt am Main 1988.
Brumlik, Micha u. a.: Vorwort. In: *Dies.* (Hg.): Jüdisches Leben in Deutschland seit 1945. Frankfurt am Main 1988, 7–9.
Butzer, Günter/*Jacob*, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2. Aufl. Stuttgart 2012.
Carruthers, Jo: Esther and Hitler: A Second Triumphant Purim. In: *Lieb*, Michael/*Mason*, Emma/*Roberts*, Jonathan/*Rowland*, Christopher (Hg.): The Oxford Handbook of the Reception History of the Bible. Oxford 2011, 515–528.
Cattani, Alfred: »Heimat« und Nationalsozialismus: Zur Darstellung eines politischen Umfelds. In: Neue Zürcher Zeitung vom 25.10.1984, 43.
Celan, Paul: Todesfuge. In: *Ders.*: Der Sand aus den Urnen: Mohn und Gedächtnis. Historisch-kritische Ausgabe. 2./3. Band. 1. Teil. Frankfurt am Main 2003, 65 f.
Chandler, Charlotte: Marlene: Marlene Dietrich, A Personal Biography. New York 2011.
Classen, Christoph: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965. Köln 1999.
Classen, Christoph (Hg.): Die Fernsehserie »Holocaust«. Rückblicke auf eine »betroffene Nation«. Beiträge und Materialien. In: Zeitgeschichte-online, März 2004, URL: http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/die-fernsehserie-holocaust (am 01.03.2017).
Cole, Time: Images of the Holocaust. The Myth of the »Shoah Business«. London 1999.
Corell, Catrin: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie. Bielefeld 2009.
Cory, Mark E.: Some Reflections on NBC's Film *Holocaust*. In: The German Quarterly, 53/4 (1980), 444–451.
Crone, Philipp: »Es ist sein letzter Film«: Autobiografie und Ausstellung: Ein Besuch bei Tamara Dietl, die im Nachlass ihres Mannes Helmut viel entdeckt hat. In: Süddeutsche Zeitung vom 23.03.2016, R6.
Dähne, Inge: Zwei Berliner Familien auf dem Weg in unser Herz. In: Funk Uhr, 38/85, 18.
Dahmer, Helmut: »Holocaust« und die Amnesie. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 29 (1979) 33–37.
Dan, Andreas: Gemeinschaftseinrichtungen. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 49–57.
Dan, Andreas: Exkurs: Die Historische Kommission der ARD. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 85–87.
Danyel, Jürgen/*Kirsch*, Jan-Holger/*Sabrow*, Martin (Hg.): 50 Klassiker der Zeitgeschichte. Göttingen 2007.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Danzer, Gerhard: Therese Giehse: Der letzte Elefant. In: *Ders.*: Europa, deine Frauen. Berlin 2015, 135–147.
David, Janina: A Touch of Earth: A Wartime Childhood. London 1966.
David, Janina: Ein Teil des Ganzen. München 1986.
David, Janina: Ein Stück Himmel. Ein Stück Erde. Ein Stück Fremde. 2. Aufl. München 2009.
David, Janina: Skrawek nieba. Warschau 2012.
Deichmann, Thomas: »Juden wurden wie ein rohes Ei behandelt«: Thomas Deichmann sprach mit dem Schriftsteller Edgar Hilsenrath. In: NOVO 36 September/Oktober 1998.
Dehn, Peter: Vorurteile gegen Juden abbauen: Ab Mittwoch: TV-Serie »Levin und Gutman«. In: Die Wahrheit vom 16.09.1985.
Delling, Manfred: TV kritisch. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 06.10.1985.
Demel, Michael: Gebrochene Normalität. Die staatskirchenrechtliche Stellung der jüdischen Gemeinden in Deutschland. Tübingen 2011.
Diamant, Adolf: Deportationsbuch der in den Jahren 1942 bis 1945 von Leipzig aus gewaltsam verschickten Juden. Frankfurt am Main 1991.
Diederich, Reiner/*Menne*, Peter (Hg.): Der Müll, die Stadt und der Skandal: Fassbinder und der Antisemitismus heute. Frankfurt am Main 2015.
Diekmann, Irene A. (Hg.): Juden in Berlin. Bilder, Dokumente, Selbstzeugnisse. Leipzig 2009.
Dietl, Helmut/*Niemeyer,* Anita: Münchner Geschichten. Pfaffenhofen 1975.
Dietl, Helmut/*Süskind*, Patrick: Kir Royal: Aus dem Leben eines Klatschreporters. München 1986.
Dietl, Helmut: A bissel was geht immer. Unvollendete Erinnerungen. Köln 2016.
Dietl, Tamara: Die Kraft liegt in mir: Wie wir Krisen sinnvoll nutzen können. München 2015.
Dietl-Wichmann, Karin: Ciao, Herzi! Vier Frauen verschwören sich gegen ihren Ex. München 2012.
Dillmann, Claudia: Zu bittere Kräuter. Zeugin aus der Hölle. Die Produktion und Rezeption eines »riskanten« Films. In: *Dies./Loewy*, Ronny (Hg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm. München 2001, 29–35.
Dillmann-Kühn, Claudia: Artur Brauner und die CCC. Filmgeschäft, Produktionsalltag, Studiogeschichte 1946–1990. Frankfurt am Main 1990.
Diner, Dan (Hg.): Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit. Frankfurt am Main 1987.
Diner, Dan: Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz. In: *Ders.* (Hg.): Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit. Frankfurt am Main 1987, 185–197.
Diner, Dan: Negative Symbiose – Deutsche und Juden nach Auschwitz. In: *Brumlik*, Micha u. a. (Hg.): Jüdisches Leben in Deutschland seit 1945. Frankfurt am Main 1988, 243–257.
Diner, Dan: »Man hat mit der Sache eigentlich nichts mehr zu tun«. In: *Schneider*, Richard Chaim (Hg.): Wir sind da! Die Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis heute. München 2000, 233–252.
Diner, Dan: Skizze zu einer jüdischen Geschichte der Juden in Deutschland nach 45. In: Münchner Beiträge zur Jüdischen Geschichte und Kultur 4/1 (2010) 8–16.
Diner, Dan: Im Zeichen des Banns. In: *Brenner*, Michael (Hg.): Geschichte der Juden in Deutschland. Von 1945 bis zur Gegenwart. München 2012, 15–66.
Dinnerstein, Leonard: America and the Survivors of the Holocaust. New York 1982.
Doering-Manteuffel, Anselm: Wie westlich sind die Deutschen? Amerikanisierung und Westernisierung im 20. Jahrhundert. Göttingen 1999.
Doering-Manteuffel, Anselm: »Ein an die Wand genageltes Symboldatum«: Ein Gespräch über Zäsuren, Zeitbögen, die Krise des Fortschritts und den Neoliberalismus. In: INDES (2016) 7–20.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Dörr, Dieter: Das Bundesverfassungsgericht. In: *Glässgen,* Heinz (Hg.): Im öffentlichen Interesse: Auftrag und Legitimation des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Leipzig 2015, 89–100.
Dollner, Marion: Sehnsucht nach Selbstentbindung: Die unendliche Odyssee des mobilgemachten Helden Paul im Film »Heimat«. St. Ingbert 2005.
Domarus, Max: Hitler: Reden und Proklamationen 1932–1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen. Teil 1: Triumph. Bd. 1: 1932–1934. 4. Aufl. Leonberg 1988.
Doneson, Judith E.: The Holocaust in American Film. Syracuse/New York 2002.
Durzak, Manfred: Literatur auf dem Bildschirm: Analysen und Gespräche mit Leopold Ahlsen, Rainer Erler, Dieter Forte, Walter Kempowski, Heinar Kipphardt, Wolfdietrich Schnurre und Dieter Wellershoff. Tübingen 1989.
Durzak, Manfred: Serien im Fernsehen: Gespräch mit Wolfdietrich Schnurre. In: *Ders.* (Hg.): Literatur auf dem Bildschirm: Analysen und Gespräche mit Leopold Ahlsen, Rainer Erler, Dieter Forte, Walter Kempowski, Heinar Kipphardt, Wolfdietrich Schnurre und Dieter Wellershoff. Tübingen 1989, 277–297.
Durzak, Manfred: Gratwanderung zwischen Schreibtisch und Kasse. Zu Wolfdietrich Schnurres Fernsehspiel »Ein Fall für Herrn Schmidt« und seiner Serie »Levin und Gutman«. In: *Ders.*: Literatur auf dem Bildschirm: Analysen und Gespräche mit Leopold Ahlsen, Rainer Erler, Dieter Forte, Walter Kempowski, Heinar Kipphardt, Wolfdietrich Schnurre und Dieter Wellershoff. Tübingen 1989, 299–322.
Dussel, Konrad: Deutsche Rundfunkgeschichte. 3. Aufl. Konstanz 2010.
Düwell, Susanne/*Schmidt*, Matthias (Hg.): Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik. Paderborn 2002.
Ebbrecht, Tobias: Das Judentum als Fernsehkulisse. In: Phase 2. Zeitschrift gegen die Realität 11 (2004), URL: http://phase2.nadir.org/rechts.php?artikel=204&print= (am 01.03.2017).
Ebbrecht-Hartmann, Tobias: Übergänge. Passagen durch eine deutsch-israelische Filmgeschichte. Berlin 2014.
Ebert, Johannes/*Schmid*, Andreas: Das Jahrhundertbuch. München 1999.
Eder, Jacob S.: Holocaust Angst: The Federal Republic of Germany & American Holocaust Memory since the 1970s. New York 2016.
Ehret, Ramona: Soll und Haben (Roman von Gustav Freytag, 1855). In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Band 7: Literatur, Film, Theater und Kunst. Berlin 2015, 462–464.
Eichinger, Katja: BE [Bernd Eichinger]. 2. Aufl. Hamburg 2012.
Elsaesser, Thomas: Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. München 1994.
Elsaesser, Thomas: Die Gegenwärtigkeit des Holocausts im Neuen Deutschen Film – am Beispiel Alexander Kluge. In: *Dillmann*, Claudia/*Loewy*, Ronny (Hg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm. München 2001, 54–67.
Elsaesser, Thomas: Rainer Werner Fassbinder. Berlin 2001.
Elsaesser, Thomas: Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD. Berlin 2007.
Elsberg, Heinz: Blick in jüdisches Familienleben. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 16.12.1983, 9.
Elsberg, Heinz: Enttäuschte Hoffnungen. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 109–115.
Emcke, Carolin: Kippa tragen. In: Süddeutsche Zeitung vom 07.03.2015, 5.
Endlich, Stefanie: Orte des Erinnerns – Mahnmale und Gedenkstätten. In: *Reichel*, Peter/*Schmid*, Harald/*Steinbach*, Peter (Hg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009, 350–377.
Engasser, Ottmar: Ein freudloses Freudenfest: Levin und Gutman, Bayern III. In: Donau-Kurier Ingolstadt vom 24.01.1986.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Engelmann, Bernt: Vorwort. In: *Broder,* Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 13–28.

Engelmann, Isa: Reichenberg und seine jüdischen Bürger: zur Geschichte einer einst deutschen Stadt in Böhmen. Berlin 2012.

Engels-Weber, Marianne: Funkrundschau: Warum am großen Publikum vorbei? Anmerkungen anläßlich der Ausstrahlung von »Holocaust« in den Dritten Programmen. In: FUNK-Korrespondenz vom 17.01.1979, 2.

Ernst, Tilmann: »Holocaust« in der Bundesrepublik: Impulse, Reaktionen und Konsequenzen der Fernsehserie aus Sicht der politischen Bildung. In: Rundfunk und Fernsehen 28 (1980) 509–533.

Etmanski, Johannes: Der Film als historische Quelle: Forschungsüberblick und Interpretationsansätze, URL: http://epub.ub.unimuenchen.de/558/6/etmanski-film.pdf, 73 (am 01.03.2017).

Falter, Jürgen: 10 Millionen ganz normale Parteigenossen: Neue Forschungsergebnisse zu den Mitgliedern der NSDAP 1925–1945. Stuttgart 2016.

Fassbinder, Rainer Werner: Gehabtes Sollen – gesolltes Haben: Der Streit um die geplante Gustav-Freytag-Verfilmung. In: Die Zeit vom 11.03.1977, 39.

Feinberg, Anat: Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama. Köln 1988.

Feinberg, Anat: Vom bösen Nathan und edlen Shylock. Überlegungen zur Konstruktion jüdischer Bühnenfiguren in Deutschland nach 1945. In: *Ackermann*, Zeno/*Schülting*, Sabine (Hg.): Shylock nach dem Holocaust: zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Berlin 2011, 41–62.

Felbick, Dieter: Kollektivschuld. In: *Ders.*: Schlagwörter der Nachkriegszeit 1945–1949. Berlin 2003, 359–364.

Felix, Jürgen u. a. (Hg.): Augen-Blick. Erinnerung und Geschichte. Marburg 1994.

Fest, Joachim: Reicher Jude von links. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 19.03.1976.

Fetscher, Iring: Die Fernsehserie »Holocaust« und das deutsche Publikum. In: *Jasper*, Willi/*Knoll*, Joachim H. (Hg.): Preußens Himmel breitet seine Sterne … Beiträge zur Kultur-, Politik- und Geistesgeschichte der Neuzeit. Bd. 1. Festschrift zum 60. Geburtstag von Julius H. Schoeps. Hildesheim 2002.

Finkelstein, Norman G.: Die Holocaust-Industrie: wie das Leiden der Juden ausgebeutet wird. München 2002.

Fischer, Michael: Wer reinkommt, bestimme ich: SPIEGEL-Redakteur Michael Fischer über »Kir Royal« – eine Fernsehsatire auf die bessere Gesellschaft. In: Der Spiegel vom 22.09.1986, 224–228.

Fischer, Torben: Judenbilder und ›Literarischer Antisemitismus‹. Bemerkungen zur Forschungsgeschichte. In: *Arnold*, Heinz Ludwig/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Juden.Bilder. München 2008, 115–124.

Fischer, Torben/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. 3. Aufl. Bielefeld 2015.

Fischer-Homberger, Esther: Leben mit dem Trauma des Holocaust. Filme zum Thema. In: Reformatio 43 (1994) 164–166.

Fournet, Caroline: The Crime of Destruction and the Law of Genocide: Their Impact on Collective Memory. New York 2016.

Frank, Chaim: Jüdisches Leben in München: eine Dokumentation, URL: http://www.doku-archiv.com/kehilot/deutsland/jew-muc45.htm (am 01.03.2017).

Frank, Niklas/*Seufert,* Michael: »Mit meinem Film ist Ihre Vergangenheit bewältigt«. In: Stern vom 05.03.1992, 76–82.

Frei, Norbert/*Steinbacher*, Sybille (Hg.): Beschweigen und Bekennen: die deutsche Nachkriegsgesellschaft und der Holocaust. Göttingen 2001.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Frei, Norbert: 1945 und Wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen. München 2005.

Frei, Bruno: Das Feindbild. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 102–105.

Freimüller, Tobias: Der versäumte Abschied von der »Volksgemeinschaft«: Psychoanalyse als Vergangenheitsbewältigung. In: *Danyel*, Jürgen/*Kirsch*, Jan-Holger/*Sabrow*, Martin (Hg.): 50 Klassiker der Zeitgeschichte, Göttingen 2007, 66–70.

