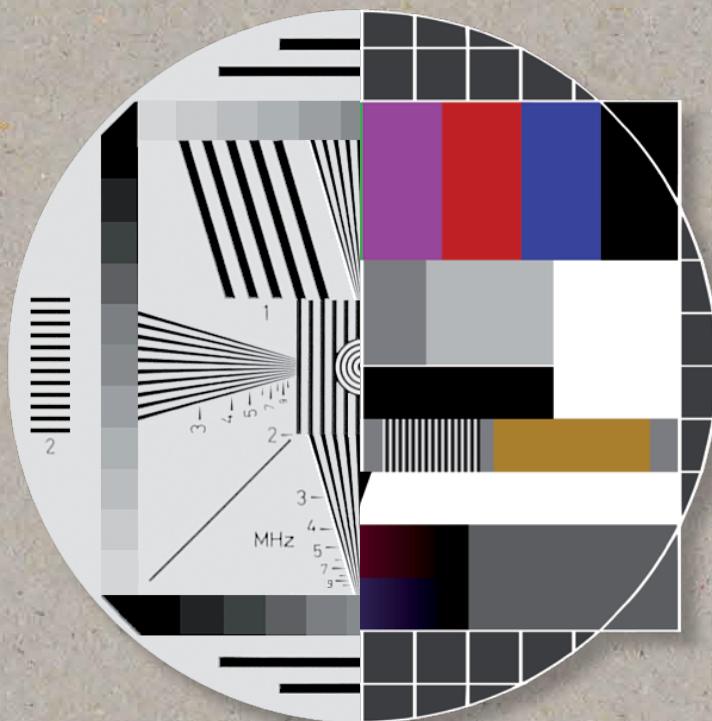


Judith Keilbach/Béla Ráska/Jana Starek (Hg.)

Völkermord zur Prime-Time

Der Holocaust im Fernsehen



Beiträge des VWI zur Holocaustforschung

BEITRÄGE



Völkermord zur Prime Time

Genocide at Prime Time

Herausgegeben von/Edited by
Judith Keilbach/Béla Ráska/Jana Starek

Beiträge des VWI zur Holocaustforschung
Band 8

Herausgegeben vom Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien (VWI)

new academic press, Wien, Hamburg 2019

Editorial Board des wissenschaftlichen Beirats
Peter Black/Robert Knight/Irina Scherbakowa

Das Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien (VWI) wird gefördert von

 Bundesministerium
Bildung, Wissenschaft
und Forschung



 Bundeskanzleramt

Die Herausgabe dieses Bandes wurde gefördert vom



Alle Rechte vorbehalten

© 2019

new academic press, Wien, Hamburg

www.academicpress.at

www.vwi.ac.at

Lektorat der englischen Texte: Tim Corbett

Lektorat der deutschen Texte: HerausgeberInnen

Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest

Gestaltung: Hans Ljung

ISBN 978-3-7003-2133-0

<i>Judith Keilbach/Béla Rásky/Jana Starek</i>	
Vorwort	9
<hr/>	
Nationale Narrative National Narratives	
<i>Wulf Kansteiner</i>	
Fantasies of Innocence	23
The Holocaust Bystander as German Television Star	
<i>Eva Waibel</i>	
Zeitkritik im Hauptabendprogramm	47
Faschismus und Krieg im frühen österreichischen Fernsehspiel	
<i>Lisa Schoß</i>	
Zwischen Ideologie und Erleben	69
Der ostdeutsche Fernsehmehrteiler <i>Die Bilder des Zeugen Schattmann</i> (1972)	
<i>Šárka Sladovníková</i>	
Visualising the Holocaust in Czechoslovak Cinema Before 1989	95
Representative Czechoslovak Feature and TV Films	
<i>Madene Shachar</i>	
The Ghetto Fighters' House Trilogy Project	111
Constructing the Israeli Narrative	
<i>Raluca Moldovan</i>	
Representation Missing	123
The Holocaust on Romanian Television	
<i>Jan Taubitz</i>	
This Is Your Life	145
Ein amerikanisches Narrativ des Überlebens im Fernsehen und in Zeitzeugenberichten	
<hr/>	
Fernsehspiele TV Plays	
<i>Julia Schumacher</i>	
Kein „Melodrama vom Massenmord“	167
Egon Monks <i>Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939</i>	
<i>Renée Winter</i>	
Interventions	193
Options for Action Against Antisemitic Violence in the 1965 TV Play	
<i>An der schönen blauen Donau</i>	
<i>Drehli Robnik</i>	
Verstellungen und Versetzungen	205
Widersprüche der Inszenierung politischer Subjektivität in Axel Cortis	
Fernsehspielen zum (Post-)Nazismus	
<i>Rita Horváth</i>	
Encounter and Avoidance	215
The Jewish Holocaust in Two Early Hungarian TV Dramas	

Dokumentarische Formen | Documentary Types

Yael Munk

Israeli Television Documentaries

227

Their Role in Expanding the Boundaries of Holocaust Memory Discourse

Damiano Garofalo

Breaking the Paradigm

241

Visualising the Holocaust in Three of Liliana Cavani's TV Documentaries

Martina Thiele

Der Prozeß als Gegenentwurf

253

Zur Machart von Eberhard Fechners Film über den Majdanek-Prozess

Judith Keilbach

Eine Epoche vor Gericht

265

Der Eichmann-Prozess und das bundesdeutsche Fernsehen

Serielle Strukturen | Series Structures

Raphael Rauch

Gegenwart statt Holocaust?

287

Die ARD-Serie *Levin und Gutman* (1985)

Klaus-Jürgen Hermanik

**Empathische Identifikation mit Medienfiguren zur Vermittlung
des Holocaust in Belgrad (1941/1942)**

309

Die serbische TV-Serie *Der Duft des Regens auf dem Balkan*

Robby Van Eetvelde

Collaboration, Resistance, Holocaust

329

Conflicting Narratives of Victimhood in Flemish Television Series Dealing
with the Second World War in Belgium

Nach dem Fernsehen | After Television

Nevena Daković/Aleksandra Milovanović

The Holocaust, War, and Memories

351

New Holocaust Narratives in Former Yugoslavia

Stéphanie Benzaquen-Gautier

The Afterlife of a Media Event

375

Watching the Miniseries *Holocaust* on YouTube

Kirstin Frieden

Der Holocaust in den neuen Medien und auf YouTube

391

Kurzlebensläufe der AutorInnen | Short Biographies of the Authors

401

Publications of Vienna Wiesenthal Institute for Holocaust Studies

405

Editorische Notiz

Das VWI ersucht seine Autorinnen und Autoren ausdrücklich, sich um geschlechtsneutrale Formulierungen zu bemühen und gegebenenfalls die weibliche und die männliche Form anzuführen, hat sich aber gegen ein nachträgliches und formalistisches Gendern durch das Lektorat entschieden. Das Ergebnis sind Texte, die sich in dieser Frage mitunter etwas unterscheiden.

Bei den englischen Texten gilt die britische Rechtschreibung, die Transkription von Namen, Titeln und Organisationen aus nichtlateinischen Alphabeten wurde den jeweiligen Autorinnen und Autoren überlassen und nicht vereinheitlicht.

Editorial Notice

The VWI explicitly requests that its authors try to adopt gender-neutral formulations and use both female and male forms wherever appropriate. However, the VWI has decided against retroactive, formalistic gendering in its copy-editing process. The result of this decision is that the papers sometimes vary with regard to this issue.

We have opted for British English in the English-language texts. The transcription of names, titles, and organisations in non-Latin alphabets was left up to the authors and has not been standardised.

Judith Keilbach/Béla Rásky/Jana Starek

Vorwort

Die Ausstrahlung der US-amerikanischen Mehrteilers *Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss* versetzte Ende der 1970er-Jahre das Fernsehpublikum der USA, Westeuropas und Israels in Aufregung. Die Sendereihe war umstritten,¹ ihre Rezeption ist bis heute ambivalent – auch in Osteuropa, wo sie in der Regel erst nach dem Ende des kommunistischen Systems ausgestrahlt wurde. Wie die Serie in verschiedenen Ländern aufgenommen wurde und welche Reaktionen sie auslöste, sagt viel über den damaligen Umgang mit der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik sowie über die Erinnerung, das Vergessen und die Verdrängung der Ermordung der europäischen Juden. *Holocaust* gilt inzwischen als Fernsehereignis, das einen erinnerungskulturellen Epochenumbruch bewirkt hat. Mit der Darstellung des Schicksals einer deutsch-jüdischen Familie in den Jahren 1933–1945 habe der Holocaust, die Vernichtung des europäischen Judentums das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit erreicht, so der allgemeine Befund.²

Das Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien nahm 2014 den 35. Jahrestag der Ausstrahlung der Serie im österreichischen Fernsehen zum Anlass, um im Rahmen einer *Simon Wiesenthal Conference* der Repräsentation des Holocaust im Fernsehen nachzugehen. Zahlreiche Beiträge nahmen dabei Sendungen in den Blick, die weniger bekannt oder sogar gänzlich in Vergessenheit geraten sind. Der vorliegende Konferenzband in den *Beiträgen des VWI zur Holocaustforschung*, der einen Großteil der für die Publikation überarbeiteten Vorträge enthält,³ rückt diese Sendungen in den Mittelpunkt.

1 Siehe: Friedrich Knill, „Holocaust“. Zuschauer schreiben an den WDR. Ein Projektbericht. Berlin 1983; Yihzak Ahren, Das Lehrstück „Holocaust“. Zur Wirkungspsychologie eines Medienereignisses, Opladen 1982; Joachim Siedler, „Holocaust“. Die Fernsehserie in der deutschen Presse. Eine Inhalts- und Verlaufsanalyse anhand ausgewählter Printmedien, Münster 1984; Peter Diem, Holocaust, Anatomie eines Medienergebnisses, Wien 1979; Raul Jordan, Konfrontation mit der Vergangenheit. Das Medienergebnis Holocaust und die politische Kultur der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt am Main/Wien 2008.

2 Siehe hierzu z. B.: Daniel Levy/Natan Sznaider, Erinnerung im globalen Zeitalter. Der Holocaust, Frankfurt am Main 2001, 132.

