

»The most important job I've ever done.«¹ – Film und Fernsehen erzählen Geschichte

Eine Perspektive aus der Filmpraxis

Peter Gottschalk

»Geschichte geht auch nicht in den Ereignissen, Personen und Handlungen früherer Zeiten auf. Sie ist eine (Re-)Konstruktion, also etwas Gemachtes. Das Machen der Geschichte ist das Erzählen. Dies gilt für fiktive Geschichten ... genauso wie für solche, die sich um Faktizität bemühen. Letztere ist die Voraussetzung für den Begriff ›Geschichte‹ in der Geschichtswissenschaft. Das Erzählen von ›wirklichen‹ Gegebenheiten der Vergangenheit als Geschichte ist immer ein Akt der Gegenwart; jede jeweilige Gegenwart deutet die Vergangenheit aus ihrem Blickwinkel. ... Geschichtswissenschaft ist ... immer von einem Standpunkt, einer Perspektive abhängig.«²

Film muss immer Fakten reduzieren und in der Reduktion verändern, zurechneten, um Spannung und Gefühle zu erzeugen. Film dient und diente immer dazu, Geld einzuspielen, zu unterhalten und dem Publikum schöne Stunden zu bieten. Allerdings schließen sich Unterhaltung, Drama und Spannung einerseits und ein redlicher Umgang mit den historischen Fakten andererseits nicht aus. An den Themenfeldern »Geschichte im Spielfilm« und »Geschichte im Fernsehen« werden im Folgenden Filme und Fernsehformate im historischen Kontext beispielhaft und vergleichend beleuchtet.

1 Molly Haskell, Steven Spielberg, *A Life in Films*, New Haven und London 2017, S. 150.

2 Stefan Jordan, *Einführung in das Geschichtsstudium* (Reclams Universal-Bibliothek 17046), Stuttgart 2013, S. 38.

Geschichte im Spielfilm: die Familie Hörbiger, Goebbels und Veit Harlan

Der österreichische Schauspieler Paul Hörbiger (1894–1981) sei, so meldete es die BBC kurz vor Kriegsende, im Januar 1945 von den Nazis exekutiert worden.³ Selbstverständlich wussten die Engländer:innen, dass Hörbiger am Leben war, aber insbesondere Falschmeldungen gehörten in der Endphase des Krieges zur britischen Demoralisierungstaktik.

Dabei war die Todesstrafe für Paul Hörbiger in der Endphase des Krieges nicht unrealistisch. Er war immer wieder durch für das Regime »ungehörige« Bemerkungen angeeckt. Dass er sich sogar für eine Widerstandsgruppe hatte anwerben lassen, hatte die Gestapo herausfinden können. Aber die Verhaftung blieb trotz Geständnis ohne schlimmere Konsequenzen. Schließlich stand Paul Hörbiger auf der sogenannten »Gottbegnadeten-Liste« des Goebbels-Ministeriums.⁴ Nach einer erneuten Verhaftung im Januar 1945 wurde Hörbiger zum Anführer der »Politischen« im Gefängnis. Nach der Befreiung am 6. April 1945 konnte er in sein Wiener Privathaus zurückkehren.⁵

Trotz der belegten inneren Distanz zum Nationalsozialismus war es Paul Hörbiger offenbar gelungen, sich beruflich durch die NS-Zeit zu lavieren. Die Filmografie der Jahre 1933–1945 in seiner Biografie umfasst allein sieben Sei-

-
- 3 Paul Hörbiger, *Ich hab für euch gespielt, Erinnerungen*. Aufgezeichnet von Georg Markus, München 1994, S. 302.
 - 4 Der Begriff »gottbegnadet«, verwendet auf einem Aktendeckel, der heute im Bundesarchiv in Berlin-Lichterfelde aufbewahrt ist, durch ein Regime, das diejenigen, die sich zu dem einen Gott bekannten, millionenfach ermordete, mutet pervers an. Er wurde zuerst von Adolf Hitler bei der Kulturtagung des NSDAP-Parteitages in Nürnberg 1933 verwendet. Die gottbegnadeten Künstler seien die »Fleischwerdung der höchsten Werte eines Volkes«. Zu Kriegsbeginn 1939 hatten Hitler, Göring und Goebbels einen ersten Entwurf dieser Liste mit gut 1.000 Namen von Künstlern, Architekten, Komponisten, Musikern, Bildhauern und Malern gemacht. Das Deutsche Historische Museum hat 2021 eine Aufstellung von gut 300 Kunstwerken und Denkmälern im öffentlichen und halböffentlichen Raum der BR Deutschland erstellt, alle ausnahmslos erarbeitet von »gottbegnadeten« Bildhauern und Skulpteuren, die nach der Befreiung 1945 erfolgreich weitergearbeitet haben, wie wenn nichts geschehen wäre. Vgl. online unter: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/der-zweite-weltkrieg/kunst-und-kultur/die-gottbegnadeten-liste.html> (zuletzt aufgerufen am 09.01.2023).
 - 5 Vgl. Georg Markus, *Die Hörbigers, Biografie einer Familie (Kapitel »Ein Scheck für den Widerstand. Paul Hörbiger im Gefängnis«)*, Wien 2007.

