

**Aus:**

RENÉE WINTER

## **Geschichtspolitiken und Fernsehen**

Repräsentationen des Nationalsozialismus  
im frühen österreichischen TV (1955-1970)

Januar 2014, 322 Seiten, kart., zahlr. Abb., 35,99 €, ISBN 978-3-8376-2441-0

»Der Herr Karl«, der 1961 von Helmut Qualtinger gespielte opportunistische Mitläufer, stellt bis heute sicherlich die bekannteste televisuelle Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in Österreich dar. Dominierte im übrigen Fernsehen ein Schweigen über die Nazi-Vergangenheit? Oder gab es Versuche, vorherrschende Narrative aufzubrechen?

Renée Winters Studie beschäftigt sich erstmals mit Geschichtspolitiken im frühen österreichischen Fernsehen und liefert damit nicht nur einen medientheoretischen Blick auf die Ursprünge des öffentlich-rechtlichen Geschichtsfernsehens, sondern eröffnet auch neue Einblicke in österreichische Vergangenheitspolitiken.

**Renée Winter** (Dr. phil.) ist Historikerin und lehrt an der Universität Wien und der Kunstuniversität Linz.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts2441/ts2441.php](http://www.transcript-verlag.de/ts2441/ts2441.php)

# Inhalt

---

Vorwort und Dank | 9

**Einleitung. Forschungsstand, Forschungsfragen,  
methodisch-theoretische Herangehensweise, Aufbau | 13**

## **1 DISKURSIVE VERORTUNGEN DES GESCHICHTSFERNSEHENS | 37**

**1.1 (Re-)Demokratisierungsversprechen | 40**

1.1.1 Konsens, „Postdemokratie“, Regieren | 42

1.1.2 „Objektivität“, „Authentizität“ | 46

1.1.3 Live-Übertragung | 49

1.1.4 Nationskonstruktion | 52

**1.2 Geschlechtercodierungen von Publikum und  
Fernsehen | 61**

**1.3 Bildungsfunktion | 66**

1.3.1 Vom „Schulfernsehen“ zum lebenslangen Lernen | 69

1.3.2 Fernsehen „nach Auschwitz“? | 73

**1.4 Geschichtsfernsehen als Instrument für die Bildung  
demokratischer Staatsbürger\_innen | 77**

## **2 GESCHICHTSPOLITISCHE HANDLUNGSFELDER (IN) DER FERNSEHANSTALT | 83**

**2.1 Programmieren. Thematisierungen des  
Nationalsozialismus | 84**

2.1.1 Auswahl | 85

2.1.2 Koproduktion | 87

2.1.3 Übertragung | 90

2.1.4 Eigen- und Auftragsproduktionen des ORF | 92

**2.2 Kooperationen. Dokumentationsarchiv des  
österreichischen Widerstandes, Institut für Zeitgeschichte  
der Universität Wien | 94**

- 2.3 Die „Affäre Borodajkewycz“ | 101**
- 2.4 Exkurs: Geschichtspolitik im Fernsehkabarett | 107**
- 2.5 Das Gedenken an den März 1938. 1958/1963/1968 | 114**
- 2.6 Das Gedenken an den 27. April 1945 und 15. Mai 1955. 1960/1965/1970 | 116**
- 2.7 Sendungsprotokolle und printmediale Rezeptionen | 123**
  - 2.7.1 „Was sagt uns der 13. März?“ (1961) | 123
  - 2.7.2 Zeitgeschichte aus der Nähe. Teil 2: 1938-1945 (1962) | 125
  - 2.7.3 Der österreichische Widerstand 1938-1945 (1964) | 130
  - 2.7.4 Die Republik der Überzeugten (1965) | 132
  - 2.7.5 Die Iden des März (1968) | 135
  - 2.7.6 50 Jahre unserer Republik (1968) | 138
  - 2.7.7 27. April. Wiedergeburt einer Republik (1970) | 141

### **3 AUDIOVISUELLE STRATEGIEN IM DOKUMENTARISCHEN GESCHICHTSFERNSEHEN. REPRÄSENTATIONEN DES NATIONALSOZIALISMUS, FUNKTIONEN, GESCHLECHTLICHE CODIERUNGEN | 145**

- 3.1 Einleitung. Fragestellungen | 145**
- 3.2 Verbale Narration/Voice-Over | 158**
  - 3.2.1 Externalisierung | 161
  - 3.2.2 Subsumierung, Zahlen, Nicht-Benennungen | 164
  - 3.2.3 Ent-Akteurisierung | 167
  - 3.2.4 Personalisierung | 168
  - 3.2.5 Harmonisierung (durch) Patriotisierung | 170
- 3.3 Archivfotos. Etablierung eines Bildrepertoires. Auswahl, Benennung, Kadrierung | 175**
  - 3.3.1 Parallelisierung der Verfolgung von Jüdinnen/Juden und Katholik\_innen | 177
  - 3.3.2 Kadrierung 1: Infantilisierung und Universalisierung der Opfer | 181
  - 3.3.3 Visuelle Viktimisierung von Österreicher\_innen | 186

3.3.4 Kadrierung 2: Ausblendung von Handlungsmöglichkeiten gegen das NS-Regime, Vereindeutigung der Aussage, Ausblenden der Täter\_innen | 192

### **3.4 Archivfilm. Montage, Kontextualisierung | 198**

3.4.1 Archivfilm als Illustration. Bedeutungsunterschiede durch Kommentierung, Adressierung, Handlungsmöglichkeiten | 199

3.4.2 Archivfilm als Präsentation. Auf Bilder und deren Herstellung hinweisen. Visuelle Darstellungen der Konzentrationslager | 205

3.4.3 Aufnahmen vom März 1938. Propaganda vs. Beweis. Verführung und Verführte | 216

3.4.4 Aufnahmen vom April 1945. Wiederherstellung der Geschlechterordnung | 225

### **3.5 Zeitzeug\_innen. Sprechbedingungen | 231**

3.5.1 Sprechen über Verfolgung und Ermordung von Jüdinnen und Juden. Sprechstrategie 1: Zahlen, Fakten, Patriotismus. Kontext: Der Prozess gegen Franz Murer, Graz 1963 | 242

3.5.2 Sprechen über Frauen im Widerstand. Sprechstrategie 2: Betroffenheit erzeugen, emotionale Involvierung. Kontext: Vermittlungstätigkeiten der Österreichischen Lagergemeinschaft Ravensbrück | 250

### **3.6 Ton | 258**

3.6.1 Das Aussetzen der verbalen Narration. Schweigen, Geräusche, Stille | 259

3.6.2 Original-Tonaufnahmen: Authentisierung und Wiederholung | 261

3.6.3 Musik. Dominanz, Dissonanz | 264

### **3.7 Fiktionale Elemente im Dokumentargenre. Re-Enactment | 265**

3.7.1 Ausblick: Fiktionalisierung. Das Fernsehspiel *An der schönen blauen Donau* (NDR 1965) | 269

## **SCHLUSS | 281**

**Literatur | 285**

**Quellen | 310**

**Abbildungsverzeichnis | 320**

# Einleitung

Forschungsstand, Forschungsfragen,  
methodisch-theoretische Herangehensweise, Aufbau

---

„Wann i was sehn will, geh i an de Ecken zum  
Wirt. Der hat an Fernseh ...

man muß net hinschauen, aber man kann. Da sitz  
i da und schau zu ... Mir is Wurscht, was gespielt  
wird. Wann i miad bin, zahl i und geh furt.“

HELMUT QUALTINGER, CARL MERZ: DER HERR  
KARL, 1961<sup>1</sup>

Die Figur des Herrn Karl hatte 1961, der Rolle eines Durchschnittsbürgers entsprechend, selbst noch keinen Fernsehapparat und konsumierte die Angebote des neuen Mediums eher mäßig interessiert im Wirtshaus. Trotzdem wurde aus dem Ein-Personen-Stück, in dem Helmut Qualtinger einen opportunistischen Mitläufertypen über alle politischen Zäsuren hinweg spielt, das vielleicht bekannteste Beispiel einer Fernsehsendung der 1960er Jahre, die die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs thematisiert. In zahlreichen Publikationen wird die Ausstrahlung des *Herrn Karl* am 15. November 1961 im Fernsehprogramm des Österreichischen Rundfunks (ORF) als Referenzpunkt des österreichischen Umgangs mit seiner nationalsozialistischen Vergangenheit erwähnt.<sup>2</sup> Der *Herr Karl* ist nicht nur inhaltlich als ein Stück von Bedeutung, in dem die Opferrolle von Österreicher\_innen im Nationalsozialismus nachdrücklich in Frage gestellt wird; auch das Medienereignis *Der Herr Karl* ist betrachtenswert. Fiona Steinert und

---

1 Zitiert nach Merz/Qualtinger 1996: 47.

2 Vgl. z.B. Scheit 1995: 182-184, Rehberger 1998: 89-92, Garscha 2002, Uhl 2005b: 65, Wegan 2005: 311, Bernold 2007b: 144f, Zöchmeister 2007: 33. Siehe auch den Sammelband zu Qualtingers Film- und Fernseharbeiten: Krenn 2003 (darin insbesondere Itkin 2003, Kühn 2003, Fink 2003).

