

Back to the fifties? Die NS-Vergangenheit als nationaler Opfermythos im frühen Fernsehen der Bundesrepublik

Classen, Christoph

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

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

GESIS - Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Classen, C. (2005). Back to the fifties? Die NS-Vergangenheit als nationaler Opfermythos im frühen Fernsehen der Bundesrepublik. *Historical Social Research*, 30(4), 112-127. <https://doi.org/10.12759/hsr.30.2005.4.112-127>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Back to the fifties? Die NS-Vergangenheit als nationaler Opfermythos im frühen Fernsehen der Bundesrepublik

*Christoph Classen**

Abstract: This article outlines the dealing with the Nazi past in West German television of the 1950's. In this early phase the medium television did not yet constitute a public space in itself but reflected perspectives presented in film, theatre and literature. By concentrating on the war and its consequences television too participated in national myth-making, focusing entirely on the remembrance of German victims of war, while mentioning the mass murder of the European Jews only by exception, if at all.

„Sind wir nicht auch Opfer des Nationalsozialismus?“
(Schlusswort des angeklagten ehem. SS-Unterscharführers
Johann Schoberth im Frankfurter Auschwitz-Prozess 1965)

„Soviel Hitler war nie“ schreibt Norbert Frei in seinem Essay „1945 und wir“ treffend, um im Folgenden den aktuellen Boom der NS-Erinnerung kritisch zu kommentieren.¹ Wie auch immer man zur gegenwärtigen Entwicklung der Erinnerungskultur stehen mag, kaum zu übersehen ist, dass sie derzeit massiven Veränderungen ausgesetzt ist. So sticht eben nicht nur die anhaltende, sich anscheinend immer weiter steigende Konjunktur dieses Themas ins Auge, die an Ernst Noltes, bereits in den 1980er Jahren geprägtes Diktum von der „Vergangenheit, die nicht vergehen will“ denken lässt, sondern auch die immer stärkere Prägung der Erinnerung durch Bilder, die vor allem durch das Fernsehen forciert wird. Daneben gibt es eine vielfach kritisierte Tendenz zur Thematisierung der deutschen Opfer, namentlich des Bombenkrieges und der Vertreibungen, die vielfach als Relativierung wahrgenommen wird.² Wer den Blick

* Address all communications to: Christoph Claasen, Zentrum für Zeithistorische Forschung, Am Neuen Markt 1, 14467 Potsdam, E-Mail : classen@zzf-pdm.de

¹ Frei, Norbert: 1945 und wir. Die Gegenwart der Vergangenheit. In: Ders.: 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen, München 2005, S. 7-22.

² Vgl. Frevert, Ute: Geschichtsvergessenheit und Geschichtsversessenheit revisited. Der jüngste Erinnerungsboom in der Kritik, in: APuZ, B. 40/41 (2003), S. 6-13.

aus der Gegenwart zurück auf die 1950er und 1960er Jahre richtet, wird indes schnell erkennen, dass zumindest die zuletzt genannte Tendenz so neu nicht ist – vielmehr ist die Selbstwahrnehmung als Opfer von Krieg und Nationalsozialismus in den 1950er Jahren und zum Teil darüber hinaus eines der hervorstechenden Merkmale des deutschen Nachkriegsdiskurses.

Haben wir es hier also tatsächlich mit revisionistischen Tendenzen zu tun, in denen kollektive nationale Befindlichkeiten nachwirken? Und deutet sich in der Art, wie sich das Fernsehen in den 1950er Jahren der jüngsten Vergangenheit annahm, möglicherweise bereits die spätere Konjunktur dieses Themas in diesem Medium an? Die folgenden Betrachtungen über die 1950er Jahre sollen dazu beitragen, solchen Fragen aus historischer Perspektive ein wenig näher zu kommen. Zunächst soll dabei ein Blick auf das seinerzeit neue Medium Fernsehen geworfen werden, denn das kaum kommerziellen Zwängen unterworfenen Fernsehprogramm dieser Zeit hatte mit dem, was uns heute täglich geboten wird, noch recht wenig gemein. In einem zweiten Schritt geht es dann um die mediale Inszenierung der Vergangenheit im frühen Fernsehen, zunächst in einer weiteren Perspektive, dann spezieller bezogen auf die Thematisierung des Holocaust bzw. der Verfolgungen während der NS-Zeit. Abschließend soll dann die eingangs aufgeworfene Frage nach Parallelen bzw. Unterschieden zwischen aktuellen Phänomenen und dem hier behandelten Zeitraum noch einmal vor dem Hintergrund erinnerungskultureller Paradigmen diskutiert werden. Vor allzu nahe liegenden Analogie-Schlüssen sei allerdings bereits an dieser Stelle gewarnt: Will man sich der Thematisierung des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik der 1950er Jahre adäquat nähern, so bedarf es einiger Abstraktions- und Historisierungsleistungen.

I. Vom Provisorium zum Alltagsmedium: Fernsehen in den 1950er Jahren

Die 1950er Jahre zählen im eigentlichen Sinne noch nicht zum Fernsehzeitalter. Viel eher war dieser Zeitraum von der Dominanz des Radios geprägt. Zwar startete das Fernsehen in der Bundesrepublik Weihnachten 1952, aber das Programmangebot war zunächst mehr als bescheiden und der Kreis der Empfänger außerordentlich klein. Erst Ende 1954, mit dem Start des ARD-Gemeinschaftsprogramms, existierte überhaupt ein bundesweit empfangbares Fernsehprogramm, und auch dies bestand zunächst nur aus wenigen Programmstunden täglich. Die Produktionsbedingungen waren äußerst schwierig, bis Ende der 1950er Jahre konnte nur live aus Studios gesendet werden, wenn man nicht auf Filme zurückgreifen konnte, was angesichts der abweisenden Haltung der Filmwirtschaft gegenüber der neuen Konkurrenz nur in Ausnahmefällen möglich war. Eine rationale Planung und Produktion eines differenzierten Pro-

gramms oder gar die Füllung großer Programmflächen war also aus unterschiedlichen Gründen zunächst kaum möglich. Zu allem Überfluss stritten sich Bund und Länder darüber, ob der Bund eigene Fernsehprogramme anbieten dürfe, bis das Bundesverfassungsgericht diesem Streit 1961 in seinem berühmten ersten Fernsehurteil ein Ende setzte. Entsprechend groß war die Unsicherheit über den gesellschaftlichen Auftrag und die Programmatik des neuen Mediums. Eduard Rhein, Chefredakteur der größten und wichtigsten Programmzeitschrift „Hör Zu“ sah – nach Jahren anhaltender Kritik – erst Ende 1958 den Zeitpunkt gekommen, zu dem auch er „mit gutem Gewissen“ sagen könne: „Fernsehen müßte man haben“.³