ten.⁶ Er konnte es sich sogar leisten, ihm angebotene Rollen abzulehnen, wenn ihm der Filmstoff unseriös erschien. Ein Angebot, in einem Film über Friedrich den Großen mitzuspielen, soll er mit der Begründung abgelehnt haben, dass die Rolle unhistorisch sei.⁷ Auch die Androhung einer Anzeige durch den Produzenten habe ihn nicht beeindrucken können. Sein gutes Allgemeinwissen über Geschichte hatte ihn davor bewahrt, in *Der große König*, einem der übelsten Propaganda-Machwerke des nationalsozialistischen »Kultur«-Apparats, mitzuspielen. Für den im März 1942 im Berliner Ufa-Palast uraufgeführten Film hatte der Regisseur Veit Harlan (1899–1964) immerhin so bekannte Namen wie Otto Gebühr, Kristina Söderbaum, Gustav Fröhlich und die bereits 1932 in die NSDAP eingetretene Elisabeth Flickenschildt gewinnen können, die ihre Karriere in der jungen Bundesrepublik nahtlos fortsetzen konnte.

Der Film,⁸ der den Preußenkönig in der verlustreichen Schlacht bei Kunersdorf agieren lässt, beginnt in cinematografischer Tradition nach dem Titel mit einigen Schrifttafeln, die den Zuschauenden die genaue historische Einordnung ermöglichen sollen und gleichzeitig schon das Lernziel vorgeben:

»Der Film hält sich in seinen wesentlichen Szenen streng an die historischen Tatsachen und schildert vor allem die Prüfungen des Siebenjährigen Krieges, in denen sich die überragende Persönlichkeit des Königs bewähren musste. Gerade hier wuchs er zu einer in der ganzen Geschichte einzigartigen Größe empor. Die wichtigsten Aussprüche des Königs stammen aus seinem eigenen Munde.«

Die Behauptung der »strengen« Orientierung an »historischen Tatsachen« ist ein notwendiger Teil des Propaganda-Machwerks, um Hitlers Krieg zu legitimieren.

Der deutsche Regisseur und Schauspieler Veit Harlan,⁹ dem das bis dahin höchste Produktionsbudget von fünf Millionen Reichsmark und jegliche Unterstützung durch die Wehrmacht zur Verfügung standen, verwendet Perso-

6 Es handelt sich um die beachtliche Anzahl von 78 Filmen! Hörbiger, Erinnerungen, S. 391–397.

7 Ebd., S. 247.

8 Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=DF4cRX68y-M> (zuletzt aufgerufen am 13.01.2023).

9 Vgl. Michael Althen, »Veit Harlan«, SZ vom 22.09.1999, abgedruckt in: Claudius Seidl (Hg.), Liebling, ich bin im Kino! Texte über Filme, Schauspieler und Schauspielerinnen, München 2014, S. 109–113.

nen und Ereignisse der Geschichte, um das Drama von der Opferbereitschaft des Einzelnen für das Königreich Preußen zu erzählen. Die Eingangsworte des Königs – »Deutschland ist in einer furchtbaren Krise. Wir leben in einer Epoche, die alles entscheiden und das Gesicht von Europa verändern wird.« – konnten für die Produktionszeit des Filmes zwischen 1939 und 1941 übernommen werden: Der sogenannte Polen-Feldzug, der sogenannte Blitzkrieg gegen Frankreich, die Schlacht um England, der Einmarsch in die UdSSR und die Kriegserklärung der USA hatten sich zum Weltkrieg entwickelt. Veit Harlan musste wegen dieser Entwicklung auch das Drehbuch mehrfach umschreiben. So waren beispielsweise 1939 »die Russen« noch die Guten, aufgrund des Molotov-Ribbentrop-Paktes; dann, nach dem Einmarsch in die Sowjetunion im Juni 1941, wurden die Russen die Bösen, die Verschlagenen, die Falschen, die »Untermenschen«.

