

### **3. Europäisches Geschichtsforum**

#### **Schwarz-Weiß-Botschaften in Farbe? Ost-/Südosteuropäische und deutsche Zeitgeschichte in Film und Fernsehen, Berlin 7./8. November 2013**

##### **Bericht von Hartmut Schröder**

Thema der diesjährigen internationalen Fachtagung waren die Chancen und Grenzen des Mediums Film zur Geschichtsvermittlung. Dazu trafen sich junge Historiker, Menschenrechtler, Fernsehredakteure und andere Praktiker und debattierten anhand zahlreicher Beispiele über dokumentarische wie fiktionale Filmproduktionen, die ihnen zugrunde liegenden geschichtspolitischen Haltungen und die Bedeutung der wirkmächtigen Bilder für das jeweilige gesellschaftliche Bewusstsein.

##### **Geschichte in Film und Fernsehen. Möglichkeiten, Probleme, Kontroversen**

In ihrem Einführungsvortrag stellte Judith Keilbach (Universität Utrecht) einige grundlegende Aspekte im Verhältnis von Film/Fernsehen und Geschichte vor. Sie schilderte zunächst eine Auseinandersetzung in den USA um den Film „Lincoln“ von Steven Spielberg: Wegen des unkorrekt dargestellten Abstimmungsverhaltens der Kongressabgeordneten aus Connecticut zur Abschaffung der Sklaverei (nur zwei statt eigentlich vier Ja-Stimmen) hatte ein heutiger Abgeordneter eine Korrektur gefordert, um Connecticut nicht mehr „auf die falsche Seite der Geschichte“ zu stellen.

Keilbach erklärte, dem Drehbuchautor Tony Kushner folgend, dass „Lincoln“ als historisches Drama – ganz den Genre-Konventionen entsprechend – nicht nur historisch verbürgte Personen und Situationen zeige, sondern auch erfundene Figuren und Begegnungen. Zudem sei hier bewusst und nach sorgfältiger Recherche die historische Korrektheit durch eine dramaturgische Entscheidung der Darstellung einer „größeren historischen Wahrheit“ geopfert worden, nämlich der Zerrissenheit der USA in der Sklavenfrage. Das ließe sich als Geschichtsfälschung anprangern, doch verweise Kushners Unterscheidung zwischen *history* und *historical fiction* auf ein grundsätzliches Missverständnis in der Kritik an historischen Filmen. Wichtig sei es, Filme zunächst nach ihrem Zugang zur Geschichte zu differenzieren, etwa nach

Dokumentarfilmen und Spielfilmen, wobei bei den letzteren die Regeln der jeweiligen Genrekonventionen (Figurenkonstellationen, Dramaturgie, etc.) wirksam wären. Mehrteiler und Serien böten andere und mehr Möglichkeiten als ein Film von 90 Minuten, wodurch sich das Fernsehen hier wegen der Erzählmöglichkeiten womöglich besser für eine Darstellung von Geschichte eigne.

Wichtig sei vor allem, ob es einen Anspruch auf Erklärung von Geschichte gebe, oder ob historische Bezüge nur als Kolorit oder zur Generierung von Konflikten dienen. Filme oder TV-Sendungen könnten nie ein Abbild der historischen Realität sein, sie seien – wie auch akademische Darstellungen – immer selektiv, konstatierte Keilbach. Das werde nicht nur anhand der dargestellten (oder ausgelassenen) Ereignisse deutlich, sondern auch bei der Frage, wann eine Erzählung einsetzt. So spart z.B. „Lincoln“ den amerikanischen Bürgerkrieg weitgehend aus, und der neue deutsche Fernsehdreiteiler über den 2. Weltkrieg „Unsere Mütter unsere Väter“ beginnt 1941 (und nicht 1933 oder 1939). Er konzentriere sich somit auf Erlebnisse im Krieg im Osten, so dass nicht zu politischen oder ideologischen Fragen aus der Zeit davor Stellung bezogen werden müsse. Im Ergebnis nehmen alle Filme eine spezifische Perspektive auf die dargestellten Ereignisse ein, die auf die allgemeine Interessenlage des Entstehungskontextes verweise. Filmische Geschichtsdarstellungen seien immer Ausdruck der jeweiligen Entstehungszeit, resümierte Keilbach. Die jeweilige Perspektive könne zu Konflikten über einen Film führen, wenn noch kein gesellschaftlicher Konsens über die Darstellung der Geschichte besteht, oder wenn ein Film als versuchte Geschichtsumdeutung wahrgenommen wird.

Hervorzuheben sei das Problem der Wirkungsmacht von Bildern, die sich in unser Gedächtnis einschreiben, und die wir für Wirklichkeit halten. Es entsteht eine Erinnerung an die Bilder, nicht an das Ereignis. Eine „geteilte Kinoerfahrung“ werde so zu einem Teil des kollektiven Gedächtnisses. Andererseits seien Erinnerung und kollektives Gedächtnis immer dynamisch, wozu Filme und Bilder maßgeblich beitragen. Interessant sei aber, dass Filme trotz unseres Wissens um ihren Konstruktionscharakter als Abbildung der Wirklichkeit diskutiert würden. Das hänge mit dem „Realitätseffekt“ zusammen, durch den bei der Wahrnehmung filmischer Bilder zunächst ein

Eindruck von Wirklichkeit erzeugt werde. Bei der Wahrnehmung schriftlicher Texte etwa sei eine andere Übertragungsleistung notwendig, die immer mit einer gewissen Distanz verbunden ist. Die werde im filmischen Bild aufgehoben, betonte Keilbach.