Freimüller, Tobias: Mehr als eine Religionsgemeinschaft. Jüdisches Leben in Frankfurt am Main nach 1945. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 7/3 (2010) 386–407.

Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Erw. Neuausg. Frankfurt am Main 1999.

Friedländer, Saul: Das Dritte Reich und die Juden. Bd. 2: Die Jahre der Vernichtung, 1939–1945. München 2008.

Fritsche, Christiane: Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren. München 2003.

Fritz, Gerd: Einführung in die historische Semantik. Tübingen 2005.

Fröhlich, Claudia: Rückkehr zur Demokratie – Wandel der politischen Kultur in der Bundesrepublik. In: *Reichel*, Peter/*Schmid*, Harald/*Steinbach*, Peter (Hg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009, 105–126.

Fromm, Erich: Anatomie der menschlichen Destruktivität. Stuttgart 1974.

Galinski, Heinz: Jüdisches Gemeindeleben nach 1945. In: *Gärtner*, Marcel W./*Lamm*, Hans/*Lowenthal*, Ernst G. (Hg.): Vom Schicksal geprägt. Freundesgabe zum 60. Geburtstag von Karl Marx. Benrath 1957, 41–47.

Galinski, Heinz: Der Sache einen schlechten Dienst erwiesen: Bemerkungen zu einer Stellungnahme Fassbinders. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 23.04.1976, 6.

Galinski, Heinz: Ein televisionärer Mißgriff. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 17.02.1978, 3.

Galinski, Heinz: Brief Galinskis an den Intendanten der ARD. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 19.01.1979, 9.

Galinski, Heinz: Heilsame Unruhe notwendig. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 16.02.1979, 1.

Galinski, Heinz: Die Ehrung bedeutet vor allem Verpflichtung. Rede Heinz Galinskis vor dem Berliner Abgeordnetenhaus am 26. November 1987. In: *Nachama*, Andreas/*Schoeps*, Julius H. (Hg.): Aufbau nach dem Untergang. Deutsch-jüdische Geschichte nach 1945. In memoriam Heinz Galinski. Berlin 1992, 79–84.

Galinski, Heinz: Neubeginn jüdischen Lebens in Berlin. In: *Brenner*, Michael (Hg.): Nach dem Holocaust. Juden in Deutschland 1945–1950. München 1995, 147–150.

Gallasch, Peter F.: »…beim Umschreiben so'n bißchen Jiddelndes hineingeschrieben«: Wolfdietrich Schnurre, Levin und Gutman. In: FUNK-Korrespondenz Nr. 42 vom 18.10.1985, P8–P9.

Gast, Wolfgang: »Holocaust« und die Presse. In: Rundfunk und Fernsehen 30 (1982) 355–362.

Gay, Ruth: Das Undenkbare tun. Juden in Deutschland nach 1945. München 2001.

Geisler, Michael E.: Die Entsorgung des Gedächtnisses. Faschismus und Holocaust im westdeutschen Fernsehen. In: *Felix*, Jürgen u. a. (Hg.): Augen-Blick. Erinnerung und Geschichte. Marburg 1994, 10–50.

Gesellschaft für Exilforschung (Hg.): Nachrichtenbrief/Newsletter: 1984 bis 1993. Berlin 1995.

Giebel, Anne: Der 9. November 1978 und das »Recht auf Unterhaltung«. Kontext und Nachgeschichte von Hans Rosenthals 75. Dalli Dalli-Sendung. In: Beiträge zur Jüdischen Geschichte und Kultur 4/2 (2010) 56–69.

Giesenfeld, Günter (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Olms 1994.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Giesenfeld, Günter: Serialität als Erzählstrategie in der Literatur. In: *Ders.* (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Olms 1994, 1–11.
Gilman, Sander L.: Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden. Frankfurt am Main 1993.
Gilman, Sander L.: Jews in Today's German Culture. Bloomington 1995.
Gilman, Sander L.: »Die Rasse ist nicht schön« – »Nein, wir Juden sind keine hübsche Rasse!« Der schöne und der häßliche Jude. In: *Ders.*/*Jütte*, Robert/*Kohlbauer-Fritz*, Gabriele (Hg.): »Der schejne Jid«: Das Bild des »jüdischen Körpers« in Mythos und Ritual. Wien 1998, 57–74.
Gilman, Sander L.: Die schlauen Juden. Über ein dummes Vorurteil. Hildesheim 1998.
Gilman, Sander L.: Zwölftes Bild. Der »jüdische Körper«. Gedanken zum physischen Anderssein der Juden. In: *Schoeps*, Julius H./*Schlör*, Joachim (Hg.): Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Augsburg 1999, 167–179.
Ginsburg, Alexander: Fassbinder und die Kunst des Abwägens. In: Jüdischer Presse Dienst, 1/2 (1976), 2.
Ginzel, Günther B.: Der Anfang nach dem Ende. Jüdisches Leben in Deutschland 1945 bis heute. Düsseldorf 1996.
Giordano, Ralph: Das Problem – der »häßliche Deutsche«. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 168–189.
Giordano, Ralph: Die Bertinis: Roman. Frankfurt am Main 1982.
Giordano, Ralph: Die zweite Schuld oder Von der Last, ein Deutscher zu sein. München 1990.
Giordano, Ralph: Auschwitz – das war der Daseinskompaß. In: *Nachama*, Andreas/*Schoeps*, Julius H. (Hg.): Aufbau nach dem Untergang. Deutsch-jüdische Geschichte nach 1945. In memoriam Heinz Galinski. Berlin 1992, 25 f.
Giordano, Ralph: Hamburg 1945 – und heute? In: *Ders.* (Hg.): »Wir sind die Stärkeren«. Reden – Aufrufe – Schriften zu deutschen Themen und Menschen unserer Zeit. Hamburg 1998, 195–220.
Giordano, Ralph: »Es war ja kein anderes Volk da«. In: *Schneider*, Richard Chaim (Hg.): Wir sind da! Die Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis heute. Berlin 2000, 160–176.
Giordano, Ralph: Erinnerungen eines Davongekommenen. Die Autobiographie. Köln 2007.
Gißibl, Bernhard: Exemplarische Studie: Auslandskorrespondenten zwischen Kosmopolitismus und Kaltem Krieg – eine mediengeschichtliche Spurensuche in deutschen Rundfunkarchiven. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 211–219.
Glässgen, Heinz (Hg.): Im öffentlichen Interesse: Auftrag und Legitimation des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Leipzig 2015.
Glässgen, Heinz: Im öffentlichen Interesse. In: *Ders.* (Hg.): Im öffentlichen Interesse: Auftrag und Legitimation des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Leipzig 2015, 11–20.
Görlich, Joachim G.: Wie Polen auf »Holocaust« reagierten. In: Aachener Volkszeitung vom 05.02.1979.
Goldberg, Jakob: … ist ein Mittel zur Ablenkung geblieben. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 190–196.
Goldberg, Werner: Politischer Radikalismus weckt die Angst. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 197–202.
Goral, Arie: Leserbrief zu »Gegen Zensur – für Geistesfreiheit«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 07.05.1976, 4.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Goral, Arie: Ich bin Jude, also bin ich. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 203–221.

Goschler, Constantin: Wiedergutmachungspolitik – Schulden, Schuld und Entschädigung. In: *Reichel*, Peter/*Schmid*, Harald/*Steinbach*, Peter (Hg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009, 62–84.

Goschler, Constantin/*Kauders*, Anthony: Dritter Teil: 1968–1989. Positionierungen. In: *Brenner*, Michael (Hg.): Geschichte der Juden in Deutschland. Von 1945 bis zur Gegenwart. München 2012, 295–378.

Gradinari, Irina: Minorisierungsprozesse als cineastischer Effekt: Umcodierung der Kriegs- und Holocaustnarrative in Fassbinders *Lili Marleen*. In: *Colin*, Nicole/*Schößler*, Franziska/*Thurn*, Nike (Hg.): Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder. Bielefeld 2012, 315–354.

Graeter, Michael (nicht gezeichneter Artikel): Dolly Dollar und Michaela May im Lumpen-Look. In: Abendzeitung, undatiert.

Graeter, Michael: Prinz Philipp im Brutkasten. In: Abendzeitung vom 23.04.1975, 14.

Graf, Tanja (Hg.): »Der ewige Stenz«: Helmut Dietl und sein München. Ausstellungskatalog Literaturhaus München. München 2016.

Green, Gerald: Holocaust: A Novel of Survival and Triumph. New York 1978.

Griesser, Hermann A.: Wie der WDR den Schwarzen Peter weiterreichte. In: Die Welt vom 16.01.1979.

Griesser, Hermann A.: »Holocaust« und seine Botschaft. In: Die Welt vom 23.01.1979.

Grimmeisen, Julie: Der erste Besuch von Günter Grass in Israel. In: Münchner Beiträge zur Jüdischen Geschichte und Kultur 1 (2009) 90–95.

Großegger, Elisabeth: Heldenplatz. In: *Benz,* Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 7: Literatur, Film, Theater und Kunst. Berlin 2015, 157–159.

Grossmann, Atina/*Lewinsky*, Tamar: Erster Teil: 1945–1949. Zwischenstation. In: *Brenner*, Michael (Hg.): Geschichte der Juden in Deutschland. Von 1945 bis zur Gegenwart. München 2012, 67–152.

Gruber, Ruth Ellen: Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe. Berkeley 2002.

Gruber, Ruth Ellen: »Non-Jewish, Non Kosher, Yet Also Recommended«. Beyond »Virtually Jewish« in Postmillenium Central Europe. In: *Karp*, Jonathan/*Sutcliffe*, Adam (Hg.): Philosemitism in History. New York 2011, 314–335.

Grumke, Thomas/*Wagner*, Bernd (Hg.): Handbuch Rechtsradikalismus: Personen, Organisationen, Netzwerke vom Neonazismus bis in die Mitte der Gesellschaft. Wiesbaden 2002.

Guggenheimer, Eva H./*Guggenheimer,* Heinrich W.: Etymologisches Lexikon der jüdischen Familiennamen. München 1996.

Hackforth, Josef: Nationalsozialismus und Fernsehen. »Holocaust«, die Funktionen der Massenmedien und Erkenntnisse der publizistischen Wirkungsforschung. In: *Mannzmann*, Anneliese (Hg.): Historie Heute 1. Hitlerwelle und historische Fakten. Königstein i. Ts. 1979, 95–104.

Haffner, Sarah: Fremd im eigenen Land. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 222–232.

Hahn, Hans Joachim: Repräsentationen des Holocaust. Zur westdeutschen Erinnerungskultur seit 1979. Heidelberg 2005.

Halamish, Aviva: The Exodus Affair. Holocaust Survivors and the Struggle for Palestine. New York 1998.

Halbinger, Monika: »An unsere Umwelt in Deutschland richten wir uns heute nicht im Tone der Anklage, der Mahnung und Belehrung…«. Die Berichterstattung der deutschjüdischen Prozesse zum 20. Jahrestag der Novemberpogrome. In: Münchner Beiträge zur Jüdischen Geschichte und Kultur 4/2 (2010) 37–48.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Halbinger, Monika: Das Jüdische in den Wochenzeitungen Zeit, Spiegel und Stern (1946–1989). Berichterstattung zwischen Popularisierungsbemühung, Vereinnahmung und Abwehr. München 2010.

Halbinger, Monika: Der »öffentliche Jude«: Aneignungen und Zuschreibungen in der medialen Darstellung. In: *Heikaus*, Ulrike (Hg.): Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung. Essen 2011, 59–63.

Hall, Stuart: Encoding and Decoding in the Television Discourse. Birmingham 1973.

Hanheide, Stefan u. a. (Hg.): Musik bezieht Stellung: Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg. Göttingen 2013.

Hannig, Nicolai: Die Religion der Öffentlichkeit: Kirche, Religion und Medien in der Bundesrepublik 1945–1980. Göttingen 2010.

Hardtwig, Wolfgang: Der Historiker und die Bilder. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 24 (1998) 305–322.

Hargens, Wanja: Der Müll, die Stadt und der Tod. Rainer Werner Fassbinder und ein Stück deutscher Zeitgeschichte. Berlin 2010.

Hasselbring, Bettina: Klassisches Schriftgut. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Dies.* (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 111–130.

Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hg.): Antisemitismus im Film. Laupheimer Gespräche 2008. Heidelberg 2011.

Hediger, Vinzenz: Gefühlte Distanz: Zur Modellierung von Emotion in der Film- und Medientheorie. In: *Bösch*, Frank/*Borruta*, Manuel (Hg.): Die Massen bewegen: Medien und Emotionen in der Moderne. Frankfurt 2006, 42–62.

Heikaus, Ulrike (Hg.): Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung. Essen 2011.

Heikaus, Ulrike: Über die Diskursfähigkeit eines Fernsehgeräts. Zehn Versuche über das »Jüdische« in der deutschen Fernsehunterhaltung. In: *Dies.* (Hg.): Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung. Essen 2011, 9–22.

Heikaus, Ulrike: Exemplarische Studie: »Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung«. Eine fernsehgeschichtliche Ausstellung im Jüdischen Museum München. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 315–321.

Hein, Ina: Der Regisseur Helmut Dietl: Themen, Charaktere und Gesellschaftsbild in »Kir Royal«, »Schtonk« und »Rossini« (unveröffentlichte Magisterarbeit). Marburg 1997.

Heine, Heinrich: Buch der Lieder. München 2004.

Helms, Dietrich: »Das war der Herr von Hindenburg«. Mythenbildung und informelle Propaganda in der deutschen Musikproduktion des Ersten Weltkriegs. In: *Hanheide*, Stefan u. a.: Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg. Göttingen 2013, 63–100

Hembus, Joe/*Bandmann*, Christa: Klassiker des deutschen Tonfilms, 1930–1960, Bd. 1. München 1980.

Henrichs, Benjamin: Rainer Werner Fassbinder: Philosemiten sind Antisemiten. In: Die Zeit vom 09.04.1976, 33 f.

Herbert, Ulrich: Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. München 2014.

Hergenbach, A: »…dann sehen wir nur unsre Kinder und Eltern«: Manche jüdischen Mitbürger waren nicht in der Lage, sich jeden Film anzuschauen. In: Kölnische Rundschau vom 27.01.1979, 13.