Doch offenbar war die Faszination des neuen Mediums hoch genug, um all diese Mängel und Unsicherheiten zu überspielen. Den beispiellosen Siegeszug des Fernsehens konnten sie jedenfalls nicht stoppen: 1954, zum Start des ARD-Gemeinschaftsprogramms, gab es weniger als 12 000 angemeldete Nutzer. Vier Jahre später waren es schon über 1,2 Millionen und 1963, als das ZDF als zweite Sendeanstalt das Monopol der ARD beendete, verfügten bereits über sieben Millionen Haushalte (entsprechend 35%) in der Bundesrepublik über ein offiziell gemeldetes TV-Gerät. Dem entsprach eine erhebliche Ausweitung des Programmangebots von anfänglich lediglich zwei Stunden am Abend auf mehrere, über den Tag verteilte „Programminseln“, die bereits wenig später „zusammenzuwachsen“ begannen. 1957 starteten die ersten Regionalfenster, ab 1961 gab es dann zwei unterschiedliche Programme und im gleichen Jahr, nach dem Mauerbau, wurde das Angebot auf den Vormittag ausgedehnt, um speziell der Bevölkerung im Osten eine Alternative zum DDR-Fernsehen zu bieten. Von 1964 an traten schließlich sukzessive die Dritten Programme hinzu.

Unter den hier nur grob skizzierten organisatorischen und technischen Bedingungen war die Entwicklung des Fernsehens zu einem differenzierten, sowohl unterhaltungs- als auch aktualitätsbezogenen, publizistischen Medium ein langwieriger Prozess, der in den 1960er Jahren noch keineswegs abgeschlossen war. In den 1950er Jahren griff das Fernsehen notgedrungen auf die tradierten Formen und Genres aus älteren Medien wie Theater, Kino und Zeitung zurück und experimentierte mit deren medienspezifischer Anpassung. Demzufolge wirkte es zumindest bis zum Ende der 1950er Jahre eher als Verstärker oder „zusätzliches Forum“ (Knut Hickethier) für die etablierten Medien mit ihren spezifischen Inhalten und Formen, als dass es eine qualitativ tatsächlich neue Öffentlichkeit konstituiert hätte. Selbst das Fernsehspiel als Inbegriff des originären Fernsehgenres orientierte sich zunächst stark am Theater und emanzipierte sich erst im Verlauf der 1950er Jahre langsam von der auch technisch bedingten Kammerspielatmosphäre. Zu einem im engeren Sinne publizistisch orientierten Medium avancierte das Fernsehen erst zu Beginn der 1960er Jahre.

³ Hör Zu 13 (1958), Nr. 4, S. 2; zit. nach Michael Meyen, *Hauptsache Unterhaltung. Mediennutzung und Medienbewertung in Deutschland in den 50er Jahren*. Münster 2001, S. 260.

Entscheidend für diese Entwicklung war – neben dem Ost-West-Konflikt im Hintergrund – die sukzessive Entstehung einer kritischen Öffentlichkeit in der Bundesrepublik.⁴ Das Fernsehen hatte mit den ab 1960 neu entstehenden politischen Magazinen – allen voran „Panorama“ vom Norddeutschen Rundfunk – daran dann nicht unerheblichen Anteil. Die kritische Auseinandersetzung mit der bundesrepublikanischen „Vergangenheitsbewältigung“ gehörte in dieser Zeit zu den immer wieder aufgegriffenen Themen in „Panorama“ und anderen politischen Magazinen.⁵

II. Zwischen mentalen Befindlichkeiten und politischer Korrektheit: Repräsentationen des Nationalsozialismus im Fernsehen der 1950er Jahre

Der sukzessive, zunächst noch un abgeschlossene „Selbstfindungsprozess“ des Mediums und die produktionsbedingten Restriktionen wirkten sich nahe liegender Weise auch auf die Thematisierung der NS-Zeit im Fernsehen aus. Zwar war es auch in den 1950er Jahren keineswegs so, dass diese Zeit im Fernsehen überhaupt nicht vorkam, aber dabei dominierten zunächst (also in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre) noch fiktionale, mehr oder minder hochkulturelle Auseinandersetzungen, die auf literarischen Vorlagen oder Hörspielen aus den späten 1940er und frühen 1950er Jahren beruhten. Analytisch oder deskriptiv angelegte Beiträge stellten dagegen rare Ausnahmen dar.⁶ Diese fiktionalen Filme und Fernsehspiele spiegelten in vielerlei Hinsicht die mentalen und politischen Bedürfnisse der Nachkriegsgesellschaft im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit. Das Fernsehen war also seinerzeit noch kaum ein aktuelles Medium, sondern brachte im Gegenteil die Vergangenheitsdiskurse mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung auf den Bildschirm.

Es kann also eigentlich nicht wirklich überraschen, dass die Perspektiven und Themen im Fernsehen sich an den Selbstwahrnehmungen und Befindlichkeiten der „Zusammenbruchsgesellschaft“ (Christoph Kleßmann) orientierten. Ein typisches Beispiel ist neben der Fernsehinszenierung von „Draußen vor der Tür“ (1957, nach Wolfgang Borcherts bekanntem Drama) der 1959 vom WDR

⁴ Vgl. dazu von Hodenberg, Christina: Die Journalisten und der Aufbruch zur kritischen Öffentlichkeit. In: Herbert, Ulrich/ Raphael, Lutz (Hg.): Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945-1980. Göttingen 2002, S. 278-311.

⁵ Vgl. Lampe, Gerhard/ Schumacher, Heidemarie: Das Panorama der 60er Jahre. Zur Geschichte des ersten politischen Fernsehmagazins der BRD. Berlin 1991.

⁶ Vgl. hierzu und zum folgenden: Classen, Christoph: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965. Köln u.a. 1999.

ausgestrahlte, sechsteilige „Fernsehroman“ „So weit die Füße tragen“, den Fritz Umgelter nach dem Roman von Josef Martin Bauer inszenierte. Die Handlung setzt unmittelbar nach dem Krieg ein und führt zunächst in ein sowjetisches Kriegsgefangenenlager, in dem deutsche Häftlinge unter mörderischen Bedingungen zu Reparationsleistungen herangezogen werden. Dem Protagonisten des Films, dem Offizier Clemens Forell, gelingt die eigentlich aussichtslos erscheinende Flucht, die zu einer abenteuerlichen Odyssee quer durch die Sowjetunion von Sibirien bis zum Kaukasus und über die iranische Grenze gerät.