Allerdings akzentuierten Filme und Sendungen mit historischen Bezügen oft zusätzlich diesen Wirklichkeitsanspruch und setzten dazu bestimmte filmische Verfahren ein. Bei Spielfilmen gehörten zu diesen Authentifizierungsstrategien unter anderem: Visuelle Orientierung an historischen Vorlagen (Casting, historische Schauplätze, Requisiten), Nachinszenierung von vorhandenem, bekanntem Dokumentarmaterial und Erzählungen, Einblenden von Schrift zur lokalen oder zeitlichen Verortung, Inszenierung von Unmittelbarkeit über tagebuchartigen Text, Hand- oder Schulterkamera, durch die der Eindruck entsteht, sich direkt hinter und bei den Figuren zu befinden.

Bei Dokumentarfilmen werde natürlich eine andere Rhetorik eingesetzt; sie sei eher argumentativ und belege das Dargestellte vielfach durch das Zitieren von Fachliteratur und Experten. Auffällig sei bei zeitgeschichtlichen Dokumentationen eine wechselseitige Beglaubigung von Zeitzeugen und verwendetem Dokumentarmaterial: Die Zeitzeugen erinnerten sich gleichsam an das dann Gezeigte, während das Gezeigte die Erinnerungen der Zeitzeugen belege, wie Keilbach anhand eines Beispiels aus der Sendereihe „Holocaust“ (zdf, 2000) verdeutlichte. Das Potential von Film und Fernsehen liege – neben der Verbildlichung von Geschichte und der durch Affizierung erzeugten Reflexionsanreize für Zuschauer – in der Möglichkeit, vielfältige Perspektiven darzustellen, wie beispielsweise in Form von fünf unterschiedlichen Biographien in „Unsere Mütter unsere Väter“. Auch böte die Erfahrung von Schauspielern historischer Rollen eine zusätzliche Erlebensdimension. Zudem könnten experimentelle Reenactments den Wahrheitsanspruch von Filmen hinterfragen und den Konstruktionscharakter von historischer Erzählung bloßlegen. Ein Film, auch ein schlechter, sei dann „gut“, wenn er Diskussionen oder Kontroversen um geschichtspolitische Fragen auslöst, resümierte Keilbach.

## **Fernseh-Geschichtslandschaften: Serbien, Russland, Ukraine**

## Serbien

Snežana Milivojević, Medienwissenschaftlerin aus Belgrad, konstatierte zunächst ein kompliziertes Verhältnis von Fernsehen und Geschichte, weil ersteres ein Medium eines gemeinsamen, aktuellen Alltags(-verständnisses) sei und somit die Übersetzung von Geschichte ins Fernsehen eine sehr schwierige Aufgabe sei. Besonders stark werde in Live-Berichten die Illusion eines „hier und jetzt“ erzeugt, indem die Zuschauer die Authentizität der Ereignisse unmittelbar bezeugen. Nicht umsonst seien sie als „erster Entwurf der Geschichte“ bezeichnet worden. Das Fernsehen pflanze bereits durch seine Berichterstattung allgemeine, ikonenhafte Bilder von Ereignissen in das Bewusstsein der Menschen (Mondlandung, Mauerfall, Irakkrieg...).

Durch seine Überzeugungskraft und Zentriertheit führe Fernsehen zu einer gewissen Homogenisierung der Bevölkerung und deren Grundeinstellungen und sei leicht durch die Regierung zu instrumentalisieren, selbst in demokratischen Ländern.

Das Fernsehen verdiene oft die Kritik, es verbreite kommerziellen „trash“, bagatellisiere und trivialisiere schwerwiegende Sachverhalte. Gleichwohl sei daran zu erinnern, dass das Fernsehen das wichtigste Medium des 20. Jahrhunderts war und immer noch ist. Fernsehgewohnheiten würden auch den Umgang mit zukünftigen Medien prägen, prophezeite Milivojević.

In Bezug auf die 1990er Jahre auf dem Balkan, wo Gewaltgeschichte, wenn überhaupt, kaum vergangen ist, sei das Verhältnis von Fernsehen und Geschichte durch die emotionale Beteiligung noch komplizierter. In Serbien und in anderen Ländern des Balkans vermeide das Fernsehen eher heikle Themen der jüngsten Geschichte (Vesna Terselić aus Sarajewo hatte bereits auf andere Tabus verwiesen, die in vielen Ländern etwa zu Fragen der Kollaboration mit dem Nationalsozialismus, der Mittäterschaft etc. bestünden).

Es sei bemerkenswert, dass viele offizielle TV-Darstellungen aus den 1990er Jahren die Regime und die Umstände überlebt haben, unter denen sie produziert wurden. Dagegen würden viele oppositionelle Medien, denen unter den autoritären Regimen ein Überleben gelungen ist, den Kommerzialisierungsdruck in der Demokratie wohl kaum überleben, so Milivojević.

In den 1990ern sei das serbische Fernsehen ein intensives Feld für historische Schlachten gewesen, als ob die Schlacht auf dem Amselfeld von 1389 erneut gefochten und diesmal mit Hilfe des Fernsehens gewonnen werden müsse. Das Fernsehen sei zum Ort politischer Konfrontationen über Geschichte geworden, auch weil es seine wichtigsten Funktionen der Gegenwartsverarbeitung und Alltagsbewältigung nicht erfüllt habe. Dabei sei die Geschichte des gemeinsamen Staates Jugoslawien dekonstruiert worden, um sie in eine umzuschreiben, die eine bessere Zukunft versprach, meinte Milivojević. Das Fernsehen habe der Legitimierung der neuen Wahrnehmung gedient und aus der sehr komplexen, schwierigen Realität ein Narrativ geformt, dem die Menschen in dem zerfallenden Land aus dem Bedürfnis nach Vergewisserung folgten. Dekonstruktion und Rekonstruktion von Geschichte seien normal, hier aber ohne offenen gesellschaftlichen Diskurs erfolgt, konstatierte Milivojević. Viele der Strategien aus den 1990er Jahren seien auch nach 2000 noch vorhanden.

### Russland

Der Soziologe und Kulturwissenschaftler Daniil Dondurej skizzierte pointiert den Fernsehraum in Russland, in dem „die Vorstellungen der Menschen über das Leben erzeugt“ werden.