3 Folgende Beiträge sind zudem in S:I.M.O.N. – Shoah: Intervention. Methods. Documentation., der elektronischen Zeitschrift des VWI erschienen: Guido Vitiello, Retrospective Voyeurism. The ‚Peephole Motif‘ in Contemporary Holocaust Cinema in: S:I.M.O.N. – Shoah: Intervention. Methods. Documenta-

Es war letztlich eine Fernsehserie des US-amerikanischen Unterhaltungsfernsehens, die den bis heute in die Alltagssprache eingegangenen und im akademischen Bereich etablierten Begriff für den Massenmord an den europäischen Juden prägen sollte. Seit der Ausstrahlung von *Holocaust* wird der Titel des Mehrteilers als Synonym für die Vernichtung des auf rassistischer Grundlage definierten europäischen Judentums gebraucht und benennt inzwischen sogar einen eigenen akademischen Studienzweig. Holocaust hat – Shoah vielleicht ausgenommen – alle anderen Bezeichnungen verdrängt, als hätte es zuvor die Begriffe Churban, Kataklismus oder Judeozid nie gegeben.⁴ Doch auch *Als der Holocaust noch keinen Namen hatte*,⁵ gab es öffentliche, publizistische, akademische und moralische Auseinandersetzungen mit den nationalsozialistischen Verbrechen. In einer breiten Palette von Zeitzeugenberichten, Analysen und theoretischen Beschäftigungen wurde das Geschehene bereits vor der Etablierung des Begriffs Holocaust thematisiert. Sowohl in den Tätergesellschaften als auch in den ehemals besetzten Ländern fand eine Beschäftigung mit den historischen Ereignissen und den Strategien der Überlebenden statt, das Erlittene zu bewältigen. Selbst die Verfolgung, oder besser: die Versöhnung der Täter, das Ausmaß der Verdrängung und die Aus- und Nachwirkungen auf die postnazistischen Gesellschaften waren Thema in Kunst, Literatur und Publizistik.⁶ Mit der Eskalation des Kalten Krieges fand diese Auseinandersetzung jedoch ein Ende, das nicht zuletzt durch den Unwillen oder die Unfähigkeit breiter Teile der Mehrheitsgesellschaft getragen war, sich ihrer Mitverantwortung zu stellen.

Die hier versammelten Beiträge verdeutlichen, dass auch die televisuelle Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus nicht mit *Holocaust* begann: Bereits lange vor 1978, in einer Zeit, als das Fernsehen noch kein Massenmedium war – vielleicht sogar gerade deshalb –, wurde der Massenmord an den Juden in unterschiedlichsten Fernsehformen zur Sprache gebracht, auch wenn er niemals und nirgendwo ins Zentrum der Darstellung und Aufarbeitung rückte.

In der Zusammenschau führen die vorliegenden Beiträge die vielfältigen Darstellungsformen, Genres und rhetorischen Mittel vor Augen, mit denen die systematische

tion. 5 (2018) 1, 116–123; DOI: https://doi.org/10.23777/sn.0118/ess_gvit01 sowie Jonathan Friedman, „I'm a Survivor!“ The Holocaust and Larry David's Problematic Humour in *Curb Your Enthusiasm*, in: ebd., 110–114. DOI: https://doi.org/10.23777/sn.0118/ess_jfri01.

4 Dan Michman, Shoah, Churban, Cataclysm, Judeocide, Holocaust, Genocide (and more). On Terminology and Interpretation. Simon Wiesenthal Lecture, 23. Oktober 2014; <https://www.youtube.com/watch?v=vfScF7cxjCs> (13. Oktober 2019).

5 Regina Fritz/Éva Kovács/Béla Rászy (Hg.), *Als der Holocaust noch keinen Namen hatte. Zur frühen Aufarbeitung des NS-Mordes an Jüdinnen und Juden/Before the Holocaust Had Its Name. Early Confrontations of the Nazi Mass Murder of the Jews*, Wien 2016.

6 Siehe beispielsweise: Friedrich Meinecke, *Die deutsche Katastrophe, Betrachtungen und Erinnerungen*, Wiesbaden 1946; Karl Jaspers, *Die Schuldfrage*, Heidelberg 1946; István Bibó, *Zur Judenfrage. Am Beispiel Ungarns nach 1944*, Frankfurt am Main 1990.

Entrechung und Vernichtung der europäischen Juden im Fernsehen unterschiedlicher Länder thematisiert wurde.

Nationale Narrative

Zahlreiche Beiträge dieses Bandes zeigen, dass die Darstellung des Holocaust in vielen Fernsehsendungen in nationalen Narrativen verankert bleibt. Sie übernehmen dabei häufig die Perspektiven der jeweiligen nationalen Geschichtspolitik im Hinblick auf die Aufarbeitung, Verdrängung oder eben auch Ignoranz der Verbrechen.

Wulf Kansteiner schlägt in seinem Beitrag *Fantasies of Innocence. The Holocaust Bystander as German Television Star* vor, das Fernsehen als Medium zu verstehen, das aufgrund seiner dispositiven Anordnung besonders dazu geeignet ist, die Erinnerung an den Nationalsozialismus in geregelte Bahnen zu lenken: Der kleine Bildschirm im familiären Wohnzimmer befördert die Möglichkeit, die Welt draußen auszugrenzen, die öffentliche Sphäre von der privaten zu trennen und das in den ehemaligen Tätergesellschaften sowie den Gesellschaften der besetzten Länder verbreitete Phantasma von Unschuld und Nichtbeteiligung zu nähren. Im Prozess der Vergangenheitsbewältigung sichert das Fernsehen einen Raum, in dem sich das Fernsehpublikum bequem in die Position eines Bystanders begeben kann. Es ist diese voyeuristische Figur, die inzwischen den Kern der Erinnerung an das ‚Dritte Reich‘ bildet, wobei das Fernsehen das Unbeteiligtsein erst omnipräsent und normal, aber gleichzeitig auch unsichtbar und unproblematisch macht.

Auch wenn die fernseherzählerische Aufarbeitungen des Holocaust in nationale Narrative eingebettet war und ist, finden sich insbesondere in frühen Fernsehproduktionen aus den ehemaligen Täterländern zahlreiche Sendungen, deren Darstellungen den offiziellen erinnerungspolitischen Umgang mit den nationalsozialistischen Vergangenheit unterlaufen.

Gerade in jenem Land, dem es lange Zeit am Besten gelang, die Schuldumkehr zu einem festen Bestandteil seiner Geschichtspolitik zu machen und sich selbst und seine Bürger zu Opfern zu stilisieren, steuerte das Fernsehen in einzelnen Sendungen gegen. Eva Waibel zeigt in *Zeitkritik im Hauptabendprogramm. Faschismus und Krieg im frühen österreichischen Fernsehspiel*, dass sich das Fernsehen mit der Verstrickung weiter Teile der österreichischen Gesellschaft in die Verbrechen des Nationalsozialismus kritisch auseinandersetzte. Dies gilt nicht nur für das inzwischen legendäre Stück österreichischer Fernsehgeschichte, den von Helmut Qualtinger und Carl Merz geschriebenen *Der Herr Karl*.⁷ Waibel zeigt anhand von vier Fernsehspielen aus den 1960er-Jahren, dass

⁷ Der Herr Karl (Erich Neuberg, ORF, 15. November 1961).

diese die Mitverantwortung vieler Österreicher deutlich ansprachen und den in dieser Zeit noch dominanten Topos einer Opferrolle Österreichs zu dekonstruieren versuchten. Auch das Fortleben der NS-Gesinnung und des Antisemitismus sowie das Versagen der Nachkriegsjustiz kamen in diesen Produktionen zur Sprache. Der Hinweis Waibels, dass Produzenten, Autoren oder Darsteller dieser Fernsehspiele häufig eine persönliche Erfahrung von Exil und Verfolgung hatten, zeigt allerdings, dass vor allem persönlich Betroffene an einer Aufarbeitung der österreichischen Vergangenheit interessiert waren.

Das antifaschistische Gründungsnarrativ der DDR bespricht Lisa Schoß in ihrem Beitrag *Im Spannungsfeld zwischen Ideologie und Erleben. Der ostdeutsche Fernsehmehrteiler „Die Bilder des Zeugen Schattmann“* (1972). Ihre detaillierte Analyse zeigt, dass selbst in der DDR das Staatsfernsehen bei der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit nicht unbedingt eine staatsdoktrinäre Geschichtspolitik reproduzierte. Obwohl *Schattmann* dem staatlich reglementierten Diskurs des Antifaschismus seine Reverenzen erwies, stand der Mehrteiler teilweise offen im Widerspruch zu den politisch-ideologischen Vorgaben des SED-Regimes. Schoß verdeutlicht anhand der Biografie des Autors Peter Edel, dass es sich bei *Schattmann* um ein Stück verfilmter Lebensgeschichte handelte. Die Darstellung der deutsch-jüdischen Erfahrungsgeschichte gehört zu den wenigen deutschen Film- und Fernsehproduktionen in Ost und West, die nicht nur umfangreich von Juden erzählen, sondern auch maßgeblich aus deren Perspektive.

Im Falle der Tschechoslowakei, einem weiteren staatssozialistischen Land, überrascht, wie wenig sich das Staatsfernsehen mit der NS-Besatzung bzw. Kollaboration oder dem Holocaust auseinandersetzte. Die Beschäftigung mit diesem Thema fand vielmehr im Medium Film statt. Šárka Sladovníková erwähnt in ihrem Beitrag, dass in der Tschechoslowakei mehr als 40 Filme über den Holocaust entstanden sind. In *Visualising the Holocaust in Czechoslovak Cinema Before 1989. Representative Czechoslovak Feature and TV Films* geht sie auf sieben Filme aus unterschiedlichen Jahrzehnten näher ein. Unter den Veränderungen der Darstellung, die im historischen Vergleich sichtbar werden, hebt Sladovníková die Deutlichkeit des politischen Protests gegen den Kommunismus, Verschiebungen in der Charakterisierung der Protagonisten sowie eine zunehmende Marginalisierung jüdischer Erfahrungen hervor. Damit verdeutlicht sie, dass Filme nicht unabhängig von der jeweiligen politischen Situation produziert werden.