Veit Harlan war ein Meister darin, reale Personen und reale Ereignisse der Geschichte dramaturgisch umzuschreiben und für die NS-Politik umzudeuten. Er war der Regisseur des antisemitischen Hetzfilms *Jud Süß* (1940)¹⁰, der den Wachleuten der KZ vorgeführt wurde, um sie ideologisch zu schulen. Die historische Figur, die Veit Harlan als Vorlage diente, ist der Bankier Joseph Ben Issachar Süßkind Oppenheimer, der unter anderem wegen Schändung der protestantischen Religion und sexuellen Umgangs mit Christinnen verurteilt und am 4. Februar 1738 in Stuttgart im Alter von 40 Jahren durch Erdrosselung öffentlich hingerichtet wurde.¹¹

Veit Harlan ist mit Co-Autor Alfred Braun der Drehbuchautor und Regisseur des Durchhalte-Films *Kolberg* (1944)¹² mit Heinrich George und Kristina

10 Veit Harlans *Jud Süß* (1940) war der wohl »berüchtigtste, meistzitierte und vermutlich auch erfolgreichste Propagandafilm des »Dritten Reiches« (Reclams Filmführer 346), »der im historischen Gewand Geschichte im Dienst des Antisemitismus umbiegt und dabei geschickt und ideologisch konsequent Filmmittel wie Überblendungen einsetzt« (Peter Beicken, *Wie interpretiert man einen Film?*, Stuttgart 2004, S. 19f.).

11 Vgl. Jörg Koch, *Joseph Süß Oppenheimer, genannt »Jud Süß«*, Seine Geschichte in Literatur, Film und Theater, Darmstadt 2011; Alexandra Przyrembel und Jörg Schöner, »Jud Süß«: Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild, Frankfurt a.M. und New York 2006; über die Rolle der Landstände, die die »guten« Kapitalisten vertreten, die 1933 mit Hitler paktierten: Éric Vuillard, *L'ordre du jour*. Roman, Arles 2017; zum Thema Kapitalismus in *Jud Süß*: Max Horkheimer, *Autoritärer Staat: die Juden und Europa, Vernunft und Selbsterhaltung, Aufsätze 1939–1941*, Amsterdam 1967.

12 Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=YvePjfbSMS4> (zuletzt aufgerufen am 13.01.2023).

Söderbaum in den Hauptrollen. Die Uraufführung war am 30. Januar 1945, dem 12. Jahrestag der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler im Taubentzen-Palast in Berlin. Die Produktion von *Kolberg* wurde in einem Brief des Ministers Goebbels an Veit Harlan vom 1. Juni 1943 angeordnet und war mit knapp neun Millionen Reichsmark Produktionskosten der teuerste Film der gesamten NS-Filmproduktion. Wie üblich in den Historienfilmen unterstreicht eine Eingangstafel, die Handlung dieses Films beruhe »auf geschichtlichen Tatsachen«. Mehrfach werden im Verlauf des Films die Worte des Reichsministers Goebbels aus seiner Sportpalast-Rede vom 18. Februar 1943 vom »Volk, das aufsteht« und vom »Sturm, der losbricht« zitiert.¹³

Aber es war nicht nur Veit Harlan, der es meisterhaft verstand, im Interesse der militanten NS-Politik per Film ein Feindbild zu konstruieren. So verdreht der Historienfilm *Heimkehr*, ein trauriger Höhepunkt der rassistischen NS-Propaganda, die historischen Fakten ins absolute Gegenteil. Die Polen werden als Unterdrückende der Wollhyniendeutschen dargestellt, die letztlich von der deutschen Wehrmacht befreit werden.¹⁴ Unter der Regie

-
- 13 Vgl. Rolf Giesen und Manfred Hobsch, *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg, Die Propagandafilme des Dritten Reiches, Dokumente und Materialien zum NS-Film*, Berlin 2005.
 - 14 Diktatoren und Diktaturen bedienen sich gerne dieser Art der Geschichtsschreibung, der Geschichts-Narration: Das unterste nach oben kehren, die Bösen in die Guten verwandeln, Qualen, Sterben und Tod apokalyptisch überhöhen als notwendige Anstrengung, um Heil und Gerechtigkeit, das ewige gute Leben zu erzielen. Der Reichsminister für Propaganda und Volksaufklärung Joseph Goebbels macht das in seiner Rede im Berliner Sportpalast am 18. Februar 1943: Er beschreibt die Gefahr des jüdisch determinierten Bolschewismus, der das Mittel zur Weltherrschaft jüdischer Personen darstelle, der europaweit existiere und akut die größte Gefahr für Europa und das Abendland sei, er wertet die Niederlagen an allen Fronten und besonders in Stalingrad um, gibt dem Morden in den Vernichtungslagern, von dem er und nur ein kleiner Teil seines Nazipublikums wissen, einen höheren Sinn und verspricht am Ende seiner Rede: »Wir sehen ihn (den Sieg) greifbar nahe vor uns liegen, wir müssen nur zufassen. ... Nun Volk steh' auf und Sturm brich los!« (zitiert nach: Kundgebung der NSDAP, Gau Berlin, Joseph Goebbels, 18. Februar 1943, Auszug aus der Rundfunkübertragung, DRA-Nr. 2600052). Der Präsident der Russischen Föderation, Vladimir Putin, macht das in seiner Rede an das Volk der Ukraine am 24. Februar 2022. Der Angriff, die Vergewaltigung und Ermordung des ukrainischen Volkes wird zur Rettung vor einem Naziregime in Kiew, das das eigene Volk ermordet: »The purpose of this (special military) operation is to protect people who, for eight years now, have been facing humiliation and genocide perpetrated by the Kiev regime. To this end, we will seek to demilitarise and denazify Ukraine, as well as bring