Herweg, Nikola: »Nur ein Land, mein Sprachland«: Heimat erschreiben bei Elisabeth Augustin, Hilde Domin und Anna Maria Jokl. Würzburg 2011.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Hesmondhalgh, David: Media industry studies, media production studies. In: Media and Society (2010) 145–163.
Heuss, Theodor: Mut zur Liebe. In: *Lamm*, Hans (Hg.): Theodor Heuss: An und über Juden. Aus Schriften und Reden (1906–1963). 2. Aufl. Düsseldorf 1964, 121–127.
Hickethier, Knut: Die Kraft des Verhaltenen: »Ein Stück Himmel«. In: epd vom 15.05.1982.
Hickethier, Knut: Jüdischer Alltag heute: »Levin und Gutman«, SFB-Vorabendserie von Wolfdietrich Schnurre und Peter Deutsch. In: epd / Kirche und Rundfunk vom 25.09.1985, 15–16.
Hickethier, Knut: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg 1991.
Hickethier, Knut: Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte. In: *Ders.*/*Müller*, Eggo/*Rother*, Rainer (Hg.): Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung. Berlin 1997, 63–73.
Hickethier, Knut/*Hoff*, Peter: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998.
Hickethier, Knut: Nur Histotainment? Das Dritte Reich im bundesdeutschen Fernsehen. In: *Reichel*, Peter/*Schmid*, Harald/*Steinbach*, Peter (Hg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009, 300–317.
Hickethier, Knut: Tatort und Lindenstraße als Spiegel der Gesellschaft. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 20 (2010) 41–46, URL: http://www.bpb.de/apuz/32757/tatort-und-lindenstrasse-als-spiegel-der-gesellschaft?p=all (am 01.03.2017).
Hickethier, Knut: Jüdisches im deutschen Unterhaltungsfernsehen. In: *Heikaus*, Ulrike (Hg.): Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung. Essen 2011, 25–39.
Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 5. Aufl. Stuttgart 2012.
Hickethier, Knut: Wirtschaftsgeschichte. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 377–391.
Higham, Charles: Dietrich at 75 – Her Life Has Been More Colorful Than Any Film. In: New York Times vom 26.12.1976.
Hobuß, Steffi: Alexander und Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. In: *Fischer*, Torben/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. 3. Aufl. Bielefeld 2015, 193–195.
Hockerts, Hans Günter: Wiedergutmachung in Deutschland. Eine historische Bilanz 1945–2000. In: VfZ 49 (2001) 167–214.
Hochkeppel, Oliver: Münchner Geschichten. In: *Brömme,* Bettina/*Endl,* Thomas (Hg.): Ein Herz und eine Seele: Fernseh-Geschichten. Leipzig 1999, 145–148.
Hodenberg, Christina von: Konsens und Krise: Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973. Göttingen 2006.
Hodenberg, Christina von: Exemplarische Studie: Auf der Suche nach dem Zuschauer. Rezeptionsforschung im Archiv. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 237–243.
Hollaender, Friedrich: Von Kopf bis Fuß: mein Leben mit Text und Musik. München 1965.
Höhne, Heinz: Schwarzer Freitag für die Historiker. »Holocaust«: Fiktion und Wirklichkeit. In: Der Spiegel vom 29.01.1979, 22 f.
Hoffmann, Kay: Zum »richtigen« Umgang mit historischem Filmmaterial, URL: http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/153347/vom-richtigen-umgang-mit-historischem-filmmaterial (am 01.03.2017).
Hofmann, Gunter: Stoibers Ausfall. In: Die Zeit vom 22.02.1980.
Hohenberger, Eva/*Keilbach*, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin 2003.
Hope, Daniel: Sounds of Hollywood: Wie Emigranten aus Europa die amerikanische Filmmusik erfanden. Reinbek 2015.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Horn, Effi: Buntes Familienbild. In: Münchner Merkur vom 10.01.1986.
Howard, John/*Rothbart*, George/*Sloan*, Lee: The Response to »Roots«: A National Survey. In: Journal of Broadcasting, 22/9 (1978), 279–287.
Hürten, Heinz: Nationalsozialismus: I. Geschichtliche und ideologische Wurzeln. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 7. 3. Aufl. Freiburg/Breisgau 1994, 653–654.
im: Eine Serie wird zum Politikum. In: Kölner Stadt-Anzeiger vom 10.05.1978.
Jacobs, Boike: Medusen schminkt man nicht: Zu der achtteiligen Fernsehserie »Ein Stück Himmel«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 18.06.1982, 7.
Jaenecke, Heinrich: War es wirklich so? In: Stern 43 (1984).
Jarausch, Konrad H.: Die Umkehr. Deutsche Wandlungen 1945–1995. München 2004.
Jenny, Urs: Lebenszeit, neue Zeit, Mitte der Welt. In: Der Spiegel vom 10.09.1984, 199–201.
Jockheck, Lars: »Inszenierte Wahrheit« – der Krieg im Bild/Bilder vom Krieg. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 53 (2002) 612–616.
John, Eckhard: Musik und Konzentrationslager: Eine Annäherung. In: Archiv für Musikwissenschaft 1 (1991), 1–36.
Jütte, Anat: Deutsche Filme in Israel. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 15.11.1985, 6.
Jütte, Robert: Realitätsfernes jüdisches Schicksal: Israelische Kritik am deutschen Fernsehfilm »Heimat«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 04.07.1986.
Kaes, Anton: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München 1987.
Kahlenberg, Friedrich P./*Koch*, Gertrud/*Kreimeier*, Klaus/*Schlüpmann*, Heide: »Deswegen waren unsere Muttis so sympathische Hühner«: Diskussion zu Heimat mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann. In: Frauen und Film 38 (1985) 96–106.
Kampen, Wilhelm van (Hg.): Holocaust: Materialien zu einer amerikanischen Fernsehserie über die Judenvernichtung im ›Dritten Reich‹. Düsseldorf 1978.
Kampen, Wilhelm van/*Kirchhoff*, Hans-Georg (Hg.): Geschichte in der Öffentlichkeit. Stuttgart 1979.
Kansteiner, Wulf: Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion. Hitler und das ›Dritte Reich‹ in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp. In: ZfG 51,7 (2003) 626–648.
Kansteiner, Wulf: Ein Völkermord ohne Täter? Die Darstellung der »Endlösung« in den Sendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens. In: Tel Aviver Jahrbuch 31 (2003) 253–286.
Kansteiner, Wulf: In Pursuit of German Memory: History, Television, and Politics after Auschwitz. Athens/Ohio 2006.
Kansteiner, Wulf: »What is the Opposite of Genocide?« Philosemitic Television in Germany, 1963–1995. In: *Karp*, Jonathan/*Sutcliffe*, Adam (Hg.): Philosemitism in History. New York 2011, 289–313.
Kansteiner, Wulf: Den Holocaust erzählen. Göttingen 2013.
Kaiser, Michael: Filmische Geschichts-Chroniken im Neuen Deutschen Film: die Heimat-Reihen von Edgar Reitz und ihre Bedeutung für das deutsche Fernsehen. Osnabrück 2001.
Karasek, Hellmuth: Gesellschaftliches Trüffelschwein. In: Der Spiegel vom 27.10.1986, 246.
Karasek, Hellmuth: Ein Stenz aus der Gaishoferstraße 47: SPIEGEL-Gespräch mit »Monaco Franze«-Erfinder Helmut Dietl über seine TV-Erfolge und Fernseh-Erfahrungen. In: Der Spiegel vom 10.08.1987, 142–149.
Karasek, Hellmuth: Was ist eine Melodramödie? Auszüge aus einem Gespräch zwischen Hellmuth Karasek und Helmut Dietl. In: *Dietl,* Helmut/*Süskind,* Patrick: Rossini oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief. Zürich 1997, 275–288.
Karay, Felicja: Wir lebten zwischen Granaten und Gedichten: Das Frauenlager der Rüstungsfabrik HASAG im Dritten Reich. Köln 2001.
Kasenbacher, Wolfgang: Zuschauerreaktionen auf Fernsehsendungen mit vergleichbarer

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Thematik: »Ein Stück Himmel« und »Holocaust«: Ein Vergleich der Resonanz auf unterschiedliche Darstellungsformen (unveröffentlichte Magisterarbeit). München 1990.

Kauders, Anthony D./*Lewinsky*, Tamar: Neuanfang mit Zweifeln (1945–1970). In: *Bauer*, Richard/*Brenner*, Michael (Hg.): Jüdisches München. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 2006, 185–208.

Kauders, Anthony D.: Unmögliche Heimat. Eine deutsch-jüdische Geschichte der Bundesrepublik. München 2007.

Keidel, Evelyn: Vom Judentum zum Christentum – und zurück: die psychischen Folgen eines erzwungenen Religionswechsels jüdischer Kinder-Überlebender während der Schoa. Hannover 2014.

Keilacker, Margarete: Mangelnder Zugang zum Medienerbe behindert Zeitgeschichtsforschung: Interview mit Leif Kramp zur »Initiative Audiovisuelles Erbe«. In: Rundfunk und Geschichte. Nr. 1/2 – 2013, URL: http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/mangelnder-zugang-zum-medienerbe-behindert-zeitgeschichtsforschung (am 01.03.2017).

Keilacker, Margarete: Differenzierte Erfahrungen. Umfrage zur Umsetzung des Archivbeschlusses der ARD-Intendant/innen aus dem Jahr 2014. In: Rundfunk und Geschichte. Nr. 3/4 – 2016, URL: http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/differenzierte-erfahrungen (am 01.03.2017).

Keilbach, Judith: Mit dokumentarischen Bildern effektvoll Geschichte erzählen. Die historischen Aufnahmen in Guido Knopps Geschichtsdokumentationen. In: medien + erziehung 42 (1998) 355–361.

Keilbach, Judith: Fernseh-Geschichte. Holocaust und Nationalsozialismus im amerikanischen und im bundesdeutschen Fernsehen. In: *Domansky*, Elisabeth/*Welzer*, Harald (Hg.): Eine offene Geschichte. Zur kommunikativen Tradierung der nationalsozialistischen Vergangenheit. Tübingen 1999, 118–144.

Keilbach, Judith: Opfer, Weltkrieg, Liberators. Holocaust und 2. Weltkrieg im deutschen und amerikanischen Fernsehen. In: Frauen und Film 61 (2000) 145–157.

Keilbach, Judith: Zeugen, deutsche Opfer und traumatisierte Täter – zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus. In: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 31 (2003) 287–307.

Keilbach, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen: Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Münster 2008.

Keller, Thomas: Kulturtransferforschung: Grenzgänge zwischen den Kulturen. In: *Moebius*, Stephan; *Quadflieg*, Dirk (Hg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden 2006, 101–114.

Kelleter, Frank: Populäre Serialität. Narration, Evolution, Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld 2012.

Kerkmann, Neele/*Fischer*, Torben: Filbinger-Affäre. In: *Fischer*, Torben/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland: Debatten und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. 3. Aufl. Bielefeld 2015, 219–222.

Kiderlen, Elisabeth (Hg.): Fassbinders Sprengsätze: deutsch-jüdische Normalität. Frankfurt am Main 1985.

Kilcher, Andreas (Hg.): Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Weimar 2000.

Kirsch, Jan-Holger/*Müller-Bauseneik*, Jens/*Skwirblies*, Robert: NS-Vergangenheit und Holocaust in den Medien: eine Auswahlbibliographie. In: Historical Social Research / Historische Sozialforschung 30/4 (114) (2005), 141–153.

Klee, Paul: Beitrag für den Sammelband »Schöpferische Konfession« (1920). In: *Geelhaar,* Christian (Hg.): Schriften: Rezensionen und Aufsätze. Köln 1976, 118–122.

Klotz, Norbert: Vergangenheitspolitik. Deutsche Geschichtsdebatten zwischen Schlussstrich und Normalisierung. In: Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums 39/154 (2000) 166–190.

Klüger, Ruth: Weiter leben. Eine Jugend. Göttingen 1993.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Knäpple, Lena: Wehrmachtsausstellung. In: *Fischer*, Torben/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. 3. Aufl. Bielefeld 2015, 312–314.
Kneile-Klenk, Karin: Der Nationalsozialismus in Unterrichtsfilmen und Schulfernsehsendungen der DDR. Weinheim, Basel 2001.
Knilli, Friedrich/*Zielinski*, Siegfried (Hg.): »Holocaust« zur Unterhaltung. Anatomie eines internationalen Bestsellers. Berlin 1982.
Knilli, Friedrich/*Zielinski*, Siegfried (Hg.): Betrifft: »Holocaust«. Zuschauer schreiben an den WDR. Berlin 1983.
Knoch, Habbo: Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur. Hamburg 2001.
Knoch, Habbo: Die Serie »Holocaust«: Geschichtsvermittlung als Fernsehunterhaltung. In: INDES 1 (2016) 62–73.
Knopp, Guido/*Quandt*, Siegfried (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Darmstadt 1988.
Knopp, Herbert: Philosophische Untersuchungen zur Theorie der Kunst und zur abstrakten Malerei. Mainz 1967.
Knopp, Herbert: Vom schwierigen Umgang mit Geschichte: *Soll und Haben* in Fassbinders Verfilmung: Chronologie eines verhinderten Projekts. In: Palmbaum: Literarisches Journal aus Thüringen 2/2016, 49–71.
Knopp, Herbert: Salomon Itzig: Aus dem Drehbuch zur *Soll und Haben*-Verfilmung. In: Palmbaum: Literarisches Journal aus Thüringen 2 (2016) 71–84.
Knura, Dorothee: Opfer und Täter des Nationalsozialismus in Fernsehspielen von Egon Monk (unveröffentlichte Magisterarbeit).
Kocian, Billy: Cancel German Novel As TV Series Brings Up ›Avaricious Jew‹ Type. In: Variety vom 15.06.1977, 41.
Kocian, Erich: Der deutsche Film befaßt sich mit jüdischen Themen. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 30.01.1981, 7.
Koch, Gertrud: Qualen des Fleisches, Kälte des Geistes. Zu den jüdischen Figuren in Fassbinders Filmen. In: *Kiderlen*, Elisabeth (Hg.): Deutsch-jüdische Normalität. Fassbinders Sprengsätze. Frankfurt am Main 1985, 46–51.
Koch, Getrud: Kann man naiv werden? Zum neuen Heimat-Gefühl. In: Frauen und Film 38 (1985) 107–109.
Koch, Gertrud: Trübe Ufa- und NS-Brühe: Peter Schamonis »Schloß Königswald«-Film. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 12.02.1988, 7.
Koch, Gertrud: Thomas Braschs Film »Der Passagier – Welcome to Germany«: Wer wirft wessen Schatten? In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 27.05.1988, 7.
Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung: visuelle Konstruktionen des Judentums. Frankfurt am Main 1992.
Koch, Gertrud: Film, Fernsehen und neue Medien. In: *Knigge*, Volkhard/*Frei*, Norbert (Hg.): Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord. München 2002, 412–422.
Koch, Gertrud: Siegfried Kracauer zur Einführung. 2. Aufl. Hamburg 2012.
Koebner, Thomas: Weiterbildung und Medien. Juli 1988, Nr. 4, 44–48.
Koebner, Thomas/*Koch*, Michelle (Hg.): Edgar Reitz erzählt. München 2008.
Koebner, Thomas/*Liptay,* Fabienne (Hg.): Edgar Reitz. München 2012.
Koebner, Thomas: Edgar Reitz: Chronist deutscher Sehnsucht: eine Biographie. Stuttgart 2015.
Kohlrusch, Eva: Die Mischpoche will keine Aizes vom Tate… In: Bild vom 18.09.1985.
Köhler, Margret: Am Drehbuch hängt alles. In: Film-Dienst 2 (1997), 10–12.
Kölsch, Jochen: Teilnehmen am großen gemeinsamen Gespräch: Zeitgeschichtliche Tele-