Trotz der umfangreichen Fernsehproduktion und -rezeption (es ist Hauptbeschäftigung von täglich 95-105 Millionen Menschen) sei das russische Fernsehen kein Gegenstand gesellschaftlicher Reflexion. 80 % der Bevölkerung würden kaum zwischen der physischen und der „zweiten“ Realität unterscheiden. Es herrsche auch in den Nachrichten eine erhebliche Toleranz gegenüber Gewalt, und auch andere moralische Verbote seien gefallen. (Durch die Konkurrenzsituation und den Überbietungsdrang, durch die Mechanismen des Mediums und seines Konsums dürften langfristig alle Tabus fallen, hatte Judith Keilbach bereits angemerkt.)

Von den 340 Fernsehkanälen besetzten vier zentrale Sender 40 % des Äthers. Zentraler Faktor sei die Quote, und die Kommerzialisierung werde an den sechs Milliarden privaten Dollar des Fernsehwerbungsmarktes deutlich, denen nur 200 Millionen Dollar von staatlicher Seite gegenüberstünden. Es gebe in Russland zwei Fernsehbevölkerungen, diagnostizierte Dondurej – die Zuschauer bis 23:30, wenn Quotenermittlung und Werbe-Kalkulationen

wirken, und eine Minderheit für die Zeit ab 23:30 bis 6:00, wo interessante, gute Sendungen mit menschlicher Sprache gesendet würden. Dondurej empfiehlt daher, tagsüber zu schlafen und nachts fernzusehen. In Russland gebe es weder Staats-, noch Privat-, und noch weniger ein öffentlich-rechtliches, sondern nur kommerzielles Fernsehen, fasste Dondurej zusammen.

Das alles sei in einen weltanschaulichen Kontext gebettet, in dem sich der Staat durch ein „intuitives, erstaunliches Schöpfen aus nationaler Mentalität und protofeudalen Matrizen, aus der Fähigkeit heraus, zu lenken und manipulieren“ als wichtigster Demiurg aller Arten von Betätigung positioniere. In der Putin-Doktrin sei der russische Staat eine eigene Zivilisation zwischen Europa und Asien und paternalistisch für alles zuständig – was mit allen Mitteln, über Serien, Nachrichten, Statements in Diskussionen transportiert werde, so dass 70 % der Bevölkerung diese Ansichten teilten. Hinzu kämen Patriotismus als Liebe zum Staat, Putins neuer Begriff der „überwiegenden Mehrheit der Bürger“, der der Zivilgesellschaft gegenübergestellt werde, und die ständige Suche nach aktuellen Feinden. Hier seien Europäer und Amerikaner weniger im Kurs als „Fremdgläubige“ und „Fremdstämmige“, während Reiche trotz systematischer moralischer Brandmarkung in den Fernsehserien der letzten zwanzig Jahre (derzeit werden 3500 Stunden pro Jahr gezeigt) noch nicht als Feinde „inauguriert“ seien, berichtete Dondurej. Die Sendungen seien so angelegt, dass die Menschen nicht 2013, nicht in einer zeitlichen Dimension lebten und auch nicht wichtig sei, wer 1937 oder 1956 gelebt hat. Es werde im Fernsehen geredet, aber so, dass sich die Gesellschaft nicht konsolidiere. Insgesamt herrsche seit langem ein „Kulturvertrag“, bei dem das Fernsehen als „politische Fron“ nichts sendete, was dem politischen Regime nicht genehm wäre, und im Gegenzug freie Hand habe, die sechs Milliarden Dollar zu erarbeiten.

In Bezug auf Geschichtsdarstellungen im Fernsehen berichtete Dondurej, dass das „sozialistische Bewusstsein“ hierzu systematisch unaufgearbeitet bleibe, historische Serien kontrolliert würden und einzelne Statements über Stalins „Mängel“ gegenüber vielteiligen Stalinepen untergingen. Größtes weltanschauliches Konstrukt Fernsehrußlands zum 20. Jahrhundert sei eine bestimmte Form der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg: Kriegskult,

Siegeskult, Opferkult... Nirgendwo werde der Patriotismus zu Friedenszeiten thematisiert. Es gebe eine „Vermenschlichung“ des Krieges. Da sei es nur natürlich, dass Losnizas „Mein Glück“ nicht gezeigt werde, und wohl auch nicht dessen neuer Film „Babyj Jar“, in dem keiner ohne Schuld an dieser Tragödie sei. „Reue“ („Pokajanije“; 1984) sei praktisch aus dem Fernsehen verbannt. Nicht einmal die Andeutung einer Nebeneinandersetzung von Stalinismus und Nazismus sei möglich – wer das unternehme, gelte als Feind Russlands, erklärte Dondurej. Zu den „Sperrzonen“ gehöre auch die Zeit von September 1939 bis Juni 1941. Ein Vorhaben des in Cannes ausgezeichneten Drehbuchautors Alexander Mindadse zu dieser Zeit sei vom Kulturministerium auf 2030 „vertröstet“ worden. All dieser „Content des Bewusstseins“ sei in Russland mit einem erschreckenden Konsens verbunden, resümierte Dondurej.

### Ukraine.

Zur ukrainischen Fernsehlandschaft stellte Wolodymyr Kulyk aus Kiew heraus, dass es dort – zugespitzt – zwei Narrative der Geschichte gebe, ein sowjetisches und ein antisowjetisches, die in der Gesellschaft zu gleichen Teilen vertreten seien, sich allerdings auch bei einem Teil der Bevölkerung überlappten. So sei Stalin für eine Mehrheit kein effektiver Manager, sondern eher ein Verbrecher, wie Bandera ebenfalls für eine Mehrheit kein Held sei. Im Fernsehen dominiere allerdings ein „sowjetisches“ Narrativ. Das sei auf eine „ideologische Ambivalenz“ zurückzuführen: viele würden zwar den Holodomor verurteilen, die sowjetische Ordnung als solche jedoch rechtfertigen. Andererseits seien viele „nicht nationalistisch genug“, um den Konsum eines „sowjetischen“ Narrativs zu verweigern. Darüber hinaus sei das russischsprachige Fernsehpublikum in der Ukraine zahlreicher und wohlhabender – und somit für (ukrainische und russische) Produzenten und Werbung die attraktivere Zielgruppe. Auch würden „Ukrainer“ eher akzeptieren, was von „Russen“ bevorzugt werde als andersherum. Außerdem gebe es kaum politischen Druck auf das Fernsehen zugunsten eines nationalen Narrativs, wie er etwa in Russland bestehe.