Heinz Steinert beschreiben dieses als „inszenierten Skandal“, dem eine Integration des Stückes als „Folklore des Wienertums“ gefolgt sei.<sup>3</sup> In einem rückblickenden Interview meinte Peter Huemer, dass die Wirkung des *Herrn Karl* nur vor dem Hintergrund zu verstehen sei, „dass um 1960 herum der absolute Höhepunkt des Wegschiebens unserer Geschichte und der Tiefpunkt des Erinnern-Wollens in Österreich erreicht war. [...] Es [die Zeit des Nationalsozialismus, Anm. rw] war eben tabu, man durfte nicht dran rühren.“<sup>4</sup>

Auf diese These des Tabuisierens und Schweigens in den 1960er Jahren traf ich im Zuge der Auseinandersetzung mit der Darstellung von Nationalsozialismus im österreichischen Fernsehen oft. Zu den häufigsten ersten Reaktionen in Gesprächen über mein Forschungsthema zählte die eher überraschte Nachfrage: „Gab es da überhaupt etwas?“

Diese Reaktion ist meines Erachtens zwei miteinander verknüpften dominanten Einschätzungen zum österreichischen Umgang mit der NS-Vergangenheit geschuldet: Erstens der aus einer Kritik an der marginalisierten Beschäftigung mit der Mit/Täter\_innenschaft Österreichs und der österreichischen Bevölkerung entstandenen Erzählung zum vorherrschenden Schweigen über die Vergangenheit; zweitens der damit verbundenen These, dass dieses Schweigen erst mit der Affäre Waldheim in den 1980er Jahren einen Bruch, eine Veränderung oder ein Ende erfahren hätte.

Diese Erzählung folgt einer Fortschrittslogik und erfüllt nicht zuletzt auch die Funktion einer Legitimierung der Gegenwart: Auf Basis einer Unsichtbarmachung früher geschichtspolitischer Kämpfe zur Deutung der nationalsozialistischen Vergangenheit erscheint die Gegenwart fortgeschrittener, die Menschen heute informierter. Demgegenüber erscheint es mir sinnvoller – auch und gerade in Bezug auf das Fernsehen – eine differenziertere Interpretation und Analyse der historischen Veränderungen der Geschichtspolitiken vorzunehmen. Geschichtssendungen, die für das Fernsehen produziert und im Fernsehen gezeigt werden, folgen nicht unbedingt immer dominanten Vergangenheitsnarrativen, und sie sind von medialen Bedingungen wie den Erwartungen an das Fernsehen, ästhetischen Mitteln, zur Verfügung stehenden Formaten und Entscheidungsstrukturen in der Fernsehanstalt ebenso geprägt wie von offiziellen (und parteipolitischen) Gedenkpoltiken. Wissenschaftlich und politisch relevant erscheint mir eine (historiographische) Zugangsweise, die marginalisierte Stimmen aufspürt und gleichzeitig die Mechanismen ihrer Marginalisierung wie auch die gegen die Marginalisierung gerichteten Strategien zu rekonstruieren vermag.

---

3 Steinert/Steinert 1995: 244.

4 Peter Huemer im Interview mit Sylvia Szely, in: Szely 2005: 229.

Die Fernsehhistorikerin Lynn Spiegel schreibt der Selbsthistorisierung des Fernsehens ebenfalls ein Fortschrittsparadigma zu: „television engages in a kind of historical consciousness that remembers the past in order to believe in the progress of the present.“<sup>5</sup> Eine Möglichkeit des Fernsehens, seine eigene Vergangenheit zu erinnern, besteht in der Ausstrahlung vergangener Sendungen, wie Monika Bernold schreibt, „in Form des Recyclings historischer Sendungen im aktuellen Programm (eine Erinnerung in schwarzweiß)“.<sup>6</sup> Bernold hält fest, dass „es zunehmend die Institution des ORF selbst [ist], die die Geschichtsschreibung der Republik verwaltet, visualisiert und damit Geschichte ‚schreibt‘.“<sup>7</sup> Die (Wieder-)Aufführung österreichischer Fernsehgeschichte geht mittlerweile auf dem Spartenkanal ORF III, der 2011 (patriotisch am österreichischen Nationalfeiertag, dem 26.10.) gestartet ist, vonstatten, in zwei Sendeschienen, die programmatisch „Kult.reloaded“ und „Fernsehen wie damals“ betitelt sind. Eine andere Perspektive auf ORF-Geschichte sollte die von Sylvia Szely und Dietmar Schwärzler für das Österreichische Filmarchiv kuratierte Rückschau darstellen, die schon 2005 unter dem Namen „ORF 3“ im Wiener Metro Kino stattfand. Insbesondere sollte der Blick dorthin gelenkt werden, „wo es [das öffentlich-rechtliche Fernsehen, Anm. rw] sich selbst nicht (mehr) erinnert.“<sup>8</sup> Der Name des Programms des „fiktiven Senders“ setzte sich einerseits aus der Gleichung „ORF 1 + ORF 2 = ORF 3“ zusammen und bezog sich andererseits auf das gegenkulturelle Projekt eines temporären „3. Fernsehkanals“ im Rahmen der Grazer Fernsehtage 1974.<sup>9</sup> „ORF 3, das weiß jeder hier zu Lande, gibt es nicht“<sup>10</sup>, konnte Isabella Reicher 2005 noch im *Standard* schreiben. Jetzt gibt es ORF III – und obwohl es noch immer nicht jede und jeder weiß, ist der Kanal nun, neben käuflich erwerbbaaren DVD-Editionen vergangener ORF-Produktionen, der vorrangige Ort der Selbsthistorisierung des ORF. Im Zuge des Programms von ORF III konnte ich 2012 und 2013 beispielsweise einige Folgen der Sendungen *Zeitventil* (1963–1968), *Die große Glocke* (1968–1971) und Aufzeichnungen von Programmen des Kabarett *Simpl* sehen und aufnehmen, zu denen ich bis dahin keinen oder nur (finanziell) eingeschränkten Zugang hatte.<sup>11</sup> Der Sendebetrieb von ORF III be-

5 Spiegel 1995: 20. Vgl. auch Öhner 1997: 238.

6 Bernold 1996a [1995]: 223.

7 Bernold 1996a [1995]: 223.

8 Schwärzler/Szely 2005: 29.

9 Schwärzler/Szely 2005: 29.

10 Isabella Reicher: Eine schöne Sendelandschaft, in: Der Standard, 20.10.2005.

11 Einige Folgen von *Zeitventil* wurden nicht wiederholt, darunter die Folge acht, die eine nicht unwichtige Rolle in der Popularisierung der Debatte um die Absetzung des Hochschulprofessors Taras Borodajkewycz spielte (Siehe **Kapitel 2.3**). Ob diese

deutet im Kontext der unten beschriebenen Archivbedingungen des ORF eine Bestätigung der nach wie vor notwendigen Funktion von Fernsehhistoriker\_innen als „Amateurarchivar[innen]“<sup>12</sup> für die Fernsehforschung.

### **Forschungsstand: Repräsentationen des Nationalsozialismus im österreichischen Fernsehen**

Zum österreichischen Fernsehen als Schauplatz für Verhandlungen österreichischer Zeitgeschichte existieren bisher nur wenige Untersuchungen, die sich – abgesehen von der oben erwähnten Konzentration auf den *Herrn Karl* – vor allem mit dem Zeitraum nach 1970 und mit spezifischen Sendereihen oder Aspekten auseinandersetzen: So existieren Arbeiten zu den Dokumentarreihen *Österreich I* (12 Folgen, Hugo Portisch, Sepp Riff, ORF 1987-89) und *Österreich II* (23 Folgen, Hugo Portisch, Sepp Riff, ORF 1982-86, 1995)<sup>13</sup> bzw. deren „Remake“<sup>14</sup> unter dem Titel *Die Zweite Republik. Eine unglaubliche Geschichte* (4 Folgen, Hugo Portisch, ORF 2005) im Jahr 2005<sup>15</sup>; zur Ausstrahlung und Rezeption der Serie *Holocaust* (4 Teile, Marvin J. Chomsky, NBC 1978) im österreichischen Fernsehen 1979<sup>16</sup>; zur Darstellung der „Schlacht von Stalingrad“ im Fernsehen seit den 1970er Jahren<sup>17</sup> und zu Darstellungen des Nationalsozialismus in österreichischen Fernsehspielen<sup>18</sup>; dazu kommen theoretisch orientierte Überblicke zu Geschichtsfernsehproduktionen.<sup>19</sup> Verstreute Hinweise auf Fern-

---

Auswahl ein Resultat fehlender vollständiger Aufzeichnungen war oder anhand anderer Kriterien erfolgte, ist nicht ersichtlich.

12 Keilbach/Thiele 2003: 70.

13 Vgl. Eybl 1993. Weiters Botz 1988, Eybl/Malina 1988, Eybl 1989, Fuchs 1989, Malina/Spahn 1989, Rath 1999 und die Kontroverse zwischen Susanne Eybl, Elke Renner und Hugo Portisch in der Zeitschrift *zeitgeschichte*: Eybl/Renner 1989, Portisch 1990, Eybl/Renner 1990.

14 Öhner 2006: 140.

15 Öhner 2006, Reichert 2005 und Rohringer 2009.

16 Marchart/Öhner/Uhl 2003, Uhl 2003 und Öhner 2005.

17 Pollak 2003.

18 Pollach 2005, Robnik 2005. Zu Koproduktionen von ZDF und ORF siehe auch Keilbach 2005b.

19 Bernold 2007b, Öhner 1997, Öhner 2005.

sehproduktionen finden sich auch in filmwissenschaftlichen Publikationen<sup>20</sup> und in Forschungen zum österreichischen Kabarett.<sup>21</sup>

Der Zeitraum 1955-1970 stellt somit – in Bezug auf die televisuellen Darstellungen des Nationalsozialismus<sup>22</sup> – eine Forschungslücke dar. In diesem Zeitraum entwickelten sich jedoch die televisuellen Geschichtsformate, etablierte sich ein Bilderkanon zum Nationalsozialismus und war die (politische) Rolle des Mediums Fernsehen Gegenstand von Auseinandersetzungen. Umso wichtiger erscheint es, einen Fokus auf diese ersten fünfzehn Jahre des österreichischen Fernsehens zu legen – nicht zuletzt als Grundlage für weitere Fernsehforschungen.

