

"Mehr Phantasie für Filme aller Art"

Die filmästhetische Gestaltung der amerikanischen Fernsehserie "Holocaust" und der Wandel der deutschen Fernsehspiel dramaturgie zu "mehr Phantasie"

Frank Schätzlein

Inhalt:

1. Einleitung
2. Die Ästhetik des Fernsehspiels in Deutschland Ende der siebziger Jahre
 - 2.1 Die Ausgangslage: Kritik am gegenwartsbezogenen, politischen Fernsehspiel
 - 2.2 Die Debatte um die Novellierung des Filmförderungsgesetzes
 - 2.3 Kurswechsel: Die Mainzer Tage der Fernsehkritik 1978
3. Aspekte der ästhetischen und formalen Gestaltung der "Holocaust"-Serie
 - 3.1 Der Film "Holocaust" als Fernsehreihe und seine Position im Programmschema
 - 3.2 Trivialität und Konventionalität als fernsehspielästhetische Konzepte
4. Zusammenfassung
- 5.1 Anmerkungen
- 5.2 Literaturverzeichnis

1. EINLEITUNG

Die Ausstrahlung der Serie „Holocaust“ durch die ARD bzw. die zusammengeschalteten dritten Programme der ARD in der Bundesrepublik Deutschland löste eine mehrere Jahre andauernde Begleitpublizistik aus. Rezensionen, Filmanalysen, (empirische)

Wirkungsanalysen, wissenschaftliche Arbeiten und Betrachtungen aus der Sicht von Historikern, Soziologen, Theologen, Medien- und Literaturwissenschaftlern, Psychologen, Pädagogen und Politikern wurden veröffentlicht. Der Schwerpunkt der Betrachtungen und Auseinandersetzungen lag vor allem auf der mehr oder minder hohen Einschätzung der Serie als ein bundesdeutsches „Medienereignis“. Dabei waren die Vorstellungen davon, was nun ein solches „Medienereignis“ sei oder sein müsse häufig grundlegend verschieden. Weiterhin war das Interesse darauf gerichtet die (aufklärende) Wirkung dieses Medienproduktes auf die Rezipienten in ihrer Intensität und Fortdauer zu ermitteln.

„Holocaust“ war der erste große im bundesdeutschen Fernsehen gesendete Film über die Vernichtung der Juden während des deutschen Faschismus mit den - von vielen Filmtheoretikern bei diesem Themenkreis strikt abgelehnten - fernsehspielästhetischen Prämissen von Trivialität und Konventionalität. Nur außerordentlich wenige der Autoren,

die sich damals äußerten, betrachteten den Einkauf der Serie durch den WDR und die sich anschließende Ausstrahlung im Januar 1979 im Zusammenhang mit der bereits 1978 begonnenen Neuformulierung der deutschen Fernsehspielästhetik unter der Devise „mehr Phantasie“ - gegen „Wirklichkeitsfetischismus“ und eine „Fixierung auf die Realität und den Alltag“. An dieser Stelle soll nun im ersten Teil der Seminararbeit die Wende in der Ästhetik des Fernsehspiels in Grundzügen dargestellt werden. Auf dieser Grundlage erfolgt dann im zweiten Teil die Betrachtung und Bewertung der filmischen Gestaltungsmittel der „Holocaust“-Serie.

2. DIE ÄSTHETIK DES FERNSEHSPIELS IN DEUTSCHLAND ENDE DER SIEBZIGER JAHRE

In den siebziger Jahren vollzog sich ein Kurswechsel der fernsehspielästhetischen Grundsätze für Eigenproduktionen der westdeutschen Sendeanstalten. Die bis Mitte der siebziger Jahre vorherrschende Praxis des politisch und gesellschaftskritisch ambitionierten Fernsehspiels war zunehmend der öffentlichen Kritik ausgesetzt. Die Angriffe waren politisch motiviert; sie wurden zuerst offen und später dann unter dem Deckmantel der scheinbar ausschließlich medien- und filmästhetisch begründeten Kritik geführt. 1978 gaben die Fernsehspielmacher dem Druck endgültig nach. Günter Rohrbach forderte stellvertretend „Ästhetik“ und „Phantasie“ wieder ein.

2.1 DIE AUSGANGSLAGE: KRITIK AM GEGENWARTSBEZOGENEN, POLITISCHEN FERNSEHSPIEL

Das deutsche Fernsehspiel in der ersten Hälfte der siebziger Jahre ist „themenbezogen“; es analysiert die bundesdeutsche Wirklichkeit der Gegenwart. Die in dieser Zeit entstandenen Produktionen behandeln soziale und politische Konfliktfelder unter Verwendung eher journalistischer als konventionell erzählerisch-fiktiver Gestaltungsmittel des Films - die ästhetischen Kategorien der Dokumentation halten Einzug in das Fernsehspiel, das „tendenziell als eine publizistische Gattung gesehen“ wird. Aufklärung und Information sind gefordert; demgegenüber tritt der plastisch-glaubwürdige Aufbau der Figuren und Szenen in den Hintergrund.^[1] Beispielhaft sind Filme wie *Bambule* (SWF 1970), *Rote Fahnen sieht man besser* (WDR/BR 1971), *Liebe Mutter, mir geht es gut* (WDR 1972), *Smog* (WDR 1972), *Acht Stunden sind kein Tag* (WDR 1972/73), *Schneeglöckchen blühen im September* (WDR 1974) und *Familienglück* (WDR 1975).