von Gustav Ucicky (1899–1961), Sohn Gustav Klimts und einer der führenden Regisseure der NS-Zeit, spielten Paul Hörbigers Bruder Attila (1896–1987) und seine Schwägerin Paula Wessely (1907–2000) im Rückblick unrühmliche Hauptrollen. Schauspieler:innen müssen flexibel sein: So spielte Paula Wessely 1948 in der viel gelobten Literaturverfilmung *Der Engel mit der Posaune* eine Jüdin, die sich der SA-Verfolgung durch Suizid entzieht. Im Rückblick auf den Film schreibt die Kritikerin Eva Menasse 2016 in treffender Weise: »Durch ihren Film-Selbstmord als österreichische Jüdin entnazifiziert sich Paula Wessely gewissermaßen selbst.«¹⁵

Veit Harlan wurde 1949 wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit angeklagt. Ihm und der Filmindustrie sollte nachgewiesen werden, dass sie Hitlers Handlanger waren und der Shoah Vorschub geleistet hätten. Doch Veit Harlan wurde freigesprochen. Es habe ihm nicht nachgewiesen werden können, dass sein Film *Jud Süß* den weit verbreiteten Antisemitismus verstärkt und verschlimmert habe. Der Journalist und Prozessbeobachter Ralph Giordano (1923–2014), der sich wegen seiner jüdischen Herkunft während des Krieges in Hamburger Kellerlöchern verstecken musste, kritisierte das »krasse Fehlurteil«. Für ihn hatte sich Veit Harlan als »Regisseur des Teufels« eines »intellektuellen Verbrechens zur Vorbereitung des Holocaust« schuldig gemacht. Harlan konnte seine Karriere als Regisseur nach dem Prozess unvermindert fortsetzen. Seine Tochter Hilde Körber erklärte später laut ARTE-Pressestelle, dass sich ihr Vater nie dazu bekannt hatte, »für was für ein fürchterliches System er gearbeitet« habe.

Auch die Familie Hörbiger blieb nach 1945 in der Filmbranche aktiv. Als Mavie Hörbiger, die Enkelin von Paul Hörbiger, 2021 als »Österreicherin des Jahres« in der Kategorie Kulturerbe ausgezeichnet wurde und eine viel beachtete Rede zur Problematik des Kulturerbes hielt, setzte sie sich auch mit dem schwierigen Thema des Nazi-Erbes des Burgtheaters auseinander.¹⁶ Sie nahm damit automatisch ihren Großvater Paul, ihren Großonkel Attila und

to trial those who perpetrated numerous bloody crimes against civilians, including against citizens of the Russian Federation«, zitiert nach online: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2022-02-24/full-transcript-vladimir-putin-s-televised-address-to-russia-on-ukraine-feb-24#xj4y7vzkg> (zuletzt aufgerufen am 16.01.2023).

15 Ernst Lothar, *Der Engel mit der Posaune, Roman eines Hauses. Mit einem Nachwort von Eva Menasse*, Wien 2016, S. 537.

16 Die Rede wurde als Mavie-Hörbiger-Appell publiziert. Online unter: <https://www.diepresse.com/6050361/mavie-hoerbiger-appell-all-das-ist-mein-erbe> (zuletzt aufgerufen am 16.01.2023).

ihre Großtante Paula Wessely in den Blick – außerdem auch andere Namen des ehemaligen Burgtheater-Ensembles. Darunter auch den Nazi-Spitzel Otto Hartmann, durch dessen Denunziation mindestens 13 Künstler:innen und Intellektuelle hingerichtet wurden. Für Mavie Hörbiger war die Verleihung dieses Preises die Verpflichtung, sich starkzumachen »für Aufklärung, Toleranz, Vielfalt und Menschlichkeit, für eine Welt, die das Fremde nicht als Bedrohung, sondern als Selbstverständlichkeit sieht.«¹⁷