Wenn wir mit Judith Keilbach und Matthias Thiele „Geschichtsschreibung als Produkt der Organisation von Archiven“<sup>23</sup> begreifen, so lässt sich aus der schwierigen Quellenlage und Archivsituation des österreichischen Fernsehens erklären, dass bisher keine Publikationen erschienen sind, die sich systematisch (und auf der Ebene des audiovisuellen Materials selbst) mit dokumentarischen Geschichtsdarstellungen im ORF vor 1970 auseinandersetzen.

## Fernseharchiv/Quellen

Wulf Kansteiner hält über den Zugang zu Fernseharchiven prägnant fest:

„The media institutions that shaped everyday culture in the second half of the twentieth century control archival treasures that remain far less accessible for the researcher than rare medieval manuscripts. Especially the most important source, the visual record itself, is carefully guarded against unwanted, poor intruders who have neither the means nor the desire to purchase distribution and copyrights.“<sup>24</sup>

Seit 2007, dem Zeitpunkt meiner ersten Recherche und der Zusammenstellung des audiovisuellen Quellenkorpus im ORF-Archiv, haben sich die Forschungs-

---

20 Z.B. Büttner/Dewald 1997; Robnik 2009: 138, 161-163; Robnik 2010: 101-103.

21 Z.B. Fink 2000, Fink 2003.

22 Zum frühen österreichischen Fernsehen im Kontext von Konsum und Konstruktionen der Familie und Nation siehe Bernold 1997 und Bernold 2007a. Grundlegende empirische Arbeiten zu Programm- und Institutionengeschichte des frühen ORF sind Rest 1988 und Venus 1991.

23 Keilbach/Thiele 2003: 69.

24 Kansteiner 2006: 131.

bedingungen zum österreichischen Fernsehen verändert.<sup>25</sup> So war 2007 eine wissenschaftliche Recherche im ORF-Archiv prinzipiell möglich; die Rahmenbedingungen dafür waren jedoch nicht formalisiert, sondern wurden individuell mit den jeweils zuständigen Archivmitarbeiter\_innen festgelegt. Für meine Recherche bedeutete das die Möglichkeit, die Datenbank des ORF-Archivs (damals noch FARAO) für einige Stunden selbst benutzen zu können und schließlich im Rahmen von maximal zwanzig Sendungsstunden audiovisuelles Material in der Sichtungskoje zu sichten, gegen eine Bezahlung von 20 Euro pro Sendungsstunde. Die Sichtungen waren durch zwei weitere Bedingungen beschränkt: Erstens sind gerade aus der Anfangszeit des Fernsehens aufgrund der Wiederverwendung der Magnetbänder nur Bruchteile des gesendeten Materials archiviert; zweitens wurde mir zu einzelnen nicht auf Video archivierten Sendungen aufgrund des erhöhten technischen Aufwandes kein Zugang gewährt. Geduldet war dagegen das Mitschneiden der Sendungen auf VHS für wissenschaftliche Zwecke. Diese Möglichkeit der Kopie ist für das wissenschaftliche Arbeiten mit audiovisuellem Material grundlegend. So bildeten detaillierte Transkriptionen der untersuchten Sendungen, deren Erstellung ohne wiederholtes Abspielen, Anhalten und Zurückspulen nicht durchführbar gewesen wäre, sowie die Möglichkeit, Sequenzen wieder und wieder anzuschauen, die Basis meiner Analyse der Fernsehsendungen.

Die schließlich im Mai 2011 (nach jahrzehntelangen Forderungen von Fernsehforscher\_innen, Studienrichtungsvertreter\_innen u.a. nach Öffnung des Archivs) im Institut für Zeitgeschichte der Universität eröffnete „Recherche-Station“ besteht im Wesentlichen aus einem Computer, auf dem über einen Browser ein Zugang zu mARCo (Medien Archiv Online), der Benutzeroberfläche für die Fernseharchivdatenbank FESAD des ORF, gewährleistet ist. Zugänglich sind die vom ORF angelegten Daten zum archivierten (nicht zum gesendeten) Material. Idealerweise umfassen die Daten Titel, Sendedatum, Signatur, beteiligte Personen, Bildinhalt und Beschlagwortung; sie sind jedoch nicht in jedem Fall vollständig. Darüber hinaus sind einige bereits digital vorhandene Sendungen per Stream abrufbar. Das betraf zum Zeitpunkt meiner letzten Recherche (im Januar 2013) vor allem Sendungen des vergangenen Jahrzehnts; vereinzelt waren auch Sendungen des Zeitraums 1955-1970 abrufbar, darunter aber keine der von mir untersuchten. Zur Möglichkeit der Sichtung von Sendungen, die in mARCo (noch) nicht erfasst sind, wird in den aufliegenden Benutzungshinweisen vage formuliert: „Einzelne Sendungen oder Beiträge können bei Bedarf digitalisiert werden, sofern bereits Videokopien vorhanden sind. Diese Sendungen

---

25 Zu einer Historisierung von Archivpolitiken des ORF und deren forschungspolitischen Konsequenzen siehe Öhner 2001 und Bernold 2012: 94-101.

können danach wie gewohnt in mARCo abgerufen werden. Die Bearbeitungszeit richtet sich nach den Kapazitäten des ORF-Archivs und der Anzahl der gewünschten Beiträge. Die Kosten dafür trägt der ORF.<sup>26</sup> Im nächsten Punkt wird festgehalten: „Umfangreichere Recherchen, die über das mARCo-Angebot hinausgehen, sind von ORF-Archivredakteuren durchzuführen (siehe Preisliste).“<sup>27</sup> Die Preisliste umfasst außer dem zu entrichtenden Entgelt für die „Betreuung durch Archivredakteur“ (pro Stunde 53,30 Euro) auch die nunmehr anfallenden Kosten für Sendungskopien. Diese richten sich nach der Beitragslänge; so sind beispielsweise für 30-Minuten-Sendungen 64,68 Euro zu zahlen.<sup>28</sup> Diese Archivpolitik setzt eine Verhinderung der Möglichkeit des „wilde[n] und maßlose[n] Sichten[s] von Sendungen“<sup>29</sup> fort, das nach Judith Keilbach und Matthias Thiele so maßgeblich für eine Fernsehgeschichtsschreibung wäre, und verhindert nach wie vor Analysen des audiovisuellen Materials selbst. Der Zugang zum Material wird nunmehr – im Zuge der Formalisierung des wissenschaftlichen Zugangs zum ORF-Archiv – durch eine ökonomische Zugangsbeschränkung reguliert. Darüber hinaus ist die Recherche-Station ausschließlich für Studierende und Mitarbeiter\_innen der Universität Wien zugänglich. Das führt zu paradoxen Situationen: So haben zum Beispiel Personen, die wissenschaftliche Abschlussarbeiten im Bereich der Fernsehforschung schreiben, nach Abschluss des Studiums keinen Zugang mehr zu der Datenbank, sofern sie nicht eine Stelle oder einen Lehrauftrag an der Universität Wien erhalten. Aber auch davon abgesehen ist nicht ganz einzusehen, weswegen etwa Studierende und Forschende anderer Universitäten und Forschungszusammenhänge (auch international) vom Zugang zum ORF-Archiv ausgeschlossen werden sollten. Und schließlich drängt sich die Frage auf, ob zu einem Archiv, das sich als „das elektronische Gedächtnis des Landes“ versteht; das den Anspruch hat, „diesen Schatz nicht nur zu bewahren, sondern zugänglich zu machen“; und das sich als „europäische Spitze, was Fernseharchiv und Aufarbeitung betrifft“<sup>30</sup>, begreift; ob zu einem solchen Archiv nicht auch Schüler\_innen und Lehrer\_innen, Vereine und NGOs, Künstler\_innen und Journalist\_innen und letzten Endes alle Interessierten Zugang haben sollten

---

26 ORF-Dokumentation & Archive: Benutzungshinweise Recherche-Station Institut für Zeitgeschichte, Juli 2011: 13. Siehe auch <http://bibliothek.univie.ac.at/fb-zeitgeschichte/ORF%20Benutzungshinweise%20201107.pdf> (Stand: 15.6.2013)

27 ORF-Dokumentation & Archive: Benutzungshinweise Recherche-Station Institut für Zeitgeschichte, Juli 2011: 13.

28 Ebd.

29 Keilbach/Thiele 2003: 65.

30 So der amtierende Generaldirektor des ORF, Alexander Wrabetz, bei der Ein-Jahres-Feier der Recherche-Station am 9.3.2012 an der Universität Wien.

– etwa im Rahmen solcher Computer-Zugänge in den (städtischen) Büchereien oder durch die Freigabe der Datenbank im Internet.