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

phonseelsorge: Die Erfahrungen mit Publikumsanrufen zu »Holocaust«. In: Süddeutsche Zeitung vom 27.01.1979.
Körte, Peter: Erst dämonisiert, dann banalisiert: Helmut Dietl über seinen Hitler-Tagebuch-Fälschungs-Film »Schtonk«. In: Frankfurter Rundschau vom 12.03.1992.
Kohlhammer, Siegfried: Anathema. Der Holocaust und das Bilderverbot. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 48 (1994) 501–509.
Korn, Salomon: Die 4. jüdische Gemeinde in Frankfurt am Main. Zukunft oder Zwischenspiel? In: *Grözinger*, Karl E. (Hg.): Judentum im deutschen Sprachraum. Frankfurt am Main 1991, 409–433.
Korn, Salomon: Zur Geschichte der Synagogal-Architektur in der Nachkriegszeit. In: *Nachama*, Andreas/*Schoeps*, Julius H. (Hg.): Aufbau nach dem Untergang. Deutsch-jüdische Geschichte nach 1945. Berlin 1992, 187–214.
Korn, Salomon: Geteilte Erinnerung. Beiträge zur »deutsch-jüdischen« Gegenwart. Berlin 2001.
Korn, Salomon: Wie deutsch soll's denn sein? Normalität im Verhältnis zwischen Juden und Nichtjuden setzt voraus, Unterschiede anzuerkennen. In: Die Zeit vom 05.06.2003.
Kortner, Fritz: Aller Tage Abend. Autobiographie. München 1986.
Koszyk, Kurt: Der Gestank von Treblinka ist verweht. Vom Umgang der Medien mit der deutschen Geschichte. In: liberal. Vierteljahreshefte für Politik und Kultur 28 (1986) 81–86.
Kracauer, Siegfried: Werke. Bd. 2.1. Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt 2012.
Kraft-Sullivan, Gloria: Ich habe mich daran gewöhnt, hier wie selbstverständlich zu leben. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 233–241.
Kramer, Sven (Hg.): Die Shoah im Bild. München 2003.
Kramer, Sven: Nacktheit in Holocaust-Fotos und -Filmen. In: *Ders.* (Hg.): Die Shoah im Bild. München 2003, 225–248.
Kramer, Sven: Wiederkehr und Verwandlung der Vergangenheit im deutschen Film. In: *Reichel*, Peter/*Schmid*, Harald/*Steinbach*, Peter (Hg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009, 283–299.
Kramer, Sven: Tagebuch der Anne Frank. In: *Fischer*, Torben/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. 3. Aufl. Bielefeld 2015, 112–114.
Kramp, Leif: Gedächtnismaschine Fernsehen. Berlin 2011.
Kramp, Leif: Zur Situation der Rundfunkarchivierung in Deutschland. In: Rundfunk und Geschichte. Nr. 3/4 – 2014, Nr. 3/4 – 2015, URL: http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/zur-situation-der-rundfunkarchivierung-in-deutschland (am 01.03.2017).
Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser. Köln u. a. 2001.
Kraushaar, Wolfgang: Der Kampf gegen den »Jud Süß«-Regisseur Veit Harlan. »Ein Meilenstein in der Grundrechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts«. In: Mittelweg 36, 4/6 (1995) 4–33.
Kraushaar, Wolfgang: Die Bombe im jüdischen Gemeindehaus. Hamburg 2005.
Krempel, Ulrich: Moderne und Gegenmoderne. Der Nationalsozialismus und die bildende Kunst. In: *Reichel*, Peter/*Schmid*, Harald/*Steinbach*, Peter (Hg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009, 318–334.
Kröll, Ulrich (Hg.): Massenmedien und Geschichte. Presse, Rundfunk und Fernsehen als Geschichtsvermittler. Münster 1989.
Kühn, Michael: Der Programmauftrag der Landesrundfunkanstalten der ARD. In: *Glässgen,* Heinz (Hg.): Im öffentlichen Interesse: Auftrag und Legitimation des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Leipzig 2015, 21–34.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Kuhn, Markus: Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin 2013.
Kümpfel-Schliekmann, Ilse (»Ponkie«): Nervensausen beim »Durchdreher«: Regisseur Helmut Dietl ist zornig über den Titel seines neuen Films. In: Abendzeitung vom 08.03.1979.
Kümpfel-Schliekmann, Ilse (»Ponkie«): Kir Royal: Ponkie sieht fern. In: Abendzeitung vom 15.10.1986.
Kümpfel-Schliekmann, Ilse (»Ponkie«): »Kir Royal«, Wahrheit hinter der Wirklichkeit. In: Abendzeitung vom 29.10.1986.
Kunert, Günter: Versuch einer Antwort. In: *David*, Janina: Ein Stück Himmel. Ein Stück Erde. Ein Stück Fremde. 2. Aufl. München 2010, 933–941.
Lagny, Michèle: »…man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!« Ein Gespräch mit Michèle Lagny. In: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 5.1 (1996) 5–22.
Lamm, Hans (Hg.): Theodor Heuss: An und über Juden. Aus Schriften und Reden (1906–1963). 2. Aufl. Düsseldorf 1964.
Lamm, Hans: Gegen Zensur – für Geistesfreiheit. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 09.04.1976, 1.
Lamm, Hans: Januar 1933 – Januar 1979: Zwischen »Machtergreifung« und »Holocaust«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 25.01.1980, 2.
Lamm, Hans: »Holocaust«-Denkmal von Blatas. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 13.06.1980, 6.
Lamprecht, Helmut: Holocaust: Ein Film wird zum Fall. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22.06.1978.
Landeck, Jürgen: Jude, Deutscher – deutscher Jude? In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 250–257.
Lander, Jeannette: Unsicherheit ist Freiheit. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 258–264.
Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2009.
Lang, Hans-Joachim: Anselm Doering-Manteuffel. In: Schwäbisches Tagblatt vom 06.02.2016.
Lang, Michel R.: Fremd in einem fremden Land. In: *Broder*, Henryk M./*Ders.* (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 265–268.
Lanzmann, Claude: Das Grab des göttlichen Tauchers. Hamburg 2015.
Lanzmann, Claude: Vom Holocaust zu Holocaust oder wie man sich seiner entledigt. In: *Ders.*: Das Grab des göttlichen Tauchers. Hamburg 2015, 459–473.
lby: »Levin und Gutman«. In: Passauer Neue Presse vom 06.11.1985.
Lebert, Stephan: Das rastlose Leben des Towje Kleiner: Der Schauspieler und Autor wurde als Taxifahrer in den »Münchner Geschichten« bekannt. In: Süddeutsche Zeitung vom 09.12.1986, 22.
Leppla, Rupprecht: Leserbrief: Gustav Freytag. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.03.1977, 9.
Levine, Herbert S.: Als amerikanischer Jude in Deutschland. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 269–278.
Lewandowski, Rainer: Die Oberhausener: Rekonstruktion einer Gruppe 1962–1982. Diekholzen 1982.
Lewitan, Louis: Der Gary-Cooper-Trick rettete ihn vor den Nazis (Interview mit Artur Brauner). In: Zeit Magazin 05/2013 vom 27.01.2013.
Lewy, Hermann: Antislawische und antijüdische Agitation: Zum ARD-Plan einer Sendereihe »Soll und Haben«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 04.03.1977.
Liarou, Eleni: Exile, Memory, and Trauma: Leo Lehman and the Europeanness of British TV drama (unveröffentlichtes Typoskript).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Lichdi, Johannes: Sächsische Szenen: Wie das Versagen der Zuständigen die Demokratie gefährdet. In: *Meier*, Horst (Hg.): Verbot der NPD – ein deutsches Staatstheater in zwei Akten: Analysen und Kritik 2001–2014. Berlin 2015, 206–218.

Lichtenstein, Heiner/*Schmid-Ospach*, Michael (Hg.): »Holocaust«. Briefe an den WDR. Wuppertal 1982.

Lichtenstein, Heiner (Hg.): Die Fassbinder-Kontroverse oder das Ende der Schonzeit. Königstein i. Ts. 1986.

Liesenborghs, Frauke: Ein Interview mit Edgar Reitz zu seiner Fernsehserie »Made in Germany«. In: medium 2+3/83, 56–59.

Lindenberger, Thomas: Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien. In: Zeithistorische Forschungen 1 (2004) 72–85.

Lodemann, Jürgen: Politkitsch? Geschichtshilfe? Tränenseligkeit? Holocaust und die Folgen: Heinrich Böll, Dieter Forte, Fritz J. Raddatz melden Zustimmung und vehementen Widerspruch an. In: Die Zeit vom 09.03.1979.

Loewy, Hanno: Das gerettete Kind. Die »Universalisierung« der Anne Frank. In: *Braese*, Stephan u. a. (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt am Main, New York 1998, 19–41.

Loewy, Hanno: Jüdische Existenz in Deutschland. Zur Gegenwart vieler offener Fragen. In: Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums 38/149 (1999) 90–101.

Loewy, Hanno: Lindenstraße: Eine Erledigung. In: *Heikaus*, Ulrike (Hg.): Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung. Essen 2011, 81–90.

Loewy, Ronny: Ist ein jüdischer Komiker jüdisch-komisch oder, wie ein exzellenter Geiger, schier ein exzellenter Komiker? In: *Bock*, Hans-Michael/*Jacobsen*, Wolfgang/*Schöning*, Jörg (Hg.): Spaß beiseite: Film ab. Jüdischer Humor und verdrängendes Lachen in der Filmkomödie bis 1945. München 2006, 13–20.

Loewy, Ronny: Schwarzer Kies. In: *Fuchs*, Christoph/*Töteberg*, Michael (Hg.): Fredy Bockbein trifft Mister Dynamit. Filme auf den zweiten Blick. München 2007, 171–175.

Märthesheimer, Peter: Die »Risiken« einer Gustav-Freytag-Adaption… aus Sicht des Bavaria-Produzenten Peter Märthesheimer. In: FUNK-Korrespondenz vom 06.04.1977, 13–15.

Märthesheimer, Peter/*Frenzel*, Ivo (Hg.): Im Kreuzfeuer. Der Fernsehfilm »Holocaust«. Eine Nation ist betroffen. Frankfurt am Main 1979.

Magnus, Uwe: »Holocaust« im Spiegel der Teleskopie-Zahlen. Einschaltquoten und Sehbeteiligung. In: Media Perspektiven (1979) 77–80.

Magnus, Uwe: Die Einschaltquoten und Sehbeteiligungen. In: *Märthesheimer,* Peter/*Frenzel,* Ivo: Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm »Holocaust«. Eine Nation ist betroffen. Frankfurt am Main 1979, 221–224.

Magnus, Uwe: Die Reaktionen auf »Holocaust«. Ergebnisse der Begleitstudien des WDR und der Bundeszentrale für politische Bildung. In: Media Perspektiven (1979) 226–240.

Magnus, Uwe: »Holocaust« in der Bundesrepublik. Zentrale Ergebnisse der Begleituntersuchungen aus der Sicht der Rundfunkanstalten. In: Rundfunk und Fernsehen. Forum der Medienwissenschaft und Medienpraxis 28 (1980) 534–542.

Maischein, Hannah: »Sekundäre Augenzeugen« der Shoah? Zur fotografischen Kommunikation in Erinnerungsdiskursen. In: *Heinemann*, Monika/*Dies./Flacke*, Monika/*Haslinger*, Peter/*Schulze Wessel*, Martin (Hg.): Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch: Konstruktionen historischer Erinnerungen. München 2011, 3–23.

Maischein, Hannah: Augenzeugenschaft, Visualität, Politik: Polnische Erinnerungen an die deutsche Judenvernichtung. Göttingen 2015.