Produktionen, die dem „sowjetischen“ Narrativ entsprechen, dominierten als Filme oder Serien und in der Primetime, weniger in Dokumentationen, wo auch „nationale“ Themen repräsentiert seien. Auch in der Wahl der

dargestellten Ereignisse herrsche das sowjetische Narrativ vor: Meist würden Ereignisse aus der Sowjet- oder Zarenzeit behandelt, als die Ukraine zu Russland gehörte, was dadurch als „normal“ erscheine. Themen der ukrainischen Unabhängigkeit oder des Unabhängigkeitskampfes seien aus der „imaginierten Landschaft der Vergangenheit“ (nach Morris-Suzuki) praktisch ausgeschlossen. Während Episoden des „sowjetischen“ Narrativs sich oft, bestimmten Serienkonventionen folgend, auf das Alltagsleben historischer Figuren konzentrierten und dadurch die Frage nach deren Taten oder gar Verbrechen in den Hintergrund treten, würden Fragen des „nationalen“ Narrativs eher in Dokumentationen, Nachrichten und Diskussionen behandelt. Dem im Fernsehen intensiv berücksichtigten „Tag des Sieges“ stehe der im Fernsehen kaum gewürdigte Tag der Unabhängigkeit von 1991 gegenüber. Als Reaktion auf diese „Marginalisierung“ des nationalen Narrativs im Fernsehen gingen dessen Anhänger zu einer intensiveren Verarbeitung in der Literatur über, indem sie „deren“ Geschichte vehement eine „unsrige“ entgegenstellten. Diese Tendenz sei nicht weniger problematisch, resümierte Kulyk.

Zur Situation in Belarus wurde darauf verwiesen, dass dort, anders als in der Ukraine eine totale Abhängigkeit von einem fremden Diskurs bestehe. Russisches werde als das Eigene wahrgenommen, national-belorussisches als etwas Fremdes. Das sei auf den Postkolonialismus in Osteuropa zurückzuführen. Dem hielt Wolodymyr Kulyk entgegen, dass „fremd“ davon abhängen, ob hier die Grenzen des Staates oder des Soziums betrachtet würden. Das Publikum sei soziologisch oder ideologisch (und auch grenzüberschreitend) zu definieren, was eine Herausforderung für Fernsehmacher darstelle. So würden in der Ukraine die unsäglichsten russischen Produktionen nicht gezeigt, wenn auch die Grenzen des Zeigbaren weit gesteckt seien: Es werde außer den chauvinistischsten Produktionen alles gezeigt und von einer ausreichend großen Zuschauermenge akzeptiert. Es gebe kaum Widerstand aus der Zivilgesellschaft, der den Fernsehmachern Probleme bereiten würde. Wachtang Kipiani (Kiew) ergänzte, die Ukraine kaufe aus Preisgründen Produktionen ein, statt selbst zu produzieren; das Ergebnis werde dann mit einer gewissen Schizophrenie geschaut.



## **Wer bestimmt – Publikumspräferenzen oder Fernsehmacher?**

Der Historiker und Medienwissenschaftler Christoph Classen (Potsdam) verwies darauf, dass seiner Beobachtung nach auch in Diktaturen die Medien nicht auf Dauer gegen die Gesellschaft agieren könnten und daher versuchen müssten, Populäres zu bringen. Daher stelle sich die Frage, ob die vorgetragenen düsteren Diagnosen nur dem Mediensystem oder auch der Gesellschaft und deren Geschichtsbewusstsein gelten. Wolodymyr Kulyk merkte dazu an, dass die Gesellschaft auch selbst für den Medienkonsum verantwortlich sei. So brauche es eine aktive Minderheit (wie in den 1960er Jahren in der BRD), die wirkungsvolle Barrieren dagegen errichtet, dass die schweigende Mehrheit den „Trash“ schlucke. Irina Scherbakowa merkte an, dass die Zuschauer durchaus empfänglich für Neues seien: Wajdas „Katyń“ auf den Hauptkanälen Russlands habe die Einstellung der Bevölkerung zu diesen Ereignissen erheblich verändert. Wachtang Kipiani (Kiew) berichtete, dass bei der Sendung „Die großen Ukrainer“ – wo im Vorfeld ein möglicher Ausschluss von Kommunisten oder Nationalisten jeweils (mit einer gewissen Fanmentalität) auf Widerstand stieß –, Bandera überraschend weit vorn landete, was darauf hindeute, dass Fernsehmacher ihre Zuschauer nicht immer gut kennen oder einschätzen würden. Snežana Milivojević überlegte, ob nicht angesichts des Erfolges von „Roots“ eine gut gemachte Seifenoper ein populäres Format sein könnte, um sich dem Krieg der 1990er Jahre thematisch zu nähern. Die Repräsentation von Geschichte sollte im Fernsehen Entwicklungen in der Gesellschaft folgen. Es gehe nicht nur um Gruppen mächtiger Männer, sondern auch um gewöhnliche Leute, Frauen, Arbeiter, Minderheiten. Dem hielt Dondurej entgegen, dass sich in Russland leider kaum jemand für einen Traktorfahrer im Jahr 1937 interessiere, sondern dafür, wie Stalin das Politbüro zusammenstaucht.