### **Ein Blick hinaus: Internationale Fernsehforschung zu Repräsentationen des Nationalsozialismus**

Außerhalb Österreichs sind zu Darstellungen des Nationalsozialismus im Fernsehen weitaus systematischere Untersuchungen erschienen, auf deren Ergebnisse oder deren methodisches Vorgehen sich diese Studie zum Teil beziehen wird. Für Deutschland wäre das beispielsweise Christoph Classens quantitativ orientierte Analyse des Fernsehprogramms von 1955 bis 1965 anhand der Programmzeitschrift *Hör Zu*.<sup>31</sup> Classen geht jedoch nur geringfügig auf die spezifischen audiovisuellen Darstellungen ein. Dasselbe gilt auch für Christiane Fritsches 2003 erschienene Untersuchung zum Umgang mit dem Nationalsozialismus im westdeutschen Fernsehen der 1950er und 1960er Jahre.<sup>32</sup> Wulf Kansteiner hat sich im Rahmen seiner an den Cultural Studies orientierten Untersuchung von „History, Politics, and Television after Auschwitz“ unter anderem ebenfalls mit dem hier untersuchten Zeitraum vor 1970 (in Westdeutschland) auseinandergesetzt.<sup>33</sup> Die Fernsehwissenschaftlerin Judith Keilbach setzt ihren Schwerpunkt auf die „formalästhetischen Verfahren“ des Geschichtsfernsehens<sup>34</sup> und dabei insbesondere auf den Einsatz von visuellem Material und von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen.<sup>35</sup> Ziel ihrer Untersuchung ist es allerdings ausdrücklich nicht, das in den Sendungen generierte historische Wissen zu analysieren.<sup>36</sup> Sabine Horn analysiert die Berichterstattung zum ersten Auschwitz-Prozess (1963-1965) und zum Majdanek-Prozess (1975-1981) im westdeutschen Fernsehen und anhand eines diachronen Vergleichs die Veränderung des televisuellen Umgangs mit NS-Prozessen.<sup>37</sup> Von Leif Kramp erschien 2011 eine – weniger an spezifischen historischen Narrativen interessierte als sich an Diskursen und theoretischen Positionen zu Fernsehen und Geschichte/Gedächtnis/Erinnerung abarbeitende –

---

31 Classen 1999.

32 Fritsche 2003.

33 Kansteiner 2006.

34 Keilbach 2008: 20.

35 Zu Zeitzeug\_innen im deutschen Fernsehen siehe auch Keilbach 2003, Keilbach 2007 und Bösch 2008.

36 Keilbach 2008: 28.

37 Horn 2009.

zweibändige Studie, die an der Fernsehentwicklung und Fernseharchivpolitik in Deutschland und den USA orientiert ist.<sup>38</sup>

Weiters wurden grundlegende Aufsätze zu Teilbereichen des hier untersuchten Themas publiziert, wie von Knut Hickethier 2003 zur „Darstellung des Massenmordes an den Juden im Fernsehen der Bundesrepublik 1960 bis 1980“<sup>39</sup>, von Edgar Lersch und Reinhold Viehoff zur Entwicklung des deutschen Geschichtsfernsehens im Rahmen einer Untersuchung, die sich allerdings vor allem auf den Zeitraum 1995 bis 2003 konzentriert<sup>40</sup>, oder theoretische Positionen und inhaltliche Analysen in den Aufsätzen des von Eva Hohenberger und Judith Keilbach herausgegebenen Sammelbandes „Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte“.<sup>41</sup>

Für den nicht-deutschsprachigen Kontext sei in aller Kürze auf fünf Publikationen verwiesen: Jeffrey Shandler veröffentlichte 1999 eine grundlegende Studie zu US-amerikanischer – wie er es nennt – „Holocaust television“. Er behandelt vor allem fiktionale Fernsehformate im Zeitraum 1945-1995; als Zäsuren in diesem Zeitraum setzt er den Prozess gegen Adolf Eichmann 1961 und die Ausstrahlung der Miniserie *Holocaust* 1978.<sup>42</sup> Als einen seiner Ausgangspunkte in der Beschäftigung mit dem Fernsehen nennt Shandler den Umstand, dass andere Medien, die sich mit der Verfolgung und Ermordung von Juden und Jüdinnen beschäftig(t)en, (Geschichtsschreibung, Romane, Filme, bildende Künste etc.) zu Beginn des Zweiten Weltkrieges bereits über entwickelte ästhetische Konventionen verfügt hätten. „But when television first dealt with the Holocaust, the medium was itself new. Thus, television and Holocaust memory culture have, in some ways, a shared history.“<sup>43</sup> Der Sammelband „History and the Media“ enthält verschiedene Auseinandersetzungen mit (britischem) Geschichtsfernsehen, teilweise verfasst von Akteur\_innen des Fernsehens selbst.<sup>44</sup> Der auf einem Forschungsprojekt basierende Sammelband „Televising History. Mediating the Past in Postwar Europe“ beinhaltet Analysen zu Fernsehproduktionen westeuropäischer Länder, die verschiedene Kriege zum Gegenstand haben, und konzentriert sich dabei auf Fernsehproduktionen nach 1990.<sup>45</sup> Julie Maeck vergleicht in ihrer Analyse „Montrer la Shoah à la télévision, de 1960 à nos jours“ die Thematisie-

---

38 Kramp 2011.

39 Hickethier 2003.

40 Lersch/Viehoff 2007: 49-59.

41 Hohenberger/Keilbach 2003.

42 Vgl. Shandler 1999.

43 Shandler 1999: XVII.

44 Cannadine 2004.

45 Bell/Gray 2010.

rung der Ermordung von Juden und Jüdinnen im französischen und (bundes-)deutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehen und im französisch-deutschen Kanal Arte 1960-2000 anhand dokumentarischer Sendungen.<sup>46</sup> Emiliano Perra untersucht Debatten zum Holocaust in Italien seit 1945 anhand der printmedialen Rezeption von Filmen und Fernsehproduktionen zum Thema<sup>47</sup>.

Nicht explizit zu televisuellen Darstellungen, aber zu Fragen der Repräsentation sind in den letzten beiden Jahrzehnten eine Vielzahl gendertheoretisch fundierter Analysen von Darstellungen des Nationalsozialismus erschienen.<sup>48</sup> Geschlechtlich codierten Symbolisierungen und Metaphern kommen entscheidende Funktionen in visuellen und narrativen Darstellungen von (NS-)Geschichte zu. Einzelne Untersuchungen beschreiben Phänomene der „Feminisierung des Faschismus“<sup>49</sup> wie auch der „Infantilisierung und Feminisierung der Opfer und die damit einhergehende Hyper-Maskulinisierung und daher Depersonalisierung der Täter“<sup>50</sup> als jeweils eigene Strategien der Entschuldung oder Entlastung. Ein weiterer Effekt der Verwendung von Geschlechterbildern in historischen Darstellungen kann, so Silke Wenk und Insa Eschebach, die „Naturalisierung von Geschichte“ sein.<sup>51</sup> In Bezug auf die Konstruktion von Nationen nehmen geschlechtlich definierte Körper, darauf weist Nira Yuval-Davis hin, zentrale Positionen als „territories, markers and reproducers of the narratives of nations and other collectivities“ ein.<sup>52</sup>

In den hier kurz angerissenen internationalen Forschungszusammenhängen zu audiovisuellen Medien, Repräsentationen von Nationalsozialismus und Shoah und Geschlecht ist die vorliegende Publikation methodisch-theoretisch verortet.

---

46 Maeck 2009.

47 Perra 2010.

48 Siehe Eschebach/Jacobeit/Wenk 2002, Weckel/Wolfrum 2003, A.G. GENDER KILLER 2005, Paver 2007; die Aufsätze Hirsch/Spitzer 1993, Doneson 1997, Kramer 2003b, Weckel 2005 und einzelne Beiträge in: Zelizer 2001, Hoenes/Kochius/Mühr/Ellwanger/Wenk 2005, Gehmacher/Hauch 2007, Apfelthaler/Köhne 2007, Schraut/Paletschek 2008, Frietsch/Herkommer 2009.

49 Rogoff 1993, Hoffmann-Curtius 1996.

50 Hirsch 2002: 206.

51 Wenk/Eschebach 2002: 22.

52 Yuval-Davis 1997: 39.

## Forschungsfragen und methodisch-theoretische Herangehensweise

Wenn wir annehmen, dass sich die formale Gestaltung von Geschichtsfernsehen auch auf Erklärungsmodelle von Geschichte auswirkt, wie das etwa Judith Keilbach beschrieben hat<sup>53</sup>, und dass diese formalen Elemente, wie Monika Bernold bemerkt, „nicht nur mit dem jeweiligen dominanten vergangenheitspolitischen Diskurs, sondern immer auch mit der jeweiligen medienhistorischen Entwicklung zu tun“<sup>54</sup> hatten; wie könnte eine Analyse von Geschichtsfernsehen aussehen, die beides miteinbezieht: die geschichtspolitischen Diskurse und die (historischen) Logiken des Fernsehens?

In der Auseinandersetzung mit Geschichtsfernsehen sind für mich zwei Vorannahmen grundlegend. Erstens, dass die Rekonstruktion von Geschichte immer auf Medien angewiesen ist und diesen somit auch eine produktive Dimension zukommt, wie Eva Hohenberger und Judith Keilbach argumentieren<sup>55</sup>, beziehungsweise wie es Wulf Kansteiner formuliert, der schreibt, dass „[media] neither simply reflect nor determine collective memory but are inextricably involved in its construction and evolution“.<sup>56</sup> Und zweitens, dass Geschlecht ein „bestimmendes, wenn auch verstecktes Idiom der Erinnerung“<sup>57</sup> darstellt. Bisher gibt es wenige konkrete Thesenbildungen zu Geschlechtercodes in österreichischen Geschichtsdarstellungen und Selbstbildern. In einer Untersuchung von Österreich-Repräsentationen nach 1945 spricht Siegfried Mattl von einer „Effeminierung“ des „Selbstverständnis[ses] der Österreicher“.<sup>58</sup> Für diese These der diskursiven Feminisierung der österreichischen Bevölkerung spricht auch die Nachkriegsformulierung von der „Vergewaltigung Österreichs“.<sup>59</sup> Cathrin Hermann stellt in ihrer Dissertation über Widerstandsforschung und -historiographie seit 1945 eine Unterrepräsentanz von Frauen fest,<sup>60</sup> eine These, die auch von Kathrin Hoffmann-Curtius' Analyse des 1948 errichteten „Denkmals für die Opfer der Stadt Wien“ gestützt wird – Trauer ist weiblich, die „sieghafte[...] Gestalt der Befrei-

---

53 Keilbach 2008: 240.

54 Bernold 2007b: 146f.

55 Hohenberger/Keilbach 2003: 17.

56 Kansteiner 2006: 25.

57 Hirsch 2002: 206.

58 Mattl 1996b: 500.

59 Wassermann 2000: 19.

60 Hermann 2011.

ung“ männlich konnotiert.<sup>61</sup> Der Blick auf Geschlechtercodierungen in den audiovisuellen Produktionen, aber auch in den Diskursen um das Medium Fernsehen, stellt somit ein zentrales Analyseinstrument und Forschungsinteresse dar.