Christiane Hörbiger, Tochter der Regimegünstlinge Attila Hörbiger und Paula Wessely, und Götz George, Sohn der Regimegünstlinge Heinrich George und Berta Drews, zeigten 1992 ihr komödiantisches Talent in der Komödie *Schtonk*, die Persiflage auf die Veröffentlichung der sogenannten Hitler-Tagebücher durch die Hamburger Illustrierte *Stern* im April 1983. *Schtonk* ist wohl einer der wenigen Filme in der Geschichte der Cinematografie, der dadurch entstand, dass die schlechten Recherchen über eine angebliche Weltsensation zu einem bis in die letzten Details sehr genau recherchierten, stimmigen und hoch unterhaltsamen Film führten: *Schtonk*, der es sogar auf die Shortlist der Oscars schaffte, gibt den Nationalsozialismus und seine bundesrepublikanische Nachkriegsanhängerschaft der Lächerlichkeit preis. Christiane Hörbiger, im Film die Nichte Hermann Görings, und Götz George, der den »Entdecker« der Tagebücher und Skandalreporter Hermann Willié spielt, verkörpern ein Liebespaar, das auf der Göring-Yacht frühstückt und sich mit bitterer Orangemarmelade bewirft. Kinder, deren Eltern zur NS-Schauspieler:innenelite gehörten, entlarven komödiantisch die in manchen gesellschaftlichen Teilen noch immer tiefbraune Bonner Republik.¹⁸

Quellenkritik und hermeneutische Textinterpretation gehörten schon seit dem 19. Jahrhundert zum wissenschaftlichen Repertoire der Geschichtsschreibung. Wir können davon ausgehen, dass die Hörbiger-Familie, vor allem Veit Harlan und andere Regisseur:innen das Ausmaß der Geschichtsklitterung erkannt haben, das in ihren Propagandafilmen das Maß aller Dinge war. Verfälschung von historischen Fakten kann auch nicht dadurch entschuldigt werden, dass ein Spielfilm nicht nur über nüchterne Fakten funktioniert, sondern über Drama, Spannung, Höhepunkte, Cliffhanger sowie ein versöhnliches Ende, als Happy Ending Story, als Tod der Schuldigen oder als tragischer Untergang des Helden oder der Heldin.

17 Ebd.

18 Zu *Schtonk* mit Christiane Hörbiger und Götz George online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=RFw3WTntMkc> (zuletzt aufgerufen am 14.02.2023).

Im Umgang mit den historischen Stoffen hat es den Akteur:innen in den Propagandafilmen an Haltung gefehlt. Es erfordert Haltung, sich erkennbar falschen Darstellungen zu verweigern. Haltung, das sagt sich einfach, heute, in einer Demokratie. Unter den Bedingungen einer Diktatur sind Haltung, das Beharren auf historischen Fakten, der redliche Umgang mit der Vergangenheit oder ein Sich-Verweigern in manchen Fällen lebensgefährlich. Haltung erfordert Rückgrat.

Geschichte im Spielfilm: Roman Polanski und Steven Spielberg

Mit zunehmendem Alter nähern sich Roman Polanskis Filmstoffe seinen eigenen unbewältigten persönlichen Traumata an: der Shoah, dem Leiden des jahrzehntelang unterdrückten polnischen Volkes und seiner eigenen Kindheit und Jugend als jüdischer Ausgestoßener. Polanski hatte diese Erfahrungen zunächst erfolgreich verdrängt. Als er nach dem Studium in Krakau und Łódź mit seinen Arbeiten in Polen aneckte, ging er in den Westen: nach England, Frankreich, New York, an die US-amerikanische Westküste, Hollywood. Er machte Filme mit den größten Stars: Faye Dunaway, Jack Nicholson, Harrison Ford. Und kehrte dann zu seinen Wurzeln zurück. Die Erinnerungen Wladyslaw Szpilman's waren die auslösenden Momente, als »eine noch sehr unmittelbare, detailreiche und konkrete Vergegenwärtigung des Erlebten« und boten für Polanski eine quasi lückenlose Chronik der Ereignisse, die auch ihn direkt betrafen, vom »Überfall der Wehrmacht, der Besetzung Warschaus bis zur (verspäteten) Befreiung im Januar 1945.«¹⁹ Die Familiengeschichte der Szpilman's verläuft ähnlich wie die der Polanskis, die nach Warschau flüchteten und Terror und Tod nicht entkommen konnten.

Als Roman Polanski nun das Leben des Pianisten Wladyslaw Szpilman zwischen 1939 und 1945 dreht, wird diese Parallelität zum Bild. Da ist zum Beispiel die Geschichte des Umschlagplatzes.²⁰ Wladyslaw Szpilman:

19 Wladyslaw Szpilman, *Der Pianist, Mein wunderbares Überleben*, hg. von Andrzej Szpilman, Übersetzung von Karin Wolff, München 2002; zur Geschichte des Buches siehe auch Peter Gottschalk, *Ein paar Geschichten, Gedanken und Tipps zur Medienpraxis Film*, in: Otto Altendorfer und Ludwig Hilmer (Hg.), *Medienmanagement Band 2: Medienpraxis – Mediengeschichte – Medienordnung*, Wiesbaden 2016, S. 101–125; hier: S. 102f.