Marchart, Oliver/*Öhner*, Vrääth/*Uhl*, Heidemarie: Holocaust revisited – Lesarten eines Medienereignisses zwischen globaler Erinnerungskultur und nationaler Vergangenheitsbewältigung. In: Tel Aviver Jahrbuch 31 (2003) 307–334.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Markovits, Andrei S./*Hayden*, Rebecca S.: »Holocaust« before and after the event. Reactions in West Germany and Austria. In: New German Critique 7 (1980) 53–80.
Mayer, Hans: Ist Gustav Freytag neu zu entdecken? »Soll und Haben«: Aus Anlaß eines Fernsehprojekts. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26.02.1977, 23.
Meadows, Dennis u. a.: Die Grenzen des Wachstums: Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit. Stuttgart 1972.
Meckel, Christoph: Merkmalminiaturen zu Wolfdietrich Schnurre. In: *Warg*, Ilse-Rose (Hg.): Er bleibt dabei: Schnurre zum 75. Erinnerungen und Studien. Paderborn 1995, 152–155.
Meixner, Sebastian: Edgar Hilsenrath: Der Nazi und der Friseur. In: *Benz,* Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8: Nachträge und Register. Berlin 2015, 254–256.
Mende, Fritz (Hg.): Heinrich Heine: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Bd. 1. Berlin 1982.
Menne, Peter: »Der Müll, die Stadt und der Tod«: Ein antisemitisches Stück oder ein Stück über Antisemitismus? In: *Diederich*, Reiner/*Menne*, Peter: (Hg.): Der Müll, die Stadt und der Skandal: Fassbinder und der Antisemitismus heute. Frankfurt am Main 2015, 17–36.
Merz, Konrad: Die toten Juden werden zum zweiten Mal umgebracht. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 289–291.
Metzler, Gabriele: Einführung in das Studium der Zeitgeschichte. Paderborn 2004.
Metzner, Günter: Heine in der Musik: Bibliographie der Heine-Vertonungen, Bd. 10, Werke E–Z. Tutzing 1992.
Meyen, Michael: Rundfunknutzung. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 231–236.
Meyer, Beate: Wenn Spekulationen zu Tatsachen werden: Bryan Riggs Buch über jüdische Soldaten ist eine Mogelpackung. In: Die Zeit vom 06.11.2003.
Meyer, Beate: Fritz Benscher. Göttingen 2017.
Meyer, Friederike/*Stock*, Wolfgang Jean: »Die umliegenden Bauten sind unsere Originale«: Gründungsdirektor Winfried Nerdinger über das NS-Dokumentationszentrum in München. In: Bauwelt 16 (2015) 20–23.
Meyer, Michael A./*Brenner*, Michael (Hg.): Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit, Bd. 4: Aufbruch und Zerstörung, 1918–1945. München 2000.
Mijić, Goran: Evolution der Kommunikationsmedien: Technik und kultureller Wandel in Edgar Reitz' Heimat: mit besonderer Berücksichtigung technologie- und ideologiekritischer Strategien. Frankfurt am Main 2006.
Mikula, Anna: Edgar Reitz, ein Deutscher. In: Zeit Magazin vom 26.10.1984, 36–42.
Mitscherlich, Alexander und Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens. München 1967.
Moebius, Stephan/*Quadflieg*, Dirk (Hg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden 2006.
Moltke, Johannes von: Heimat-Orte: Zur Konstruktion von Raum und Moderne in *Heimat* (1984). In: *Koebner,* Thomas/*Liptay,* Fabienne (Hg.): Edgar Reitz. Film-Konzepte 28. München 2012, 43–63.
Mommert, Wilfried: Alltag deutscher Juden heute: Ab 18. September neue vorabendliche Fernsehserie *Levin und Gutman*. In: Südhessische Post vom 14.09.1985.
Mommert, Wilfried: »Das soll unterhaltend sein?«: Morgen beginnt die erste deutsche Fernsehserie über den Alltag deutscher Juden. In: Rhein-Zeitung vom 17.09.1985.
Moos, Alfred: Eine ambivalente Existenz. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 292–300.
Mose, Karlheinz: ARD: Zwei Stücke Himmel zuviel. In: Hör zu 47/86.
Moskowicz, Imo: »Unbequeme Wahrheiten weitergeben«: Der Regisseur Imo Moskowicz über eine Fernseh-Serie, die ihn sehr beeindruckte. In: TV Stern vom 17.04.1986.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Mostar, Gerhart Herrmann/*Stemmle*, Robert A. (Hg.): Jahre des Schreckens: Der Fall des Triebverbrechers Fritz Haarmann und 4 andere Kriminalfälle. München 1967.
Münkel, Daniela: Nationalsozialistische Agrarpolitik und Bauernalltag. Frankfurt am Main 1996.
Münz, Lori (Hg.): Cabaret Berlin: Revue, Kabarett and Film Music between the Wars. Hamburg 2005.
Nachama, Andreas/*Schoeps*, Julius H. (Hg.): Aufbau nach dem Untergang. Deutsch-jüdische Geschichte nach 1945. In memoriam Heinz Galinski. Berlin 1992.
Nachama, Andreas: Der Mann in der Fasanenstraße. In: *Nachama,* Andreas/*Schoeps*, Julius H. (Hg.): Aufbau nach dem Untergang: Deutsch-jüdische Geschichte nach 1945. In memoriam Heinz Galinski. Berlin 1992, 27–52.
Nachama, Andreas: Nach der Befreiung: Jüdisches Leben in Berlin 1945–1953. In: *Rürup*, Reinhard (Hg.): Jüdische Geschichte in Berlin. Essays und Studien. Berlin 1995, 267–288.
Nachama, Andreas: Heinz Galinski – Wir wollten, dass die Geschichte des Judentums in Deutschland nicht zu Ende ist. In: *Fröhlich*, Claudia/*Kohlstruck*, Michael (Hg.): Engagierte Demokraten. Vergangenheitspolitik in kritischer Absicht. Münster 1999, 95–105.
Neander, Joachim: Eine Diskussion mit Fehlzündungen: Reaktionen auf den ersten Teil von »Holocaust«. In: Die Welt vom 24.01.1979.
Neef-Uthoff, Maria: Levin und Gutman. In: Die Tageszeitung vom 21.10.1985.
Neitzel, Sönke: Republik und Armee: ein gespaltenes Verhältnis. In: *Schwarz,* Hans-Peter (Hg.): Die Bundesrepublik Deutschland: eine Bilanz nach 60 Jahren. Köln 2008, 353–376.
Nerdinger, Winfried: München – Hauptstadt der Verdrängung. In: Süddeutsche Zeitung vom 17.11.2001.
Nerdinger, Winfried (Hg.): München und der Nationalsozialismus: Katalog des NS-Dokumentationszentrums. München 2015.
Nerdinger, Winfried: Der Umgang mit der »zerlumpten Vergangenheit« Münchens. In: *Ders.*: München und der Nationalsozialismus: Katalog des NS-Dokumentationszentrums. München 2015, 548–556.
Neudeck, Rupert: von Sells »Soll und Haben«: Betreibt der WDR-Intendant eine imperiale Programmpolitik über seine Mitarbeiter hinweg? In: FUNK-Korrespondenz vom 16.03.1977, 12–15.
Neudeck, Rupert: »Holocaust« – jetzt doch nur im Dritten Fernsehprogramm der ARD. In: Neue Zürcher Zeitung vom 22.07.1978.
Newbery, Ilse: Nicht länger mehr »draußen vor der Tür« – oder doch? Friedrich Hollaenders Rückkehr. In: The German Quarterly 63/2 (1990) 245–259.
N.Sf.: »Ein Stück Himmel« – Epilog als Kammerstück. In: Neue Zürcher Zeitung vom 16./17.11.1986, 11.
Nielsen, Philipp: »Blut und Boden«: Jüdische Deutsche zwischen Heimat und Deutschtum, 1892–1936. In: Geschichte und Gesellschaft 39 (2013) 35–68.
Nogge, Haakon: »Mit ihm geht eine Ära zu Ende«: Zum Tod von Towje Kleiner (63): Regisseur Helmut Dietl erinnert sich. In: tz vom 10.01.2012, URL: http://www.tz.de/muenchen/stadt/zwischen-dietl-pumuckl-towje-kleiner-1556320.html (am 01.03.2017).
Oberndörfer, Dieter: Der Wahn des Nationalen: die Alternative der offenen Republik. 2. Aufl. Freiburg 1994.
O. A.: Totenglocke. In: Lichtbildbühne vom 17.11.1933.
O. A.: Filmkurier vom 18.11.1933.
O. A.: Neu in Deutschland: Liebling der Götter (Film). In: Der Spiegel vom 27.04.1960, 88 f.
O. A.: Juden: Gibt 'nen Schub. In: Der Spiegel vom 11.11.1974, 99.
O. A.: Diese Woche im Fernsehen. In: Der Spiegel vom 13.12.1976, 199.
O. A.: Fassbinder dreht »Soll und Haben«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.02. 1977, 17.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

O. A.: Mammutprojekt. In: Generalanzeiger vom 21.02.1977.
O. A.: Tragischer Itzig. In: Der Spiegel vom 07.03.1977, 193.
O. A.: »Ich habe keine Zwerge im Garten«: SPIEGEL-Interview mit WDR-Intendant von Sell. In: Der Spiegel vom 02.05.1977, 202 f.
O. A.: »Lieber Straßenkehrer in Mexiko sein…« SPIEGEL-Gespräch mit Filmregisseur Rainer Werner Fassbinder über seinen Weggang aus Deutschland. In: Der Spiegel vom 11.07.1977, 140–142.
O. A.: SS-Offiziere halfen bei »Holocaust«. In: Rheinische Post vom 05.05.1978.
O. A.: Fernsehen: Gaskammern à la Hollywood? In: Der Spiegel vom 15.05.1978, 228–231.
O. A.: US-Serie »Holocaust« Thema der Intendanten-Sitzung in Berlin. In: FUNK-Korrespondenz vom 05.07.1978.
O. A.: Selbstmord nach »Holocaust«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 15.09.1978, 12.
O. A.: ARD-Eingriffe in »Holocaust«. In: Die Welt vom 09.11.1978.
O. A.: »Holocaust«. In: Hörzu, Nr. 3 / 1979, 18–20.
O. A.: »Holocaust«: Die Vergangenheit kommt zurück. In: Der Spiegel vom 29.01.1979, 17–28.
O. A.: Appelle in Sachen »Holocaust«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 02.02.1979, 25.
O. A.: Holocaust: Die Endlösung der Judenfrage. Serie, Teil 1. In: Bild vom 05.02.1979.
O. A.: Gesehen: »Nun, man lebt«. In: Kölner Stadt-Anzeiger vom 19.12.1980.
O. A.: Jüdische Gemeinde bezeichnet »Libanon-Erklärung« als bedauerlich. In: Der Tagesspiegel vom 09.07.1982.
O. A.: Ein Stück Himmel: Achtteilige Fernsehserie in Produktion. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung, undatiert.
O. A.: Tora, Talmud, Yom Kippur – was heißt denn das? In: Funk Uhr, 38/85, 18.
O. A.: Deutsche Fernsehserie über den Alltag der Juden in der Bundesrepublik. In: Aufbau vom 25.10.1985.
O. A.: Ein Stück Himmel. In: Die Klappe: Notizen aus der Filmstadt Geiselgasteig für Mitarbeiter und Freunde der Bavaria 1/86, 1.
O. A.: »Levin und Gutman«. In: Mittelbayerische Zeitung vom 08.01.1986.
O. A.: Sparte Unterhaltung: Adolf-Grimme-Preis mit Gold an Helmut Dietl (Buch und Regie) für »Kir Royal: Adieu Claire« (Westdeutscher Rundfunk). In: epd/Kirche und Rundfunk vom 21.03.1987, 22 f.
O. A.: Marlene Dietrich: Es gibt keine wunderbaren Gesichter mehr. In: Die Welt vom 21.04.1987, 11.
O. A.: Sparte Spielserien: Adolf-Grimme-Preis mit Gold an Helmut Dietl (Buch und Regie) und Jörn Klamroth (Redaktion) für »Kir Royal« (Westdeutscher Rundfunk). In: epd/Kirche und Rundfunk vom 19.03.1988.
O. A.: »Der Blaue Engel« behagt manchen nicht: Ein geplantes Denkmal für Marlene läßt peinliche Ressentiments wieder aufleben. In: Nürnberger Zeitung vom 09.08.1997, 21.
O. A.: Musikerfotograf Gabowicz tot. In: Tiroler Tageszeitung vom 08.06.2007.
O. A.: Vernichtung eines Genies: Eine Ausstellung in der Münchner Seidlvilla über den Fotografen Willy Zielke und die NS-Zeit in Haar. In: Bayerische Staatszeitung vom 01.04.2011, 23.
O. A.: Günter Kunert. In: Internationales Biographisches Archiv Munziger.
O. A.: Helmut Dietl. In: Internationales Biographisches Archiv Munziger.
O. A.: Schieber (Wirtschaft). In: Die Brockhaus Enzyklopädie online (am 01.03.2017).
Oláh, Thomas: Ares und das Band der Charis: Militärische Elemente in der Mode. Wien 2008.
Oßwald, Dieter: »Ich denke, ich bin ein Moralist«: Interview mit dem Regisseur Helmut Dietl zu seinem Erfolgsfilm »Schtonk«. In: Kultur Magazin vom 03.04.1992.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Ost, Burkhard: Fiction, Facts und Phantasie. »Holocaust« und was hängen blieb. Eine Stichprobe. In: Medium. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse 10 (1980) 27–30.

Otte, Bernd: Unterrichtseinheit zur Fernsehserie ›Holocaust‹. In: Geschichtsdidaktik 4 (1979) 319–350.

Palfreyman, Rachel: Edgar Reitz's »Heimat«: Histories, Traditions, Fictions. Frankfurt am Main 2000.

Pargner, Birgit: Marianne Hoppe. Leipzig 2009.

Parkes, Stuart: A Clear-Cut Case? Martin Walser and the Charge of Anti-Semitism. In: *Preece*, Julian/*Finlay*, Frank/*Crowe*, Sinéad (Hg.): Religion and Identity in Germany Today: Doubters, Believers, Seekers in Literature and Film. Frankfurt am Main 2010, 65–82.

Parnass, Peggy: Schon das Wort Jude löst Entsetzen und Schuldgefühle aus. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 301–312.

Paul, Gerhard (Hg.): Visual History: Ein Studienbuch. Göttingen 2006, 96–113.

Paul, Gerhard/*Schoßig*, Bernhard (Hg.): Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus: eine Bilanz der letzten dreißig Jahre. Göttingen 2010.

Paul, Gerhard: »Holocaust« – Vom Beschweigen zur Medialisierung. Über Veränderungen im Umgang mit Holocaust und Nationalsozialismus in der Mediengesellschaft. In: *Ders.*/*Schoßig*, Bernhard (Hg.): Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre. Göttingen 2010, 15–38.

Paul, Gerhard: TV-Holocaust: Ein fiktionaler US-Mehrteiler als Bildakt der Erinnerung. In: *Ders.* (Hg.): BilderMACHT: Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts. Göttingen 2013, 479–506.

Paul, Gerhard: Visual History, Version: 3.0. In: Docupedia-Zeitgeschichte, URL: https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul (am 01.03.2017).

Peucker, Brigitte (Hg.): A Companion to Rainer Werner Fassbinder. New York 2012.

Pflaum, H. G.: »Humor hat eine aufklärerische Wirkung«: Ein Gespräch mit Helmut Dietl über seinen Film »Schtonk«. In: Süddeutsche Zeitung vom 11.03.1992.

Pick, Bianca Patricia: Das Ressentiment als Bestandteil literarischer Distanzierung. In: *Gehmacher*, Johanna/*Löffler*, Klara (Hg.): Storylines and Blackboxes: Autobiografie und Zeugenschaft in der Nachgeschichte von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg. Wien 2017, 175–196.

Pickhan, Gertrud: Polen. In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 1: Länder und Regionen. München 2008, 276–283.

Pinto, Diana: The Jewish Space in Europe. In: *Lustig*, Sara/*Leveson*, Ian (Hg.): Turning the Kaleidoscope. Perspectives on European Jewry. Oxford, New York 2006, 179–186.

Piper, Ernst: »Der Nationalsozialismus steht über allen Bekenntnissen«. Alfred Rosenberg und die völkisch-religiösen Erneuerungsbestrebungen. In: *Puschner*, Uwe/*Vollnhals*, Clemens (Hg.): Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus: Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte. Göttingen 2012, 337–354.

Plessner, Helmuth: Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes. 2. Aufl. Stuttgart 1959.

Polster, Georg: Tondokumente. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 145–155.

Pröse, Tim: Daheim bei Hitler. In: Focus Magazin vom 07.05.2007, URL: http://www.focus.de/panorama/reportage/reportage-daheim-bei-hitler_aid_224580.html (am 01.03.2017).

Pruschnowski, Itzchak: Wo lassen Sie bewältigen? Von der »Notwendigkeit«, deutsche Geschichte zu importieren. In: Vorwärts vom 25.01.1979, 30.

Przyrembel, Alexandra/*Schönert*, Jörg (Hg.): Jud Süss. Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild. Frankfurt am Main 2006.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Przyrembel, Alexandra: Ambivalente Gefühle: Sexualität und Antisemitismus während des Nationalsozialismus. In: Geschichte und Gesellschaft 39 (2013) 527–554.
Puschner, Uwe/*Vollnhals,* Clemens (Hg.): Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus: Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte. Göttingen 2012, 337–354.
Raddatz, Fritz J. (Hg.): Summa inuria oder durfte der Papst schweigen? Hochhuths »Stellvertreter« in der öffentlichen Kritik. Reinbek 1963.
Rauch, Raphael: »Mix aus Information, Musik und Ritus«: Jüdische Radiosendungen im öffentlich-rechtlichen Rundfunk. In: Communicatio Socialis 2 (2013) 146–163.
Rauch, Raphael: Rezension zu: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: Die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014. In: Communicatio Socialis 4 (2014) 493–496.
Rauch, Raphael: Chopin-Express. In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8: Nachträge und Register. Berlin 2015, 178–182.
Rauch, Raphael: Die Bertinis. In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8: Nachträge und Register. Berlin 2015, 167–172.
Rauch, Raphael: Ein Stück Himmel. In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8: Nachträge und Register. Berlin 2015, 194–198.
Rauch, Raphael: Kir Royal. In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8: Nachträge und Register. Berlin 2015, 241–244.
Rauch, Raphael: Levin und Gutman. In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8: Nachträge und Register. Berlin 2015, 245–248.
Rauch, Raphael: Soll und Haben. In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8: Nachträge und Register. Berlin 2015, 276–282.
Rauch, Raphael: Wie der Heimatbegriff wieder salonfähig wurde. In: Cusaner Correspondenz 2015, 8–11.
Rauch, Raphael: Rezension zu: *Wohl von Haselberg*, Lea: Und nach dem Holocaust? Jüdische Figuren im (west)deutschen Spielfilm nach 1945. Berlin 2016. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas (2017), 41–43.
Rauch, Raphael: Towje Kleiner, Helmut Dietl und der Sechs-Tage-Krieg in den Münchner Geschichten. In: Münchner Beiträge zur Jüdischen Geschichte und Kultur 1 (2017) 80–85.
Rauch, Raphael: Gremienarchive als Fundgrube der Rundfunkforschung: Eine Analyse der Zugangsmöglichkeiten. In: Rundfunk und Geschichte, Heft 1–2 (2017) 19–31.
Rauch, Raphael: Die TV-Verfilmung von *Ein Stück Himmel*: Janina David – die Anne Frank, die überlebte. In: *Osterloh,* Jörg/*Rauschenberger,* Katharina (Hg.): Jahrbuch zur Geschichte und Wirkung des Holocaust, 2017. Frankfurt am Main 2017, 209–226.
Rauh, Reinhold: Edgar Reitz: Film als Heimat. München 1993.
Raymon, Harry: Einmal Exil und zurück. München 2005.
Reich-Ranicki, Marcel: Über Ruhestörer: Juden in der deutschen Literatur. München 1973.
Reich-Ranicki, Marcel: Außenseiter und Provokateure. In: *Ders.*: Über Ruhestörer: Juden in der deutschen Literatur. München 1973, 13–35.
Reich-Ranicki, Marcel: Mein Leben. Stuttgart 1999.
Reichardt, Lars: Der Mann in Weiß. In: Männer Vogue 3/1992, 150–162.
Reichel, Peter: Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute. München 2001.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Reichel, Peter: Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater. München, Wien 2004.