Madene Shachar bespricht in *Constructing the Israeli Narrative. The Ghetto Fighters' House Trilogy Project* drei Dokumentarfilme, die auch im Fernsehen ausgestrahlt wurden und die in Israel einen Wendepunkt in der Repräsentation des Holocaust darstellten. Die Trilogie, die zwischen 1974 und 1985 veröffentlicht wurde, thematisiert den Holocaust, den Exodus nach Palästina und den jüdischen Widerstand im Zweiten Weltkrieg. Durch ihre Verwendung von – zum Teil von der NS-Propaganda produziertem – Bildmaterial und Zeitzeugeninterviews mit Holocaustüberlebenden brachten die Filme

eine Myriade von Bildern und Erinnerungen ans Tageslicht. Die Vielschichtigkeit, die die Filme kennzeichnet, ergibt sich aus der visuellen und emotionalen Kraft des Bildmaterials und der Gesprächspartner sowie der religiösen Lyrik und verwendeten Musik. Shachar argumentiert, dass die israelische Gesellschaft durch die Vermischung unterschiedlicher Stimmen, Akzente, Sprachen und Erzählweisen auf diese Weise eine gemeinsame Sprache, ein gemeinsames historisches Narrativ finden konnte.

Raluca Moldovan setzt sich in ihrem Beitrag *Representation Missing. The Holocaust on Romanian Television* mit den Leerstellen auseinander, die es im rumänischen Fernsehen zum Thema Holocaust bis heute gibt. Unter der Ceaușescu-Diktatur leistete das Fernsehen vor allem der heroischen Nationsbildung Vorschub, wobei auch der antifaschistische Widerstand zur Sprache kam, ohne dabei jedoch auf das Schicksal der europäischen Juden einzugehen. Auch nach 1989 ist in Rumänien zunächst eine Relativierung und sogar Leugnung der Verbrechen zu verzeichnen, inzwischen beschäftigt sich das Fernsehen jedoch mit den in Rumänien ausgeübten Pogromen und Massenmorden – allerdings in der Regel nur auf marginalen Sendern und im Kontext von Gedenktagen rund um den Holocaust. Moldovan weist auf die gesellschaftliche Akzeptanz der Holocaustleugnung und auf antisemitische Ausrutscher im Fernsehen hin, die zu ihrer skeptischen Einschätzung des Holocaustbewusstseins in Rumänien beitragen.

Jan Taubitz beschäftigt sich in „*This Is Your Life. Ein amerikanisches Narrativ des Überlebens im Fernsehen und in Zeitzeugenberichten*“ mit dem Auftritt einer Holocaustüberlebenden in der US-amerikanischen Talkshow *This Is Your Life*. Er zeigt, wie die 1953 ausgestrahlte Sendung die Lebensgeschichte von Hanna Kohner in eine amerikanische Erfolgsgeschichte transformierte, indem ihr Leidensweg als Kulisse genutzt wurde, vor deren Hintergrund von der Erfüllung des ‚American Dream‘ erzählt wurde. Taubitz weist darüber hinaus auch nach, dass die Sendung viele dramaturgische Elemente vorwegnahm, die inzwischen zum festen Repertoire von fiktionalen und dokumentarischen Film- und Fernsehproduktionen über den Holocaust gehören. Er argumentiert, dass das US-amerikanische Fernsehen in den 1950er-Jahren das Paradigma etabliert hat, nach dem später Lebenserzählungen von Holocaustüberlebenden modelliert wurden.

Fernsehspiel

Der Holocaust wird im Fernsehen in den unterschiedlichsten Formen und Genres thematisiert, wobei die Auseinandersetzung mit den nationalsozialistischen Verbrechen insbesondere in den 1960er-Jahren häufig in Form von Fernsehspielen stattfand. Die in diesem Kapitel versammelten Beiträge richten ihren Blick auf die erzählerischen und ästhetischen Strategien, mit denen die historischen Ereignisse dramaturgisch aufbereitet und in Spielhandlungen umgesetzt wurden.

Julia Schumacher beschäftigt sich in ihrem Beitrag *Kein „Melodrama vom Massenmord“*. Egon Monks „Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939“ mit der ersten bundesdeutschen Fernsehproduktion, die den Alltag in einem nationalsozialistischen Konzentrationslager in den Mittelpunkt der Erzählung stellte. Neben einer Analyse der erzählerischen und visuellen Merkmale des 1965 in der ARD ausgestrahlten Fernsehspiels *Ein Tag* erläutert sie auch die Programmatik von Egon Monk, der nicht nur Regie führte, sondern auch Leiter der Hauptabteilung Fernsehspiel des Norddeutschen Rundfunks (NDR) war. Monk war für seine zeitkritische Programmplanung bekannt und forcierte die Thematisierung der NS-Vergangenheit, wie die unter seiner Verantwortung realisierten Fernsehspiele zeigen. Anhand eines Vergleichs von *Ein Tag* mit drei zeitgleich entstandenen Spielfilmen über die Ereignisse in den Konzentrationslagern verdeutlicht Schumacher den Einfluss von Brechts Gestaltungsprinzipien, die zur Erkenntnis von politischen Zusammenhängen beitragen und das Weinen „aus den falschen Gründen“ verhindern.

Renée Winter hebt in *Interventions. Options for Action Against Antisemitic Violence in the 1965 TV Play „An der schönen blauen Donau“* hervor, dass sich das 1965 im ORF ausgestrahlte Fernsehspiel deutlich von anderen österreichischen Sendungen jener Zeit unterschied. Im Gegensatz zur üblichen Gegenüberstellung von ‚Wir – Österreicher‘ und ‚Sie – Nationalsozialisten‘ verzichtete dieses Fernsehspiel über den Mord am österreichischen Bundeskanzler Dollfuß im Juli 1934 auf die Konstruktion eines kollektiven ‚Wir‘. Es interessierte sich vielmehr für die verschiedenen Handlungsmöglichkeiten während der austrofaschistischen Diktatur. Winter weist auf die geschlechtsspezifische Zuschreibung von politischen Positionen in *An der schönen blauen Donau* hin und stellt einen Zusammenhang mit dem Motiv der Solidarität her, das von der Darstellung eines männlich geprägten Widerstands abweicht. Die untypische Auseinandersetzung mit dem Austrofaschismus führt sie unter anderem darauf zurück, dass es sich bei *An der schönen blauen Donau* um eine Koproduktion mit dem NDR handelte.

Drehli Robnik setzt sich in *Verstellungen, Versetzungen und die Widersprüche der Inszenierung politischer Subjektivität in Axel Cortis ORF-Fernsehspielen zum Thema (Post-)Nazismus* mit zwei Fernsehspielen aus den frühen 1970er-Jahren auseinander, die beide in Koproduktion mit den bundesdeutschen ZDF entstanden sind. In seiner kritischen Lektüre von *Der Fall Jägerstätter* (1971) über den Kriegsdienstverweigerer Franz Jägerstätter und *Ein junger Mann aus dem Innviertel* (1973) über den jungen Adolf Hitler, bei denen Axel Corti jeweils Regie führte, arbeitet er drei Kategorien heraus, die Corti Geschichtsbild prägten und die auch in seinen späteren Filmen anzutreffen sind: Gerede, Verstellen und Versetzen. Darüber hinaus problematisiert er Cortis Selbstinszenierung als Moralist und Künstlerindividuum und kritisiert dessen Wahrheitspoetik, die von verschiedenen österreichischen Film- und Fernsehschaffenden bzw. in unterschiedlichen Fernsehproduktionen in ihrer (teilweise fragwürdigen)

Beschäftigung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit aufgegriffen und weiterentwickelt wurden.

Rita Horváth beschäftigt sich in ihrem Beitrag *Encounter and Avoidance. The Jewish Holocaust in Two Early Hungarian TV Dramas* mit zwei international preisgekrönten Fernsehspielen des ungarischen Staatsfernsehens der frühen 1960er-Jahre. In *Frau in der Baracke* (Éva Zsurzs, 1961) phantasiert eine Gruppe politisch Gefangener die Anwesenheit einer Bekannten, um ihren Überlebenswillen bis zur Befreiung zu erhalten. *Flucht ins Gefängnis* (Imre Mihályfi, 1962) erzählt von einer jüdischen Frau, die mit den Taten eines Dienstmädchen konfrontiert wird, deren Identität sie angenommen hat, um sich zu schützen. Beide Fernsehspiele, die dem Existentialismus verhaftet und durch eine minimalistische Ästhetik gekennzeichnet sind, thematisieren die nationalsozialistischen Verbrechen, ohne dabei jedoch auf den Holocaust als jüdische Erfahrung einzugehen – lediglich einige subtile Andeutungen lassen sich finden. Horváth versteht das Motiv der abwesenden Anwesenheit von Frauen, das in beide Fernsehspiele anzutreffen ist, als Sinnbild für die abwesende Präsenz des Holocaust im ungarischen Fernsehen.

Dokumentarische Formen

Die Beschäftigung mit Ereignissen der Vergangenheit findet im Fernsehen häufig in dokumentarischer Form statt. Die Beiträge dieses Kapitels gehen der Thematisierung von NS-Verbrechen im israelischen, italienischen und bundesdeutschen Fernsehen nach und führen dabei unterschiedliche Formen vor Augen, die eine dokumentarische Annäherung annehmen kann.

Yael Munk beschäftigt sich in ihrem Beitrag *Israeli Television Documentaries. Their Role in Expanding the Boundaries of Holocaust Memory Discourse* mit dem Holocaustgedenken im israelischen Fernsehen. Sie bespricht die vom Fernsehen mitproduzierten Dokumentarfilmen *A Film Unfinished* (Yael Hersonski, 2010) und *The Flat* (Arnon Goldfinger, 2011), die jeweils für ein neues Paradigma der israelischen Holocaustinnerung stehen. Diese beiden Paradigmen beschreibt Munk anhand von psychoanalytischen Kategorien und mit Bezug auf LaCapra als ‚Acting Out‘ und ‚Working Through‘. Die ausgewählten Filme gehen beide der Frage nach, wie man die Erinnerung bewahren kann und wie sich die aus ihr resultierenden Traumata aufarbeiten lassen. Während *A Film Unfinished* versucht, der Wahrheit von historischem Bildmaterial auf die Spur zu kommen und diese Suche dabei zugleich problematisiert (Acting Out), erforscht der Filmemacher von *The Flat* die verdrängte Vergangenheit seiner Familie (Working Through).