Der Film bringt in vielerlei Hinsicht die vorherrschenden Werte und Wahrnehmungen der Zeit zum Ausdruck: So erscheinen als eigentliche Opfer des Krieges die gefangenen deutschen Soldaten, deren moralische und kulturelle Überlegenheit sich freilich gerade unter den brutalen Bedingungen der sowjetischen Lagerherrschaft erweist. Überkommene nationale und ethnische Stereotype werden auf den Frontverlauf des Kalten Krieges übertragen, so dass nicht nur an der „politisch korrekten“ antikommunistischen Botschaft kein Zweifel aufkommt, sondern zugleich ein nationaler Mythos inszeniert wird, der den Wiederaufstieg Deutschlands durch den Rekurs auf vermeintliche nationale Tugenden wie Stolz, Zähigkeit und Disziplin in Aussicht stellt. Zugleich spiegelt der Film an zahlreichen Stellen die Heimkehrer-Problematik wider, die um Themen wie Identitäts- und Werteverlust, Dissozialität und Schwierigkeiten der Reintegration kreiste.

Einschneidend in der damaligen Erinnerungskultur waren auch ansonsten nicht die Verbrechen während des Nationalsozialismus. Stattdessen stand die Erinnerung an den Krieg klar im Mittelpunkt. Ablesen lässt sich dies zum Beispiel an den alljährlich übertragenen Gedenkfeiern zum Volkstrauertag, deren zentrale Botschaft nicht nur der Appell an Gott und das christliche Heilversprechen war, sondern die auch in ihrem Ablauf an die christliche Liturgie angelehnt waren. Zumindest bis Mitte der 1960er Jahre bleiben diese Feiern ganz auf die deutschen Kriegsoffer fixiert. 1958 etwa war die „Totenehrung durch Bundeskanzler Dr. Konrad Adenauer“ im Plenarsaal des Bundeshauses in Bonn u.a. eingerahmt durch den Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“ und die Motette „Fürchte dich nicht“ von Johann Sebastian Bach. Obwohl die Kriegserfahrung eindeutig den zentralen Bezugspunkt der Erinnerungskultur in der frühen Bundesrepublik bildete, gab es zugleich offenbar Sorgen, dies könne sich in der Wirtschaftswundergesellschaft allzu schnell ändern; jedenfalls lässt sich der appellhafte Titel einer Sendung über den Suchdienst des Deutschen Roten Kreuzes (DRK) so interpretieren: „Wir wollen nicht vergessen“ (ARD 1959).

Die Repräsentation des Nationalsozialismus im Fernsehen erschöpfte sich allerdings keineswegs in einer – verzögerten – Auseinandersetzung mit den materiellen und mentalen Kriegsfolgen. Vielmehr gab es durchaus auch Thematisierungen von Schuld und Verantwortung. Als typisches Beispiel kann hier

das Fernsehspiel „Die Festung“ von Claus Hubalek gelten, das der Nordwestdeutsche Rundfunkverband (NWRV) erstmals zum Jahrestag des Kriegsendes im Mai 1957 ausstrahlte.

Das Stück spielt im April 1945. Der kommandierende General einer von Hitler zur Festung erklärten Stadt will sich nicht über den Befehl zur Verteidigung um jeden Preis hinwegsetzen, obwohl er weiß, dass die Stadt nicht zu halten ist. Vielmehr ist absehbar, dass die Kampfhandlungen viele Opfer kosten und die Zerstörung der Stadt nach sich ziehen werden. Sein Adjutant versucht erfolglos ihn umzustimmen. Schließlich greift er zu einem Täuschungsmanöver, um die friedliche Übergabe der Stadt zu erreichen. Als dieser Versuch von einem nationalsozialistischen Parteifunktionär bemerkt wird, deckt der getäuschte General seinen Adjutanten und lässt sich an dessen Stelle exekutieren.

Die zentrale Frage ist hier der Konflikt zwischen der Pflicht zu militärischem Gehorsam einerseits und der Stimme des Gewissens andererseits: Der General weiß als integrierter Soldat, dass seine Treue falschen Zielen dient, kann sich jedoch nicht aus eigener Kraft über seinen soldatischen Eid hinwegsetzen. Auch in der Zeichnung der Parteifunktionäre als feige, fanatische, ja verbrecherische Clique scheint der Mythos einer sauberen Wehrmacht durch, deren positive Tugenden wie Opferbereitschaft und Treue von der politischen Führung missbraucht worden seien. Erkennbar knüpft Hubalek an die Gefühle der vermeintlich „betrogenen“ Kriegsgeneration an, deren Verantwortung in dem Stück nicht problematisiert, sondern eher negiert wird. Die exkulpierende Tendenz zeigt sich vor allem auch in der am klassischen Drama orientierten, tragischen Zuspitzung der Handlung: Der individuelle Konflikt zwischen Gehorsam und Gewissen erscheint unlösbar, das ebenso tragische wie heroische Selbstopfer des Protagonisten demzufolge unvermeidlich. In dieser Tendenz steht Hubaleks Stück keineswegs allein, sondern ähnelt anderen zeitgenössischen Widerstandsdarstellungen, etwa dem berühmten Drama „Des Teufels General“ von Carl Zuckmayer, das kurz zuvor (1955) von Helmut Käutner ins Kino gebracht wurde.⁷ Deutlich wird hier indirekt der Widerspruch zwischen der retrospektiv gebotenen Distanzierung vom Nationalsozialismus einerseits und dem Bestreben, im Nachhinein die vermeintliche Unmöglichkeit von Widerstand zum Ausdruck zu bringen.