Reichel, Peter/*Schmid*, Harald/*Steinbach*, Peter (Hg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009.

Reichel, Peter/*Schmid*, Harald/*Steinbach*, Peter: Die »zweite Geschichte« der Hitler-Diktatur. Zur Einführung. In: *Dies.* (Hg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009, 7–21.

Reichel, Peter/*Schmid*, Harald/*Steinbach*, Peter: Nach dem Ende nationaler Nachkriegsmythen – eine europäische Erinnerungskultur? In: *Dies.* (Hg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009, 398–415.

Reitz, Edgar: Erinnerungen aufarbeiten! Holocaust, eine Station ästhetischer Marktbereinigung. In: medium. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse 9/5 (1979), 20–22.

Reitz, Edgar/*Steinbach*, Peter: Heimat: eine deutsche Chronik, Nördlingen 1985.

Reitz, Edgar: Drehort Heimat: Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Frankfurt 2004.

Reitz, Edgar: Heimat: Eine deutsche Chronik, URL: http://www.heimat123.de/download/h1db_e.pdf (am 01.03.2017).

Rensmann, Lars: Holocaust Memory and Mass Media in Contemporary Germany. Reflections on the Goldhagen Debatte. In: Patterns of Prejudice 33 (1999) 59–77.

Rewald, Ilse: Mein Leben vor und nach 1945. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 313–324.

Richarz, Monika: Juden in der Bundesrepublik Deutschland und in der Deutschen Demokratischen Republik seit 1945. In: *Brumlik*, Micha u. a. (Hg.): Jüdisches Leben in Deutschland seit 1945. Frankfurt am Main 1988, 13–30.

Richter, Hans Werner: Mittendrin: Die Tagebücher 1966–1972. München 2012.

Riederer, Günter: Den Bilderschatz heben. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Film. In: *Zuckermann*, Moshe (Hg.): Medien – Politik – Geschichte. Göttingen 2003, 15–39.

Riederer, Günter: Film und Geschichtswissenschaft: Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung. In: *Paul*, Gerhard (Hg.): Visual History: Ein Studienbuch. Göttingen 2006, 96–113.

Riegler, R.: Blindschleiche. In: *Bächtold-Stäubli*, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 1: Aal–Butzemann. Berlin 1927, Sp. 1396–1399.

Riegler, R.: Käfer. In: *Bächtold-Stäubli*, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 4: Hieb- und stichfest–Knistern. Berlin 1932, Sp. 906–909.

Rigg, Bryan Mark: Hitlers jüdische Soldaten. Paderborn 2003.

Rockwell, John: »Schtonk«: Is It Springtime For Hitler? In: New York Times vom 13.12.1992.

Rodek, Hanns-Georg: Hollywood im Osten. In: Die Welt vom 21.07.2007, URL: http://www.welt.de/welt_print/article1043368/Hollywood-im-Osten.html (am 01.03.2017).

Rodek, Hanns-Georg: Helmut Dietl: Die traurigsten Seelen reißen die lustigsten Witze. In: Die Welt vom 22.06.2014.

Rohrbach, Günter (Zuschrift). In: FUNK- Korrespondenz vom 23.03.1977, 17.

Rohrbacher, Stefan/*Schmidt*, Michael: Judenbilder: Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile. Reinbek 1991.

Röger, Marion: Bitburg-Affäre. In: *Fischer*, Torben/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. 3. Aufl. Bielefeld 2015, 248–250.

Rösch, Gertrud Maria: Schwan. In: *Butzer*, Günter/*Jacob*, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2. Aufl. Stuttgart 2012, 385 f.

Rosenfeld, Gavriel David: Architektur und Gedächtnis: München und Nationalsozialismus – Strategien des Vergessens. München 2004.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Roth, Wilhelm: Heimat. In: epd/Film 9 (1984) 36–37.
Rothschild, Thomas: Hauptsache, die Antipathien führen nicht ins Gas. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 351–358.
Rühle, Günther: Wenn Holocaust kommt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17.01.1979, 21.
Rürup, Reinhard (Hg.): Jüdische Geschichte in Berlin. Essays und Studien. Berlin 1995.
Salmony, George: Nach dem Ende von Holocaust. In: Süddeutsche Zeitung vom 29.01.1979.
Santner, Eric L.: Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany. Ithaca 1990.
Sartre, Jean-Paul: Überlegungen zur Judenfrage. Hamburg 1994.
Saur, Karl-Otto: »Holocaust« – nur ein Cornflakes-Melodram? In: Süddeutsche Zeitung vom 22.01.1979.
Scharf, Inga: Nation and Identity in the New German Cinema. Homeless at Home. London, New York 2008.
Schefczyk, Michael: Kollektivschuldthese. In: *Fischer*, Torben/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. 3. Aufl. Bielefeld 2015, 45–49.
Schell, Maximilian: Ich fliege über dunkle Täler oder Etwas fehlt immer: Erinnerungen. Hamburg 2012.
Scheller, Wolf: Die Poesie des Melancholikers: Zum 85. Geburtstag des Dichters und Schriftstellers Günter Kunert. In: Jüdische Allgemeine vom 06.03.2014.
Schieber, Elke: Tangenten: Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR, 1946 bis 1990 – eine Dokumentation. Berlin 2016.
Schildt, Axel/*Siegfried*, Detlef: Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart. Bonn 2009.
Schilling, Michael: Graeter verrät: Kir Royal: Die letzten Baby-Geheimnisse. In: Abendzeitung vom 22.09.2011, URL: http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.graeter-verraet-kir-royal-die-letzten-baby-geheimnisse.a5ad17a9-ff15-4674-bf23-a4b863c2ef38.html (am 01.03.2017).
Schmalzl, Hans Peter/*Stein*, Frank: Polizeipsychologische Aufgabenfelder im Wandel der Zeit in der Bundesrepublik Deutschland. In: *Stein*, Frank (Hg.): Grundlagen der Polizeipsychologie. Göttingen 2003, 11–21.
Schmid, Harald: Die »Stunde der Wahrheit« und ihre Voraussetzungen. Zum geschichtskulturellen Wirkungskontext von »Holocaust«. In: Zeitgeschichte-online vom März 2004, URL: http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/die-stunde-der-wahrheit-und-ihre-voraussetzungen (am 01.03.2017).
Schmidt, Hartwig (Hg.): Ein Stück Himmel: Das Filmbuch nach den Erinnerungen von Janina David. München 1986.
Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus. Berlin 2007.
Schölch, Felix: Filmische Darstellungen des Holocaust und deren Rezeption durch Überlebende (unveröffentlichte Magisterarbeit). München 2014.
Schoenmakers, Christine: Tagungsbericht: Filmnarrationen zwischen Zeitgeschichtsschreibung und populärkultureller Aneignung, 17.10.2013–18.10.2013 Hannover. In: H-Soz-Kult, 10.12.2013, URL: http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-5132 (am 01.03.2017).
Schoeps, Julius H.: Angst vor der Vergangenheit? Notizen zu den Reaktionen auf »Holocaust«. In: Märthesheimer, Peter/*Frenzel*, Ivo (Hg.): Im Kreuzfeuer. Der Fernsehfilm »Holocaust«. Eine Nation ist betroffen. Frankfurt am Main 1979, 225–230.
Schößler, Franziska: ›Jüdische Kapitalisten‹ und Queerness. Fassbinders *In einem Jahr mit 13 Monden* und *Die Sehnsucht der Veronika Voss*. In: *Colin*, Nicole/*Schößler*, Franziska/

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Thurn, Nike (Hg.): Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder. Bielefeld 2012, 195–222.

Scholdt, Günter: »Anstreicher Hitler«. Zur Problematik politischer Polemik in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 10/1 (1985), 135–153.

Schoß, Lisa: Politik, Unterhaltung und Romantisierung: Juden und ›Juden‹ im DDR-Fernsehen. In: *Heikaus*, Ulrike (Hg.): Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung. Essen 2011, 115–125.

Schoßig, Bernhard (Hg.):: Von der Last zum Lernort: Dachau und die Zeitgeschichte. In: *Paul*, Gerhard/*Schoßig*, Bernhard (Hg.): Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus: eine Bilanz der letzten dreißig Jahre. Göttingen 2010, 154–170.

Schülting, Sabine: Shylock als Erinnerungsfigur. In: *Ackermann*, Zeno/*Schülting*, Sabine (Hg.): Shylock nach dem Holocaust: zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Berlin 2011, 103–116.

Schütte, Wolfram: Da stimmt doch was nicht: »Soll und Haben«-Filmvorhaben gestoppt. In: Frankfurter Rundschau vom 12.03.1977.

Schütte, Wolfram: Liebe – ein Wahnsinn. »In einem Jahr mit 13 Monden«: R. W. Faßbinders jüngster Film. In: Frankfurter Rundschau vom 17.11.1978, URL: http://www.filmportal.de/node/30945/material/727001 (am 01.03.2017).

Schuh, Franz: Sämtliche Leidenschaften. Wien 2014.

Schulz, Sandra: Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust: die deutsche Erstausstrahlung der US-amerikanischen Fernsehserie »Holocaust« im Jahre 1979. In: Historical Social Research 32 (2007), 1, 189–248.

Schultz, Sonja M.: Der Nationalsozialismus im Film: von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds. Berlin 2012.

Schulze-Rohr, Peter: Entscheidung über Fernsehspiel »Holocaust«: Keine Frage von rechts oder links. In: Die Zeit vom 23.06.1978.

Schumacher, Julia: Realistisches Erzählen in der Fernseharbeit Egon Monks (Diss. Universität Hamburg). Hamburg 2015.

Schumacher, Julia/*Stuhlmann*, Andreas (Hg.): Die »Hamburgische Dramaturgie« der Medien: Egon Monk – Autor, Regisseur, Produzent. Marburg 2017.

Schumacher, Julia: Ringen um den Realismus: Die zeitgeschichtlichen Filmprojekte 1975–2003 (mit einem unveröffentlichten Brief von Alexander Goehr an Ulla Monk). In: *Dies.*/*Stuhlmann*, Andreas (Hg.): Die »Hamburgische Dramaturgie« der Medien: Egon Monk – Autor, Regisseur, Produzent. Marburg 2017, 243–264.

Schütz, Klaus: Heinz Galinski (1912–1992). Ein Berliner unter dem Davidsschild. Teetz 2004.

Schwarz, Daniel R.: Imagining the Holocaust. London 1999.

Schwarz, Moritz: »Daß man nicht mehr weg will«: Interview mit Peter Steinbach. In: Junge Freiheit vom 20.07.2012, URL: http://jungefreiheit.de/service/archiv/?www.jf-archiv.de/archiv12/201230072010.htm (am 01.03.2017).

Schwarzenegger, Christian: Herausforderungen des digitalen Gestern – Kommunikationsgeschichte und die Quellen einer gegenwärtigen Zukunft. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 403–415.

Seeger, Adina: Tagungsbericht: Völkermord zur Primetime. Der Holocaust im Fernsehen. Simon Wiesenthal Conference 2014, 03.12.2014–06.12.2014 Wien. In: H-Soz-Kult vom 02.03.2015, URL: http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-5851 (am 01.03.2017).