Damiano Garofalo stellt in *Breaking the Paradigm. Visualising the Holocaust in Three of Liliana Cavani's TV Documentaries* frühe dokumentarische Fernseharbeiten der italienischen Filmemacherin Liliana Cavani vor, die Anfang der 1960er-Jahre aus Propagand-

dafilmen mehrere Kompilationsfilme für eine vierteilige Serie über das ‚Dritte Reich‘ zusammengestellt hat. Mit Blick auf die italienische Erinnerungspolitik, in der jegliche Verantwortung ausgelagert wurde, verwundert es nicht, dass die Sendung vor allem auf Ereignisse in Nazi-Deutschland einging, wobei eine Folge die systematische Vernichtung von Juden thematisiert und eine andere kurz die Einführung von antisemitischen Gesetzen in Italien erwähnt. Cavanis 1965 gesendeter Interviewfilm, in dem Widerstandskämpferinnen von ihren Erlebnissen in den Konzentrationslagern berichten, sieht Garofalo als Hinweis auf den Beginn der „Ära der Zeitzeugen“.⁸ In diesem Film kommt erstmals die Beteiligung von italienischen Faschisten an den Verbrechen zur Sprache, auch wenn der herrschende Antisemitismus weiterhin ausgeblendet bleibt.

Martina Thiele beschreibt in „*Der Prozeß*“ als Gegenentwurf. Zur Machart von Eberhard Fechners Film über den Majdanek-Prozess die künstlerischen Verfahren, die Fechners dreiteilige vom NDR produzierte Interviewmontage kennzeichnen. Da der 1975 vor dem Düsseldorfer Landgericht stattfindende Prozess nicht gefilmt werden durfte, führte Fechner mit 70 Prozessbeteiligten Interviews – darunter Angeklagte, Zeugen, Verteidiger und Richter. Thiele geht auf die Anordnung des so entstandenen Filmmaterials ein, hebt den Verzicht auf den Kommentar eines allwissenden Erzählers hervor und verweist auf die Multiperspektivität, die aus der spezifischen Montage des Films resultiert. Sie verdeutlicht, wie diese Verfahren eingesetzt werden, um Partei für die Opfer zu ergreifen und erläutert Fechners Begriff von Dokumentarismus, der die Möglichkeit einer objektiven Darstellung von Wirklichkeit problematisiert.

Judith Keilbach beschäftigt sich in ihrem Beitrag „*Eine Epoche vor Gericht*“. Der Eichmann-Prozess und das bundesdeutsche Fernsehen mit der Fernsehberichterstattung über den 1961 in Jerusalem stattfindenden Prozess gegen Adolf Eichmann, der vollständig auf Video mitgeschnitten wurde. Dieses Material verwendete das bundesdeutsche Fernsehen für seine insgesamt 36 vom NDR produzierten Sondersendungen, in denen es über die Ereignisse vor Gericht informierte. Zusätzlich wurden außerhalb des Gerichtssaals Gespräche mit Prozessbeobachtern, Holocaustüberlebenden und jungen Israelis gefilmt. Keilbach geht auf die Auswahl der Videomitschnitte ein, die dem bundesdeutschen Publikum präsentiert wurden, und stellt Bezüge zwischen den Filmbeiträgen und anderen Fernsehgenres und -sendungen her, die sich Anfang der 1960er-Jahren mit dem Holocaust beschäftigten. Neben seiner erinnerungskulturellen Rolle betont sie die gesellschaftliche Funktion des Fernsehens beim Ausloten der Rolle der BRD in der Welt.

⁸ Siehe hierzu: Annette Wieviorka, *The Era of the Witness*, Ithaca NY 2006. Ein ins Deutsche übersetzter Auszug aus dem Buch ist erschienen als: Annette Wieviorka, Die Entstehung der Zeugen, in: Gary Smith (Hg.) *Hannah Arendt Revisited. „Eichmann in Jerusalem“ und die Folgen*, Frankfurt am Main 2000, 136-159.

Serielle Strukturen

Serielle Erzählstrukturen gehören zu den medienspezifischen Merkmalen des Fernsehens. Sie eignen sich insbesondere für lange Erzählbögen und die Entwicklung von komplexen Figuren. Die Beiträge dieses Kapitels beschäftigen sich mit seriell erzählten Familien- bzw. historischen Dramen aus der BRD, Serbien und Belgien, und gehen dabei der Frage nach, inwiefern der Holocaust in diesen Serien zur Sprache kommt.

Raphael Rauch bespricht in *Gegenwart statt Holocaust? Die ARD-Serie „Levin und Gutman“* (1985) den Versuch des bundesdeutschen Fernsehens, jüdisches Leben unterhaltungswirksam zu inszenieren, und kommt zu dem Schluss, dass die von Artur Brauner produzierte Vorabendserie *Levin und Gutman* über die jüdische Gegenwart in Berlin nicht der Vergangenheit entkommen kann. Schon beim Verfassen des Drehbuchs zeigte sich die Schwierigkeit bzw. Unmöglichkeit, die Leichtigkeit der britischen Vorlage *Bar Mitzvah Boy* im Land der Täter zu adaptieren. In seinem Beitrag schildert Rauch den Entstehungskontext sowie das Anliegen der Serie, jüdische Figuren visuell zu integrieren. Anhand einer Analyse von drei Folgen zeigt er, wie die Serie deutsch-jüdische Identitäten konstruiert und Fragen der Vergangenheitsbewältigung thematisiert. Dass man sich beim Fernsehen bewusst war, mit der Serie Neuland zu betreten, zeigt die Besonderheit von Probesichtungen, mit denen das Fernsehen vor der Ausstrahlung der Serie Publikumsreaktionen auf die Beschäftigung mit jüdischen Themen erhob.

Klaus-Jürgen Hermanik setzt sich in der serbischen TV-Serie „*Der Duft des Regens auf dem Balkan. Empathische Identifikation mit Medienfiguren zur Vermittlung des Holocaust in Belgrad (1941/1942)*“ mit der Adaption eines 1986 erschienenen historischen Romans auseinander, die 2010/2011 im serbischen Fernsehen ausgestrahlt wurde und einen wichtigen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis an den Holocaust in Serbien geliefert hat. Die 14-teilige Serie erzählt die Geschichte einer sephardisch-jüdischen Familie vom Ende des Ersten bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges, wobei das Schicksal von fünf Schwestern im Mittelpunkt steht. Hermanik ordnet die dargestellten Ereignisse nicht nur historisch ein, sondern interessiert sich insbesondere für die empathische Identifikation mit den Protagonistinnen. Indem die Serie die Lebenswege und Gefühlswelten der Schwestern ins Zentrum rückt, ermöglicht sie, so Hermanik, eine intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte.

Um die Veränderung der Auseinandersetzung mit Kollaboration, Widerstand und Besatzung in Belgien in den Blick zu nehmen, vergleicht Robby Van Eetvelde in seinem Beitrag *Collaboration, Resistance, Holocaust. Conflicting Narratives of Victimhood in Flemish Television Series Dealing with the Second World War in Belgium* drei flämische Fernsehserien aus unterschiedlichen Jahrzehnten. Dabei stellt er fest, dass die in den späten 1970er-Jahren ausgestrahlte und mit der BBC koproduzierte Dramaserie *Secret Army*, die von einer belgischen Widerstandsgruppe handelt, die systematische Ermor-

dung von Juden am deutlichsten thematisiert. Eine zwischen 1993 und 2010 gesendete Sitcom, die in einer Antwerpener Hafenkneipe in den 1940-er Jahren spielt, erwähnt die Verbrechen nur am Rande und in einem Familiendrama aus dem Jahr 2008, das unter anderem über die Kriegsjahre erzählt, spielt der Holocaust keine Rolle. Das Fehlen der jüdischen Erfahrung in diesen Serien führt Van Eetvelde auf den mangelnden politischen und gesellschaftlichen Einfluss von Juden in Belgien zurück.

Nach dem Fernsehen

Die Auseinandersetzung mit dem Holocaust endet nicht mit der Fernsehausstrahlung von entsprechenden Sendungen, sondern setzt sich danach in vielfältigen Formen fort. Die Beiträge des Kapitels *Nach dem Fernsehen* richten schließlich den Blick auf die transnationale Zirkulation und die kritische Besprechung von Sendungen sowie die Bedeutung von YouTube für die Erinnerung an den Holocaust.

Nevena Daković und Aleksandra Milovanović zeigen in ihrem Beitrag *The Holocaust, War, and Memories. New Holocaust Narratives in Former Yugoslavia* wie die US-amerikanischen Sendungen *Holocaust*, *The Winds of War* und *War and Remembrance* die nationale Erinnerungskultur in Jugoslawien bzw. Serbien prägten. Während *Holocaust* im jugoslawischen Fernsehen nie gezeigt wurde, um Spannungen über die in der Vergangenheit begangenen Verbrechen zu vermeiden und das Bild von Einheit und Brüderlichkeit aufrechterhalten zu können, waren *The Winds of War* und *War and Remembrance* mehrfach in Fernsehen zu sehen. Daković und Milovanović zeigen anhand von Fernsehkritiken und anderen Reaktionen, dass Parallelen zum Jugoslawienkrieg die Rezeption der ersten Ausstrahlung von *War and Remembrance* (1990/1991) dominierten, wohingegen die Wiederholung im serbischen Fernsehen 15 Jahre nach der jugoslawischen Erstausstrahlung im Kontext einer kosmopolitischen Holocausterinnerung stattfand.

Stéphanie Benzaquen-Gautier untersucht in ihrem Beitrag *The Afterlife of a Media Event. Watching the Miniseries Holocaust on YouTube* das Nachleben des Fernsehmehrteilers *Holocaust* auf YouTube. Anhand der Kommentare, die Nutzer unter den Episoden und Fragmenten der Sendung hinterlassen haben, thematisiert sie die vielfältigen und unterschiedlichen Rezeptionsweisen des Fernsehmaterials. Sie zeigt, dass sich die Zuschauererfahrung am Computerbildschirm von der Fernsehrezeption unterscheidet und vom partizipatorischen Charakter der Plattform geprägt ist. Die ungefilterten Kommentare, in denen der Holocaust nicht selten gelegnet wird, nimmt Benzaquen-Gautier zum Anlass um zu fragen, inwiefern sich das Internet zur Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen eignet. Sie kommt zu dem Schluss, dass *Holocaust* durch die transnationale Verbreitung über YouTube immerhin ein neues Publikum erreicht und der Mehr-

teiler somit weiterhin eine wichtige Aufgaben erfüllt, indem er zur Schärfung des Holocaustbewusstseins beiträgt.