Der im Titel dieser Publikation zentral gesetzte Begriff der „Geschichtspolitik“ hat bisher sehr unterschiedliche Definitionen und Verwendungen erfahren. Nach Edgar Wolfrum bezeichnet „Geschichtspolitik“ ein „Handlungs- und Politikfeld, auf dem verschiedene Akteure Geschichte mit ihren spezifischen Interessen befrachten und politisch zu nutzen suchen“.<sup>62</sup> Wolfrum grenzt „Geschichtspolitik“ von „Vergangenheitspolitik“ ab, die „vornehmlich praktisch-politische Maßnahmen bezeichnet“<sup>63</sup>, wohingegen mit dem Begriff der „Geschichtspolitik“ die „öffentlichen Konstruktionen von Geschichts- und Identitätsbildern, die sich über Rituale und Diskurse vollziehen“<sup>64</sup>, in den Blick geraten würden. Claus Leggewies und Erik Meyers Begriff von „Geschichtspolitik“ basiert auf einem sehr engen Politikbegriff: „Politik wird üblicherweise definiert als die verbindliche Durchsetzung kollektiver Entscheidungen.“<sup>65</sup> Ausgehend davon verstehen sie „Geschichtspolitiken“ als „jedes politische Handeln, das sich deutlich auf die (vor allem jüngere) Geschichte eines politischen Gemeinwesens bezieht und dazu verbindliche Entscheidungen trifft; sie kann näher unterteilt werden in die Bereiche politische Kommunikation, staatliches Handeln und soziale Mobilisierung.“<sup>66</sup> Aleida Assmann betont, dass der Begriff der „Geschichtspolitiken“ gegenüber dem der „Erinnerungskultur“ oft negativ bewertet werde, da er „mit einer top down verordneten und gewaltsam homogenisierenden Form des Erinnerns gleichgesetzt“<sup>67</sup> werde und ihm der Geschmack der Instrumentalisierung anhafte. Demgegenüber führt Assmann das Argument an, dass es „keine kollektive Erinnerung ohne Instrumentalisierung gäbe“.<sup>68</sup>

Gegenüber diesen Verwendungen des Begriffs existieren einige hegemonie-theoretisch angeleitete Konzeptualisierungen<sup>69</sup>, auf die ich mich theoretisch beziehe und deren Konzepte sich in Hinblick auf eine Theoretisierung von Geschichtspolitiken und Medien ergiebiger zeigen. Während bei Edgar Wolfrum

---

61 Hoffmann-Curtius 2002: 380f.

62 Wolfrum 1999: 25.

63 Wolfrum 1999: 32.

64 Wolfrum 1999: 32.

65 Leggewie/Meyer 2005: 14.

66 Leggewie/Meyer 2005: 14f.

67 Assmann 2006: 274.

68 Assmann bezieht sich in diesem Argument auf Peter Novick. Assmann 2006: 274f.

69 Vgl. Sandner 2001, Molden 2011. Vgl. auch Marchart 2005, der jedoch hier nicht den Begriff der „Geschichtspolitiken“, sondern den des „Gedächtnisses“ zentral setzt.

den Medien die Rolle der „Vermittlung“<sup>70</sup> zukommt, sind diese in der hegemonietheoretisch angeleiteten Konzeption von Günther Sandner auch als geschichtspolitische Akteure gefasst. Günther Sandner schlägt vor, Geschichtspolitiken auf funktionaler wie auf intentionaler Ebene zu analysieren. Dies ermögliche eine Untersuchung von Funktionen wie „Traditionsstiftung und Kontinuität“, „Legitimierung – Delegitimierung“, „(kollektive) Identität“, „Antizipation – Emanzipation“ und „(nationale und/oder soziale) Integration“<sup>71</sup>; in der Analyse der intentionalen Ebene werde es auf diese Weise außerdem möglich, den Blick auf die Akteur\_innen zu richten. Die Akteur\_innen verfolgen je eigene Interessen, denen sie mittels verschiedener Strategien nachzukommen versuchen.<sup>72</sup> „Erinnerungsmedien“ nennt Sandner zum einen den Ort, „an dem sich „geschichtspolitische Konflikte“ „materialisieren [...] und artikulieren“<sup>73</sup>; zum anderen werden „Massenmedien“ explizit als geschichtspolitische Akteur\_innen erfasst<sup>74</sup>.

Die Spannung zwischen dem *Fernsehen als Ort* der Aushandlung oder des Kampfes um geschichtspolitische Deutungsmacht und dem *Fernsehen als geschichtspolitischem Akteur* strukturiert auch den vorliegenden Text.

Mit John Hartley lässt sich die Art der Autorschaft, die das frühe Fernsehen gegenüber den von ihm produzierten geschichtspolitischen Bedeutungen einnimmt, als „redactional form of authorship“ bezeichnen.<sup>75</sup> Hartley betont, dass diese vom Print-Journalismus übernommene Funktion des Bearbeitens vorhandenen Inhalts mehr sei als bloßes „editing“: „Redaction is a form of *production* not *reduction* of text.“<sup>76</sup> Auch seien wesentliche geschichtspolitische Akteur\_innen des Fernsehens die Zuschauer\_innen: Bedeutung werde (nicht) zuletzt im Rezeptionsprozess hergestellt.<sup>77</sup> Den Vorstellungen vom Fernsehpublikum, verschiedenen Gebrauchsweisen und möglichen Bedeutungsproduktionen in der Rezeption werde ich mich über (gedruckte) zeitgenössische Quellen annähern.

Trotz dieser auch analytischen Beachtung der Akteur\_innen von Geschichtspolitiken handelt es sich bei der vorliegenden Publikation um keine biographisch orientierte Arbeit. Wie von Judith Keilbach und Matthias Thiele in ihren Überle-

---

70 Vgl. Wolfrum 1999: 29: „Bei Geschichtspolitik handelt es sich um einen öffentlichen und massenmedial vermittelten Prozeß“.

71 Sandner 2001: 7-10.

72 Sandner 2001: 11.

73 Sandner 2001: 10.

74 Sandner 2001: 12.

75 Hartley 2008: 113.

76 Hartley 2008: 112.

77 Vgl. Hall 1996 [1973].

gungen zu einer experimentellen Fernsehgeschichte vorgeschlagen, werden „einzelne Personen, die Geräte erfunden, Rundfunkanstalten geleitet, Programmphilosophien verantwortet oder Sendungen produziert haben, für die experimentelle Fernsehgeschichte lediglich ein Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Strukturen und Prozessen“<sup>78</sup> sein. Wo es mir nötig erschien, sind einzelne handelnde Personen kurz biographisch kontextualisiert; grundsätzlich liegt mein Interesse an Diskursen, audiovisuellen Strategien und den (vom Dispositiv hervorgebrachten) Subjekt- und Sprechpositionen.

Von einigen Fernsehtheoretiker\_innen und -historiker\_innen gibt es Vorschläge, das Konzept des „Dispositivs“ für die Fernsehforschung nutzbar zu machen.<sup>79</sup> So betont Monika Bernold:

„Fernsehen [...] als dispositive Anordnung zu verstehen macht es möglich, oft getrennt besprochene Bereiche wie Wahrnehmungs-, Gebrauchs- und Rezeptionsweisen, technologische, ökonomische und institutionelle Rahmenbedingungen und Diskurse wie auch die Formen der televisuellen Repräsentation (Programme, Formate, Stile u.a.) zusammen zu denken.“<sup>80</sup>

Mit dem Begriff des Dispositivs gelinge es außerdem, so Bernold, „Fernsehen immer in einem Feld von Machtkonstellationen [...], in denen es sich artikuliert, die es aber auch mitproduziert und verändert“<sup>81</sup>, zu situieren. Auch Knut Hickethier betont die „Machtaspekte in der Fernsehkommunikation“<sup>82</sup> und weist darauf hin, dass das „Dispositiv Fernsehen“ historisch veränderbar sei und dass „sich in seiner Geschichte verschiedene dispositive Strukturen herausgebildet haben“.<sup>83</sup> Dass es durch Anwendung des Dispositiv-Begriffes möglich werde, mediale Bedeutungsproduktion im Zusammenspiel von „Form und Inhalt“ zu sehen, hat Vrāäth Öhner herausgearbeitet. So verändere sich, so Öhner, „die Bedeutung jeder Aussage wenn sie in einer Zeitung, im Kino, im Fernsehen, auf einem Computerbildschirm oder sonstwo erscheint. Das Dispositiv erlaubt gerade, die Beziehung von Technik und Ideologie oder Wissen und Macht innerhalb eines bestimmten Präsentationsraums, einer bestimmten sozialen Praktik zu be-

---

78 Keilbach/Thiele 2003: 66.

79 Siehe z.B. Öhner 1993, Hickethier 1995, Bernold 2001, Keilbach/Thiele 2003: 71.

80 Bernold 2001: 16.

81 Bernold 2001: 16.

82 Hickethier 1995: 69.

83 Hickethier 1995: 64.

greifen. Es negiert die Trennung von Form und Inhalt, oder, wie im Falle technischer Medien, jene von Technik und wahrnehmbarer Bedeutung.“<sup>84</sup>