Seeßlen, Georg: Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur. Berlin 1994.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Seeßlen, Georg: Natural Born Nazi. Faschismus in der populären Kultur Bd. 2. Berlin 1996.
Seibert, Peter: Medienwechsel und Erinnerung in den späten 50er Jahren. Der Beginn der Visualisierung des Holocaust im westdeutschen Fernsehen. In: Der Deutschunterricht 53 (2001) 74–84.
Seidl, Ernst: Was ist ein »antisemitischer Film«? Über eine umstrittene Kategorie. In: *Haus der Geschichte Baden-Württemberg* (Hg.): Antisemitismus im Film. Laupheimer Gespräche 2008. Heidelberg 2011, 19–32.
Seidel, Hans-Dieter: Der Hunsrück als Mitte der Welt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 05.07.1984, 25.
Sell, Friedrich-Wilhelm von: Mehr Öffentlichkeit! Erinnerungen. Springe 2006.
Shandler, Jeffrey: While America Watches: Televising the Holocaust. Oxford 1999.
Shapira, Anita: Historiography and Memory: The Case of Latrun 1948. In: *Dies.* (Hg.): New Jews, Old Jews. Tel Aviv 1997, 46–85.
Siedler, Joachim: »Holocaust«. Die Fernsehserie in der deutschen Presse. Eine Inhalts- und Verlaufsanalyse am Beispiel ausgewählter Printmedien. Münster 1984.
Silbermann, Alphons: Jüdische Reaktionen auf eine Untersuchung über latenten Antisemitismus in der Bundesrepublik Deutschland. In: *Broder*, Henryk M./*Lang*, Michel R. (Hg.): Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik. Frankfurt am Main 1979, 359–368.
Silbermann, Alphons: Sind wir Antisemiten? Ausmaß und Wirkung eines sozialen Vorurteils in der Bundesrepublik Deutschland. Köln 1982.
Simon, Hermann: Wie es zum Leo-Baeck-Preis kam – Entstehungsgeschichte. In: *Zentralrat der Juden in Deutschland* (Hg.): 50 Jahre Leo-Baeck-Preis: 1957–2007. Berlin 2007, 9–12.
Simon-Zülch, Sybille: Die Zärtlichkeit der Alten und die Häutungen der Schickeria. In: Tageszeitung vom 15.10.1986.
Simon-Zülch, Sybille: Mit angehaltenem Atem: das Judenbild im deutschen Fernsehen. In: epd Medien vom 24.01.2004.
Sinn, Andrea: »Und ich lebe wieder an der Isar«. Exil und Rückkehr des Münchner Juden Hans Lamm. München 2008.
Sinn, Andrea: Jüdische Politik und Presse in der frühen Bundesrepublik. Göttingen 2014.
Skrabania, David: Die zentrale Aufnahmestelle für Aussiedler in Berlin-Marienfelde. In: Landesamt für Gesundheit und Soziales Berlin (Hg.): Schriftenreihe für Wissenschaft und Praxis, Bd. 4. Berlin 2011.
Slevogt, Esther: »Rosenstraße« und »Schimanski«: Manfred Alpern berät Filmproduktionen, die Filme mit jüdischen Themen drehen. In: Jüdisches Berlin 61, 2/2004.
Sommer, Chris: Wie leben Juden heute in Berlin? In: Hörzu, Ausgabe Berlin, 39/1985, 56.
Sontag, Susan: Faszinierender Faschismus. In: *Dies*.: Im Zeichen des Saturn: Essays. München 1981, 95–124.
Später, Jörg: Siegfried Kracauer. Berlin 2016.
Stankiewitz, Karl: München '68: Traumstadt in Bewegung. München 2008.
Stein, Frank (Hg.): Grundlagen der Polizeipsychologie. Göttingen 2003.
Steinbach, Peter: Die Vergegenwärtigung des Vergangenen. Zum Spannungsverhältnis zwischen individueller Erinnerung und öffentlichem Gedenken. In: Aus Politik und Zeitgeschichte Bd. 3–4 (1997) 3–13.
Steinbach, Peter: Die publizistischen Kontroversen – eine Vergangenheit, die nicht vergeht. In: *Reichel*, Peter/*Schmid*, Harald/*Steinbach*, Peter (Hg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009, 127–174.
Steinbach, Peter: Heute für Geld und morgen umsonst. Köln 2012.
Steininger, Rolf (Hg.): Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel. Köln 1994.
Steinmetz, Anja: Schmidt-Begin-Konflikt. In: *Fischer,* Torben/*Lorenz*, Matthias N. (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland: Debatten und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. 3. Aufl. Bielefeld 2015, 244–246.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Stern, Frank: Entstehung, Bedeutung und Funktion des Philosemitismus in Westdeutschland nach 1945. In: *Bergmann*, Werner/*Erb*, Rainer (Hg.): Antisemitismus in der politischen Kultur nach 1945. Opladen 1990, 180–196.

Stern, Frank: Philosemitismus statt Antisemitismus. Entstehung und Funktion einer neuen Ideologie in Westdeutschland. In: *Benz*, Wolfgang (Hg.): Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus. Juden in der Bundesrepublik. Berlin 1991, 47–62.

Stern, Frank: »Dann bin ich um den Schlaf gebracht«. Ein Jahrtausend jüdisch-deutsche Kulturgeschichte. Berlin 2002.

Stiglegger, Marcus: Sadiconazista: Faschismus und Sexualität im Film. St. Augustin 1999.

Stiglegger, Marcus: Nazi-Chic und Nazi-Trash: faschistische Ästhetik in der populären Kultur. Berlin 2011.

Stiglegger, Marcus: Auschwitz-TV. Reflexionen des Holocaust in Fernsehserien. Wiesbaden 2015.

Stoffel, Manfred/*Schellack,* Gustav (Hg.): Versöhnung braucht Erinnerung: Juden in Kirchberg/Hunsrück. Kirchberg 2000.

Stone, Michael: Dauerthema deutsch-jüdische Identität: Wie im Fernsehen eine Art literarische Wiedergutmachung geleistet werden soll. In: Rheinischer Merkur, Christ und Welt vom 26.10.1985.

Stratton, Jon: Coming Out Jewish: Constructing Ambivalent Identities. New York 2003.

Stritzky, Maria-Barbara von: Christophorus. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 2. 3. Aufl. Freiburg/Breisgau 1994, 1174–1176.

Stuhlmann, Andreas*:* »Was ist ein Philosemit? Ein Antisemit, der die Juden liebt.« Eine Glosse (unveröffentlichtes Typoskript), 12.03.2016.

Sudendorf, Werner: Marlene Dietrich. München 2001.

Süskind, Patrick: »Film ist Krieg, mein Freund!«: Über einige Schwierigkeiten beim Drehbuchschreiben. In: *Dietl,* Helmut/*Süskind,* Patrick: Rossini oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief. Zürich 1997, 199–274.

Sznaider, Natan: Die Amerikanisierung des Holocaust. In: *Beck*, Ulrich u. a. (Hg.): Globales Amerika? Die kulturellen Folgen der Globalisierung. Bielefeld 2003, 219–238.

Umbach, Klaus: Holocaust mit Kinderaugen. In: Der Spiegel vom 19.04.1982, 246–248.

Uslar, Moritz von: 99 Fragen an Helmut Dietl: Mehr braucht kein Mensch. In: Zeit Magazin vom 19.01.2012, 36.

Uttitz, Friedrich: Einige Fragen an Rainer Werner Faßbinder [!]: Zu seinem Theaterstück »Der Müll, die Stadt und der Tod«. In: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung vom 26.03.1976, 7.

Tanner, Jakob: Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert. München 2015.

Tatar, Maria: Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany. Princeton 1995.

Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. 2. Aufl. München 2007.

Thieringer, Thomas: Möglichkeiten, das Leben auszuhalten: Ein Gespräch mit dem Autor und Regisseur des »Monaco Franze«, Helmut Dietl. In: Süddeutsche Zeitung vom 07.04.1983.

Thieringer, Thomas: Sie leben unter uns, aber wir wissen nicht wie: ARD-Fernsehserie über den Alltag deutscher Juden heute / Nur der BR blendet sich aus. In: Süddeutsche Zeitung vom 18.09.1985.

Thieringer, Thomas: Unterhaltung im Maßanzug: Warum »Kir Royal« unmöglich, aber wahr ist. In: Süddeutsche Zeitung vom 23.10.1986.

Thissen, Rolf: Tiefseetaucher haben nicht die besten Augen: Plädoyer für eine Lebensbetrachtung mit Humor und Witz. In: Kölner Stadt-Anzeiger vom 25.07.1979.

Thompson, Robert J.: Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER. Syracuse, New York 1997.

Thurn, Nike: Ein »Reicher Jude« – und dessen Konstrukteure. Zur Darstellung von Juden

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

und Antisemiten in Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*. In: *Colin*, Nicole/*Schößler*, Franziska/*Thurn*, Nike (Hg.): Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder. Bielefeld 2012, 269–294.

Thuswaldner, Gregor: De Deo Abscondito: Religiöse Konflikte bei Thomas Bernhard. In: *Berwald*, Olaf/*Thuswaldner,* Gregor (Hg.): Der untote Gott: Religion und Ästhetik in der deutschen und österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln 2007.

Tiews, Alina Laura: Fluchtpunkt Film: Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990. Berlin 2017.

Töteberg, Michael: Bibliografie. In: Text + Kritik 103: Rainer Werner Fassbinder. München 2015, 129–147.

Torberg, Friedrich: Die Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten. 28. Aufl. München 2005.

Twickel, Christoph: Die Globalisierung des Mambonick: »Dirty Dancing« und die jüdischen Roots der Salsa. In: *Pilarczyk*, Hannah (Hg.): Ich hatte die Zeit meines Lebens: über den Film »Dirty Dancing« und seine Bedeutung. Berlin 2012, 147–150.

Van Dam, Hendrik: Symbiose oder Psychose? In: Münchener Jüdische Nachrichten vom 05./12.08.1966, 3.

Veszelits, Thomas: Da war Marlene Dietrich sauer: Klage gegen deutsche Filmemacher. In: Abendzeitung, undatiert.

Vice, Sue: »It'll make ashenblotty of the seatingplan!« British-Jewishness in Jack Rosenthal's *Bar Mitzvah Boy*. In: Jewish Culture and History, Vol. 8, No. 2 (Autumn 2006) 1–28.

Wagner, Hans-Ulrich: Hans-Bredow-Institut für Medienforschung. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 105–108.

Wagner, Hans-Ulrich: Krisengeschüttelt – Der NDR in den 70er Jahren, URL: http://www.ndr.de/der_ndr/unternehmen/geschichte/Krisengeschuettelt-Der-NDR-in-1970er-Jahren,siebziger118.html (am 01.03.2017).

Warg, Ilse-Rose (Hg.): Er bleibt dabei: Schnurre zum 75. Erinnerungen und Studien. Paderborn 1995.

Warscher, Josef: Von Buchenwald nach Stuttgart. In: *Brenner,* Michael (Hg.): Nach dem Holocaust. Juden in Deutschland 1945–1950. München 1995, 161–164.

Waterkamp, Rainer (Hg.): Nationalsozialismus und Judenverfolgung in DDR-Medien. Bonn 1997.

WDR (Hg.): Ein Stück Himmel – Geschichte einer Kindheit 1935–1945: Materialien zu der Fernsehserie. Köln 1982.

Weber, Annette/*Kaim*, Markus: Die Zentralafrikanische Republik in der Krise: Die Mission der Afrikanischen Union braucht die Unterstützung der Vereinten Nationen. In: SWP-Aktuell 10, März 2014.

Webinger, Alfred: Molch (Salamander). In: *Bächtold-Stäubli*, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 6: Mauer–Pflugbrot. Berlin 1935, 455–460.

Wedel, Michael: Filmgeschichte als Krisengeschichte: Schnitte und Spuren durch den deutschen Film. Bielefeld 2011.

Wei.: »Es hat was mit Gefühl zu tun…«: Zum Abschluß der »Heimat«-Serie in der ARD: Bilanz eines ungewöhnlichen Zuschauer-Echos. In: Süddeutsche Zeitung vom 24.10.1984.

Weichert, Dieter: »Holocaust« in der Bundesrepublik: Design, Methode und zentrale Ergebnisse der Begleituntersuchung. In: Rundfunk und Fernsehen 28 (1980) 488–508.

Weigend, Friedrich: Kaum Darstellbares auf dem Bildschirm: Ein Versuch, der Fernsehserie »Holocaust« gerecht zu werden. In: Stuttgarter Zeitung vom 27.01.1979.

Weiß, Matthias: Sinnliche Erinnerung. Die Filme »Holocaust« und »Schindlers Liste« in der bundesdeutschen Vergegenwärtigung der NS-Zeit. In: *Frei*, Norbert/*Steinbacher*, Sybille

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

(Hg.): Beschweigen und Bekennen. Die deutsche Nachkriegsgesellschaft und der Holocaust. Göttingen 2001, 71–102.

Weiß, Matthias: Vom ›Zivilisationsbruch‹ zu einer Kultur des ›negativen Gedächtnisses‹. In: *Ackermann*, Zeno/*Schülting*, Sabine (Hg.): Shylock nach dem Holocaust: zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Berlin 2011, 13–40.

Weiss, Yfaat/*Gorelik*, Lena: Die russisch-jüdische Zuwanderung. In: *Brenner*, Michael (Hg.): Geschichte der Juden in Deutschland. Von 1945 bis zur Gegenwart. München 2012, 379–418.

Wende, Waltraud: Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust. In: *Dies*. (Hg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis. Stuttgart 2002, 8–30.

Weniger, Kay: »Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben…«: Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945: eine Gesamtübersicht. Hamburg 2011.

Wenk, Ilona: Vor vierzig Jahren explodierten in der Modestadt München die Farben – Pionier Bernd Stockinger erinnert sich. In: Abendzeitung vom 05.04.2008, 3.

Wesner, Doris: Die Jüdische Gemeinde in Simmern/Hunsrück: Familiengeschichte(n) und Schicksale aus den vergangenen drei Jahrhunderten. Simmern 2001.

Wieland, Karin: Dietrich & Riefenstahl: Der Traum von der neuen Frau. München 2011.

Wierling, Dorothee: Oral History. In: *Maurer*, Michael (Hg.): Aufriß der historischen Wissenschaften, Bd. 7: Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaft. Stuttgart 2003, 81–151.

Wiesel, Eli: Die Trivialisierung des Holocaust. In*: Märthesheimer*, Peter/*Frenzel*, Ivo (Hg.): Im Kreuzfeuer. Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Frankfurt am Main 1979, 25–30.

Wildmann, Daniel: Über die Liebe zu Juden oder Jüdisches im deutschen TV-Krimi. In: *Heikaus*, Ulrike (Hg.): Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung. Essen 2011, 104–114.

Wildmann, Daniel: Desire, Excess, and Integration: Orientalist Fantasies, Moral Sentiments, and the Place of Jews in German Society as Portrayed in Films of the Weimar Republic. In: *Brunotte*, Ulrike/*Ludewig,* Anna-Dorothea/*Stähler*, Axel (Hg.): Orientalism, Gender, and the Jews: Literary and Artistic Transformations of European National Discourses. Berlin 2015, 137–155.

Wildmann, Daniel: German Television, Crime Films, and German Emotions: Jews in »Tatort«. In: *Ruhrmann*, Georg/*Shooman*, Yasemin/*Widmann*, Peter (Hg.): Media and Minorities: Questions on Representation from an International Perspective. Göttingen 2016, 85–103.

Wildt, Michael: Hitler's Volksgemeinschaft and the Dynamics of Racial Exclusion. New York 2012.

Wilke, Jürgen: Die Fernsehserie »Holocaust« als Medienereignis. In: Zeitgeschichte-online, März 2004, URL: http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/die-fernsehserie-holocaust-als-medienereignis (am 01.03.2017).

Wilke, Jürgen: Massenmedien und Vergangenheitsbewältigung. In: *Ders*. (Hg.), Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Köln 1999, 649–671.

Wiltmann, Ingrid (Hg.): Jüdisches Leben in Deutschland. Siebzehn Gespräche. Frankfurt am Main 1999.

Wimmer, Sylvia: Nachdenken: »Heftiger Streit um die Sendung ›Kir Royal‹«; Bayernteil vom 14. November [Leserbrief]. In: Münchner Merkur vom 25.11.1986.

Winkler, Heinrich August: Eine verspätete Nation? Zum Ort der Wiedervereinigung in der deutschen Geschichte. In: zeitzeichen: Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft 02/2009, URL: http://zeitzeichen.net/archiv/geschichte-politik-gesellschaft/verspaetete-nation (am 01.03.2017).