Auch Kirstin Frieden beschäftigt sich in *Der Holocaust in den neuen Medien und auf YouTube* mit dem Internet. Sie nimmt die ‚Erinnerungsperformance‘ *Dancing Auschwitz* zum Anlass, um nach der Erinnerungskultur im World Wide Web und der Nachhaltigkeit der Holocaustinnerung in den neuen Medien zu fragen. Sie verweist auf Parallelen der Empörung über die populärkulturelle Darstellung des Massenmords in *Holocaust* Ende der 1970er-Jahre und über das YouTube-Video, in dem ein Holocaustüberlebender in Auschwitz mit seiner Familie zum Disco-Song *I will Survive* tanzt. Insgesamt werden Tabubrüche in den traditionellen Medien eher akzeptiert als in den neuen Medien, argumentiert Frieden, und betont, dass eine Medien- und Repräsentationsvielfalt unverzichtbar ist, um die Erinnerungskultur an die jeweiligen Bedürfnisse der Gegenwart anzupassen.

Dieser Band ist dem österreichischen Historiker und Kulturwissenschaftler Siegfried ‚Siegi‘ Mattl (1954–2015) gewidmet, der maßgeblich an den Vorbereitungen zur Konferenz und somit auch am Zustandekommen dieses Bandes beteiligt war.

Nationale Narrative

National Narratives

Wulf Kansteiner

Fantasies of Innocence

The Holocaust Bystander as German Television Star

Twenty-first century memory culture resembles a finely tuned ensemble of print media, films, television, video games, and digital media platforms responding to powerful algorithms and providing us with visions of the past carefully tailored to fit our tastes in historical entertainment. Snugly embedded in this fragmented and yet tightly integrated multi-media experience economy, we easily forget that many media dispositifs have historically displayed strong affinities with specific memory regimes. The realistic novel offered generations of readers an opportunity to acquire bourgeois mentalities shaped during the age of European political and industrial revolutions. Film and the rituals of cinema marked powerful sites of memory for the practices and aesthetics of Western urban mass modernity. Finally, at the beginning of the twenty-first century, social media, video games, and AI environments are poised to give rise to yet another memory regime characterised by immersive, interactive, and counterfactual digital memories with unparalleled and as yet unpredictable consequences for our historical cultures.

That leaves television culture responsible for the memory of the Second World War and the Holocaust. A look at decades of televised history seems to support that assumption. From the beginning of regular broadcasting in post-war Europe to the proliferation of cable networks at the onset of the new millennium, the swastika reigned supreme on television. During the heyday of TV culture in the late twentieth century, television was the quintessential vehicle for the exploration of fascism, totalitarianism, war, and genocide, especially in Germany.¹

¹ The abundance of Nazi-related TV fare is often invoked anecdotally – see for example: Lukas Gedziorowski, Nazi TV, in: Fragmentum. Blog für Comics und Popkultur, 18 July 2014; <https://fragmentum.wordpress.com/2014/07/18/nazi-tv> (26 May 2019). However, reliable data have actually only been assembled relatively rarely. See: Edgar Lersch/Reinhold Viehoff, Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003, Düsseldorf 2007, 160; Christoph Classen, Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965, Cologne 1999, 28; Georg Feil, Zeitgeschichte im deutschen Fernsehen. Analyse von Fernsehsendungen mit historischen Themen (1957–

In part, the affinities on display between television and Nazi memory resulted from simple timing. TV was a key theatre of cultural reflection at the very moment when European societies belatedly engaged in intense discussions about their communicative memories of the Second World War and shortly thereafter began crafting enduring transnational cultural memories of the war for future generations.² The Nazis had themselves planned to turn television into a mass medium but redeployed all resources to the war effort after the German attack on Poland in 1939. Consequently, for most Germans, television was a new experience when it expanded rapidly from the second half of the 1950s onwards. In West Germany, by the mid-1960s, the two public TV networks ARD and ZDF reached the majority of the population and became key platforms of cultural exchange.³

However, there were other, more sinister affinities at work that explain the intimate relationship between TV culture and the memory of National Socialism. Throughout formerly occupied Europe and especially in Germany, viewers fascinated by the violent histories unfolding on their TV screens eerily resembled the citizens of a Nazi-dominated continent similarly enthralled by the violence erupting outside their homes. Television technology was an extraordinarily suitable dispositif for addressing and channelling memories of Nazism because the little screen in the living room offered similar vantage points and fantasies of non-involvement as the living room window during the Nazi era. The window and the screen neatly separated the private from the public sphere, normal citizens from Nazis and Jews, and thus fostered seemingly clear-cut categories of belonging that rendered Nazi violence manageable.⁴ TV worked beautifully for the process of coming to terms with the past because it doubled and helped side-step the key moral challenge of the Nazi years providing, yet again, a position of comfortable voyeurism and channelling a myth of 'Heimat' as a safe and allegedly non-political space before and after 1945. With critical distance, the problem of the bystander thus emerges as the not-so-secret point of gravity of the history and the memory of the 'Third Reich', turning TV into a platform of public remembrance equipped with an uncanny ability to naturalise and validate the bystanders' point of view after the fact through important structures and contents of television consumption. At the same time, the exploration of relevant parallels between the social construction of passivity in different historical and media

1967), Osnabrück 1974, 153–176; and Wulf Kansteiner, *Television and the Historicization of National Socialism in the Federal Republic of Germany. The Programs of the Zweite Deutsche Fernsehen between 1963 and 1993*, Ann Arbor 1997, 115, 117.

2 Jonathan Bignell/Andreas Fickers (ed.), *A European Television History*, Malden, MA 2008.

3 Knut Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart 1998, 53, 186, 200–201.

4 For an expansive approach to the study of bystanders exploring a wide range of social and mediated forms of passivity, see: Henrik Edgren (ed.), *Looking at the Onlookers and Bystanders. Interdisciplinary Approaches to the Causes and Consequences of Passivity*, Stockholm 2012; Christina Morina/Krijn Thijss, *Probing the Limits of Categorization. The Bystander in Holocaust History*, New York 2019.

settings should not give rise to the misconception of TV viewing as a homogeneous and essentially passive activity. TV has historically engendered a wide range of subject positions and memory practices, including lending support to memory activism.⁵ As a matter of fact, the extensive circulation of fantasies of non-involvement represented one of these memory activities implicating television in the active construction of notions of personal and collective innocence on the level of content and communicative structure.

Memory Machine Television

Identifying the vantage point of the Nazi bystander as a key gravitational force of post-war memory culture does not mean that the term was clearly defined – quite the contrary. As memory politics became an increasingly important arena of public debate, the demarcation of the vast and amorphous terrain of Nazi bystandering became subject to intense negotiations. Key memory events in post-war West Germany can be described as serving the primary strategic objectives of first generously extending the exculpatory category of ‘fellow travellers’ to include almost the entire population of the ‘Third Reich’ and then, in later decades, exposing many members of former Nazi society as perpetrators who had been enjoying post-war prosperity seemingly safely tucked away in the memory comfort zone of Nazi bystandering. In this fashion, the memory politics of the 1950s championed large-scale legal amnesties of Nazi perpetrators whereas the social movements of the 1960s and 1970s sought to highlight the Nazi careers of prominent individuals and issued sweeping condemnations of entire political generations.⁶ Exposing the fascist leanings of contemporaries of the ‘Third Reich’ worked wonders as a political weapon precisely because the vast majority of the former citizens of the ‘Third Reich’ considered themselves passive spectators of the German catastrophe. Similar generational rebranding efforts destroyed self-serving fantasies of communal resistance in countries across Europe.⁷

The intense negotiations about where to draw the line between historical valour, innocence, shame, and guilt fuelled political battles across a diversified print media landscape and, in less explicit and incendiary terms, also set the agenda for historical coverage in the elite-controlled, consensus-driven media environment of public television. Decades of intense historical programming set into motion a repetitive process of

5 See the classic deconstruction of TV viewing as mere bystandering in: Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York²2013, 54–60.

6 Norbert Frei, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, Munich 1996; Klaus Wernecke, 1968, in: Torben Fischer/Matthias Lorenz (ed.), *Lexikon der Vergangenheitsbewältigung in Deutschland*, Bielefeld³2015, 188–193.

7 Richard Lebow/Wulf Kansteiner/Claudio Fogu (ed.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Durham NC 2006.

interpretation within a rectangular symbolic narrative space defined by the four, regularly readjusted historical subject positions of Nazi perpetrator, Nazi bystander, Nazi victim, and Nazi-era hero. These four emblematic cornerstones of Nazi history constitute a robust and immensely entertaining narrative machine reminiscent of Greimas' semiotic square⁸ and spewing forth a seemingly endless series of TV documentaries, docu-dramas, TV plays, and feature films (the latter hijacked from the big screen). Each broadcast derived its communicative value from exploring one or more of the four thematic segments of the square. In fact, stringing together different subject positions by way of more or less plausible narrative arcs resulted in particularly entertaining television, and nearly all theoretically possible options have been produced at one point or another. The TV screen thus for instance regularly revealed Nazi perpetrators as heroes or bystanders as victims. Following the semantic logic of these examples and given the nature of public broadcasting, one might assume that defensive plot lines have outnumbered decidedly self-critical narrative arcs. That hypothesis deserves to be tested by identifying narrative trajectories which have been particularly frequently pursued on the screen, by checking how important TV media events have contributed to the realignment of the symbolic square of Nazi memory, and by paying particular attention to the task of historicising the contours of TV bystander memory.