Doch es gab von Seiten der Arbeitgeberverbände und der Industrie starke Proteste gegen 'Arbeiterfilme' und einen allgemeinen politischen Widerstand gegen Fernsehspiele zu politisch strittigen Themen - das politische und gesellschaftliche Klima hatte sich nach der Energie- bzw. Ölpreiskrise, der allgemeinen Wirtschaftskrise und im Zusammenhang mit Terrorismus, Terroristenverfolgung und der Verabschiedung des „Extremistenbeschlusses“ verändert. Die Thematisierung und Kritik der Verhältnisse in der Bundesrepublik im Fernsehspiel war unerwünscht. Die Parteien versuchten Einfluss und Druck auf die für das Programm der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten verantwortlichen Redakteure und die Leiter der Sender auszuüben. Die CDU bezeichnete den WDR als „Rotfunk“ und griff die Fernsehspielmacher in einer von ihr veröffentlichten Medienstudie direkt an.

Im übrigen ist vor allem der wichtige Teilbereich Fernsehspiel - mit allen seinen politischen Indoktrinationsmöglichkeiten - voll in der Hand ideologischer Redakteure und Dramaturgen (von Dr. Rohrbach über Dr. Canaris bis Märthesheimer), die vor allem mit ihren Semidokumentationen aus der Arbeitswelt einen erheblichen Einfluss auf die Bewusstseinsbildung der Zuschauer im Sinne linker Gesellschaftskritik ausüben. [2]

Die Fernsehspielredakteure versuchten, sich diesen Konflikten und Pressionen zu entziehen, indem sie sich bemühten, alle gesellschaftlichen und politischen Positionen bei der Auseinandersetzung mit möglicherweise strittigen Themen zu berücksichtigen und einzubeziehen; hierbei litt allerdings die dramaturgische und ästhetische Kontinuität bzw. Qualität: die Figuren traten nur noch auf, um eine bestimmte gesellschaftspolitische Haltung zu verkörpern. [3]

2.2 DIE DEBATTE UM DIE NOVELLIERUNG DES FILMFÖRDERUNGSGESETZES [4]

Das 1974 in Kraft getretene Filmförderungsgesetz stand 1978 zur Novellierung an. Die Filmkritiker Andreas Meyer und Hans C. Blumenberg griffen im Vorfeld mit ihren Veröffentlichungen in *medium* und in der *ZEIT* zugunsten eines eigenständigen Kinofilms in die Diskussion ein. Sie forderten (indirekt) eine Filmförderung mit der finanziellen Unterstützung der Fernsehanstalten, aber ohne die Möglichkeit einer Einflussnahme der Fernsehspielabteilungen auf die (Kino-) Filmproduktion, die für sie als „Depravation genuiner Elemente“ des Films galt. Meyer verallgemeinert die (oben beschriebene) Tendenz der Arbeiten einiger Fernsehspielredakteure zum politischen und gegenwartsbezogenen Fernsehfilm zum Wesen einer jeden Produktion. Das „Lehr-, Tendenz- und Gesinnungstheater“ unkünstlerischer Fernsehproduktionen beherrsche eindeutig die Szene. Demgegenüber gilt das Kino als „vielleicht die letzte kultische Feier“; es sei „Traumfabrik“ und „Stätte der Phantasie“.

Die Vertreter der Fernsehanstalten wiesen darauf hin, dass die bedeutendsten Werke des Neuen Deutschen Films ohne die Unterstützung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens nie hätten entstehen können. Sie kritisierten, dass im Rahmen der Film-Fernseh-Koproduktion entstandene - z. B. durch den WDR finanzierte - Fernsehfilme erst einmal im Kino präsentiert wurden und erst bis zu drei Jahre danach durch das Fernsehen ausgestrahlt werden konnten. Die Filmkritik beurteilte das Produkt somit ausschließlich als Kinofilm. Zum Zeitpunkt der Fernsehausstrahlung war die publizistische Resonanz entweder nicht mehr vorhanden oder der Film galt noch immer aufgrund der Veröffentlichungen anlässlich der Premiere im Kino als Kinofilm.

Ziel der Debatte war also - aus der Sicht von Meyer und Blumenberg - weniger eine Differenzierung, eine ehrliche Analyse der Ästhetik von Fernseh- und Kinofilm, sondern eine Gegenüberstellung, die deutlich macht, dass sich beide nicht miteinander verbinden lassen und dass es grundsätzliche Wesensdifferenzen gibt. Es wurde also auch von der Seite der Filmkritiker - unter dem Vorwand einer ästhetischen und künstlerischen Diskussion - gegen das politisch aufklärerische Fernsehspiel polemisiert. Statt dessen wurden Phantasie und mythische, irrationalistische und illusionistische Eigenschaften des Films eingefordert.