## **Fernsehen als Medium historischer Dokumentation**

Zur Situation der Geschichtsdokumentationen im deutschen Fernsehen berichtete Christoph Classen, dass diese hier in den letzten 20 Jahren eine unglaubliche Karriere erlebt hätten und seit ungefähr 2000 Primetime-fähig seien. Das stehe im Zusammenhang mit dem Erinnerungsboom, einem Bedürfnis, sich „in der Zeit zu vergewissern“. In Deutschland bestehe dabei

eine Konzentration auf die Zeitgeschichte, vor allem die NS-Zeit und den Zweiten Weltkrieg, darüber hinaus würden spektakuläre Themen bevorzugt (Bergwerksunglücke, RAF in der BRD, Unrecht in der DDR). Kennzeichnend seien vor allem die Konzentration auf nationale und nur wenig transnationale Themen, eine starke Personalisierung und die Fokussierung auf große Einzelereignisse. Längerfristige Entwicklungen oder Strukturveränderungen würden kaum beleuchtet.

Formal sei seit den 1990er Jahren eine Hybridisierung zu beobachten: Dokumentationen wiesen immer mehr Spielfilmelemente auf und seien inzwischen mit Reenactments, Spezialeffekten und Musik durchkomponierte Erzählungen. Bei den Zeitzeugen als Authentifizierungsinstrument sei eine Tendenz zur Emotionalisierung zu beobachten, was über eine „parasoziale Beziehung“ zum Zuschauer den Erlebnischarakter verstärke. Für die Primetime-Geschichtsdokumentationen bedeute das eine Tendenz zu einer autoritativen Form der Geschichtsvermittlung, von der eine starke Imaginationskraft ausgehe, so dass der Konstruktionscharakter der Geschichtserzählung verdeckt werde. Andererseits gebe es eine Tendenz zu Geschichtsmysmen, die sich nicht auf die Vergangenheit bezögen, sondern aus gegenwärtigen Identitätsbedürfnissen und Diskursen herrührten, bei denen in die Vergangenheit projiziert werde. Zusammenfassend griff Classen kritisch das Argument des ehemaligen Chefs der Fernsehredaktion Zeitgeschichte des ZDF, Guido Knopp, dass Aufklärung Reichweite brauche, und hielt dem entgegen, dass Aufklärung vielleicht eher Minderheit und sperrige Formate brauche.

### Russland

Über die Situation der TV-Geschichtsdokumentation in Russland berichtete Irina Scherbakowa, dass seit Ende der 1980er Jahre ein vielleicht noch stärkerer Aufschwung erfolgte als in Deutschland. Im Mittelpunkt standen zunächst Zeugen, die über bisher „verbotene“ Aspekte der Geschichte sprachen, inzwischen habe sich diese Expansion nach westlichem Muster in Richtung „BBC-hafter“ Dokumentation entwickelt, wobei nach einem entsprechenden Kanon konstruiert werde. Die bekannten, üblichen Rezepte

und klaren Schemata dieses Formats öffneten die Tore für einen gewissen Dilettantismus.

Relevant sei dies vor allem im Umgang mit Zeitzeugen. In Russland seien viele noch mit den Zeitzeugen aufgewachsen, die in der Schule und auf dem Bildschirm über den Zweiten Weltkrieg berichteten. Deren Erzählungen seien stets einem Kanon gefolgt, aus dem – auch mit Blick auf die Zensur – alles Individuelle, Widersprüchliche und Komplexe herausfiel. Erst Konstantin Simonows „Es ging ein Soldat“ (1975) ließ Soldaten von Erlebnissen berichten, die nicht dem Kanon entsprachen. Mit der Inflation von Zeitzeugen im Fernsehen in der neueren Zeit sei verbunden, dass oft ohne jede professionelle Sorgfalt interviewt werde und ohne Bewusstsein dafür, wie schwierig der Umgang mit Zeitzeugen ist und wie schwer ihre Aussagen in eine Dokumentation zu überführen sind.

Zudem ergebe sich ohne den jeweiligen Kontext ein falsches dramaturgisches Bild, da sich Personen zu unterschiedlichen Zeiten ganz unterschiedlich erinnerten. So seien etwa die Erinnerungen von Stalins Tochter über ihre Kindheit und ihr Verhältnis zum Vater vom Anfang der 1990er Jahre und ihre Erinnerungen zehn Jahre später zwei ganz verschiedene Erzählungen. Zum Umgang mit Traumata konstatierte Scherbakowa, dass Tränen von Zeitzeugen in keiner Weise ein wirkliches Abbild beispielsweise eines Traumas sein könnten. Christoph Classen unterstrich, dass Zeitzeugen oft nicht ernst genug genommen und lediglich instrumentalisiert würden, indem sie als Beleg für ein bereits bestehendes Narrativ oder eine These des Films eingesetzt würden. In letzter Zeit sei ein Trend zur Darstellung von Zeitgeschichte in persönlichen Geschichten zu beobachten, was einen legitimen, aber nicht unbedingt einen historischen Ansatz bedeute, warnte Oleg Rostovtsev (Dnepropetrowsk). Es müsse beachtet werden, dass es bei Erinnerung von Zeitzeugen viele Irrtümer geben könne, weswegen man sich nicht allein auf sie stützen dürfe. Classen erklärte, Zeitzeugen würden andererseits auch zu ernst genommen: Ein „Miterleben“ von Zeitzeugenerinnerungen erzeuge Missverständnisse, weil Ereignisse bei Zeitzeugen – wie bei jedem – dynamisch durch das Gedächtnis gespeichert und reaktiviert würden, und zwar funktional (zur Herstellung von Biographie, Identität und sozialer Kompetenz), auf die

Gegenwart ausgerichtet. Weiterhin müsse beachtet werden, dass Bilder aus Wochenschauen (etwa von Kampfszenen) keine „dokumentarischen“ Aufnahmen sind, sondern inszeniert, nachgestellt. Gleichwohl wanderten diese Bilder durch die verschiedensten Produktionen, beklagte Scherbakowa.