Schließlich lässt sich in den 1950er Jahren noch ein dritter Topos im Umgang mit der NS-Vergangenheit identifizieren, den man als „De-Historisierung“ bezeichnen kann. Gemeint ist damit eine implizite, oft parabelhaft verschlüsselte Auseinandersetzung mit Themen wie Krieg und Gewaltherrschaft. Die Handlung war dabei entweder in andere historische Sujets verlegt (wie z.B. in Fritz Hochwälders 1955 vom NWDR für das Fernsehen adaptiertem Thea-

⁷ Vgl. zu den Tendenzen der Verfilmung, die viel von dem provokativen Gehalt der Bühnenfassung vermissen ließ, jetzt Ulrike Weckel: Eingeschränkte Vieldeutigkeit: Die Verfilmung von Carl Zuckmayers Theatererfolg „Des Teufels General“ (1955); in: Werkstatt Geschichte 39 (2005), S. 89-101.

terstück „Der öffentliche Ankläger“, das den Terror während der französischen Revolution behandelte) oder die Protagonisten erscheinen ihrem Schicksal hilflos ausgeliefert, wie in Leopold Ahlsens 1956 vom Süddeutschen Rundfunk ausgestrahltem Fernsehspiel „Philemon und Baucis“. Nicht zufällig greift das Stück auf ein Motiv aus der griechischen Mythologie zurück: Nur ein armes altes Paar findet sich bereit, die inkognito auftretenden Götter zu beherbergen, und wird dafür allein vor einer Sintflut bewahrt. Ahlsen hat die Handlung in die Endphase des Krieges nach Griechenland verlegt, in eine Zeit, in der die Auseinandersetzungen zwischen Wehrmacht und Partisanen eskalierten. Ein altes Bauernpaar nimmt einen bei diesen Kämpfen schwer verwundeten deutschen Soldaten auf und wird dafür von Partisanen hingerichtet. Die Botschaft ist deutlich: Die Humanität der Götter hat in unseren Tagen endgültig ausgedient, der „Moloch Krieg“ mit seiner mörderischen Logik hat das Regiment übernommen.

In seiner modernitätskritischen Sicht steht Hochwälders Parabel nicht allein. Vielmehr fügt sie sich nahtlos in einen konservativen Diskurs, der den Nationalsozialismus als vorläufigen Tiefpunkt einer Verfallsgeschichte der Menschheit seit der Aufklärung deutete.⁸ Seine Ursachen habe diese Entwicklung im „Abfall des Menschen von Gott“ und in der Idee unbeschränkter menschlicher Souveränität. Auch hier ist die Tendenz zur Negierung persönlicher Schuld oder Verantwortung deutlich: Schuld war im Grunde die Säkularisierung, mithin ein Prozess, der historisch weit zurückreichte, und dem das Individuum weitgehend ausgeliefert war. Zugleich war damit jedoch ein Weg zur Bewältigung der Nachkriegs-Krise vorgegeben: Notwendig sei eine Re-Christianisierung der Gesellschaft, eine Besinnung auf Moral und die vermeintlich „natürliche“ Ordnung. In der von Orientierungssuche geprägten und um die Wiedergewinnung von Ordnung und Normalität geprägten Nachkriegszeit stieß ein solches Angebot durchaus auf gesellschaftliche Resonanz, zumal es keineswegs nur die Abgrenzung von der NS-Vergangenheit erlaubte: Vielmehr schloss dieses Deutungsmuster explizit auch die Abgrenzung des christlichen „Abendlandes“ vom Kommunismus als einer vermeintlich ähnlichen Form von totalitärer Herrschaft und – wie es seinerzeit hieß – „Vermassung“ mit ein. Neben den bereits erwähnten Beispielen waren es im Fernsehen besonders Adaptionen belletristischer oder dramatischer Vorlagen von Autoren wie Albrecht Goes und Stefan Andres, in denen diese Tendenz zum Ausdruck kam.

Den bisher geschilderten Beispielen war gemein, dass es sich dabei um retrospektive Auseinandersetzungen mit der NS-Zeit handelte, die auch von dem Bedürfnis um Distanzierung vom vormaligen Regime geprägt waren. Daneben gab es jedoch noch eine Ebene nahezu ungebrochener Kontinuität zwischen den 1930er und 1950er Jahren. Vermeintlich „unpolitische“ Gesellschaftsbereiche wie die Unterhaltungskultur, der Sport und technische Leistungen der

⁸ Vgl. Schildt, Axel: Konservatismus in Deutschland. Von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. München 1998, S. 215.

1930er Jahre behielten über die Zäsur von 1945 hinweg ihre positive Konnotation und waren im Fernsehen der frühen Bundesrepublik entsprechend präsent. Das galt etwa für die Fliegerei und den Autorennsport, mehr noch aber für die Stars der Musik- und Filmindustrie und ihre Produkte. So überstieg die Zahl der gesendeten Unterhaltungsfilme *aus* den Jahren zwischen 1933 und 1945 noch bis 1957 diejenige von Beiträgen *über* den Nationalsozialismus. Die zahlreichen UFA-Reprisen und Zusammenschnitte bzw. Porträts von Vorkriegsstars wie Marianne Hoppe, Willy Birgel, Zarah Leander und Heinrich George haben ihren Ursprung nicht nur aus dem Bereich der Hochkultur in der Pragmatik der Fernsehmacher (die gern auf vorhandenes und für das Fernsehen verfügbares Material zurückgriffen), sondern verweisen auch auf die entsprechenden Bedürfnisse in der Bevölkerung, bei der die positiv besetzten und vermeintlich unpolitischen Traditionen der 1930er Jahre äußerst populär waren.

Alles in allem bestätigt also die Untersuchung des Fernsehens keineswegs das noch immer weit verbreitete pauschale Bild einer „Verdrängung“ der NS-Vergangenheit in der frühen Bundesrepublik. Vielmehr entsprach die Thematisierung in hohem Maße den mentalen und den politischen Bedürfnissen der Bevölkerungsmehrheit. Erstere waren insbesondere von der in weiten Teilen der Gesellschaft vertretenen Auffassung geprägt, dass man sich individuell nicht nur nichts vorzuwerfen habe, sondern dass einem selbst und zugleich Deutschland als Ganzem Leid und Unrecht widerfahren sei, Gefühle nationaler Deprivation eingeschlossen. Zugleich bestand politisch nie ein Zweifel an der Notwendigkeit, sich retrospektiv vom Nationalsozialismus zu distanzieren. Die Bundesrepublik konnte es sich nicht nur gegenüber den Alliierten keineswegs leisten, an dieser Frage Zweifel aufkommen zu lassen, auch nach innen konnte sie als politisches Gebilde nur Legitimität gewinnen, in dem sie sich klar vom vormaligen, unübersehbar gescheiterten Regime distanzierte. In diesem spezifischen, nur nach Systemumbrüchen anzutreffenden Spannungsfeld spielten sich die Nachkriegsdiskurse ab, und zwischen diesen beiden Polen vermittelten viele von ihnen.