2.3 KURSWECHSEL: DIE MAINZER TAGE DER FERNSEHKRITIK 1978

Die anhaltende Kritik der Politiker, der Filmkritiker und auch einiger Mitarbeiter des Fernsehens (Oliver Storz, Dieter Meichsner und Dieter Stolte) zeigte bald ihre Wirkung auf die Fernsehspielmacher. Günter Rohrbach, der Leiter der Fernsehspielabteilung des WDR, sprach schon 1977 vom grundsätzlichen Mangel des gesellschaftskritischen Fernsehspiels.

Hier liegt vielleicht der folgenreichste Fehler der Vergangenheit: dass unsere Filme und Fernsehspiele zu ängstlich mit ihrem Material Wirklichkeit umgingen, dass sie sich zu zaghaft am Faden ihrer journalistischen Recherche entlangbewegten. Wir waren zu sehr um Belege bemüht und zu wenig um Entwürfe. Wir haben alle Energie auf die Analyse verwandt und die Phantasie blockiert. [...] Weil wir Angst hatten vor der Traumfabrik, sahen unsere Filme bald alle aus wie die Tagesschau. [5]

Die endgültige Wende zu „mehr Phantasie“ wurde dann von Rohrbach 1978 auf den Mainzer Tagen der Fernsehkritik proklamiert. Rohrbach, Heinz Ungureit und Dieter Stolte - beide vom ZDF - forderten dazu auf, der ästhetischen Ausgestaltung des Films wieder die größte Bedeutung beizumessen. Sie sahen die Zukunft des Fernsehspiels in der Abkehr von Dokumentarismus, Gesellschaftskritik und Realismus. Mit Blick auf die Angriffe, die Verbände und Parteien gegen die Fernsehanstalten wegen angeblich

fehlender Ausgewogenheit der politischen Meinungen gerichtet hatten, verlangte Rohrbach:

Das Fernsehspiel kann dem nur entgehen durch Ästhetik. Es müsste sich lösen von seinem Wirklichkeitsfetischismus und wieder frei werden für Phantasie. Je kühner der Entwurf einer Geschichte, je reicher die Figuren, je größer und stärker die Empfindungen, desto weniger anfällig ist ein Film für statistische Erhebungen, desto aussagefähiger ist er aber auch über Wirklichkeit. [...]

Es gilt also, den Abstand zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu vergrößern, wenn mehr und Genaueres über die Wirklichkeit erfahren werden soll. Es kann nicht genügen, das Bild, das uns von dieser Welt gegeben wird, allein dem Widerstreit der Interessen auszuliefern. Wie anders als durch Fiktion, also durch Kunst, wollen wir hinter den Wirklichkeiten die Wirklichkeit, also die Wahrheit, ausmachen?[6]

Deutlich wurde wieder der Kunstanspruch des Fernsehens konstatiert. Hans Abich, Programmdirektor der ARD, verwandt ausdrücklich das Wort „Fernsehspielkunst“; für ihn markierten die Tage der Fernsehkritik „ein verinnerlichtes Bedürfnis nach mehr Phantasie“. [7] Ein Jahr später schrieb Ungureit, es sei „filmische Phantasie für Fernsehspiele aller Art entdeckt“ worden. Aus heutiger Sicht muss allerdings hinzugefügt werden, dass nur von Phantasie im konventionellen Sinne - verbunden mit den Begriffen Imagination, Fiktion und Illusion - die Rede war. Es ging hier also keinesfalls um politische Phantasie; die war gerade - genauso wie der politische und gesellschaftskritische Film - nicht mehr gewollt. [8]

3. ASPEKTE DER ÄSTHETISCHEN UND FORMALEN GESTALTUNG DER „HOLOCAUST“-SERIE

Noch im Jahr der Mainzer Tage der Fernsehkritik begann die öffentliche Kontroverse über die Ausstrahlung und filmisch-künstlerische Gestaltung der „Holocaust“-Serie. Sie bewirkte und verstärkte - zusammen mit der jetzt erhobenen Forderung nach mehr Phantasie im Fernsehen - die Auseinandersetzung über die Formen fiktionaler Filmwerke auf dokumentarischer, also historisch belegbarer, Grundlage. Zudem ist auch in dieser Filmdebatte wieder deutlich die Ablehnung rein dokumentarischer Sendungen zu politischen Themen und zur (Zeit-)Geschichte erkennbar.