Michel Foucault bezeichnet als Dispositiv die Verbindungen, „das Netz“ zwischen verschiedenen Elementen, die „Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes“ umfassen würden.<sup>85</sup> Spezifische Diskurse könnten als verschiedene Elemente auftauchen: „So kann dieser oder jener Diskurs bald als Programm einer Institution erscheinen, bald im Gegenteil als ein Element, das es erlaubt, eine Praktik zu rechtfertigen und zu maskieren, die ihrerseits stumm bleibt.“<sup>86</sup> Drittens sagt Foucault über das Dispositiv, dass seine „Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.“<sup>87</sup>

Geschichtspolitik in eine Konzeptualisierung des Mediums Fernsehen als Dispositiv einzuschreiben bedeutet demnach auch, geschichtspolitische Strategien und Bedeutungsproduktionen an vielen Orten festzustellen: in Programmierungen, Geschichtsdokumentationen, Übertragungen von Gedenkveranstaltungen und Berichten zu NS-Prozessen ebenso wie in Entscheidungen für oder gegen bestimmte Repräsentationsformen, in erwünschten Anordnungen und Gebrauchsweisen des Publikums und nicht zuletzt in dem, was ungesagt bleibt. Die Frage nach dem „Handlungsbedarf“ zu stellen (eine weitere mögliche Übersetzung für „urgence“), auf den das Dispositiv antwortet, bedeutet auch, Legitimierungen des Geschichtsfernsehens und Konstruktionen von Handlungsbedarf in Forderungen nach entsprechenden Sendungen aufzuspüren.<sup>88</sup> Nicht zuletzt soll durch den Bezug auf den Dispositiv-Begriff im folgenden Text versucht werden, Perspektiven der Institutionengeschichte, Technikgeschichte, Programmgeschichte, Genregeschichte, Rezeptionsgeschichte und Repräsentationsgeschichte des Fernsehens miteinander zu verschränken.<sup>89</sup>

---

84 Öhner 1993: 34.

85 Foucault 1978: 119f.

86 Foucault 1978: 120.

87 Foucault 1978: 120. (Hervorh. im Orig.)

88 Andrea Bührmann und Werner Schneider veröffentlichten 2008 das Buch „Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse“ (Bührmann/Schneider 2008). Bührmann und Schneider fassen darin grundlegende theoretische Grundgerüste des Dispositivbegriffs zusammen und versuchen, diesen methodisch nutzbar zu machen. Die entwickelten Methoden zur Dispositivanalyse sind jedoch stark sozialwissenschaftlich orientiert, weswegen sie in diese Publikation keinen Eingang gefunden haben.

89 Vgl. auch Bleicher 2003: 18f.

Im **ersten Kapitel** meiner Studie stelle ich die Frage nach den diskursiven Verortungen des sich herausbildenden Geschichtsfernsehens. John Ellis beschreibt, dass in der „era of scarcity“ („Periode des Mangels“<sup>90</sup>) „television’s basic pattern of genres was developed, along with its significant regional variants“<sup>91</sup>. Von dieser Einschätzung ausgehend lassen sich folgende Fragen stellen: Mit welchen Diskursen verknüpfte sich die Forderung nach und die Entwicklung des (dokumentarischen) Geschichtsfernsehens in Österreich, und welche Vorstellungen des Verhältnisses von Medium und Zuschauer\_innen<sup>92</sup> waren diesen eingeschrieben? Wie wurden Fernsehen, Publikum und die Gebrauchsweisen des Fernsehens geschlechtlich codiert? Diesen Fragen soll vor allem anhand zeitgenössischer Texte zum Fernsehen nachgegangen werden.

Im **zweiten Kapitel** werden spezifische Handlungsfelder (in) der Fernsehanstalt rekonstruiert. Hier stellt sich zum einen die Frage nach den Programmierungen: In welchen Sendungen und Formaten wurde Nationalsozialismus auf der Ebene des Programms thematisiert, das sich, wie Monika Bernold gezeigt hat, in den 1960er Jahren in einer „Periode des Übergangs“<sup>93</sup> von einem Programm mit Pausen zwischen den einzelnen Blöcken hin zum von Raymond Williams<sup>94</sup> beschriebenen, einflussreichen Konzept des „flow“, zum ununterbrochenen Sendenden, befand? Auf einer anderen zeitlichen Ebene stellt sich die Frage nach den Programmierungen an bestimmten historischen Jubiläen und Gedenkdaten: Wie verhielt sich die Fernsehanstalt zu offiziellen Veranstaltungen, und in welchen Momenten entschloss sie sich zu (welchen) Eigenproduktionen? Weiters werde ich Kooperationen untersuchen, die der ORF oder von ihm beauftragte Sendungsgestalter\_innen in Bezug auf das Geschichtsfernsehen mit wissenschaftlichen Institutionen eingingen, insbesondere mit dem Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes und dem Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien. Anhand der sogenannten Affäre Borodajkewycz gehe ich schließlich der Frage nach, welche Funktionen das Fernsehen in einem aktuellen geschichtspolitischen Konflikt hatte. Teil des zweiten Kapitels sind außerdem kur-

---

90 Bernold 2001: 17; Öhner 2005: 133f.

91 Ellis 2002: 57.

92 Die Fernsehtheoretikerin Ien Ang beschreibt beispielsweise, dass für das öffentlich-rechtliche Fernsehen weniger eine Vorstellung des „Publikums-als-Markt“ denn „als-Öffentlichkeit“ grundlegend sei, das „nicht aus VerbraucherInnen, sondern aus BürgerInnen, die informiert, erzogen, verändert und auch unterhalten werden müssen [besteht]. Kurz, ihnen muss so gedient werden, dass sie ihre demokratischen Rechte und Pflichten besser wahrnehmen können.“ Ang 2001 [1991]: 468f.

93 Bernold 2007a: 102

94 Williams 2001 [1975].

ze Beschreibungen derjenigen dokumentarischen Sendungen, die im letzten Kapitel analysiert werden, und der dazugehörigen Rezeptionen.

Günter Riederer warnt davor, in geschichtswissenschaftlichen Analysen audiovisueller Erzeugnisse auf die Bilder zu vergessen. Er betont, dass die historische Analyse in Bezug auf die Erforschung des Kontextes von Filmen auf viele Quellen hingewiesen habe:

„Filmkritiken, Lebenserinnerungen, Polizeiberichte, Zensurkarten, gleichzeitig entstandene Romane, Gedichte und Theaterstücke oder illustrierte Zeitschriften. Das Problem, das sich dabei stellt, ist offenkundig: Es besteht die Gefahr, den eigentlichen Untersuchungsgegenstand aus den Augen zu verlieren und eine ‚Filmgeschichte ohne Bilder‘ zu schreiben.“<sup>95</sup>

Das umfangreichste und **dritte Kapitel** ist der Analyse des audiovisuellen Materials gewidmet. Anhand einer analytischen Trennung nach formalen Kriterien (verbale Narration/Voice-Over, Archivfotos, Archivfilm, Zeitzeug\_innen, Ton und fiktionale Elemente) und auf Basis detaillierter Transkriptionen<sup>96</sup> des audiovisuellen Materials analysiere ich die Verfahren des dokumentarischen Geschichtsfernsehens. Die Sendungen sollen anhand bereits existierender geschichtswissenschaftlicher Forschungen an geschichtspolitische Diskurse rückgebunden werden, und gleichzeitig sollen die spezifischen audiovisuellen Strategien als geschichtspolitische begriffen werden. Das dokumentarische Geschichtsfernsehen entsteht nicht aus dem Nichts; es knüpft in seinen visuellen Darstellungen an bereits existierende Genres wie den historischen Dokumentarfilm<sup>97</sup>, den Kulturfilm oder die Wochenschau an und greift in seiner Bildauswahl auf bestehende Bildrepertoires (Fotografie oder Film) zurück beziehungsweise steht mit diesen in einer Wechselwirkung. Dementsprechend beziehe ich mich auch auf Forschungsliteratur zu anderen Medien. Eine grundlegende Analysekategorie ist hier, wie schon angesprochen, die Kategorie Geschlecht: Insbesondere soll der Frage nach Geschlechterbildern in den Repräsentationen des Nationalsozialismus und deren geschichtspolitischen Funktionen nachgegangen werden. Thematisch ist die Analyse auf zwei sich überschneidende Fragestellungen fokussiert: Auf die der Darstellung von Handlungsmöglichkeiten im und gegen das

---

95 Riederer 2003: 27.

96 Die in tabellarischer Form verfassten Transkriptionen der Sendungen umfassen 1) Timecode, 2) Beschreibung der Bildebene, 3) Tonebene 1 (gesprochener Text), 4) Tonebene 2 (Hintergrundgeräusche, Musik) und 5) Anmerkungen/Notizen der Verfasserin.

97 Vgl. Lersch/Viehoff 2007: 50.

NS-Regime und auf die der Repräsentation der Verfolgung und Ermordung von Juden und Jüdinnen.