Auffällig ist dabei die hohe Konsonanz der Fernsehbeiträge hinsichtlich der Abwehr apologetischer Positionen. Eine deutliche, wenngleich nicht selten oberflächliche Distanzierung vom Nationalsozialismus scheint im Fernsehen obligatorisch gewesen zu sein, anders als in privatwirtschaftlich organisierten Medien wie der Illustriertenpresse, der Trivialliteratur und bisweilen dem Spielfilm. Deutlich artikuliert sich hier ein politisch-didaktischer Anspruch, der zweifellos in einem gewissen Spannungsverhältnis zu den mehrheitlich in der Gesellschaft verbreiteten Positionen stand, der aber wohl der Organisationsform der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten und dem Selbstverständnis ihrer Träger seinerzeit entsprach.

III. Der Mord an den europäischen Juden im Fernsehen der 1950er Jahre: Eine Leerstelle

Die primäre Selbstwahrnehmung als Opfer des Nationalsozialismus verhinderte freilich, dass die eigentlichen Opfergruppen auf viel Empathie hoffen konnten, wenn sie denn überhaupt wahrgenommen wurden. Anders als in den 1960er Jahren, als die Judenverfolgung vor allem in der Folge des Jerusalemer Eichmann-Prozesses auch im Fernsehen zumindest punktuell zum Thema wurde, muss man in den 1950er Jahren schon sehr genau suchen, um überhaupt Beiträge zu finden, die sich Aspekten von Verfolgung widmen – sei sie rassistisch oder anderweitig motiviert gewesen.

Die erste explizite Thematisierung des Holocaust im Fernsehen lässt sich 1957 nachweisen, als der Bayerische Rundfunk am Gründonnerstag den halbstündigen Dokumentarfilm „Nacht und Nebel“ (Nuit et Brouillard) des französischen Regisseurs Alain Resnais im Rahmen des ARD- Programms ausstrahlte. Nicht zufällig handelte es sich um einen ausländischen Film, und er kontrastierte die schockierenden Bilder von der Befreiung der Konzentrationslager 1945 mit Aufnahmen der verlassenen Lagergelände zehn Jahre danach. Der lakonische Kommentar liefert einen kurzen chronologischen Abriss der Lager- und Verfolgungsgeschichte. Dabei bleibt sowohl die Charakterisierung der Täter als auch diejenige der Opfer recht vage. Offenkundig steht hinter dem Film auch weniger die Absicht, das Geschehen zu erklären oder Verantwortliche zu benennen. Vielmehr ging es Resnais eher darum, die Verbrechen überhaupt ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu bringen und sie mit authentischen Bildern zu beglaubigen. Damit verbunden ist eine gewisse Universalisierung des Geschehens: Im letzten Satz des Kommentars heißt es:

„Und es gibt uns, die wir beim Anblick dieser Trümmer aufrichtig glauben, der Rassenwahn sei für immer darunter begraben. Uns, die wir tun, als schöpften wir neue Hoffnung, als glaubten wir wirklich, dass all das alles nur einer Zeit und einem Land angehört, uns, die wir vorbeisehen an den Dingen neben uns und nicht hören, dass der Schrei nicht verstummt.“⁹

Die Erinnerung an das historische Geschehen schien gerade deshalb so wichtig, weil der Genozid eben nicht als singuläres, prinzipiell nicht wiederholbares Ereignis betrachtet wird. Im Gegenteil: Die anhaltende Bedeutung von sozial definierten Stigmatisierungen und ihren gewaltsamen Folgen in der Gegenwart gebieten es, sich ihre letzte Konsequenz immer wieder vor Augen zu halten. Dabei mag es durchaus sein, dass für Resnais der seinerzeit aktuelle Algerien-Konflikt eine Rolle spielte.¹⁰

⁹ Zit. nach Martina Thiele: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Münster u.a. 2001, S. 175.

¹⁰ Vgl. Heinz-B. Heller: Vergangenheit im filmischen Präsens. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte. In: Knut Hickethier u.a. (Hg.): Der Film in der Geschichte. Berlin 1997, S. 220-227, hier: S. 225.

Diese Tendenz, die Geschichte nicht in den üblichen nationalgeschichtlichen Kategorien zu behandeln, konnte den Film nicht vor einer heftig ausgetragenen Debatte schützen. Tatsächlich provozierte er sogar einen kleinen diplomatischen Skandal. Denn ursprünglich hatte es sich bei Resnais' Kurzfilm um einen Beitrag zu den Filmfestspielen in Cannes 1956 gehandelt. Nach einer Intervention des deutschen Botschafters in Paris wurde der Film aus dem offiziellen Wettbewerb genommen, weil er nach Meinung der deutschen Regierung gegen die Grundsätze des Festivals verstieß, denen zufolge dort keine Filme gezeigt werden durften, die nationale Gefühle verletzen konnten. Der erzwungene Rückzug des Films löste nicht nur heftige Proteste in Frankreich aus, sondern führte auch dazu, dass Polen seinen Beitrag zurückzog und der bundesdeutsche Festspielbeitrag (Helmut Käutners „Himmel ohne Sterne“) ebenfalls nicht am Wettbewerb teilnehmen konnte. Auch in Bonn wurde die deutsche Intervention von der SPD-Opposition im Rahmen einer Anfrage im Bundestag aufgegriffen, und sowohl das Verhalten der Regierung als auch der Film selbst waren Gegenstand umfangreicher publizistischer Erörterungen.¹¹

Die Motive, den Film im folgenden Jahr zu Ostern ins Fernseh-Programm zu nehmen, sind nicht bekannt. Der weitere Umgang mit dem Film macht jedoch bereits deutlich, dass der Skandal um die deutsche Einflussnahme Wirkungen zeitigte, die die Regierung nicht vorhergesehen hatte. Denn sowohl das Presse- als auch das Zuschauererecho auf den Film, der in der Bundesrepublik erstmals auf der *Berlinale* 1956 zu sehen war, waren überwiegend positiv. Die Bundesprüfstelle stufte ihn als „besonders wertvoll“ (wenn auch als „nicht jugendgeeignet“) ein, und ab 1957 vertrieb die Bundeszentrale für Heimatdienst den Film mit über 100 Kopien für politische Bildungszwecke. Der Zensurversuch auf internationaler Ebene dürfte die Bekanntheit des Films in der deutschen Öffentlichkeit nicht unwesentlich befördert haben, eine offene Ablehnung des Films war seitens der Regierung danach kaum mehr vertretbar.