3.1 DER FILM „HOLOCAUST“ ALS FERNSEHMEHRTEILER UND SEINE POSITION IM PROGRAMMSHEMA

Durch den sich zeitlich immer weiter über den Tag ausbreitenden Umfang des Fernsehprogramms veränderte sich auch die Bedeutung und Geltung des einzelnen Fernsehfilms innerhalb des Programms. Stellte er zuvor die zentrale Darbietung und den Höhepunkt des nur wenige Stunden dauernden Abendprogramms dar, so war er im vielfältigen „permanenten Programms“ jetzt lediglich ein Teil unter vielen Programmschwerpunkten eines Abends. Um die größere Bedeutung des Fernsehspiels gegenüber den zeitlich parallel dargebotenen Sendungen der anderen Sender und innerhalb des Fernsehabends der eigenen Sendeanstalt wieder hervorzuheben, begannen die Fernsehspielleiter wieder verstärkt Mehrteiler zu produzieren. Dieses formale Gestaltungsprinzip war Ende der fünfziger Jahre beim Fernsehpublikum bereits auf große Zustimmung gestoßen, war jedoch aus Mangel an brauchbaren Themen und literarischen Vorlagen nicht weiter angewandt und ausgebaut worden. Um das Fernsehspiel in seiner Bedeutung wieder aufzuwerten, wurde die Form des Mehrteilers 1973 mit Literaturadaptationen in der Reihe *Verfilmte Literatur. Große Erzähler reflektieren ihre Zeit* wiederbelebt. Ein Potential an Themen bot dabei vor allem die (deutsche) Geschichte, die auch thematische Grundlage vieler Produktionen auf dem 1978 neu geschaffenen Sendeplatz der ARD am Montagabend (20.15 bis 21.15) war. Zu Beginn wurden vorwiegend Eigenproduktionen gesendet, später dann auch vor allem in den USA eingekaufte Filmproduktionen.[\[9\]](#)

Zu den ersten dieser Kaufproduktionen für den Mehrteiler-Sendeplatz im Abendprogramm gehörte der vierteilige Fernsehfilm „Holocaust“. Er war unter heftigen Diskussionen zwischen den Vertretern der Sendeanstalten, Parteien, Verbände, Kirchen und Medien- bzw. Filmkritikern vom WDR für eine bundesweite Ausstrahlung durch die ARD eingekauft worden.[\[10\]](#) Die Sendung erfolgte dann jedoch nicht in der ARD, sondern an vier aufeinanderfolgenden Tagen in den zusammengeschalteten dritten Programmen.[\[11\]](#) Der Ausstrahlung der einzelnen Teile des Fernsehfilms folgten jeweils Diskussionsrunden zum Film, die bis in die Nacht andauerten. Die Medienwissenschaftlerin Irmela Schneider sieht die Wirkung von „Holocaust“ und die Bedeutung des Films als Öffentlichkeits- und Medienereignis mit seinem „komplizierten Bedingungsgeflecht“ zu einem großen Teil in der hierdurch erfolgten Durchbrechung des sonst starren Programmschemas des Fernsehens begründet. „Die Diskussion sollte dazu führen, dass die Durchbrechung des ritualisierten Programmschemas nicht mehr als Sakrileg betrachtet wird.“[\[12\]](#)

Es ist deutlich, dass „Holocaust“ mit seiner formalen Struktur des Mehrteilers in bemerkenswerter Weise in den Anforderungsrahmen, der Ende der siebziger Jahre an das Fernsehspiel der ARD gestellt wurde, hineinpasst. Eine Betrachtung dieses Films unter Einbeziehung der Geschichte des deutschen Fernsehfilms sollte also - neben einer

inhaltlichen Analyse und Beurteilung - auch seine formalen Gestaltungsmittel und seine Bedeutung als amerikanische Kaufproduktion nicht unberücksichtigt lassen.

3.2 TRIVIALITÄT UND KONVENTIONALITÄT ALS FERNSEHSPIELÄSTHETISCHE KONZEPTE

Wesentlich aufschlussreicher und deutlicher als die Betrachtung formaler (Mehrteiler) und 'äußerer' (Sendeplatz) Aspekte ist eine Diskussion der fernsehspielästhetischen Kategorien Trivialität und Konventionalität von „Holocaust“. Hier wird deutlich, dass das dramaturgische und ästhetische Konzept des - ohne den Einfluss bundesdeutscher Fernsehspiel dramaturgen entstandenen - amerikanischen Fernsehfilms der Forderung der Mainzer Tage der Fernsehkritik nach „mehr Phantasie“ „für Fernsehspiele aller Art“ gerecht wird. Der Medien- und Literaturwissenschaftler Knut Hackett sieht im 'Docu-Drama' „Holocaust“ das Muster der Trivialform „Familienserie“.

Der in fiktionaler Form nicht darstellbare Völkermord der Faschisten in ihren Vernichtungslagern wurde hier auf das Beispiel des Schicksals einer Berliner jüdischen Familie reduziert, die zwar konstruiert ist, deren Stationen der Erniedrigung und Vernichtung aber historisch belegt sind. Durch diese Reduktion auf individuelle Schicksale wurde für viele Zuschauer das Unfassbare überhaupt erst einmal fassbar und sowohl emotional wie auch kognitiv zugänglich. [13]

Da die Ausstrahlung dieser „emotionalisierten“ filmischen Auseinandersetzung mit der Vernichtung der europäischen Juden eine unübersehbar stärkere Resonanz von Seiten des Fernsehpublikums verzeichnen konnte als alle bis dahin vom deutschen Fernsehen produzierten Dokumentar- und Fernsehspiele, lag die Schlussfolgerung nahe, dass „purer Dokumentarismus“ nicht oder nicht mehr in der Lage sei, den Rezipienten die Wirklichkeit der Geschichte zu vermitteln. [14] Diese Vermutung wurde auch durch empirische Untersuchungen bestätigt.