The bystander section of the square has proven to be a special zone of collective media memory both subdued and, on second glance, extraordinarily busy. The classical bystander figure, removed, non-involved, perhaps fearful or opportunistic, has only occasionally been the primary focus of historical TV fare.⁹ Passivity simply does not make for good television. Yet in memory politics off and on the screen, closely intertwined as they are, bystanding nevertheless constitutes an important imaginary space. In the constant reshuffling of victims, heroes, and perpetrators, the bystander figures have represented the all-important narrative parking space in the margins of the brightly lit arenas of historical reckoning. They are the silent majority, the reserve army, the storage memory (pace Assmann)¹⁰ of unsung heroes, forgotten victims, and undetected criminals promising many opportunities for political struggle and hours of televisual entertainment. Moreover, the bystander zone, both in real life and according to the narrative rationale of television, constituted a realm of extraordinary attraction. During the Nazi years, the victims of the regime would have loved nothing more than to remain uninvolving bystanders of the rise and fall of the 'Third Reich'.¹¹ After its collapse, the relatively few exposed perpetrators would have loved nothing more than to disappear into the anonym-

8 Algirdas Greimas, *Structural Semantics. An Attempt at Method*, Lincoln NE 1983.

9 For a notable recent example, see: *Wir im Krieg. Privathilme aus der NS-Zeit* (ZDF, 8 August 2019).

10 Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge MA 2011.

11 Peter Brückner, *Das Abseits als sicherer Ort*, Berlin 1980.

ity of the bystander category, a label generously handed out by postwar Allied and German denazification courts.¹²

The topic of bystanding thus gives rise to stories of movement from the bystander segment of the square towards its other three segments on the levels of both history and memory. In the narrative universe of the ‘Third Reich’, television tends to turn initial bystanders of Nazism into perpetrators, victims, or heroic resisters. In the narrative world of post-war memory, the anonymity of political bystanding is exchanged for the heroic practice of memory activism and post-war reconciliation. Thus, with few exceptions, the bystanding position features prominently in many stories on the screen but disappears more or less quickly in the course of the broadcast. TV renders bystanding omnipresent and normal yet also relatively invisible and unproblematic. Moreover and probably not coincidentally, the amorphous bystanding segment, comprising the vast majority of Nazi and Federal Republic contemporaries, is rarely explored deliberately and in critical detail on the screen. Instead, the relatively small collectives of perpetrators, victims, and heroes are time and again paraded around for the amusement of these very same history and memory bystanders. That is the disturbing yet perhaps also inevitable complicity of television in misrepresenting the history and legacy of bystanding.¹³

The limited quantitative analyses and a more extensive set of case studies suggest that Holocaust memory on (West) German television developed in four overlapping phases, namely:

- 1) an unfocussed, distanced, at times apologetically structured, but with hindsight nevertheless remarkable exploration of the moral depravity of Nazi anti-Jewish policies, primarily in the 1960s and 1970s and often conducted by way of foreign productions and delivered from a memory angle, that is, engaging with post-war efforts of coming to terms with the past;¹⁴
- 2) a self-critical, emotionally challenging realisation of the enormity of the Holocaust communicated through a string of foreign and West German productions broadcast in the late 1970s and 1980s, often focussed on everyday life during Nazism;¹⁵

12 For a particularly aptly entitled example in this regard, see: Lutz Niethammer, *Die Mitläufersfabrik. Die Entnazifizierung am Beispiel Bayerns*, Berlin 1972.

13 On the dynamics of televisual memory and forgetting, see especially: Leif Kramp, *Gedächtnismaschine Fernsehen*, 2 vols., Berlin 2011.

14 Feil, *Zeitgeschichte im deutschen Fernsehen*; Classen, *Bilder der Vergangenheit*; Sabine Horn, *Erinnerungsbilder. Auschwitz-Prozess und Majdanek-Prozess im deutschen Fernsehen*, Essen 2009.

15 Judith Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, Münster 2008, 166–189; Martina Thiele, *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, Münster 2001, 298–303; Michael Geisler, *The Disposal of Memory. Fascism and the Holocaust on West German Television*, in: Bruce Murray/Christopher Wigham (ed.), *Framing the Past. The Historiography of German Cinema and Television*, Carbondale IL 1992, 220–260; Wulf Kansteiner, *In Pursuit of German Memory. History, Television, and Politics after Auschwitz*, Athens 2006, 115–130.

- 3) an even more extensive, less self-reflexive succession of entertaining, professionally produced documentaries and docu-dramas screened around the turn of the century and conveying ambivalent, highly entertaining, and immersive visions of Nazi leadership, warfare, and crimes, often highlighting themes of German victimhood;¹⁶ and
- 4) a possible fourth phase, as yet insufficiently documented and analysed, featuring narratively and ethically complex and ambitious inquiries into the experiences and worldviews of the ‘normal perpetrators’ of the ‘Third Reich’. This last, as yet merely hypothesised phase is probably even more subject to re- and premediation processes than previous programming periods.¹⁷

The first phase was a niche phenomenon with limited viewership, although some of the programmes were screened in prime time because the networks still lacked sufficient off-prime time programming slots. The second and third phase had important prime time components, not least of all media events like the TV series *Holocaust* and the succession of very successful TV documentaries about Nazi leaders produced under the aegis of the ZDF historian Guido Knopp around the turn of the century. During the last phase, non-fiction history returned to the late-night slots and was screened in cable channel ghettos while high-profile fiction remained prime time fare. In the course of these four phases spanning five decades, television came into its own as a primarily visually driven medium. The process of maturation and professionalisation changed the way in which TV communicated with its viewers about the past. In the first decades of its existence, television addressed questions that also dominated other spheres of West German historical culture. Like many intellectuals, academics, and artists – with whom they often communicated prior and during their work for television – TV journalists and producers tried to grasp why the Nazis had come to power and wreaked havoc all over Europe. Since the second phase, TV executives gradually shifted to a different set of guiding questions, trying to figure out how it felt to suffer from Nazi persecution or partake in Nazi crimes. The shift from why to how, from causality to re-enactment, corresponded to a shift from primarily discursively to primarily visually constituted programming and probably resulted in different kinds of collective memories of the Nazi

16 Axel Bangert, The Nazi Past in Contemporary German Film. Viewing Experiences of Intimacy and Immersion, Rochester 2014; Tobias Ebbrecht-Hartmann, German Docudrama. Aligning the Fragments and Accessing the Past, in: Tobias Ebbrecht-Hartmann/Derek Paget (ed.), Docudrama on European Television. A Selective Survey, London 2016, 27-51; Thomas Fischer/Rainer Wirtz (ed.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Constance 2008; Keilbach, Geschichtsbilder, 224-236; Kansteiner, In Pursuit, 154-180.

17 The fourth phase features media events like *Unsere Mütter, unsere Väter* (English title: Generation War, ZDF, screened on 17, 18, and 20 March 2013) and *Das radikal Böse* (ZDF, 1 May 2015); see: Bernd Graff, Bestien wie du und ich, in: Süddeutsche Zeitung, 30 April 2015; and Christoph Classen, Unsere Nazis, unser Fernsehen, in: Zeitgeschichte-online, April 2013; <http://www.zeitgeschichte-online.de/film/unserenazis-unserfernsehen> (28 May 2019). Consider in this context also the literary media event *The Kindly Ones*: Aurelia Barjonet/Liran Razinsky (ed.), Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell’s *The Kindly Ones*, Amsterdam 2012.

past. Over the decades, television constructed and channelled different feelings about the Nazi past, moving from a predominant concern with a sense of control and distancing supported by discursive aesthetics of 'why' to a persistent curiosity about sensing facets of trauma through simulative aesthetics of 'how'. The shift towards new modes of perception and entertainment also aimed at enhancing the bystander experience because TV now focussed specifically on the task of offering viewers an opportunity to experience vicariously the Nazi past and acquire a sense of memory advocacy.¹⁸ The increasing focus on the simulative question of how Nazi everyday life and persecution might have felt developed in a new media context characterised by the commercialisation, fragmentation, digitisation, and globalisation of TV production, now addressed at consumers several generations removed from the history of the 'Third Reich'.

The Holocaust as Murder Mystery

In October 1963, six months after ZDF went on the air, the station already broadcast its first TV play about the persecution and mass murder of German Jews in the 'Third Reich'. The author of the script for *Um 8 Uhr kommt Sadowski*¹⁹ was none other than Herbert Reinecker, (West) Germany's most prolific TV screenwriter and creator of memorable murder mystery series like *Der Kommissar* and *Derrick*. Unlike some of his peers, Reinecker never made a secret of the fact that he had been an officer in a Waffen-SS propaganda unit during the war. In that capacity, he had egged on members of the Hitler Youth to sacrifice themselves for Fatherland and Führer. As a crime fiction author after the war, he incessantly crafted narrative worlds about average people committing violent crimes as a result of seemingly uncontrollable urges and drives, resulting in guilt without responsibility.²⁰ It is tempting to relate Reinecker's proclivity for hapless criminals to personal feelings of responsibility for Nazi crimes he might have experienced after the collapse of the 'Third Reich'. On first sight, however, *Sadowski Comes at 8 O'clock* does not follow this apologetic logic. Quite the contrary: The play does not mince words about the base motives of the Nazi generation, put on display, as so often on West German television, as a drama of memory, not history.

18 On the mediation, historicisation, and social construction of dominant collective moods, see: Ben Highmore, *Cultural Feelings. Mood, Mediation and Cultural Politics*, New York 2017; and on media re-enactments of Nazi trauma in particular, see: Stella Bruzzi, *Re-Enacting Trauma in Film and Television. Restaging History, Revisiting Pain*, in: Claudia Wassmann (ed.), *Therapy and Emotions in Film and Television. The Pulse of Our Times*, London 2015, 89–98; and Thomas Elsaesser, *German Cinema-Terror and Trauma. Cultural Memory since 1945*, New York 2014.

19 *Um acht Uhr kommt Sadowski* (ZDF, 16 October 1963).

