



Raphael Rauch

»Visuelle Integration«?

Juden in westdeutschen Fernsehserien
nach »Holocaust«



Religiöse Kulturen im Europa der Neuzeit

Herausgegeben von

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

Band 10

Raphael Rauch

»Visuelle Integration«?

Juden in westdeutschen Fernsehserien nach »Holocaust«

Mit 48 Abbildungen und 7 Tabellen

Vandenhoeck & Ruprecht

Der Druck dieses Buches wurde ermöglicht durch einen Druckkostenzuschuss aus Mitteln des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanzierten Internationalen Graduiertenkollegs »Religiöse Kulturen im Europa des 19. und 20. Jahrhunderts«.

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: textformat, Göttingen | www.text-form-art.de

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2197-0955
ISBN 978-3-647-31048-0

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: <i>Soll und Haben</i> (1977)	41
2.1 Von <i>Der Müll, die Stadt und der Tod</i> zu <i>Soll und Haben</i>	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, <i>Holocaust</i> und Fassbinder	89
2.5 Zwischenfazit	95
3. Eine bundesrepublikanische Zäsur: <i>Holocaust</i> (1979)	99
3.1 Der Vorlauf des Medienereignisses: Rundfunkpolitische Kontroverse	100
3.2 Die Ausstrahlung von <i>Holocaust</i>	127
3.3 Konsequenzen der <i>Holocaust</i> -Ausstrahlung für das westdeutsche Fernsehen	136
3.4 Jüdische Perspektiven auf <i>Holocaust</i>	144
3.5 Zwischenfazit	157
4. »Holocaust mit Kinderaugen«: <i>Ein Stück Himmel</i> (1982)	161
4.1 Kontext: Sehnsucht nach Authentizität: Janina Davids Autobiographie	163

6	Inhalt	
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«: <i>Heimat</i> (1984)	223
5.1	Kontext: Edgar Reitz zwischen »Krokodilstränen« und Hunsrücker Erinnerungen	224
5.2	Analyse: Juden als Antithese zu <i>Heimat</i>	232
5.3	Rezeption: Welterfolg und Revisionismus-Vorwurf	277
5.4	Zwischenfazit	286
6.	Jüdisches Leben in der Gegenwart: <i>Levin und Gutman</i> (1985)	289
6.1	Kontext: Von <i>Bar Mitzvah Boy</i> über <i>Holocaust</i> 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: <i>Kir Royal-Folge Adieu Claire</i> (1986)	351
7.1	Helmut Dietls Interesse an jüdischen Themen und dem Nationalsozialismus	353
7.2	Kontext: Der Vorläufer von <i>Adieu Claire</i> : <i>Adolf und Marlene</i> vom Fassbinder-Clan	367
7.3	Analyse: <i>Kir Royal</i> entsteht in der »Hauptstadt der Verdrängung«	371
7.4	Rezeption: Grimme-Preis und Intertextualität zu Bernhards <i>Heldenplatz</i>	392
7.5	Zwischenfazit	401
	Fazit: Visuelle Integration nach <i>Holocaust</i>	403

	Inhalt 7
Dank	413
Abkürzungen	417
Quellen- und Literaturverzeichnis	419
Archivverzeichnis	419
Mündliche Quellen: Experteninterviews und Hintergrundgespräche	420
Gedruckte Quellen und Forschungsliteratur	422
Personenregister	455

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 Gräueltaten 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 Vorstadt kino«. In: Freitag vom 15.10.2004, zitiert nach: Schultz, Sonja M.: Der Nationalsozialismus im Film: von Triumph des Willens bis Inglorious Basterds. Berlin 2012, 171.

10 Hinführung

»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 artikuliert *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 Gräueltaten 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.

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-jüdische¹¹ 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.

12 Hinführung

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.

»Magna Charta« des Rundfunkrechts zu, wie es der einstige Intendant des Süddeutschen Rundfunks, Hans Bausch, formulierte.²⁰ In diesem richtungsweisen-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.

14 Hinführung

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 Wehrmachtssoldat²⁴ und Gründungsmitglied der Gruppe 47. Anfang der 1980er-Jahre²⁵ 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 BAArch 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.

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.

16 Hinführung

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.

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.

18 Hinführung

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. Fernseherschaffende 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: Arbeits-skizze zu Levin und Gutman. Artur Brauner-Archiv (ohne Signatur und Paginierung).

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 Schnurre's 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 Diskursanalyse⁵⁶ 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.

20 Hinführung

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 vorgegangenen 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.

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.

22 Hinführung

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 erhitze 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.

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 Film-analyse »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.

24 Hinführung

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 »sozial-integrative 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.

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.