(Audio-/Visuelle) Repräsentationen der Shoah sind Gegenstand eines internationalen interdisziplinären Forschungsfeldes geworden, das vor allem die Medien-, Film- und Geschichtswissenschaften verhandeln.<sup>98</sup> Das mag mit einer Weiterführung der Debatten um Darstellungsformen zusammenhängen, wie sie nach dem Erfolg von *Schindler's List* (USA 1993, Regie: Steven Spielberg)<sup>99</sup> oder ein paar Jahre später anlässlich des Filmes *La vita è bella* (Italien 1997, Regie: Roberto Benigni) geführt wurden, ist aber auch Ausdruck einer durch die globale Verbreitung medialer Produktionen ermöglichten und angestoßenen Globalisierung von geschichtspolitischen Diskursen.<sup>100</sup> Im Zusammenhang mit der Verfügbarmachung historischen Filmmaterials zur Shoah ist das im 1993 gegründeten US Holocaust Memorial Museum untergebrachte *Steven Spielberg Film and Video Archive* zu nennen, das umfangreiches historisches Filmmaterial sammelt und auch online zugänglich macht.<sup>101</sup> Als Referenzwerke, die den filmwissenschaftlichen Teil der Debatte strukturieren, können *Nuit et Brouillard* (F 1955, Regie: Alain Resnais), *Shoah* (F 1985, Regie: Claude Lanzmann) und *Schindler's List* (USA 1993, Regie: Steven Spielberg) gelten. Fernsehhistorisch bedeutsam ist die vierteilige Miniserie *Holocaust* (USA 1978, NBC, Regie: Marvin J. Chomsky).

Die Ausstrahlung der Serie in Österreich 1979 bedeutete, so Oliver Marchart, Vräath Öhner und Heidemarie Uhl, eine „Intervention [...] in den narrativen Haushalt des nationalen Gedächtnisses“.<sup>102</sup> So wurden zwar im Jahr davor, anlässlich des März-Gedenkens 1978, auch kritische Standpunkte etabliert; diese richteten sich aber hauptsächlich gegen den Konsens der „geteilte[n] Schuld“ der politischen Lager am Scheitern der Ersten Republik.<sup>103</sup> Die Verfolgung und Ermordung von Jüdinnen und Juden wurde 1978 nur marginal thematisiert.<sup>104</sup>

98 Siehe z.B. Young 1997 [1988], Zelizer 2001, Kramer 2003a; Hirsch/Kacandes 2004, Haggith/Newman 2005, Stephan/Tacke 2007, Ebbrecht 2011, Bruns/Dardan/Dietrich 2012, Keitz/Weber 2013 und einzelne Beiträge in Bartl/Hoernes/Mühr/Wienand 2011. Vgl. auch die Debatte um dokumentarische/fotografische Darstellungen des Massenmordes an Jüdinnen und Juden und deren Implikationen in Bezug auf Didi-Huberman 2007.

99 Vgl. Loshitzky 1997, Elsaesser 1996, Koch 1999.

100 Vgl. auch Levy/Sznaider 2007 [2001].

101 <http://www.ushmm.org/research/collections/filmvideo/> (Stand: 15.6.2013)

102 Marchart/Öhner/Uhl 2003: 317; vgl. auch Uhl 2003.

103 Marchart/Öhner/Uhl 2003: 322.

104 Marchart/Öhner/Uhl 2003: 320.

Eine sich daraus ergebende Fragestellung an den Zeitraum 1955-1970, der zur Gänze vor dieser konstatierten „Intervention“ liegt, ist, ob und wie die Shoah auch im frühen Fernsehen marginalisiert wurde und ob es Momente gewollter oder nicht gewollter bzw. geglückter oder nicht geglückter Intervention gab. Die Thesenbildungen zum audiovisuellen Material müssen dabei die Historizität der Entstehungs- und Rezeptionskontexte der Sendungen berücksichtigen, die in einem Zeitraum entstanden, der unter anderem vor einer systematischen Beschäftigung der Geschichtswissenschaften mit Oral History und lebensgeschichtlichen Erzählungen sowie mit Gedenkkulturen und Gedächtnis liegt.

## Untersuchungszeitraum 1955-1970

Der Untersuchungszeitraum 1955-1970 ist einerseits durch die Unterzeichnung des Staatsvertrages, das Ende der alliierten Verwaltung in Österreich und die Aufnahme des Fernsehbetriebs des Österreichischen Rundfunks und andererseits durch den Antritt der ersten SPÖ-Minderheitsregierung unter Bundeskanzler Bruno Kreisky mit Unterstützung der FPÖ begrenzt. Politisch bestanden in diesem Zeitraum bis 1966 große Koalitionsregierungen von ÖVP und SPÖ unter Kanzlerschaft der ÖVP (Julius Raab: 1953-1956, 1956-1959, 1959-1960; Alfons Gorbach: 1961-1963, 1963-1964; Josef Klaus: 1964-1966), gefolgt von einer ÖVP-Alleinregierung unter Bundeskanzler Josef Klaus (1966-1970).

Im Sinne einer Kritik an der „nationale[n] Perspektivierung“<sup>105</sup> von Fernsehgeschichtsschreibungen soll der Fokus der Untersuchung auf das österreichische Fernsehen weder Homogenität noch Abgeschlossenheit des untersuchten Raums signalisieren: Vielmehr wird die Frage nach dem Konstruktionsprozess von (österreichischer) Nation im und durch das (Geschichts-)Fernsehen zentral gesetzt.<sup>106</sup> Darüber hinaus lassen sich, wie ich zeigen werde, auf allen untersuchten Ebenen des Mediums transnationale Austauschprozesse nachvollziehen.

In der Geschichte des österreichischen Fernsehens markiert der Zeitraum 1955-1970 die (Neu-<sup>107</sup>)Gründung als „Staatsbetrieb“<sup>108</sup> und die Ausbreitung des Mediums. In die gleiche Periode fällt die auf das Rundfunkvolksbegehren 1964 gefolgte Rundfunkreform 1967, der oft die Qualität einer Zäsur in der Geschich-

---

105 Keilbach/Thiele 2003: 67.

106 Zu österreichischen Nationskonstruktionen in den 1960er und 1970er Jahren in Zusammenhang mit Geschichtspolitikern siehe Gehmacher 2007a.

107 Zur Vorstellung der Fernstechnologie auf der Wiener Herbstmesse 1938 siehe Bernold 2007a: 68; zum Fernsehen im NS-Regime siehe Zielinski 1989: 146-171. Kurz auch: Steinmaurer 2009: 20f.

108 Mattl 1996a: 35.

te des ORF zugeschrieben wird.<sup>109</sup> Bezüglich des Programmumfanges ist eine Ausdehnung festzustellen: Nach einer kontinuierlichen Zunahme der gesendeten Stunden in den ersten Jahren wurde ab Herbst 1961 an drei Tagen in der Woche ein zweites Programm als „Technisches Versuchsprogramm“<sup>110</sup> eingeführt; bis Ende der 1960er Jahre erhöhte sich die Anzahl der täglich gesendeten Stunden auf beiden Programmen weiter. Mit der Rundfunkreform 1967 ging auch eine Programmreform einher, und das nunmehr „Zweite Programm“ wurde ausgebaut.<sup>111</sup>

Auch die Verbreitung des Mediums stieg, Bernold spricht von drei Phasen der Verbreitung: Der „Frühphase der Popularisierung“<sup>112</sup> 1955-1959, in der das Fernsehen überwiegend in Elektrofachgeschäften oder (wie im Eingangszitat vom *Herrn Karl* beschrieben) in Gaststätten präsent und rezipierbar war; der „Vorbereitungsphase zur eigentlichen Periode des Übergangs des Fernsehapparats vom Luxusgegenstand zum Alltagsgegenstand“<sup>113</sup> 1960-1963/64 und der „Phase der eigentlichen breiten Ausstattung der österreichischen Haushalte mit Fernsehgeräten“<sup>114</sup> 1964/65-1968/69. 1969 startete das Farbfernsehen in Österreich, die Entscheidung für das System PAL (statt SECAM) war vor allem eine außenpolitische. SECAM wurde von Frankreich, der Sowjetunion und in Osteuropa verwendet, „für das deutsche ‚Pal‘-Patent erwärmte sich der Rest des Kontinents.“<sup>115</sup>

Die Etablierung und Expandierung des Mediums Fernsehen bedeutete im Zusammenhang mit Geschichtsdarstellungen eine allmähliche Ausdifferenzierung der Formate, aber auch das Experimentieren mit neuen Formen. Im Kontext offizieller Feiern und Jahrestage begann das Fernsehen Mitte der 1960er Jahre Funktionen zu übernehmen, die bis dahin dem Radio vorbehalten waren, wie Direktübertragungen von Festakten.

Als international bedeutsames Ereignis des Zeitraums 1955-1970 im Kontext der Aufarbeitung von NS-Vergangenheit gilt der Prozess gegen Adolf Eich-

---

109 Zu dieser Zuschreibung siehe Bernold 1997: 16f. Siehe auch **Kapitel 1.1.**

110 Rest 1988: 276.

111 Rest 1988: 282-286. Die Ausstrahlung ist nicht gleichbedeutend mit der Empfangsmöglichkeit; so war das (zweite) „Technische Versuchsprogramm“ anfangs nur im Raum Wien und Umgebung empfangbar. Rest 1988: 276. Zum sukzessiven Senderausbau und diesen begleitende Diskurse der Nationalstaatlichkeit siehe Bernold 2007a: 27-35.