Im wesentlichen drei Faktoren sollen danach zu den unerwartet hohen Einschaltquoten geführt haben: das bereits bestehende oder (wieder)belebte Interesse der deutschen Zuschauer am Thema des Mehrteilers, „die immense und bisher wohl kaum dagewesene“ Begleit- und Voraus-Publizistik und die „Spielhandlung“ der „Holocaust“-Sendung. „Diese Resonanz wäre wahrscheinlich nicht zustande gekommen, wenn der Themenkomplex in Form einer Dokumentation in das Programmangebot aufgenommen worden wäre.“ [15] Aber auch die Emotionalisierung des Themas und das durch den Film gegebene Angebot zur Identifikation muss scheinbar aufgrund der Ergebnisse von empirischen Begleitstudien als positiv bewertet werden. „Das zentrale Wirkungsmoment [...] unmittelbar nach der Ausstrahlung war die emotionale Betroffenheit, die, wie bei der

Darstellung der kurzfristigen Wirkungen vermutet, eine generelle Sympathie und Bejahungstendenz zu allen Fragen in Zusammenhang mit 'Holocaust' ausgelöst hat." [16] Der für den Einkauf der Serie durch den WDR verantwortliche Günter Rohrbach lobt die ästhetische Gestaltung auch aus Sicht der Medienunternehmen und Fernsehanstalten. Seiner Meinung nach findet das Medium durch Produktionen wie „Holocaust“ zu sich und zu den (Rezipienten-)Massen zurück.

Wir müssen darüber nachdenken, wie wir die Kluft zwischen Sendungen, die eine Elite für eine Elite herstellt, und den Programmen, die für die große Masse gemacht werden und die ja meist auch entsprechend lieblos ausfallen, überbrücken können. Wir müssen das Massenmedium Fernsehen als Medium für die Massen endlich ernst nehmen. [...] Zunächst wäre schon etwas gewonnen, wenn man bei uns aufhören würde, triviale Erzähl- und Darstellungsweisen an sich zu kriminalisieren. [...] Es gibt also eine Koinzidenz von Thema und Behandlung dieses Themas. Deshalb bleibe ich dabei, dass wir für alle gesellschaftspolitisch wichtigen Themen Vermittlungsformen finden sollten, die die Massen erreichen. [17]

Nach der Meinung Irmela Schneiders geht die „Konventionalität“ der amerikanischen Serie „nicht in der Trivialität stabilisierender konsequenzloser Unterhaltung auf“. Die dramaturgische Gestaltung erfolge vielmehr „konsequent“ und „funktional eingebunden“. Für sie ist die Reduktion des Leidens von Millionen Juden auf das Schicksal dieser einen jüdischen Familie „ein probates Mittel der narrativen Vermittlung historischer Ereignisse, und die Darstellung der Geschichte einer Familie ist ein probates Mittel der Familienunterhaltung qua Fernsehspiel bzw. Fernsehserie.“ [18] Sie weist darauf hin, dass in den deutschen Fernsehspielproduktionen das Allgemeine das Besondere häufig verdränge, wohingegen „Holocaust“ einen Ausgleich vollbringe oder das Allgemeine im Besonderen darstelle.

Demgegenüber steht die Ansicht vieler Medien- und Filmkritiker, dass eine Auseinandersetzung mit einem derart komplexen - ja eigentlich „undarstellbaren“ - Thema in der Art und Weise von „Holocaust“ nutzlos und unangebracht sei. Sie verhindere vielmehr eine 'produktive' geistige Beschäftigung mit einem Phänomen, das sich grundsätzlich mit den Möglichkeiten unserer Medien kaum 'beschreiben' lässt. Zudem sei die Darstellungsweise des Mehrteilers verfälschend (den deutschen Juden wird Fatalismus und eine Art Handlungsunfähigkeit unterstellt) und beschönigend (z. B. im Hinblick auf das Leben in den Vernichtungslagern).

4. ZUSAMMENFASSUNG

Wieder - wie in der Phantasie-Diskussion bis 1978 - wenden sich die meisten Medientheoretiker gegen Dokumentarsendungen. Die vorher der Serie gegenüber

negativ eingestellten Filmkritiker waren zu einem großen Teil durch den überwältigenden 'Erfolg' der Serie beim Publikum in ihrer Ansicht umgestimmt worden. Ihrer Meinung nach ist die Auseinandersetzung mit dem Massenmord an den Juden in dokumentarischen Filmen wenig sinnvoll, da diese vom Massenpublikum nicht gesehen und nicht verstanden werden. Selbst der sonst dem Medium Fernsehen und seinen Produkten sehr kritisch gegenüberstehende Günther Anders verteidigt „Holocaust“.