20 Vgl. zur Szene »Umschlagplatz« auch John Orr und Elzbieta Ostrowska, *The Cinema of Roman Polanski, Dark spaces of the world*, London 2006, S. 154f.

»Bevor wir uns zum Zug vorgeschoben hatten, waren die nächsten Wagen schon besetzt; die Menschen darin standen zusammengepresst einer neben dem anderen. SS-Männer stießen noch mit Gewehrkolben nach, obwohl von innen her Rufe laut wurden, dass die Menschen keine Luft bekommen. [...] Wir hatten etwa die Hälfte der Wagen hinter uns gebracht, als ich plötzlich jemand rufen hörte: ›Guck mal! Guck doch mal! Szpilman!‹ Eine Hand packte mich am Kragen, und ich wurde aus dem Polizeikordon hinausgeschleudert. Wer wagte es, so mit mir umzugehen? Ich wollte nicht von meinen Lieben getrennt werden. Ich wollte bei ihnen sein. Vor mir hatte ich jetzt die geschlossene Reihe der (jüdischen) Polizisten, Rücken an Rücken. Ich warf mich dagegen, aber sie gaben nicht nach. Ich sah zwischen den Köpfen der Polizisten hindurch, wie Mutter und Regina, von Halina und Henryk hochgehoben, in den Waggon stiegen, während sich Vater nach mir umschaute. [...] Wieder warf ich mich aus voller Kraft zwischen die Polizistenschultern. ›Papachen! Henryk! Halina ...!‹ Ich schrie wie ein Besessener, vom Grauen erfasst, dass ich gerade jetzt, im wichtigsten, letzten Augenblick nicht zu ihnen gelangen konnte, dass wir auf immer getrennt würden. Einer der Polizisten drehte sich um und sah mich ärgerlich an: ›Was stellen Sie denn an? Retten Sie sich lieber!‹ Retten? Wovor? In Sekundenschnelle ging mir ein Licht auf, was die in die Viehwaggons Gepferchten erwartete.«²¹

Im Rückblick wird klar: In dieser Szene wird Wladyslaw Szpilmans Leben gerettet. Roman Polanski inszeniert diese Szene quasi 1:1. Der letzte Blick des Vaters – der Griff des Polizisten zum Kragen wird zum Griff am Oberarm. Aber er fügt etwas hinzu, was Wladyslaw Szpilman nicht beschreibt, was gut in diese Szene hineinpasst, was aber nur Roman Polanski erlebt hat: Im Film läuft Wladyslaw Szpilman davon, er rennt, als er erfasst hat, um was es hier geht. Und der Polizist, der ihn rettete, ruft ihm nach: »Don't run!« Im Making-of des Films²² erzählt Roman Polanski, dass er dies gelernt hatte: Wenn du raus willst vom Umschlagplatz, wenn du dein Leben retten willst, dann darfst du nicht rennen. Er erzählt von einem kleinen Freund, Stefan, der mit ihm unterwegs war und der schnell etwas zu essen organisieren wollte. Denn sie hatten seit 24 Stunden nichts mehr gegessen. Und als das Kind sich durch die Reihen der Wachleute durchschleicht, ruft Polanski ihm nach: »Don't run!« Eine weitere Szene ist die Demütigung auf offener Straße durch einen deutschen Soldaten,

21 Szpilman, *Der Pianist*, S. 103f.

22 Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=TSpaDbyqN34> (zuletzt aufgerufen am 20.01.2023).

die der Vater von Wladyslaw Szpilman im Film erleiden muss: das brutale Niederschlagen und das Verweisen vom Gehweg in die Gasse. Auch dies ist eine autobiografische Einfügung des Regisseurs: Sein eigener Vater, Ryszard Lieb-ling Polanski, war das Opfer eines solchen Überfalls. Diese Szene des Terrors ragt »aus dem Kontext der filmischen Erzählung heraus und »ist völlig abgelöst von der Wahrnehmungsperspektive des Protagonisten«, welche ansonsten immer »strikt eingehalten wird«.²³