Allerdings kam die bereits erwähnte Tendenz, die Geschichte der Verfolgungen und der Lager in einen universellen moralischen Appell münden zu lassen, den Rezeptionsbedürfnissen in Deutschland durchaus entgegen. So stellten mehrere Kritiker einen Zusammenhang zu den Ereignissen in Ungarn 1956 her; der Film sei auch deshalb so wichtig, so ein Rezensent, „[...] um uns die Nacht und den Nebel jenseits der Elbe, der Oder, der Weichsel, der Wolga nicht vergessen zu lassen“.¹² Aber nicht nur in das antitotalitaristische Interpretationsmuster ließ sich der Film integrieren. Die Debatte zeigt vielmehr auch eine Tendenz zur „Renationalisierung“, wenn nämlich der deutsche Opfer-Mythos erhalten musste, um den Film zu verteidigen: Schließlich seien „die meisten Opfer der Konzentrationslager doch Deutsche“, „bis zum Ausbruch des Krie-

¹¹ Vgl. hierzu und zum folgenden ausführlich: Thiele: Publizistische Kontroversen, S. 166-201.

¹² Jürgen Wichmann: Experiment des guten Willens. Der französische KZ-Film Nacht und Nebel. In: Echo der Zeit, 24.2.1957; zit. nach Thiele, Kontroversen, S. 198.

ges, also mehr als sechs Jahre“ habe es sich gar „fast ausschließlich um Deutsche“ gehandelt, meinten die *FAZ* und *Die Zeit* angesichts der Intervention der Bundesregierung in Frankreich.¹³ Nebenbei zeigt sich hier, dass das Paradigma einer ungebrochenen deutschen Nationalgeschichte, die den Nationalsozialismus schlicht eskamotierte, seinerzeit noch völlig intakt war. Die Aneignung in Deutschland, das illustriert das Beispiel deutlich, vollzog sich eben auch im Falle eines ausländischen Filmes innerhalb der in der nationalen Öffentlichkeit verankerten Vorstellungen und Mythen.

Weitere Beiträge zu dieser Thematik finden sich in den 1950er Jahren nur sehr sporadisch. Immerhin sendete die ARD 1958 zur so genannten „Woche der Brüderlichkeit“ den DEFA-Spielfilm „Ehe im Schatten“, den Kurt Maetzig 1947 als einen der ersten deutschen Nachkriegsfilme überhaupt in der SBZ drehte. Behandelt wird hier das Schicksal eines Schauspieler-Ehepaares, das durch die Diskriminierung und schließlich Verfolgung der jüdischen Ehefrau in den Selbstmord getrieben wird. Die Handlung lehnt sich an den realen Fall des bekannten Schauspielers Joachim Gottschalk und seiner Familie an, dem Maetzig den Film auch widmete.

Im gleichen Jahr kam noch eine Fernsehspielfassung von Alfred Anderschs 1950 als Hörspiel uraufgeführtem „Biologie und Tennis“ auf den Bildschirm. Auch hier wird anhand eines Einzelschicksals ein vorzeitiger Tod im Angesicht der Arisierungen behandelt; Pate stand offenbar der Fall des Agfa-Direktors Fritz Albert. Abgesehen von einer Dokumentation aus Anlass des Jahrestages des 9. Novembers als „Schicksalstag des deutschen Volkes“ (so der Titel), in deren Rahmen auch das 20 Jahre zurückliegende Pogrom von 1938 thematisiert worden sein dürfte, und einer Begebenheit in Fritz Käutners Episodenfilm „In jenen Tagen“, den das Fernsehen bereits 1955 ausstrahlte,¹⁴ erschöpften sich darin die Repräsentationen von Verfolgungen in den 1950er Jahren. Zwar kann man den zitierten Beiträgen zugute halten, dass sie eine sicher nur punktuelle, aber zugleich klare Distanzierung vom Antisemitismus leisteten und auch zur emotionalen Identifikation mit den Opfern einluden. Aber zugleich fügten sie sich durchaus in die zeitgenössische Selbstwahrnehmung als nationale Opfergemeinschaft: Schließlich handelte es sich bei den Opfern auch um Deutsche, und sicher nicht zufällig repräsentierten sie die Stereotype und Ideale des deutschen Bildungsbürgertums.

Erst 1960 kam es im Rahmen von Fritz Umgelters mehrteiliger Fernseh-adaption von Hans Scholz' 1955 veröffentlichtem Roman „Am grünen Strand der Spree“ zu einer weiteren Thematisierung der Verfolgungen, die den Massenmord an den osteuropäischen Juden in den Blick nahm. In der ersten Folge („Das Tagebuch des Jürgen Wilms“) inszenierte Umgelter in bis dato unge-

¹³ Vgl. ebd., S. 193.

¹⁴ Vgl. dazu ausführlich: Christiane Fritsche: *Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 1960er Jahren.* München 2003.

kanter Offenheit eine fast zwanzigminütige Szene, die die Erschießung polnischer Juden 1941 zeigt. Dieser Tabubruch verfehlte seine Wirkung nicht: In der Kritik hieß es, diese „furchtbare, grauenhafte, zu schnell vergessene Wahrheit sprang die Menschen von dem Bildschirm an“, und Autor und Sender wurden für „Mut, Konsequenz und kompromisslose Gestaltung“ gelobt.¹⁵

Wie Lars Koch in seiner Analyse des Mehrteilers gezeigt hat, darf diese Pionierleistung allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch dieser „Fernsehroman“ prinzipiell den politischen Mythen und Wahrnehmungsmustern der Zeit verhaftet blieb und letztlich dem integrativen Muster einer normativen ex post Distanzierung vom Nationalsozialismus bei gleichzeitiger Entlastung respektive Viktimisierung der Zeitgenossen verpflichtet blieb. So bündelt die Produktion geradezu die oben bereits skizzierten Muster der NS-Wahrnehmung. Die tendenziell metaphysische Epochendiagnose als „nihilistische“ Zeit, der die Protagonisten scheinbar hilflos ausgeliefert sind, transportiert der Film ebenso wie die „Ohnmacht des einfachen Soldaten“, der im Konflikt zwischen Gewissen und Gehorsam im Grunde keine andere Wahl hat als diejenige einer „widerwilligen Loyalität“ – und damit der Verstrickung in die Verbrechen des Regimes. So wurden die Kriegsverbrechen zu einem Element der seinerzeit etablierten Wahrnehmung des Krieges als kollektiver Leidenserfahrung, die ihrerseits die Vorstellung einer nationalen Opfergemeinschaft maßgeblich begründete.¹⁶ Damit blieb auch der Mythos der „sauberen Wehrmacht“ weitgehend intakt, von dem man annehmen kann, dass er für die gesellschaftliche Integration in der frühen Bundesrepublik von zentraler Bedeutung war.