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Witte, Karsten: Niemand sucht nach der verlorenen Heimat. In: Die Zeit vom 13.07.1984.
Witting-Nöthen, Petra: Rechtliche Aspekte der Archivnutzung. In: *Behmer*, Markus/*Bernard*, Birgit/*Hasselbring*, Bettina (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks: die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung. Wiesbaden 2014, 429–435.
Wodak, Ruth u. a. (Hg.): Die Sprachen der Vergangenheiten. Öffentliches Gedenken in österreichischen und deutschen Medien. Frankfurt am Main 1994.
Wohl von Haselberg, Lea: Und nach dem Holocaust? Jüdische Figuren im (west)deutschen Spielfilm nach 1945. Berlin 2016.
Wolff, Fabian: Woody Allen in Schwabing: Helmut Dietl schuf die besten jüdischen Figuren im deutschen Film und Fernsehen. In: Jüdische Allgemeine vom 31.03.2015, URL: http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/21948 (am 01.03.2017).
Wolffsohn, Michael/*Brechenmacher*, Thomas: Deutschland, jüdisch Heimatland. Die Geschichte der deutschen Juden vom Kaiserreich bis heute. München 2008.
Wolffsohn, Michael: Identität, Identifizierung, Integration – Auflösung, »Endlösung«, Auferstehung. Zehn Thesen jenseits der Geschichte, diesseits der Gesellschaft. In: *Bodemann*, Y. Michal/*Brumlik*, Micha (Hg.): Juden in Deutschland – Deutschland in den Juden. Göttingen 2010, 225–240.
Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich. Gütersloh 1964.
Wuthe, Stephan: Swingtime in Deutschland. Berlin 2012.
Wyatt, Justin: High Concept: Movies and Marketing in Hollywood. Austin/Texas 2000.
Zelizer, Barbie (Hg.): Visual Culture and the Holocaust. New Brunswick 2001.
Zentralrat der Juden in Deutschland (Hg.): 50 Jahre Leo-Baeck-Preis: 1957–2007. Berlin 2007.
Zimerman, Moshe: Jewish and Israeli Film Studies. In: *Goodman*, Martin (Hg.): The Oxford Handbook of Jewish Studies. Oxford 2002, 911–942.
Zuckermann, Moshe (Hg.): Zwischen Politik und Kultur – Juden in der DDR. Göttingen 2002, 82–100.
Zuckermann, Moshe (Hg.): Medien – Politik – Geschichte. Göttingen 2003.
Zwirner, Dorothea (Hg.): Pali Meller: Papierküsse: Briefe eines jüdischen Vaters aus der Haft 1942/43. Stuttgart 2012.

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Personenregister

Abich, Hans 109 f.
Adorno, Theodor W. 81, 85, 97, 99, 303, 405, 412
Allen, Woody 364
Alpern, Manfred 21, 295–297, 324
Améry, Jean 57, 60, 66, 77
Andersch, Alfred 136
Angermann, Gerd 136
Arendt, Hannah 88, 365
Asenbaum, Helga 373, 389

Bachér, Peter 113
Baer, Harry 73
Bansberg, Dietger 304, 336
Bausch, Hans 13, 110
Beauvais, Peter 44
Berger, Joel 150
Berger, Senta 376
Bergman, Ingrid 178 f., 217
Bernhard, Thomas 36, 353, 397–401
Billetdoux, François 137
Bismarck, Klaus von 68
Bloch, Ernst 169, 185
Blumenfeld, Erik 155
Blumenthal, P. J. 283 f.
Böddrich, Jürgen 343
Boehncke, Justus 304
Bois, Curt 368 f., 373, 381, 388 f., 393
Bokassa, Jean-Bédel 390
Böll, Heinrich 68, 141, 145, 158
Bracher, Karl Dietrich 74
Brandstaetter, Roman 136
Brandt, Willy 28, 318, 370
Braun, Eva 369
Braun, Hildebrecht 386
Brauner, Alice 156
Brauner, Artur 21, 156, 196, 290–296, 300, 315 f., 348, 370, 412
Brauner, Maria 348
Brecht, Bertolt 54, 106, 136, 387, 405, 412
Breuer, Marita 231
Broder, Henryk M. 153, 210
Broszat, Martin 29, 118
Brumlik, Micha 327
Bubis, Ignatz 45
Burger, Eric 78

Celan, Paul 266
Cheyresy, Jeannine 354
Chomsky, Marvin 100, 121
Cooper, Gary 178 f.
Corti, Axel 44

Dam, Hendrik van 20
David, Janina 22, 31, 36, 125, 159, 161–222, 405 f., 408, 410
Deutsch, Peter 290, 308, 334, 336, 341
Dietl, Helmut 19, 32 f., 36, 216, 352–411
Dietl-Wichmann, Karin 372
Dietrich, Marlene 244, 367–371, 376, 380 f., 407
Dincklage, Bodo von 291, 295
Diner, Dan 10, 20, 46, 327, 397, 411
Döblin, Alfred 94
Domarus, Max 399
Dubovy, David 356, 358, 361
Dulizkaya, Lya 337

Ehmke, Horst 104
Eichinger, Bernd 228, 354, 371
Eichinger, Katja 139
Eis, Egon 137
Ell, Erik G. 113
Ende, Michael 213, 371
Engelmann, Bernt 115, 128
Eyck, Peter van 195 f.

Fabjan, Peter 400
Fassbinder, Rainer Werner 17, 22, 31, 33, 35, 41–98, 302, 367, 372, 402, 404
Fechner, Eberhard 137
Fellner, Hermann 336
Fest, Joachim 28, 45, 73
Filbinger, Hans 28, 110, 153, 157
Fingerhut, Jakob 356
Ford, Aleksander 177
Forster, Karl 107
Frank, Anne 137, 161, 173, 222

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Frênes, Alix du 136
Freund, Joachim Hellmut 143
Freytag, Gustav 22, 31, 35, 41–97, 403
Frick, Wilhelm 250 f., 287
Friedländer, Saul 249
Froehlich, Carl 228
Fruchtmann, Benno 298
Fruchtmann, Karl 137
Fuss, Alisa 327

Gabin, Jean 381
Gabowicz, Fryderyk (»Zwi«) 356, 364
Galinski, Heinz 35, 65 f., 91–93, 115, 127, 148 f., 304–308, 316–319, 325 f., 347 f.
Geissler, Christian 136
Giehse, Therese 357, 361
Ginsburg, Alexander 92, 145–147, 322
Ginsburg, Hans Jakob 150
Giordano, Ralph 30, 33, 142 f., 175, 403, 411 f.
Glaser, Richard 129
Goebbels, Joseph 245, 249, 272
Goodrich, Frances 137
Goral, Arie 154
Graeter, Michael 351, 371–373, 377, 379
Grass, Günter 68, 141, 158, 298–300
Green, Gerald 100, 114, 121
Gregor-Dellin, Martin 78
Greiner, Fritz 353 f.
Gründgens, Gustaf 389
Guett, Jürgen 136
Gutmann, Israel 129

Hackett, Albert 137
Hädrich, Rolf 137
Halmer, Günther Maria 352, 357
Hamm-Brücher, Hildegard 125
Hase, Karl-Günther von 139 f.
Haselberg, Peter von 79
Hasson, Shoshana 62
Heine, Heinrich 140, 341, 380
Hess, Werner 105
Heuss, Theodor 333
Hildebrandt, Dieter 374
Hilsenrath, Edgar 302
Hinz, Werner 341 f.
Hirsch, Bruno 297
Hitler, Adolf 28, 37, 73, 116, 134, 137, 151, 156, 175, 235, 241–255, 286 f., 300, 318, 327, 333, 341 f., 362–371, 383–388, 391, 397–399, 410
Höfer, Werner 57, 60
Hofmann, Ilse 137
Hollaender, Friedrich 367–369
Hoppe, Marianne 36, 373, 381, 385, 389, 393, 398–401
Höß, Rudolf 118
Hübner, Werner 103 f., 108, 111, 118, 131, 134, 214

Imhoof, Markus 388
Israel, Alfred 21, 55 f., 67, 75, 93, 95 f., 118, 127, 144, 147

Jacobs, Boike 205–208
Jansen, Günther 110 f.
Jens, Walter 78 f., 141, 158
Joel, Aviva 210
Jünger, Ernst 230
Jütte, Anat 284 f.
Jütte, Robert 257, 285

Karalus, Paul 118, 128
Kasenbacher, Wolfgang 211
Kerr, Judith 137
King, Martin Luther 100
Kipphardt, Heinar 136
Klamroth, Jörn 372, 395
Klee, Paul 23
Kleiner, Mario 356
Kleiner, Towje 352–364, 372, 401
Kleiner, Ursula 359
Klöss, Erhard 118, 127
Kneale, Nigel 137
Knopp, Herbert 34, 43–54, 56, 59, 71, 82 f., 89
Koch, Gertrud 41, 94, 223, 253, 258, 266, 279, 378
Koeppen, Wolfgang 141, 158
Kogon, Eugen 134
Kolb, Eugen 62
Korn, Salomon 37
Korte, Hans 374
Kortner, Fritz 388
Kotulla, Theodor 118
Kracauer, Siegfried 23, 373
Krapp, Helmut 60, 80–88
Kraus, Karl 50 f.
Kroetz, Franz Xaver 373
Kunert, Günter 167, 209
Kunz, Max 130

Lamm, Hans 21, 91 f., 106 f., 114 f., 127, 144, 147, 150, 315

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Lamprecht, Helmut 105 f.
Lang, Michael R. 153
Langbein, Hermann 129
Lanzmann, Claude 16, 117, 344
Leander, Zarah 228, 281 f., 380
Leber, Georg 104
Lehman, Leo 21, 34, 36, 137, 162–176, 184–197, 205–208, 214–216, 222, 405 f., 410
Leicht, Robert 134
Lenz, Siegfried 141, 158
Leppla, Rupprecht 74
Lessing, Gotthold Ephraim 405
Lewin, Herbert 152
Lewy, Hermann 64 f., 127 f., 152
Ley, Robert 250 f., 287
Lichtenstein, Heiner 152
Lichtman, Jakob 316
Lilienthal, Peter 77
Linke, Bronislaw 314
Livni, Yitzhak 112
Lommel, Ulrich (»Ulli«) 353, 369–371
Lys, Gunther R. 136

Malle, Louis 137
Mansfeld, Michael 136
Märthesheimer, Peter 41, 50–54, 59, 71, 79–83, 93, 101, 123–125, 404
Marx, Frieda 145
Marx, Jakob 145
Mayer, Hans 57–60, 64, 66, 74, 76, 79–85, 96, 404
Meckel, Christoph 299
Meerapfel, Jeanine 142 f.
Meichsner, Dieter 137
Meier, Christa 343
Meier, Christian 140
Meise, Reinhard 150
Meller, Barbara 62 f.
Meller, Edith 62
Menge, Wolfgang 136
Mengershausen, Joachim von 276 f.
Merz, Carl 137
Metzger, Dan 317
Meyer, Karl-Heinz 317
Mitscherlich, Alexander 47 f., 82, 97, 118, 145, 227
Mitscherlich, Margarete 47 f., 82, 97, 227, 288
Mohrhof, Siegfried 214
Monk, Egon 148, 412
Mönnich, Horst 137
Moos, Alfred 154
Moskowicz, Imo 208
Mrakitsch, Michael 327
Müller-Freyenfels, Thomas 163

Nachama, Andreas 297, 306
Nachama, Estrongo 21, 295, 306, 316, 320, 324
Nerdinger, Winfried 351, 384, 387
Neuffer, Martin 110
Neumann, Robert 50 f., 137
Nipperdey, Thomas 140
Nolte, Ernst 230

Obermaier, Hannes 373
Odets, Clifford 136
Odojewski, Włodzimierz 125
Oeller, Helmut 106 f., 134, 138, 343
Ofarim, Esther 62

Palarczyk, Anna 129
Parnass, Peggy 155
Peymann, Claus 399
Piłsudski, Józef 194, 219
Plessner, Helmuth 47
Preses, Peter 136
Pruschnowski, Itzchak 125, 148 f.

Raab, Kurt 368–371, 377, 402
Rabau, Jacov 295
Raddatz, Fritz J. 116, 143
Ranke, Bernhild 150
Rauh, Reinhold 226, 270
Räuker, Friedrich Wilhelm 110
Raymon, Harry 142 f.
Reich-Ranicki, Marcel 41, 57, 60–71, 83, 87, 93–96, 118, 129, 140, 391, 404
Reitz, Edgar 32, 36, 140, 177, 222–288, 406, 410 f.
Richter, Hans Werner 300
Riedner, Michael 170, 196
Riefenstahl, Leni 73, 116, 268, 370, 389
Rodensky, Shmuel 324, 337–339
Rohrbach, Günter 41, 43, 55–71, 93, 101, 106, 111 f., 119, 134, 139, 141, 195 f., 404, 408
Rosenberg, Alfred 250 f., 287
Rosenthal, Jack 290, 295
Rothschild, Thomas 153
Rott, Wilfried 304

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0

Rozencwajg, Willi 356
Rufeisen, Daniel 129
Rühle, Günther 121
Rühle, Jürgen 118
Rühmann, Heinz 113
Rümernapf-Sievers, Rosemarie 150

Salamander, Rachel 356
Sartre, Jean-Paul 38, 240
Schallück, Paul 145
Scheurenberg, Klaus 129
Schlachet, Simon 75
Schlöndorff, Volker 75
Schmid-Ospach, Michael 172, 192
Schmidt, Hartwig 163, 170 f., 192, 214
Schnurre, Marina 296, 298 f.
Schnurre, Wolfdietrich 14, 19, 32, 289–348, 401
Schoeler, Andreas von 130
Schoeps, Julius Hans 150, 152 f., 327
Scholz, Hans 136
Schrader, Paul 392
Schreiber, Manfred 382
Schuh, Franz 399
Schulze-Rohr, Peter 106, 115, 124
Schwarzkopf, Dietrich 138
Schweikart, Hans 381
Schwencke, Olaf 104 f.
Sell, Friedrich-Wilhelm von 41–43, 55–69, 73–79, 82 f., 90 f., 93–97, 104, 110–112, 125–128, 131, 134, 149, 151f., 157
Sell, Philipp von 62
Sievers, Leo 144
Silbermann, Alphons 155
Slowe, Georgia 196 f.
Springer, Axel 99, 113–115
Steinbach, Peter 17, 32, 34, 228–230, 236, 258–261, 281, 286 f.
Stemmle, Robert Adolf 136
Stobbe, Dietrich 104
Stockinger, Bernd 375–377
Stone, Michael 341
Storz, Oliver 136
Strauß, Franz Josef 245, 396
Strübel, Gustav 137
Süskind, Patrick 356 f., 369, 392
Syberberg, Hans-Jürgen 28
Sylvanus, Erwin 136–137

Tabori, George 137
Talmon, Shemaryahu 296
Torberg, Friedrich 137, 355, 369, 401
Tracy, Spencer 388

Unger, Wilhelm 145
Unseld, Siegfried 45, 91

Vávrová, Dana 195–197, 211, 213, 216, 218, 412
Venghaus, Christian 399
Vilsmaier, Joseph 229
Vöth, Reinhold 105, 343

Wajda, Andrzej 80
Waldheim, Kurt 398
Walser, Martin 51, 141, 158
Wecker, Konstantin 379, 392
Weiss, Peter 141, 158
Weissmann, Irving 356
Weisz, David 297
Weltsch, Robert 249
Werfel, Franz 137
Wickert, Erwin 136
Wiesel, Eli 102 f., 106, 113, 146, 158 f.
Winiewicz, Lida 136
Wirth, Franz Peter 161 f., 168–172, 174, 176 f., 179 f., 182–186, 188, 190–193, 195 f., 200, 204–206, 208 f., 213, 221 f.
Witte, Gunther 214

Zielke, Willy 268
Ziewer, Christian 75
Zink, Wolfgang 64 f.
Zöckler, Billie 373

© 2018 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG
https://doi.org/10.13109/9783666310485 | CC BY-NC-ND 4.0