20 Rolf Aurich/Niels Beckenbach/Wolfgang Jacobsen, *Reineckerland. Der Schriftsteller Herbert Reinecker*, Munich 2010.

Sadowski features a successful West German businessman celebrating his fiftieth birthday who is accused by his adult son of having betrayed a Jewish business partner during the war. Rather than buying out his partner at the severely discounted 'Aryanisation' rate, the father reported him to the Gestapo, thus assuring his speedy deportation to a death camp. The father's despicable behaviour now becomes an issue because Sadowski's daughter has filed a lawsuit seeking financial redress and the businessman's son has promised to help her by turning over key documents during her next visit – at eight o'clock that very evening. In a dramatic finale, Sadowski shows up, her shadow clearly visible behind the front door, but nobody in the family dares let her in. The father does not find the courage to admit his guilt or to bribe her with a generous settlement, as his lawyer recommends, and the son, emotionally overtaxed and pressured by family members, does not find the courage to act on his principles and turn over the documents. In the showdown between the mover and shaker of a father and his introverted, insecure son, the older generation keeps the upper hand. The father retains tentative control over his dirty secret and a sense of integrity because he treats his son respectfully throughout their discussions. With remarkable restraint, he tries to explain his behaviour by highlighting Gestapo pressure, the complexity of the situation, his son's lack of experience and comfortable ex post hoc perspective, and the need for family solidarity. In the end, the play leaves no doubt that the father committed a serious mistake, but by maintaining the status quo, Reinecker also seems to argue that many Nazis with similar track records do not deserve to be publicly humiliated.

Sadowski Comes at 8 O'clock reflects a prominent storyline in post-war German culture featuring survivors of Nazi terror and a handful of upright citizens or law enforcement folk struggling mightily to identify former Nazis and settling on some sort of just punishment for them. In the courts and on the screen, Nazi criminals are thus moved from the bystander to the perpetrator segment of narrative worlds and, depending on the author's point of view, the stories separate a large group of more or less innocent fellow travellers from a small group of committed killers or invoke the spectre of a sizeable army of recalcitrant Nazis lurking in the shadows of the West German economic miracle.²¹ Reinecker is a fan of the first story type. Having exposed the businessman's dark secret, the *Sadowski* script comes to rest in a scene of twofold passivity. According to Reinecker, the members of the post-war generation simply do not have the gumption to pursue their facile, armchair antifascism to its logical conclusion and publicly denounce

21 On the 1960s and early 1970s, see for instance: *Kennwort Gewalt. Jahrmarkt des Todes* (ARD, 9 June 1965); *Der Tod eines Mitbürgers* (ZDF, 8 March 1967); *Mord in Frankfurt* (ARD, 30 January 1968); *Rosen für den Staatsanwalt* (Wolfgang Staudte, 1959), aired on ZDF, 2 December 1968; *Die Beichte* (ZDF, 11 November 1970); *Revolution auf dem Papier* (ARD, 16 May 1971); *Zwei Briefe an Pospischil* (ZDF, 13 October 1971); *Sondergerichtsakte 86/43. Rechtsprechung im Namen des deutschen Volkes* (ARD, 22 February 1972); *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte 1946), aired on ARD, 18 December 1971; and *Herrenpartie* (Wolfgang Staudte, 1963), aired on ARD, 11 July 1973.

their parents, whereas the members of the Nazi generation, who failed spectacularly in their efforts to make history, turn out to be less callous and conniving than the youngsters claim. Bystanding in history and memory comes in many different flavours, but Reinecker, like many of his colleagues at the time, worked with readily available stereotypes and rules in favour of his allegedly sufficiently wizened and chastened peers.²² There is no indication that he changed his mind once the generational relationship between Nazi and post-war generation assumed a much more confrontational and overtly political character in the late 1960s and 1970s.

The script of *Sadowski* is an interesting document of television historiography. A few months before the beginning of the Auschwitz trial in Frankfurt in December 1963, Reinecker already presented the viewer with a succinct list of Nazi crime iconography clearly linked to the genocide of European Jewry.²³ Reinecker had the son explicitly mention Auschwitz and the many books about concentration camps he has read. As a result, the son is haunted by succinct visions of camps, train stations, barracks, mud, snow, forest clearings, floodlights, selections, screaming people, and poison gas capsules inserted through ventilation ducts.²⁴ These text passages constitute a highly standardised inventory of NS crime images and story elements connected to the memory site Auschwitz and, more specifically, to the Jewish victims of Nazi persecution. Since the stories and images are mobilised in a compact and condensed format by Reinecker, who has a long track record of successful communication with his viewers, we can safely assume that narratives and iconography were already well established in the viewer's imagination, for instance through extensive post-war media coverage.²⁵ Moreover, television had already started to connect the narrative worlds of Nazi terror to the suffering of European Jewry. The link was often crafted hesitatingly and indirectly,²⁶ although on some occasions West German television already depicted the Nazi mass murder of Jews in heartrending detail, as for example in the 1960 TV series *Am grünen Strand der Spree*.²⁷ In this sense,

22 Kolportage, in: Der Abend, 10 October 1963; Die Schnulze unserer Schuld, in: Hamburger Echo, 17 October 1963; Zeitkritik als Schablone, in: Tagesspiegel, 18 October 1963, 5.

23 For a balanced assessment of the impact of the press coverage of the Auschwitz trial and other Nazi trials on German memory, see: Jürgen Wilke et al., *Holocaust und NS-Prozesse. Die Berichterstattung in Israel und Deutschland zwischen Aneignung und Abwehr*, Cologne 1995, and Horn, *Erinnerungsbilder*.

24 Herbert Reinecker, Um 8 Uhr kommt Sadowski, film script, undated, 62, 89–91.

25 Ulrike Weckel, *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Dokumentarfilme*, Stuttgart 2012; Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001.

26 Classen, *Bilder der Vergangenheit*, 86–92; see for example: *Schlaf der Gerechten* (ARD, 12 November 1962), broadcast a year before Sadowski.

27 Knut Hickethier, *Nur Histotainment? Das Dritte Reich im bundesdeutschen Fernsehen*, in: Peter Reichel/Harald Schmid/Peter Steinbach (ed.), *Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte: Überwindung, Deutung, Erinnerung*, Bonn 2009, 300–317, 303; Lars Koch, *Das Fernsehbild der Wehrmacht am Ende der fünfziger Jahre. Zu Fritz Umgelters Fernsehmehrteiler Am grünen Strand der Spree*, in: Waltraud Wende (ed.), *Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*, Stuttgart 2002, 78–93.

Sadowski and similarly structured media texts offer key insights into the profile of mass media memory of the ‘Final Solution’ prior to the development of a full-scale Holocaust paradigm in the late 1970s and 1980s. *Sadowski* was an exceptional broadcast in the context of the 1960s while also reflecting key characteristics of Holocaust TV *avant la lettre*. On the one hand, broadcasts like *Sadowski* provided the foundation for the later success of *Holocaust* because the NBC miniseries could tap into a well-established and sophisticated interpretive frame of reference. On the other hand, *Sadowski*’s detour through memory and its self-defensive conclusion correspond to West German TV executives’ predilection for uplifting rescue and resistance stories, especially stories featuring Germans saving Jews, and a strange genre of philosemitic TV that acknowledged the ‘Final Solution’ in passing but primarily celebrated Jewish culture and thus symbolically and counterfactually circumvented the actual destruction of European Jewry.²⁸ German television constructed the increasingly stable semantic connection between the Nazi past and the genocide of European Jews over a wide range of TV genres, including fiction, non-fiction, and a peculiar hybrid of the two called ‘documentary TV play’ that TV executives often deployed for launching aesthetically understated, as far as possible factually accurate, yet also largely invented sombre inquiries into the history and memory of Nazism.²⁹ Yet over the decades, television executives, television critics, media historians, and possibly also viewers have displayed a particular fondness of the TV format of the miniseries for the purpose of creating memories of Nazism and the ‘Final Solution’. Possibly due to the gravitational pull of *Holocaust* or problems of archival access, the rhythm of televisual Nazi memory tends to be measured in terms of fictional and non-fictional miniseries, consisting of three to ten sequels and often marking TV highlights accompanied by corresponding PR efforts.³⁰

Multi-Directional Memory during the Cold War

Since the 1960s, German public television also acquired a fair share of foreign productions on the history of the ‘Final Solution’, including a number of impressively self-reflexive Eastern European feature films. The Eastern European movies were often of exceptional cinematic quality, representing prime products of sophisticated movie industries

²⁸ Kansteiner, Pursuit, 112–115; Wulf Kansteiner, What is the Opposite of Genocide? Philosemitic Television in Germany, 1963–1995, in: Jonathan Karp/Adam Sutcliffe (ed.), Philosemitism in History, Cambridge, MA 2011, 289–313.

²⁹ See the definition of the genre by one of its key proponents: Franz Neubauer, Geschichte im Dokumentarspiel, Paderborn 1984.

³⁰ John De Vito/Frank Tropea, Epic Television Miniseries, Jefferson NC 2010; Knut Hickethier, Das Fernsehspiel oder der Kunstanspruch der Erzählmaschine Fernsehen, in: Helmut Schanze/Berhard Zimmermann (ed.), Das Fernsehen und die Künste, Munich 1994, 303–348, 335–337.

trying to escape the control of Communist Party censorship.³¹ The films delved into the history of German occupation, invariably highlighting civilian suffering and, in the minds of West German TV executives, sending an important didactic message to German viewers. But the impact of the films on (West) German memory is difficult to ascertain on the basis of available reception data. Critics reacted generally enthusiastically, but many viewers seem to have remained deeply sceptical about what they perceived as communist propaganda purchased with viewer fees in the midst of a Cold War against the Soviet Empire.

The Eastern European films often had a remarkably self-critical edge in that they did not focus on German perpetrators, instead relentlessly pursuing the question to what extent Eastern Europeans could have done a better job protecting the groups who fell victim to Nazi terror. The films thus advocated for a victim and bystander centred and decidedly self-reflexive memory of the Second World War in Eastern Europe. They focussed on complex stories of reluctant resistance, hesitant collaboration, and fearful accommodation with camera and narrative focus trimmed on the bystander segment of Eastern European societies.³² Unfortunately, that strategy of Eastern European self-reflexivity did not seem to have worked in West Germany's television landscape. Rather than feeling encouraged to reflect on their own failings as terror bystanders, the relatively few German viewers who chose to watch these films seem to have walked away feeling vindicated about their lack of resistance in the 'Third Reich'. They construed symbolic parallels between Eastern European impotent responses to Nazi terror and their own inability to prevent what they perceived as the Nazi occupation of German society. Cold War borders notwithstanding, they apparently imagined a transnational coalition of bystander-victims unable to stop the Nazi juggernaut. Moreover, the films reflected prevailing ambivalence about the status of Jews in Eastern European memories. Some Eastern European filmmakers courageously emphasised the exceptional suffering of Jews in Nazi-occupied Eastern Europe; others followed the Communist Party line that had written Jews out of the official histories of the Nazi onslaught against Eastern Europe.³³ In sum, the films provided a contradictory contribution to nascent Holocaust memory in the West. It was all too easy to dismiss wholeheartedly or develop little curiosity about the dubbed, slow cut, foreign made movies presenting Eastern European narrative worlds of limited intrinsic interest to German viewers. Incidentally, East Ger-

³¹ Anikó Imre (ed.), *Companion to Eastern European Cinemas*, Malden, MA 2012.