Insgesamt lässt sich also konstatieren, dass die Beschäftigung mit den Verfolgungsoffern im frühen Fernsehen zwar nicht tabuisiert, dafür aber sehr lückenhaft war. Ihrer Tendenz nach spiegelte sie einen spürbaren Widerspruch: Der deutlichen retrospektiven Distanzierung vom Nationalsozialismus und seinen Verbrechen entsprach eine weitgehende Ausklammerung der konkreten Geschichte: Die Täter wurden kaum benannt, und wenn doch, dann handelte es sich um stereotyp gezeichnete, fanatisierte Nazis oder SS-Männer. Die Mehrheit war scheinbar „schon immer“ dagegen gewesen, und das Selbstmitleid angesichts des vermeintlich durch „die Nazis“ erlittenen Unrechts übertraf bei weitem die Empathie mit den tatsächlichen Opfern von Verfolgung und Kriegsverbrechen. Dies sollte sich erst in den 1960er Jahren allmählich ändern: Nun begann – auch im Fernsehen – die eher harmonisierende, auf Integration angelegte Darstellung der Vergangenheit stärker polarisierenden Bildern zu weichen.

¹⁵ Zit. nach: Lars Koch: Das Fernsehbild der Wehrmacht am Ende der fünfziger Jahre – zu Fritz Umgelters Fernsehreihe „Am grünen Strand der Spree“, in: Waltraud Wara Wende (Hg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis, Stuttgart 2002, S. 78-93, hier: S. 79f.

¹⁶ Ebd., bes. S. 89ff.

IV. Fernsehöffentlichkeit und Erinnerungskultur

Es sind also durchaus spezifische historische Bedingungen, die den Umgang mit der unmittelbaren Vergangenheit in den 1950er Jahren bestimmt haben. Zentral war insbesondere, dass die Bevölkerung mehrheitlich von den Kriegserfahrungen noch persönlich geprägt war. Das Chaos der letzten Kriegsjahre und der unmittelbaren Nachkriegszeit, die damit verbundenen materiellen Verluste und die Trauer um die toten Angehörigen und Freunde wirkten prägend, so dass die Fokussierung der frühen Erinnerungskultur auf den Krieg und die damit verbundene Selbstwahrnehmung als Opfer eigentlich wenig überraschend ist.

Politisch war allerdings schon seinerzeit eine deutliche Distanzierung vom vormaligen Regime und seinen Repräsentanten gefragt. Der zunächst wenig populäre westdeutsche Teilstaat und die von Adenauer verfolgte Politik der konsequenten Westbindung waren außen- und innenpolitisch auf Gewinnung von Akzeptanz angewiesen, zumal unter den Bedingungen zweier um Zustimmung konkurrierender deutscher Staaten. Vor diesem Hintergrund kam es im Fernsehen wie auch in anderen Teilen von Öffentlichkeit und Politik zu einer Art Kompromiss: Die deutliche Ablehnung des NS-Regimes ging einher mit der weitgehenden Ausklammerung der breiten gesellschaftlichen Verstrickung der Deutschen. Der Opfer-Mythos fungierte dabei als vermittelndes Element zwischen den politischen Ansprüchen und den kollektiven Befindlichkeiten der Bevölkerung: Die Rolle des „ersten Opfers Hitlers“ implizierte zugleich die entschiedene Distanzierung von seinem Regime. Man geht wohl nicht zu weit, wenn man diesem Mythos eine wichtige Funktion bei der Identifikation der Bürger mit der demokratischen Bundesrepublik unterstellt, wie dies Hermann Lübke auf etwas anderer Grundlage bereits Anfang der 1980er Jahre getan hat.¹⁷ Zugleich darf aber der Preis nicht übersehen werden, den dieses „larmoyante“ Geschichtsbild forderte: Die Dimension der Verbrechen wurde ebenso wenig wahrgenommen wie die eigentlichen Opfer systematisch in den Blick gerieten, und von der breiten gesellschaftlichen Unterstützung des Regimes und seiner Politik bis in die letzten Kriegswochen hinein war sowieso keine Rede.

Das Fernsehen konstituierte in jener Zeit noch weitgehend die Rolle einer „nationalen Sekundäröffentlichkeit“, d.h. es adaptierte überwiegend fiktionale Stoffe aus Literatur, Theater und Radio. Ausländische Perspektiven waren zumindest bei diesem Thema selten, und wenn sie, wie im Falle von „Nacht und Nebel“, doch einmal auf den Bildschirm gelangten, dann wurden sie entsprechend der nationalen Wahrnehmungen interpretiert. Zugleich illustriert gerade dieses Beispiel auch eine Veränderung der öffentlichen Sphäre in den 1950er Jahren: Die deutsche Intervention gegen den Film in Frankreich hat einen öf-

¹⁷ Lübke, Hermann: Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewußtsein, in: HZ 236 (1983), S. 579-593.

fentlichen Skandal heraufbeschworen, der die Bekanntheit und die Verbreitung in Deutschland wesentlich gefördert haben dürfte. Unverkennbar entstand hier eine Eigendynamik, die mit den Erwartungen der Bundesregierung konfligierte, die Öffentlichkeit in ihrem Sinne steuern und beeinflussen zu können.

Ebenso wenig wird man allerdings pauschal behaupten können, die Thematisierung der NS-Vergangenheit im Fernsehen habe zu dieser Zeit den verbreiteten gesellschaftlichen Meinungen entsprochen. Vielmehr ist offenkundig, dass apologetische Positionen, wie man sie in kommerziellen Medien dieser Zeit findet (man denke nur an die Landser-Hefte), im Fernsehen nicht anzutreffen sind. Noch weitgehend frei von Konkurrenz und Kommerzialisierungstendenzen, verstand sich das Fernsehen in dieser Zeit noch in viel stärkerem Maße als heute als Bildungs- und Erziehungsinstanz, in der die Orientierung am Publikumsgeschmack vergleichsweise gering ausfiel.