Lächerlich ist es, nein, eine üble Irreführung, „Holocaust“ aus angeblich rein ästhetischer Perspektive zu kritisieren und zu verhöhnen; das Bestürzende als „sentimental“ verächtlich zu machen und dem „Produkt“ vorzuwerfen, es sei eine „Ware“ und allein zwecks „Profits“ hergestellt - plötzlich diese Wörter aus diesen Mündern! - und von welchem Filme gälte das übrigens nicht?[19]

Der Film verstärkte erneut die Debatte um die Trivialliteratur und die Trivialformen in Kino- und Fernsehfilm und um den Kunstanspruch des Fernsehens.[20] Dies war auch auf den Mainzer Tagen der Fernsehkritik kontrovers diskutiert worden; es kam zu einer 'Spaltung' zwischen denen, die das Fernsehen der Kunst und Kultur zuordneten und denen, die den Kunstanspruch (der 'Produkte') des Fernsehens ablehnten. Dieser Uneinigkeit förderte schließlich die alte These von alter und neuer Kunstform als die Gegensätze der E- und U-Kultur.[21] Es ist deutlich geworden, dass eine rein film- und filmthemenimmanente Analyse von „Holocaust“ wichtige Aspekte der Bewertung und der bundesdeutschen Kontroverse um diesen Film vernachlässigt. „Holocaust“ kann ohne den Zusammenhang zur (allgemeinen) Geschichte der Fernsehspielästhetik in der Bundesrepublik nicht betrachtet werden.

5.1 ANMERKUNGEN

Vgl. Irmela Schneider: *Das Fernsehspiel. Wie es war, ist und sein könnte*. S. 28.

Frankfurter Rundschau. 23. 8. 1978. S. 14. Zit. n. Knut Hickethier: *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*. S. 61.

Vgl. Knut Hickethier: *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*. S. 58. und Knut Hickethier: *Das Fernsehspiel oder Der Kunstanspruch der Erzählmaschine Fernsehen*. S. 330 ff.

In diesem Kapitel folge ich den Ausführungen in Knut Hickethier: *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*. S. 58 ff. und Knut Hickethier: *Mehr Phantasie ins Fernsehen?* S. 116 ff.

Günter Rohrbach: *Gesellschaftlicher Auftrag zwischen Narkotikum und Lebenshilfe*. S. 203 f.

Günter Rohrbach: *Frei werden für Phantasie*. S. 219 f. Rohrbach bezieht sich in seinem Vortrag auf statistische Untersuchungen des Fernsehprogramms durch Industrie

und Arbeitgeberverbände. Sie sollten ermitteln, wie oft die verschiedenen politischen und gesellschaftlichen Einstellungen 'zu Wort kamen' und z. B. die Arbeitgeber positiv bzw. negativ dargestellt wurden.

Hans Abich: *Der Kunstbegriff und das Fernsehspiel*. S. 39.

Vgl. Knut Hickethier: *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*. S. 60 f. und Knut Hickethier: *Das Fernsehspiel oder Der Kunstanspruch der Erzählmaschine Fernsehen*. S. 332 f.

Vgl. Knut Hickethier: *Das Fernsehspiel oder Der Kunstanspruch der Erzählmaschine Fernsehen*. S. 335 f.

Dazu: Anonym: *Fernsehen: Gaskammern à la Hollywood?* S. 228-230; Peter Märthesheimer: *Weniger eine Fernsehserie denn ein Politikum*. S. 5-7; Peter Märthesheimer: *Das muss er schon selbst vertreten*. S. 49 f.; Tele-Biss: *Drama aus zweiter Hand*. S. 42-44; Günter Rohrbach: *„Holocaust“ im WDR*. S. 45; Peter Schulze-Rohr: *Keine Frage von rechts oder links*. S. 46-48. WDR-Pressestelle: *Antwort an die Chefredaktion der WELT*. S. 54 f. und Heinz Werner Hübner: *Kein Lehrstück, sondern Lernstück*. S. 56-58.

Vgl. Klaus Umbach: *Endlösung im Abseits*. S. 133 f.

Irmela Schneider: *Das Fernsehspiel. Wie es war, ist und sein könnte*. S. 38.

Knut Hickethier: *Fiktion und Fakt*. S. 68.

Vgl. ebd. S. 68.

Uwe Magnus: *„Holocaust“ im Spiegel der Teleskopie-Zahlen - Einschaltquoten und Sehbeteiligung*. S. 78. Dazu siehe auch Peter Diem: *Elefant oder Eintagsfliege?* S. 151 f. Diem schreibt: „Immerhin jedoch wage ich die These, dass die Aufarbeitung historischer Stoffe in einer sehr emotionalen (und von der Literaturkritik vielleicht zur Trivialliteratur gezählten) Weise, wie das bei dem (vorurteilsbeladenen) Thema 'Holocaust' der Fall war, stärkere Effekte und Wirkungen auslöst als etwa nur die Darstellung dieses Themas in Form einer Dokumentation. Reine Sachdokumentationen erzielen offensichtlich eine geringere Wirkung als 'Spieldokumentationen' oder, wie man heute zu sagen pflegt, das Genre 'Faction', also Fact und Fiction in einem.“ Gleichzeitig schränkt Diem aber ein: „Ich will nicht verhehlen, dass im Zusammenhang mit solchen Medienereignissen der Faktor des Geschäftes im Hintergrund gesehen werden muss. So war 'Holocaust' in Amerika möglicherweise nichts anderes als ein Mehrteiler, den TV-Anstalt A gegen TV-Anstalt B im Kampf um Einschaltquoten ausgestrahlt hat, wobei die erzielten Wirkungen andere waren als die in Österreich und Deutschland.“ Hierzu schreibt der Philosoph Günther Anders: „Gleichviel, was immer die Motive gewesen sein mögen (und wir haben wenig Ursache, diese besonders zu beargwöhnen) - das *Produkt* ist weit mehr als ein Amüsier- oder Ergriffenheitsvehikel, sondern trotz der Profite, die es eingespielt haben mag (auch Ärzte lassen sich ja bezahlen), ein *politisch-moralisches Erzeugnis*, und als ein solches ist es auch in Empfang genommen worden. Schon nach wenigen Minuten hörte das Publikum