### **Geschichte zwischen Aufklärung und Propaganda**

Dass bei der Diskussion von „Geschichtsfernsehen“ genau zwischen Publizistik, Propaganda und wirklichen Geschichtsfilmen zu unterscheiden sei, unterstrich Oleg Rostovtsev. Die erwähnten Filme über Stalin oder Putin bildeten zwar einen wichtigen Kontext und wirkten auf die Vorstellung von der Welt, könnten aber nicht „geschichtsfilmerisch“ diskutiert werden. Nikita Sokolov warnte vor Propaganda, die unter dem Deckmantel von „Dokumentationen“ betrieben werde. Er beklagte das Fehlen einer Historikerschaft in Russland, die glaubwürdig Orientierung bieten könnte. Es gebe nur einzelne angesehene Historiker, die zudem in der Gefahr stünden, „benutzt“ zu werden, etwa durch aus dem Zusammenhang gerissene Aussagen. Zudem habe sich in Russland die Kategorie der „Geheimdienst-Historiker“ entwickelt, die mit speziellem Zugang zu den Archiven und anderweitig in Dokumentationen eingesetzt würden. Hierzu merkte Daniil Dondurej sarkastisch an, jede Sendung finde genau die Historiker, die sie benötige. Rolf-Dieter Müller, Militärgeschichtler aus Potsdam und Berater bei „Unsere Mütter unsere Väter“, meinte, Wissenschaftler könnten Filme mit deren spezifischen Charakteristika nur beraten und das Schlimmste verhindern. Sie hätten zu entscheiden, ob etwas richtig oder falsch, wahrscheinlich oder unwahrscheinlich (aber vielleicht auch nur nicht ganz ausgeschlossen) sei.

Irina Scherbakowa wandte sich gegen den Standpunkt, es gebe keine historische Wahrheit. Der Film „Schukows unbekanntes Schlacht“ etwa sei in seiner traditionellen Form eher schwach, steche aber beispielsweise durch die Gegenüberstellung der deutschen und sowjetischen Verluste in der Schlacht bei Rschew heraus (was der Mythologisierung des Krieges zuwiderlaufe und deshalb für Skandal gesorgt habe). Christoph Classen konstatierte, es gebe zwar keine absolute Wahrheit, dafür aber sorgsam

Umgang mit Quellen und Fakten, wenn auch Interpretation und Zusammenstellung gewisse Spielräume öffneten.

Zur Frage gelungener Arbeiten nannte Irina Scherbakowa Sergej Losnizas „Blockade“ (2006), der aus nachvertonten Archivaufnahmen aus der Blockade Leningrads ohne Worte zusammengestellt ist und den Zustand und die Atmosphäre der Stadt stärker wiedergebe als alle Dokumentationen mit ihren Expertenerklärungen. Nikita Sokolov verwies auf „Vorstellung“ („Predstawlenije“; 2008), ebenfalls von Losniza, der Ausschnitte einer sowjetischen Provinzwochenschau montiert, die sich selbst der Lüge überführen.

## **Geschichte im Spiel-/Fernsehfilm**

### *Diskussion um „Unsere Mütter unsere Väter“ (UMUV)*

Der Dreiteiler „Unsere Mütter unsere Väter“ wurde im März 2013 im Zweiten Deutschen Fernsehen (ZDF) ausgestrahlt und erreichte sehr hohe Einschaltquoten, erntete aber neben viel Lob auch Kritik, vor allem in Polen, Russland und der Ukraine. Benjamin Benedict, einer der Produzenten des Films, berichtete zunächst von der Entstehungsgeschichte und dem Anliegen dieses Films zu Kriegserfahrungen zwischen 1941 und 1945. Produzent Nico Hofmann und Drehbuchautor Stefan Kolditz hätten mit dem Film den Versuch unternommen, die Geschichte der Elterngeneration zu erzählen, die jung in den Krieg geraten war, und sich so deren unvorstellbarer Erfahrung anzunähern. Das sollte nicht nur in den Kategorien von Opfern oder Widerstand erfolgen, sondern auch in der von Täterschaft – jede der Hauptfiguren verursacht den Tod von Menschen. Mit der differenziert erzählten komplexen Geschichte von fünf Freunden habe man ein Millionenpublikum erreicht, und die vielzähligen Zuschriften belegten, dass der Film zu einer Auseinandersetzung mit der Geschichte beigetragen habe: viele hätten dabei ihre Familiengeschichte erzählt, berichtet, wo der Vater/Großvater, die Mutter/Großmutter gewesen sei. Für ihn sei es nicht zu erwarten gewesen, dass sich der Film dermaßen in persönliche Geschichte übersetzt. Dabei sei bewusst die „publizitäre Kraft“ des Mediums Fernsehen genutzt worden.

Zur Frage der Gestaltung und der Rekonstruktion des Krieges verwies Benedict auf eine Entwicklung im Fernsehen weg von „schwarz-weiß“ in Richtung einer größeren Differenzierung, Ambivalenz, sogar Abgründigkeit von Figuren. Mit dieser Differenzierung sei versucht worden, historisch zu erzählen, was einer Stimmigkeit mit dem biographischen Material entspräche, die Zuschauer in ihrem Erleben anspreche und zu historischer Auseinandersetzung anrege. Der Film sei erzählerisch sehr konstruiert (im neutralen Sinne) und man habe sich über lange Zeit Gedanken gemacht, wie die Zuschauer am besten zu erreichen wären. Zudem habe man unter anderem bewusst die Kamera auf der Schulter gelassen, um Nähe zu erzeugen. Die Herausforderung sei gewesen, aus einer multiperspektivischen Erzählweise einen Eindruck von der damaligen Realität zu konstruieren, wobei man sich – nach vielen Test-Screenings – auf fünf Figuren beschränkte, um das Publikum nicht zu überfordern und mit Begeisterung dem Film folgen zu lassen.