Bezieht man nun die Ergebnisse abschließend auf die eingangs aufgeworfene Frage nach einem Vergleich der heutigen Opfer-Konjunktur mit der damaligen Zeit, so zeigt sich, dass das eine mit dem anderen wenig zu tun hat. Aus erinnerungskultureller Perspektive betrachtet basierte der Opfer-Mythos der 1950er Jahre auf den spezifischen Erfahrungen der Involvierten, die mit den politischen Erfordernissen der Bundesrepublik im Kalten Krieg in Einklang gebracht werden mussten. Gerade von solchen persönlichen und politischen Zwängen ist die Erinnerung dagegen heute weitgehend entlastet. Die nachwachsenden Generationen konstituieren keine auch nur halbwegs geschlossene Erinnerungsgemeinschaft mehr. Ebenso wenig steht das vereinigte Deutschland unter ähnlichen Legitimationszwängen wie die junge Bundesrepublik in Zeiten des Kalten Krieges. Die Frage, die noch den so genannten „Historikerstreit“ der späten 1980er Jahre motiviert hat, nämlich nach dem Stellenwert des Nationalsozialismus als zentralem Bezugspunkt des nationalen Selbstverständnisses, ist heute längst konsensual entschieden – die breite Mehrheit im Bundestag für die Errichtung des Holocaust-Mahnmals beweist es.

Nicht minder stark hat sich seit den 1950er Jahren die mediale Öffentlichkeit gewandelt. Längst ist das Fernsehen seiner Rolle als vorwiegend auf (hoch-)kulturelle Inhalte abonniertes „Zweitverwerter“ entwachsen und zum Leitmedium einer immer stärker visuell geprägten Öffentlichkeit aufgestiegen. Letztere zeichnet sich unter anderem durch ein erhebliches Maß an Kommerzialisierung, internationaler Vernetzung und Konkurrenz um Aufmerksamkeit aus. Die NS-Vergangenheit ist darin zu „populärkulturellem Allgemeingut“ (Erik Meyer) geworden, zu einem Stoff, der sich offenbar gut vermarkten lässt: Aufmerksamkeit scheint angesichts der Monströsität der Verbrechen garantiert, vorausgesetzt die Inhalte werden nur hinreichend emotional, skandalisierend oder auch voyeuristisch inszeniert.

Die Konjunktur der deutschen Opfer-Wahrnehmungen scheint denn also auch viel weniger in einer einfachen Kontinuität begründet zu sein, in der das nationale Trauma nachwirkt oder sich gar Renationalisierungstendenzen be-

merkbar machen.¹⁸ Viel entscheidender scheinen die oben skizzierten Entwicklungen: Die Pluralisierung von Erinnerung und Geschichtsbildern im Zuge des generationellen Wandels sowie die weit reichende Entlastung von politischen Zwängen nach dem Ende des Kalten Krieges haben nach einer Phase der Distanzierung eine unbefangene Wahrnehmung auch der deutschen Opfer ohne „Aufrechnungszwänge“ überhaupt erst möglich gemacht. Dahinter steckt freilich wohl noch mehr: Spürbar ist ein „Hunger nach Authentizität“ in einer unübersichtlichen Öffentlichkeit, der die Bedürfnisse einer in vielerlei Hinsicht verunsicherten Gesellschaft reflektiert. Gerade das Fernsehen bietet in seinen Dokumentationen eine nicht enden wollende Reihe von Zeitzeugen auf, deren Primärerfahrungen offenbar Garant für Authentizität sein sollen. Dass es sich dabei um einen Kurzschluss handelt, weil Erfahrungen subjektiv und Erinnerungen notorisch unzuverlässig sind,¹⁹ liegt nahe. Aber dessen ungeachtet kehrt darüber das Selbstbild der Kriegsteilnehmer und Involvierten tatsächlich noch einmal zurück – wenn auch wahrscheinlich nur auf absehbare Zeit.

Literatur

- Bösch, Frank, Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 50 (1999), S. 204-220.
- Classen, Christoph, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965* (Medien in Geschichte und Gegenwart 13), Köln u.a. 1999.
- Feil, Georg, *Zeitgeschichte im Deutschen Fernsehen. Analyse von Fernsehsendungen mit historischen Themen (1957-1967)* (Dialogos. Zeitung und Leben 7), Osnabrück 1974.
- Frei, Norbert, *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen*, München 2005.
- Fritsche, Christiane, *Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren*, München 2003.
- Geisler, Michael E., *Die Entsorgung des Gedächtnisses. Faschismus und Holocaust im westdeutschen Fernsehen*, in: Jürgen Feix u.a. (Hg.), *Augen-Blick. Erinnerung und Geschichte*, Marburg 1994, S. 10-50.
- Hickethier, Knut, *Kriegserlebnis und Kriegsdeutung im bundesdeutschen Fernsehen der fünfziger Jahre*. In: Ursula Heukenkamp (Hg.), *Schuld und Sühne?*

¹⁸ Jarausch, Konrad: Normalisierung oder Re-Nationalisierung? Zur Umdeutung der deutschen Vergangenheit, in: *Geschichte und Gesellschaft* 21 (1995), S. 571-584.

¹⁹ Welzer, Harald: Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch, in: Ders. (Hg.): *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg 2001, S. 160-178.

- Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945-1961), Bd. 2, Amsterdam/Atlanta 2001, S. 759-775.
- Kramer, Sven (Hg.), Die Shoah im Bild. München 2003.
- Moeller, Robert G., War Stories. The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany. Berkeley 2001.
- Reichel, Peter, Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, München/Wien 2004.
- Schildt, Axel, Der Umgang mit der NS-Vergangenheit in der Öffentlichkeit der Nachkriegszeit, in: Wilfried Loth/ Bernd A. Rusinek (Hrsg.), Verwandlungspolitik. NS-Eliten in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft. Frankfurt a.M./New York 1998, S. 19-54.
- Thiele, Martina, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film (Beiträge aus dem Zentrum für interdisziplinäre Medienwissenschaft der Universität Göttingen 1), München u.a. 2002.
- Vollnhals, Clemens, Zwischen Verdrängung und Aufklärung. Die Auseinandersetzung mit dem Holocaust in der frühen Bundesrepublik. In: Ursula Büttner (Hg.), Die Deutschen und die Judenverfolgung im Dritten Reich. Hamburg 1992, S. 357-392.
- Welzer, Harald (Hg.), Das soziale Gedächtnis. Geschichte-Erinnerung-Tradierung. Hamburg 2001.
- Wende, Waltraud (Hg.), Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis, Stuttgart/Weimar 2002.