auf, 'Publikum' zu sein." In: Günther Anders: *Nach „Holocaust“*. S. 200. Hervorhebungen im Original.

Tilman Ernst: *„Holocaust“ und die politische Bildung. Ergebnisse der dritten Befragungswelle*. S. 822. Zu einer grundsätzlichen Kritik der empirischen Untersuchungen siehe Dieter Prokop: *Das Märchen vom politisierenden Effekt amerikanischer Fernsehserien oder: Wie man durch „Begleitstudien“ alles beweisen kann*. S. 92-97.

Günter Rohrbach: *„Das Medium der Massen ernst nehmen“*. S. 191-193.

Irmela Schneider: *Das Fernsehspiel. Wie es war, ist und sein könnte*. S. 37.

Günther Anders: *Nach „Holocaust“*. S. 184. Anders schreibt weiterhin: „Gleichviel, auch das, was nun vorliegt, ist schon sehr viel mehr, als was in tausend 'genaueren' Büchern und Statistiken vorgelegt worden war. [...] *Nur durch fictio kann das factum, nur durch Einzelfälle das Unabzählbare deutlich und unvergessbar gemacht werden.* Und das ist in dem Film geschehen. Das ist, wenn man dieses affirmative Wort hier verwenden darf, vollkommen geglückt.“ „Es ist wahr: die paar Hauptfiguren lassen auch mich nicht los. Das also ist es, was die Kritiker, selbst die avant la lettre, verächtlich 'Personalisierung' genannt haben. Aber diese Kritik ist verlogen. Denn die dem Film 'Personalisierung' nachsagen, und die behaupten, dass durch diese das Millionenergebnis der Endlösung, dessen Wesen in der Massenvernichtung bestehe, verharmlost werde, die versuchen in Wahrheit, den ungeheueren [!] Effekt zu bekämpfen. *Sie verharmlosen den Film durch den Vorwurf, er sei, durch seine sogenannte 'Personalisierung', eine Verharmlosung.*“ „Der Film habe 'personalisiert'? Vielmehr haben die Mörder die Personen de-personalisiert. Und um das zu zeigen, muss man diese erst einmal als Personen vorführen. Was wir zu tun haben, und was der Film geleistet hat, ist, *die Ziffern in Menschen zurückzuverwandeln.* Und zu zeigen, dass *die sechs Millionen Vergasteten sechs Millionen Einzelne* gewesen sind.“ „*Da die Botschaft auf die enorme Ziffer reduziert worden war, hat sie die Ohren und die Augen und die Seelen in den 33 Jahren nicht erreicht. Diese Beschränkung auf die Resultate und diese 'Reduktion auf das Enorme' musste, wenn das Faktum 'ankommen' sollte, rückgängig gemacht werden.* Und das ist nun geschehen, das ist das Verdienst des Films. Dieser verhöhnnten Reduktion ist es zu verdanken, dass nun Millionen - und dieses Mal meine ich ausnahmsweise Lebende - heute die Wahrheit kennen. Während die bloße Erzählung von Fakten, gar deren statistische Aufzählung, überhaupt nicht fähig gewesen war, die Vorstellungskraft zu beleben und zu belehren, hat 'Holocaust' das geleistet. Die ausgedachte Figur eines einzigen Gefolterten, dessen (fingiertes) Leben wir kennen, und den wir ins Herz geschlossen haben, sagt über die Millionen mehr aus, als die Aufzählung von Millionen auch nur über einen Einzigen hätte aussagen können.“ In: Günther Anders: *Nach „Holocaust“*. S. 181-187. Hervorhebungen im Original.

Zur Diskussion um die Trivialliteratur nach „Holocaust“ siehe Fachbereich Christliche Presse-Akademie im Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik (Hg.): *Lust und Unlust am Trivialen*.

Vgl. Helmut Kreuzer: *Von der Nipkow-Scheibe zum Massenmedium*. S. 18 und Irmela Schneider: *Das Fernsehspiel. Wie es war, ist und sein könnte*. S. 38.

5.2 LITERATURVERZEICHNIS

Abich, Hans: Der Kunstbegriff und das Fernsehspiel. Versuch einer Collage. In: Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. Hg. von Irmela Schneider. München: Fink 1980. S. 29-39.

Anders, Günther: Nach „Holocaust“. 1979. In: Günther Anders: Besuch im Hades. 2. Aufl. München: Beck 1985. S. 179-216.

Anonym: Fernsehen: Gaskammern à la Hollywood?. In: Der Spiegel. Nr. 20. 1978. S. 228-230.