Christoph Classen bezeichnete den Film als typisches Beispiel von „historischem Event-TV“, das mit hohem Aufwand produziert und mit der Durchsetzungsmacht der öffentlich-rechtlichen Sender vermarktet werde. Es biete eine Geschichtsdeutung mit „riesiger Durchschlagskraft“. Classen fragte, welche Reflexion und Bildungswirkung angesichts dieser Eindringlichkeit noch möglich sei, insbesondere, wenn sich der Film, wie andere auch, einem Opfermythos zurechnen lasse. Dies als etwas Neues zu verkaufen, sei problematisch. Benedict hielt dem entgegen, Ziel sei gewesen, dass viele sich mit Geschichte auseinandersetzten. Das sei geschehen, und zwar intensiv und emotional; und dass darüber hinaus „die Chance eines letzten Dialogs“ mit der Elterngeneration genutzt werde. Zur Frage „Opfer oder Täter“ stehe für ihn fest, dass die Figuren Täter sind. In Bezug auf Bildung und Aufklärung verwies Benedict darauf, dass es nicht nur akademische, sondern auch emotionale Erkenntnis gebe, einen Nachvollzug historischer Erfahrung, um die Generation zu verstehen, sie dabei aber nicht zu entschuldigen. Deswegen habe man eine intensive Rezeption angestrebt.

Oleg Rostovtsev wandte ein, dass er hinter dem Film stehen könne, wenn klar gesagt würde, es geht um Quoten und Geld, und Geschichte habe damit nichts zu tun. Wenn es aber den Anspruch gebe, die Eltern in deren

Geschichte verstehen zu wollen, sei das eine andere Situation und dieser Film keine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, sondern ein „Beruhigungsmittel“. Zur Frage der Rezeption bemerkte Rolf-Dieter Müller, der als Historiker beim Film beraten hat, dass die Wehrmachtsauskunftsstelle in Berlin nach dem Film einen erheblichen Ansturm erlebt habe. Wolodymyr Kulyk verwies auf den Titel (der in der Diskussion mehrfach für Unverständnis gesorgt hatte), und fragte, ob der nicht zwangsläufig einen nationalen deutschen Referenzrahmen impliziere und wie etwa Imigranten damit umgehen sollen.

Magdalena Saryusz-Wolska (Institut für Historische Studien der Polnischen Akademie der Wissenschaften) kritisierte mit Blick auf die „Dokumentation“ zum Film mit ihrem impliziten Informationsanspruch, dass dort Archivaufnahmen und Szenen aus dem Film sowie Erzählerstimme und Stellungnahmen von Historikern und Zeitzeugen kombiniert seien und zum Beispiel die zugespitzte (in Polen scharf kritisierte) Darstellung der Partisanen der Armia Krajowa als Antisemiten durch einen Historiker in einer so verwobenen Sequenz autorisiert werde. Vielleicht seien die Aussagen des Historikers aus dem Kontext gerissen oder einem unaufmerksamen Schnitt geschuldet, fragte sich Saryusz-Wolska. Bemerkenswert an der Diskussion sei, dass dort Historiker über eine fiktive Darstellung diskutierten, was Züge eines Baudrillard'schen Simulacrum habe. In Polen sei die Rolle der Russen und Ukrainer in dem Film nicht diskutiert worden, ergänzte Saryusz-Wolska. Es schien immer um die Darstellung der „eigenen“ Protagonisten aus der Perspektive der eigenen Erinnerungskultur gegangen zu sein. Die Debattenwege seien auseinandergelassen, man habe sich – nach Assman – monologisch erinnert.

### **Mythen und Bilder**

Zum Umgang mit Mythenfiguren und deren Bildern stellte Klaudija Sabo aus Wien einen Ausschnitt aus dem Film „Hübsches Dorf, hübsche Flamme“ (Lepa sela, lepo gore; 1996) vor. Dieser versuche einen „künstlerisch-kritischen Kommentar“ zum serbischen, an christliche Motive angelehnten Kosovo-Mythos um die Schlacht auf dem Amselfeld von 1389. Im Film sind Serben zusammen mit einer amerikanischen Journalistin von muslimischen Truppen umzingelt und der Protagonist Viljuška deklamiert der Journalistin,

dass die Serben – im Gegensatz zu „Deutschen, Engländern und Amerikanern“ – bereits im Mittelalter mit Gabeln vom Teller gegessen hätten. Das beziehe sich auf einen byzantinischen Mythos und gehe auf ein Fresko im Kloster Studenica zurück. Die Szene arbeite wechselseitige Stereotypen und Mythen auf („Reichtum und Wohlstand im Westen“, „Rückständigkeit des Balkan“ – „kulturelle Überlegenheit der Serben“), erläuterte Sabo. Die Symbole dienten als Motivatoren (auch für Krieg), und durch filmtechnische Mittel (Wechsel von Hochglanzaufnahmen zu journalistischer Videotechnik) werde auf die Rolle der Medien bei der Konstruktion von Mythen hingewiesen – Viljuška habe von der Gabel aus dem Fernsehen erfahren, die Journalistin trete als Tor zur Weltöffentlichkeit auf und das Ganze werde selbstreflexiv vom Regisseur festgehalten. Es würden hier die Übertragungsmechanismen von Geschichte und Bildern aufgezeigt, die Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit problematisiert, Berichterstattung hinterfragt und das Dokumentarische als Widerspiegelung von Realität angezweifelt, resümierte Sabo.

### **Reduzierende Modernisierung**

Nikita Sokolov (Russland) konzentrierte sich in seinem Beitrag auf die wenigen Filmproduktionen in Russland, die zwar dem Mainstream zuzurechnen seien, einen Anspruch auf realistische Darstellung der historischen Wirklichkeit erheben und als diskussionswürdig betrachtet werden können.