So stellt sich Roman Polanski mit seinem Film *Der Pianist* seinem doppelten Trauma. An diesem Trauma litten nach dem Zweiten Weltkrieg unzählige Polen jüdischen Glaubens. Es war vor allem die schnelle Niederlage der polnischen Armee gegen die deutsche Wehrmacht – und die Machtlosigkeit gegenüber der brutalen Okkupation von zwei Seiten: vom Westen durch die Deutschen und vom Osten durch die Russen. Hinzu kam auch noch das erzwungene Schweigen über die Verbrechen von Katyn. Ein großer Schlag für das polnische Selbstbewusstsein – das jüdische Trauma war ähnlich gelagert: die totale Machtlosigkeit, das Allein-gelassen-Werden. Dazu kam der absurde Vorwurf, sechs Millionen Menschen hätten sich ohne Widerstand einfach ermorden lassen. Beide Traumata saßen ein Leben lang tief in der Seele Roman Polanskis und in der Seele von Millionen Polen und Menschen jüdischen Glaubens. *Der Pianist* richtet sich an das polnische Publikum und versucht, heilend zu wirken.²⁴

Eine ähnliche Wirkung hatte der Film *Schindler's List* für Regisseur Steven Spielberg. Spielberg erzählt, dass sein Vater Arnold ein gefragter Computerpionier gewesen sei. Die Familie habe deshalb oft umziehen müssen und in jeder Ecke der USA Antisemitismus erfahren müssen. Deshalb war Steven Spielberg, der an der High School als jüdischer Außenseiter oft verprügelt wurde, sein Jüdisch-Sein eine lange Zeit sehr peinlich. Das änderte sich erst mit seinem beruflichen Erfolg und als er bemerkte, dass in Hollywood und in der Industry viele Verantwortliche jüdischen Glaubens waren.²⁵

23 Koebner/Liptay, a.a.O., S. 112.

24 Gottschalk, Ein paar Geschichten, S. 112–114; Rich Brownstein, Holocaust Cinema Complete, A History and Analysis of 400 Films, with a Teaching Guide, Jefferson 2021, S. 146–154.

25 Vgl. Ralf Balke, Zum 70. Geburtstag des Regisseurs und Gründers der Shoah Foundation Steven Spielberg, in: *Jüdische Allgemeine* vom 12.12.2016. Online unter: <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/der-gute-mensch-aus-hollywood> (zuletzt aufgerufen am 20.01.2023).

Am Anfang von *Schindler's List* steht Leopold Poldek Pfefferberg, später Leopold Page (1913–2001), Lehrer an einer jüdischen Oberschule in Krakau, der in einer von Oskar Schindler aus jüdischem Besitz übernommenen Fabrik arbeitet. Später inhaftiert im KZ Plazow unter dem für seine Mordtaten berüchtigten Lagerkommandanten Amon Göth, taucht sein Name auf der Liste derjenigen auf – *Schindler's List* –, die in das KZ-Außenlager Brännlitz in der heutigen Tschechischen Republik verlegt werden, um dort für Oskar Schindler zu arbeiten. Nach dem Krieg kann Pfefferberg den Schriftsteller Thomas Keneally dazu bewegen, ein Buch über Oskar Schindler zu schreiben. Das Buch, basierend auf Dokumenten und Zeitzeugenberichten, erscheint 1982 in London und Sydney, später auf Deutsch im Bertelsmann-Verlag.²⁶ Es wird wiederum Grundlage für einen Dokumentarfilm. Drehbücher für Spielfilme scheitern zunächst, bis Steven Zaillian ein Drehbuch vorlegt, das schließlich 1993 von Steven Spielberg verfilmt wird.

Schindler's List gilt als ein überaus faktentreuer Film, der sich dem tatsächlichen Geschehen eng angenähert hat. Immerhin hatte Keneally für sein Buch etwa 80 der sogenannten Schindler-Juden interviewt. Und Steven Spielberg bekannte etwa ein Jahr nach Fertigstellung des Films in *Newsweek*: »I came to realize, the reason I came to make the movie, is that I have never told the truth in a movie. ... I thought: if I'm going to tell the truth for the first time, it should be about this subject.« Als die Dreharbeiten in und um Krakau begannen, sagte er in einer kurzen Ansprache an die Schauspieler: »We are not making a film, we are making a document!« War es bei *Der Pianist* der Regisseur selbst, der alles, was der Film zeigte, am eigenen Leib erlebt und gespürt hatte, so war es