Diem, Peter: Elefant oder Eintagsfliege? - Probleme und Ergebnisse der Fernsehwirkungsforschung am Beispiel von „Holocaust“ und anderen Medienereignissen. In: Medienereignisse - Medienwirkungen? Zur Wirkung der Massenmedien: „Hainburg“, „Holocaust“ und andere Medienereignisse. Eine Tagungsdokumentation. Hg. von Heinz Pürer. Salzburg: Kuratorium für Journalistenausbildung 1985 (= Journalistik. Hefte des Kuratoriums für Journalistenausbildung. Heft 7) S. 140-159.

Ernst, Tilman: „Holocaust“ und politische Bildung. Ergebnisse der dritten Befragungswelle. In: Media Perspektiven. H. 12. 1979. S. 819-827.

Fachbereich Christliche Presse-Akademie im Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik (Hg.): *Lust und Unlust am Trivialen - Ermittlungen aus gegebenem Anlaß: „Holocaust“*. Frankfurt am Main: Gemeinschaftsw. d. Evangel. Publ. 1983 (= gep-Texte. H. 1/83).

Hickethier, Knut: *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951-1977*. Stuttgart: Metzler 1980.

Hickethier, Knut: Das Fernsehspiel oder Der Kunstanspruch der Erzählmaschine Fernsehen. In: Das Fernsehen und die Künste. Hg. von Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann. München: Fink 1994 (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 2). S. 303-348.

Hickethier, Knut: Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD. In: Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Hg. von Helmut Kreuzer und Karl Prümm. Stuttgart: Reclam 1979. S. 53-70.

Hickethier, Knut: Mehr Phantasie ins Fernsehen? In: Ästhetik und Kommunikation H. 34. 1978. S. 115-119.

Hübner, Heinz Werner: Kein Lehrstück, sondern Lernstück. Der Fernsehdirektor des WDR begründet den Ankauf der Serie. In: Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Hg. von Peter Märthesheimer und Ivo Frenzel. Frankfurt am Main: Fischer 1979. S. 56-58.

Kreuzer, Helmut: Von der Nipkow-Scheibe zum Massenmedium. Hinweise zur Geschichte und Situation des Fernsehens - und zu diesem Band. In: Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Hg. von Helmut Kreuzer und Karl Prümm. Stuttgart: Reclam 1979. S. 9-24.

Märthesheimer, Peter: Das muß er schon selbst vertreten. In: Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Hg. von Peter Märthesheimer und Ivo Frenzel. Frankfurt am Main: Fischer 1979. S. 49-50.

Märthesheimer, Peter: Weniger eine Fernsehserie denn ein Politikum. In: medium. H. 1. 1979. S. 5-7.

Magnus, Uwe: „Holocaust“ im Spiegel der Teleskopie-Zahlen - Einschaltquoten und Sehbeteiligung. In: Media Perspektiven. H. 2. 1979. S. 77-80.

Prokop, Dieter: Das Märchen vom politisierenden Effekt amerikanischer Fernsehserien oder: Wie man durch „Begleitstudien“ alles beweisen kann. In: Dieter Prokop: Medien-Wirkungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 (= es 1074). S. 92-97.

Rohrbach, Günter: „Das Medium der Massen erst nehmen“. Spiegel-Interview mit Günter Rohrbach über die Folgen von „Holocaust“ für das deutsche Fernsehen. In: Der Spiegel. Nr. 6. 1979. S. 190-193.

Rohrbach, Günter: Frei werden für Phantasie. In: Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. Hg. von Irmela Schneider. München: Fink 1980. S. 216-220.

Rohrbach, Günter: Gesellschaftlicher Auftrag zwischen Narkotikum und Lebenshilfe. In: Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. Hg. von Irmela Schneider. München: Fink 1980. S. 198-206.

Rohrbach, Günter: 'Holocaust' im WDR. In: Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Hg. von Peter Märthesheimer und Ivo Frenzel. Frankfurt am Main: Fischer 1979. S. 45.

Schneider, Irmela: Das Fernsehspiel. Wie es war, ist und sein könnte. In: Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Hg. von Helmut Kreuzer und Karl Prümm. Stuttgart: Reclam 1979. S. 25-52.

Schulze-Rohr, Peter: Keine Frage von rechts oder links. In: Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Hg. von Peter Märthesheimer und Ivo Frenzel. Frankfurt am Main: Fischer 1979. S. 46-48.

Tele-Biss: Drama aus zweiter Hand. In: Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Hg. von Peter Märthesheimer und Ivo Frenzel. Frankfurt am Main: Fischer 1979. S. 42-44.

Umbach, Klaus: Endlösung im Abseits. In: Der Spiegel. Nr. 3. 1979. S. 133 f.

WDR-Pressestelle: Antwort an die Chefredaktion der WELT. In: Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Hg. von Peter Märthesheimer und Ivo Frenzel. Frankfurt am Main: Fischer 1979. S. 54 f.

>> **Weitere Literatur:** [Zeitgeschichte-online: Die Fernsehserie 'Holocaust' - Rückblicke auf eine "betroffene Nation". Beiträge und Materialien](#)