Sokolov diagnostizierte dabei eine dem Medium Fernsehen immanente Schwierigkeit, Distanz (zwischen Zuschauer und Geschautem, Produktions- und Rezeptionszeitpunkt) zu wahren, und stellte dem ein fundamentales Merkmal europäischer Kultur entgegen, nämlich das Wissen um die Historizität der Welt. Dieses Fundament, das Verständnis, dass vergangene Zeiten anders waren, unsere Vorfahren mit anderen Vorstellungen und aus anderen Motiven Entscheidungen trafen, werde durch den modernen Fernsehfilm zerstört, so Sokolov. Es erfolge eine „reduzierende Modernisierung der Vergangenheit“ und damit eine Entwertung der Geschichte. Drehbuchautoren seien genötigt, die für ihr Medium äußerst komplexe Realität unglaublich zu vereinfachen, die Zahl der Figuren zu reduzieren. Es würden dann zur Erhöhung der Spannung Liebesgeschichten



eingeflochten, die weder mit Vergangenheit noch dieser Gegenwart etwas zu tun hätten. Ein Beispiel hierfür sei der russische Film „1612 – Chronik der Zeit der Wirren“ (2007), wo die Ereignisse im Drehbuch vorn und hinten nicht zusammenpassten und schließlich durch ein weißes Einhorn mystisch aufgelöst würden. Selbst bei guten Vorlagen, wie Wassilij Grossmans Roman „Leben und Schicksal“, dessen Verfilmung in einem Mehrteiler zu großen Teilen dem Roman korrekt folge, sei eine für Grossman äußerst wichtige Erzähllinie herausgenommen worden, die in langen Diskussionen eines sowjetischen und eines SS-Offiziers über die (reichlich ähnlichen) Eigenschaften von Nazismus und Bolschewismus mündete, berichtete Sokolov. Diese für das Geschichtsbewusstsein in Russland äußerst wichtige Linie sei von den Fernsehmachern ausgelassen worden, weil sie die Dinge zu kompliziert mache.

Als (misslungenes) Beispiel, dass Filme zwar künstlerisch frei mit Fakten umgehen können, bei einem historischen Anspruch aber die Umstände und Motive der Menschen in jener Zeit berücksichtigen müssten, nannte Sokolov den populären Mehrteiler „Likwidazija“ (2007) über den Kampf der sowjetischen Behörden gegen „Banditen“ 1946 in der Gegend von Odessa. Dort werde unter anderem das Odessa Babels gezeigt, ein Odessa, das es 1946 schlichtweg nicht mehr gegeben habe, erklärte Sokolov. Er beklagte, dass selbst bei bester Quellenlage historische Begebenheiten entstellt werden, und dies nicht etwa böswillig oder aus politischen Motiven, sondern wohl allein einem Usus des Mediums folgend.

Da die Menschen nach Franz Boas nicht in einer objektiven Realität lebten, sondern in dem, was sie sich als Bild der Realität vorstellen, sei das Beschriebene gefährlich und ein Verbrechen des Fernsehens gegenüber der Gesellschaft, spitzte Sokolov zu. Seiner Überzeugung nach mache ein vereinfachtes Schema der sozialen Realität, bei der Vergangenheit nicht von Gegenwart zu unterscheiden ist, Manipulationen gegenüber einer Gesellschaft einfacher. Filmkünstler hätten deswegen durch die Wirksamkeit der Bilder eine große Verantwortung.

Das Fehlen der historischen Distanz, so Sokolov, schaffe die Illusion, die Welt sei einfach und einfache Lösungen möglich. Es widerspreche dem humanistischen Anspruch zu vermitteln, dass Individuum und Sozium

komplex sind und nach komplexen Lösungen verlangen. Russland habe in den letzten hundert Jahren sehr unter einfachen Lösungen zu leiden gehabt!

## **Ausblick**

Die Warnungen vor Vereinfachung wurden von den Forumsteilnehmern vielfach unterstützt. Allerdings seien auch einfachere Ansätze überlegenswert, mit denen Menschen interessiert und der Boden für komplizierte Darstellungen bereitet werden könnten, hielt Lena Schemkowa von Memorial fest. Wichtig sei es, die Grundtendenz einer historischen Situation wiederzugeben, unterstrich Jens Siegert eine These von Sokolov. Einer wegen drohender „Überforderung“ der Zuschauer erzwungenen Beschränkung auf fünf Protagonisten hielt er entgegen, dass man – bei entsprechendem Willen und Können – Kompliziertes auch anhand einer Person darstellen könne. Komplexität ist auch in Bezug auf die Rezeption wichtig: Populäre Geschichtsfilm reproduzierten und verstärkten nationale Stereotype, wenn der Blick auf die Quote zum entscheidenden Motiv werde, so Christoph Classen. Mehrfach wurde betont, dass auch die Debatten um Geschichte im Film insgesamt immer noch stark im nationalen Rahmen verblieben. Internationale Koproduktionen könnten zur Wahrnehmung anderer Kontexte zwingen, weil die Erzählung anders „verhandelt“ werden müsse, was allerdings auch erhöhte Anforderungen an die Produktion stelle. Daniil Dondurej warnte, man dürfe nicht selbst vereinfachen und dadurch Möglichkeiten ausschließen, weil etwa alles vom Kreml kontrolliert erscheine. Es müssten Türen gefunden und geöffnet werden, dann werde es mehr Beispiele geben, dass jemand, der in Berlin lebt, mit französischen Geldern einen Film über Juden in Kiew dreht, der alle verstören und nachdenklich machen werde (Losnizas „Babyj Jar“...). Die Weltbilder, Ansichten und Interpretationen, die sich durch Austausch und Koproduktion (als Antwort etwa auf Selbstzentrierung und das Fehlen von Koproduktion in Russland) auf allen Ebenen ergeben, müssten bewahrt werden – sie würden eines Tages unbedingt gebraucht, ist Dondurej überzeugt.