³² *Deveti Krug* (The Ninth Circle, France Stiglic, 1960) aired on ZDF, 20 November 1963; *Két félidő a pokolban* (English title: The Last Goal, Zoltán Fábri, 1961) aired on ZDF, 21 June 1965; *Romeo, Julie a tma* (Romeo, Juliet, and Darkness, Jiří Weiss, 1959) aired on ZDF, 15 November 1965; *Pasażerka* (Passenger, Andrzej Munk, 1963) aired on ZDF 24 November 1966; *Pierwszy dzień wolności* (The First Day of Freedom, Aleksander Ford, 1964) aired on ARD, 3 November 1971. See also: Adam Bingham (ed.), *Directory of World Cinema. Eastern Europe*, Bristol 2011, 36–40.

³³ See for instance: Marek Haltof, *Polish Film and the Holocaust*, New York 2012.

man cinema produced a few similarly self-reflexive films about Nazi anti-Jewish crimes, most prominently Konrad Wolf's *Sterne* released in 1959. Now considered an important early Holocaust movie, *Sterne* features a veteran soldier turned reluctant resister as a result of his encounter with Jewish deportees en route to Auschwitz. Yet this impressive bystander drama became a victim of Cold War politics. It was released in West German cinemas in 1960 in a truncated version, pulled from ZDF broadcasting schedules after the Soviet invasion of Czechoslovakia in 1968, and only aired for the first time by ZDF in 1983, now in a fully restored version. *Sterne* remained an unusual site of memory in East German historical culture. On East German television, the 'Final Solution' for instance only became a relevant topic in the late 1980s after decades of anti-Zionist neglect and antifascist resistance stories.³⁴ The peculiar media landscape in the GDR thus produced its own bystanding phenomenon. The majority of East Germans regularly consumed West German television, preferring TV entertainment to political programming.³⁵ In this fashion, the East German population engaged in intense bystanding experiences, witnessing the rise of West German consumerism and the development of West German cosmopolitan memory that differed substantially from East German antifascist memory. It is the witnessing of West German consumerism rather than the vicarious participation in West German cosmopolitan memory that came to play a decisive role in 1989.

In November 1966, ZDF broadcast the Czechoslovak movie *Obchod na korze* (The Shop on the High Street)³⁶ which had won the 1965 Oscar for best foreign film.³⁷ The movie's directors Jan Kádár and Elmar Klos had already crafted a number of noteworthy and impressively self-critical films including *Obžalovaný* (The Accused) highlighting the contradictions between the ideals of communism and its less than perfect post-war Czechoslovakian rendition.³⁸ In *Obchod na korze*, Kádár and Klos trained their self-reflexive eyes on the essential contributions to genocide by average Slovaks, who implemented the 'Aryanisation' of Jewish property and the deportation of their Jewish fellow citizens with various degrees of enthusiasm. Driven by pedestrian motives such as greed and fear rather than antisemitic zeal, these normal collaborators proved very helpful to their German overlords, even if they developed qualms about their actions. In *The Shop on the High Street*, the middle-aged Tono is such an ambivalent figure. Spurred on by his wife, he accepts an offer to become the 'Aryan' supervisor of a little fabric shop owned by

³⁴ Rüdiger Steinmetz et al., Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmgeschichte des DDR-Fernsehens, Berlin 2008, 468–469; see also: Thomas Beutelschmidt/Rüdiger Steinlein (ed.), Realitätskonstruktion. Faschismus und Antifaschismus in den Literaturverfilmungen des DDR-Fernsehens, Leipzig 2004, 45; Ulrike Schwab (ed.), Fiktionale Geschichtssendungen im DDR-Fernsehen, Leipzig 2007.

³⁵ Steinmetz, Deutsches Fernsehen Ost, 62–65.

³⁶ Miloslav Szabó, Ein 'antislowakischer' Oscar-Film? Zur Darstellung des Holocaust im tschechoslowakischen Film *Obchod na korze*, in: S.I.M.O.N. – Shoah: Intervention. Methods. Documentation. 2 (2015) 1, 102–109.

³⁷ ZDF, 21 December 1966.

³⁸ ZDF, 25 October 1965.

Rosalie Lautmann, an old Jewish woman. Mrs. Lautmann does not understand the political situation and Tono's presence. She gratefully assumes that Tono is a distant cousin come to help her run her business. Tono quickly finds himself in a difficult situation because he likes the old lady and tries to hide her from the authorities when the deportations begin. In the end, they have a fateful misunderstanding: Being unaware of any threat, the old lady becomes suspicious of Tono's motives when he aggressively pressures her to go into hiding. The stress causes her to suffer a fatal heart attack and Tono commits suicide.

Had it been broadcast 20 years later, *The Shop on the High Street* might have helped shape popular Holocaust memory. In many respects, the movie appears perfectly compatible with the narrative strategies of the 1980s and 1990s that established the Holocaust at the centre of German and global history. Kadár and Klos' film is well suited to generate empathy with the victims of Nazi genocide and offers an innovative bottom-up inquiry into the motives of ordinary men who perpetrated the Holocaust. Finally, despite its slow pace and a few problematic dream sequences, *The Shop on the High Street* provides an entertaining mix of comic and tragic story elements following Tono vacillating between the bystander, perpetrator, and resister segments of the narrative world of Nazi occupation.

Reviewers generally praised the film's self-critical exposure of Slovak collaboration. Some called for similarly self-reflexive explorations from a German point of view, noting that efforts in this direction were all too often dismissed as 'Nestbeschmutzung', while others advised against addressing the topic of Nazism on German TV and reported with noticeable relief that the film did not feature a single German Nazi perpetrator.³⁹ The film also found a significant audience. Almost half of the people watching television that night tuned in to watch *The Shop on the High Street* rather than the entertainment programmes offered by ARD (28 percent versus 32 percent of TV households).⁴⁰ Yet there is no indication that *The Shop on the High Street* touched viewers emotionally in significant numbers – at least not in the way TV executives had hoped it would. In fact, consumer responses channelled yet another kind of multi-directional memory likely to represent the feelings of many viewers in front of the ZDF screen that night. Two passionate letters reached the station explaining to ZDF executives that the movie simply addressed the wrong crime. The Czech and Slovak peoples had plenty of reasons to apologise – not for the 'Final Solution', though, but for the expulsion of ethnic Germans after 1945.⁴¹

³⁹ Das Geschäft an der Hauptstrasse, in: *Der Vorwärts*, 30 November 1966; Das Geschäft an der Hauptstrasse, in: *Badische Neuste Nachrichten*, 26 November 1966; Norman Gephardt, Das Geschäft an der Hauptstrasse, in: *Recklinghauser Zeitung*, 23 November 1966.

⁴⁰ Infratest-Index, 21 November 1966.

⁴¹ ZDF Redaktionsakte zu Das Geschäft an der Hauptstrasse, Produktions-Nr. 3/7/350, Letter by Josef D. addressed to ZDF and dated 20 December 1966; Letter by Erwin S. addressed to ZDF and dated 27 November 1966.

In Cold War West Germany, *The Shop on the High Street* was variably perceived as a piece of communist propaganda, a reminder of how little anybody could have done against the Nazis, including presumably Germans themselves, or as a praiseworthy or misplaced effort of Slovak self-reproach. Few of the responses indicate that the film made viewers think seriously about their own responsibilities for Nazi genocide. West German historical culture in the 1960s simply pursued other priorities. People were still trying to figure out how the Nazis could have come to power in the first place and how Germans could make sense of their chequered personal fates and failures in the ‘Third Reich’. For the latter purpose, they were busily fitting complex and contradictory life trajectories into neat story categories, which, often also by way of television, divvied up Nazi society into a few devilish Nazis, many heroic resisters, some nondescript bystanders, and generously apportioned groups of victims comprising first and foremost German soldiers, POWs, expellees, and victims of Allied bombing raids and denazification efforts.⁴² Jews belonged to the latter category without gaining exceptional visibility because they were not perceived as an important part of West German society and because the role of Nazi victim – as opposed to martyred resister – had not yet attained special prestige. *The Shop on the High Street* simply proved to be the wrong story in the wrong place at the wrong time – sharing that fate with countless memory products across the world.

Despite their ambivalent conceptualisation of Nazi crimes and their problematic reception, Eastern European feature films constituted an important contribution to German historical culture. In the context of 1960s and 1970s German TV, they represent a sizeable and coherent body of work that delved directly into the dark universe of Nazi crimes, seeking to reconstruct for the audience the dynamics of victimisation and bystanding that had wreaked havoc on the lives of millions of people. West German screenwriters, directors, and journalists also touched upon the topic, similarly stressing its terrifying scope and putting even more emphasis on German responsibility for genocide and racial warfare. However, with few exceptions, they preferred to take a detour through memory: West German TV plays, documentaries, and features about the ‘Final Solution’ approached the topic by way of an explicit present-day narrative frame focussed on the process of coming to terms with the past. Some programmes pursued a philosemitic angle, documenting Jewish culture in Europe before and after the Holocaust and presenting present-day remnants of that culture as resources worthy of careful preservation.⁴³ Other programmes already crafted a small but narratively robust inventory of survivor stories that would become a key staple of the Holocaust

42 Frei, Vergangenheitspolitik; Peter Reichel, Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit, Munich 1995; Kansteiner, Pursuit.

43 To name just two examples: Die goldene Stadt des Rabbi Löw. Ein Film über die Judengemeinde Prags (ARD, 28 September 1963); Die Juden von Prag (ZDF, 11 October 1968).