112 Bernold 2007a: 61.

113 Bernold 2007a: 63.

114 Bernold 2007a: 66.

115 Hör Zu 8/1967: 15.

mann. Der 1961 in Israel geführte Prozess wurde in Österreich allerdings laut Heidemarie Uhl kaum rezipiert<sup>116</sup>, im ORF-Fernseharchiv lassen sich um die fünfzehn zeitgenössische Nachrichtenbeiträge in der *Zeit im Bild* (ZIB) zum Prozess recherchieren.<sup>117</sup> Als Zeichen verstärkter öffentlicher Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in Österreich können die Gründungen des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes (1963) und des Instituts für Zeitgeschichte der Universität Wien (1966) gelesen werden. Die bisherige zeitgeschichtliche Forschung zur Frage des Umgangs mit österreichischer NS-Vergangenheit in den 1960er Jahren konzentriert sich hauptsächlich auf die sogenannte Affäre Borodajkewycz.<sup>118</sup> Dieser Affäre bzw. ihren Kontexten und Auswirkungen im Jahr 1965 wurde wiederholt die Qualität eines „Wandel[s] der offiziellen österreichischen Gedächtniskultur“ zugeschrieben.<sup>119</sup> So seien sowohl der Wahlsieg von Franz Jonas bei der Bundespräsidentchaftswahl 1965 im Zusammenhang mit seiner Teilnahme am Staatsbegräbnis des während einer Demonstration gegen Taras Borodajkewycz getöteten Ernst Kirchwegers<sup>120</sup> als auch die Errichtung der Gedenkstätte im Burgtor für die „Opfer im Kampfe für Österreichs Freiheit“ als „Zeichensetzung“ zu verstehen. Diese, so Heidemarie Uhl, markiere „das Ende jener Phase, in der die Formulierung des Geschichtsbildes auch auf bundespolitischer Ebene weitestgehend vom Entgegenkommen gegenüber den ehemaligen NationalsozialistInnen geprägt war“ und diene gleichzeitig als „Erneuerung des Konsenses der politischen Eliten beider Großparteien [...] über das Geschichtsverständnis der Opferthese in ihrer antinazistischen Variante“.<sup>121</sup> Demgegenüber sei, wie Oliver Marchart anmerkt, das „große Tabu“ der Gedächtnispolitik der frühen Zweiten Republik nicht der (in der öffentlichen Wahrnehmung absente) Nationalsozialismus gewesen, sondern Bürgerkrieg und

---

116 Uhl 2005b: 65.

117 Meines Wissens gibt es zur österreichischen Fernsehberichterstattung zum Eichmann-Prozess wie zu anderen NS-Prozessen der 1960er Jahre (noch) keine systematischen Untersuchungen, wohl unter anderem aufgrund der dargelegten problematischen Archivsituation. Im Oktober 2006 fand im Filmmuseum in Wien die von Siegfried Mattl und Drehli Robnik konzipierte Tagung *Prozess/Beobachter: Film-Bilder und Fern-Sehen: NS-Verbrechen vor Gericht* statt, die sich mit Fragen der filmischen und televisuellen Re-/Inszenierungen von und in NS-Prozessen beschäftigte.

118 Siehe dazu **Kapitel 2.3**.

119 Gerbel 2005: 87.

120 Das Begräbnis Ernst Kirchwegers fiel in die Periode des Wahlkampfes zur Bundespräsidentchaftswahl 1965.

121 Uhl 2005b: 67.

Austrofaschismus, die für ein Gelingen der sozialpartnerschaftlichen Zusammenarbeit der Zweiten Republik verworfen werden mussten.<sup>122</sup>

Die vorliegende Studie untersucht nun vor dem Hintergrund existierender geschichtswissenschaftlicher Forschungen und Thesenbildungen zu österreichischen Geschichtspolitik 1955-1970 die bisher vernachlässigte Perspektive des Mediums Fernsehen. Damit möchte ich auch einen differenzierten und differenzierenden Blick auf mediale Geschichtspolitik werfen. Ich werde zeigen, dass es weitaus mehr Sendungen als den *Herrn Karl* gab und somit nicht grundsätzlich von einem Schweigen über Nationalsozialismus und Shoah im Fernsehen gesprochen werden kann. Davon ausgehend muss sich die Untersuchung darauf konzentrieren herauszuarbeiten, welche geschichtspolitischen Bedeutungen wie und von wem produziert werden, wann sie sich an offizielle oder parteipolitische Geschichtsnarrative halten und wann sie diesen widersprechen.

Eine Untersuchung der ersten eineinhalb Jahrzehnte des österreichischen Fernsehens soll so auch einer homogenisierenden Sichtweise auf Geschichtspolitik widersprechen und die vielen an der Produktion von historischen Narrativen beteiligten Stimmen – damals wie heute – hervorheben.

## Vorbemerkungen

**Einige Kapitel und Textteile sind überarbeitete Versionen bereits publizierter Aufsätze.** So beruht das Kapitel zu *Zeitzeug\_innen* (3.5) nahezu vollständig auf zwei bereits veröffentlichten Texten<sup>123</sup>, und einige methodische Überlegungen und weitere Textteile wurden in Ansätzen bereits in drei früheren Artikeln publiziert.<sup>124</sup>

**Die Untersuchung beinhaltet keine quantitative Auswertung derjenigen Fernsehsendungen, die Nationalsozialismus thematisieren.** Eine solche Auswertung, wie sie beispielsweise Christoph Classen auf Grundlage der Programmankündigungen in der Zeitschrift *Hör Zu* für das Fernsehen der BRD vorgenommen hat<sup>125</sup>, erachte ich aus mehreren Gründen für diese Analyse des österreichischen Fernsehens nicht für sinnvoll: Erstens stünde eine quantitative Analyse der Fernsehprogrammzeitschriften vor dem Problem, dass nur auf Grundlage der Sendungstitel und der rudimentären inhaltlichen Informationen in den Fernsehzeitschriften keine genaue Aussage darüber getroffen werden kann, ob

---

122 Marchart 2005: 38.

123 Winter 2009 und Winter 2012.

124 Winter 2008a, Winter 2008b und Winter 2010.

125 Classen 1999, zu *Hör Zu* als Quellenbasis siehe ebd. 13. Sabine Horn problematisiert Classens methodischen Zugang detailliert (Horn 2009: 40-42).

sich die Sendungen mit Nationalsozialismus (bzw. welchen Teilaspekten davon) auseinandersetzen (das gilt insbesondere für Reihen und aktuelle Sendungen). Hier ist zum Beispiel die Sendereihe *Erinnern Sie sich noch?* von Ernst Hagen und Gerhard Bronner zu nennen. Das kabarettistische Format bot von 24.9.1965 bis 1.8.1968 in 22 Folgen ausgehend von Interviews mit prominenten Personen sowie Archivfilmmaterial einen humoristischen Zugang zu nicht näher spezifizierten geschichtlichen Ereignissen. Aus den Informationen der Programmzeitschrift *Hör Zu* ist nur in Ausnahmefällen ersichtlich, welche Themen besprochen werden. Nationalsozialismus stellt jedoch ein in den Interviews wiederkehrendes Thema dar<sup>126</sup>, wohl nicht zuletzt aufgrund des Frageinteresses der Sendungsgehaltenden. Die elektronische Datenbank des ORF ist für diesen Zeitraum einerseits zu ungenau beschlagwortet und andererseits zu lückenhaft, um sie als Basis einer solchen Auswertung heranzuziehen.<sup>127</sup> Und schließlich sind die Sendungen selbst nur zu einem Bruchteil archiviert beziehungsweise zugänglich.

Zweitens wäre selbst eine quantitative Auswertung, die diese Daten (also beispielsweise Titel, einheitliche Beschlagwortung, kurze Sendungsbeschreibung aller ausgestrahlten Sendungen) zur Verfügung hätte, nur begrenzt aussagekräftig: Welche Kriterien muss eine Sendung erfüllen, damit sie als eine gilt, die Nationalsozialismus behandelt? Fallen darunter Auseinandersetzungen mit der Nachkriegszeit und dem Umgang mit NS-Täter\_innen und Opfern? Ist eine Fernsehdiskussion über österreichische Geschichte, in der jedoch explizit nicht über 1938-1945 gesprochen wird und Nationalsozialismus also externalisiert wird, nicht auch Teil des medialen Umgangs mit der NS-Zeit?<sup>128</sup> Darüber hinausgehend sagt die Anzahl von Sendungen noch nichts über die in diesen hergestellten historischen Narrative und ihre politischen Funktionen aus.<sup>129</sup>

**Die untersuchten ORF-Sendungen werden im Kurzzitat mit Kürzel bezeichnet.** Zum Beispiel: ZgadN für *Zeitgeschichte aus der Nähe*. Eine Liste aller Sendungen und der dazugehörigen Kürzel findet sich im Anhang. Bestimmte

---

126 So etwa im Interview mit Richard Dolberg in: *Erinnern Sie sich noch?* Folge 22, Erstausstrahlung 1.8.1968.

127 Zum Beispiel war keine der von mir untersuchten Sendungen zum letzten Recherchezeitpunkt (Januar 2013) in der Datenbank mARCo mit „Nationalsozialismus“ beschlagwortet; verwendete Schlagworte waren „Politik“, „Krieg“, „Krise“, „Zerstörung“ oder „Bildung“.

128 Vgl. zum Beispiel *Was ist Österreich heute?* 26.10.1969, siehe **Kapitel 1.1.4**.

129 Christoph Classen erwähnt dieses methodische Problem kurz und begegnet ihm, indem er der quantitativen Auswertung diskursanalytische Untersuchungen von vier Sendungen hinzufügt. Classen 1999: 17.

Ausschnitte der Sendungen werden unter Angabe des Timecodes in folgender Form zitiert: TC (Stunde.)Minuten.Sekunden.

**Zum Versuch einer geschlechtergerechten Schreibweise:** Ich verwende im folgenden Text die sich in den letzten Jahren im deutschen Sprachraum etablierende Variante des Unterstriches. Also zum Beispiel „Programmansager\_innen“ statt „Programmansager und Programmansagerinnen“. Über die Sichtbarmachung der generisch weiblichen Form hinaus (wie sie beispielsweise durch das Binnen-I angestrebt wurde: „ProgrammansagerInnen“) soll der durch den Unterstrich entstehende Zwischen\_Raum auf die Konstruiertheit des binären Zweigeschlechtermodells verweisen und „einen Raum multipler Geschlechtszuschreibungen jenseits dichotomer Essenzialismen“<sup>130</sup> eröffnen.

---

130 Graf 2010: 9.