26 Thomas Keneally, *Schindler's Ark*, London und Sydney 1982. De facto ist »Schindler's Ark« bereits das zweite Buch über Oskar Schindler. Das erste hat den Titel »Until the Last Hour«. Es ist ein Drehbuch für einen US-amerikanischen Spielfilm, der von MGM geplant war. Richard Burton und Romy Schneider sollten die Hauptrollen spielen, auch das Budget von ca. 9 Millionen US-Dollar war bereits gesichert. Aufgrund der Vorbereitung dieses Films wurde das deutsche Konsulat in Los Angeles auf Oskar Schindler aufmerksam und schlug ihn für das Bundesverdienstkreuz I. Klasse vor, das er 1966 erhielt. Letztlich wurde der Film nicht gedreht. Einer der möglichen Gründe war, dass MGM keinen Helden liefern wollte, hinter dem die Deutschen sich aufgrund der noch spärlichen Aufarbeitung der NS-Verbrechen in den Sechzigerjahren verstecken konnten. Vgl. die Dissertation von Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, Mathematisch-naturwissenschaftliche Fakultät der Universität Göttingen, Münster 2001, vor allem S. 422ff. MGM behielt die Rechte an dem Stoff »Oskar Schindler«.

bei *Schindler's List* der Produzent des Films, Branko Lustig (1932–2019), der die KZs Auschwitz und Bergen-Belsen überlebt hatte. *Schindler's List* wurde 1994 für den besten Film mit einem Oscar ausgezeichnet.²⁷

In der Geschichte der Cinematografie ist *Schindler's List* ein Unikat: nicht nur, weil Buch und Regie bestens recherchiert und vorbereitet worden sind, sondern weil in der Konsequenz der Produktion ein Archiv entstand, das weltweit einzigartig ist und heute allen, die über den Holocaust forschen, schreiben oder Filme machen wollen, zur Verfügung steht. Schon während der Dreharbeiten in Krakau und dann zum Dreh der Schlusssequenz des Films, als die Überlebenden mit ihren Darsteller:innen im Film zum Grab Oskar Schindlers auf den römisch-katholischen Franziskaner-Friedhof Mount Zion in Jerusalem zogen, äußerten viele gegenüber Steven Spielberg, dass sie ihre Erinnerungen gerne vor Kamera und Mikrofon erzählen würden, damit sie dokumentiert seien und nicht verloren gingen. Daraufhin gründete Spielberg 1994 die »Survivors of the Shoah Visual History Foundation«, kurz »Shoah Foundation«. Drei Jahre lang arbeitete er an keinem Film, sondern nahm sich Zeit, die Stiftung aufzubauen. Ein internationales Team von Interviewer:innen reiste in mehr als 50 Länder und interviewte über 53.000 Überlebende der Shoah in mehr als 30 Sprachen. Ein Budget von 60 Millionen US-Dollar stand für diese ersten drei Jahre zur Verfügung. Die Stiftung ist heute ein Institut der University of Southern California.²⁸ Insofern haben wir es hier mit dem seltenen Fall zu tun, dass nicht der Film von der historischen Forschung, sondern die historische Forschung vom Film inspiriert wurde und wird.

Es ist ein langer und einzigartiger Weg, den Steven Spielberg zurückgelegt hat, als er zum ersten Mal durch Leopold Poldek Pfefferberg und Thomas Keneally auf den Stoff hingewiesen wurde. Über diese erste Begegnung mit Oskar Schindler sagte Spielberg später: »I wasn't really ready in my life for such a movie. I did movies about extraterrestrials and movies about Indiana Jones and sharks, and I was not ready to go personal like that!«²⁹ Als er mit der Grün-

27 Insgesamt wurde der Film *Schindler's List* mit sieben Oscars ausgezeichnet: neben der Auszeichnung bester Film zudem bester Regisseur, bestes adaptiertes Drehbuch, beste Kamera, bestes Szenenbild, bester Schnitt und beste Filmmusik (1994).

28 Online unter: <https://sfi.usc.edu> (zuletzt aufgerufen am 21.01.2023).

29 Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=QbZIsLoAD4o> (zuletzt aufgerufen am 21.01.2023).

derung der »Shoah Foundation« zu einem guten Ende und ans Ziel kam, meinte er, dies sei »the most important job I've ever done.«³⁰

Die Beispiele von Polanski und Spielberg unterstreichen, dass die Voraussetzung für einen guten historischen Spielfilm immer eine sehr gute Recherche sein muss. Für einen Film zu recherchieren, ist damit vergleichbar, wie für ein Buch, einen Artikel in einer Zeitung, einen historischen Podcast oder eine Ausstellung über ein historisches Thema zu recherchieren. Film stützt sich meist auf die Recherche der Buchautor:innen, deren Stoff durch eine Produktion angekauft wird. Um aus einem guten B-Movie einen sehr guten, preisgekrönten und in die Filmgeschichte eingehenden Film zu machen, braucht es auch Haltung. Und wenn der Film dann noch aus dem Heer der Oscar-prämierten herausragen wird, wie *Der Pianist* und *Schindler's List*, dann kommt noch ein *bonum additum* dazu: Bei *Der Pianist* ist dies die traumatische Lebensgeschichte des Regisseurs, bei *Schindler's List* die große, sehr tief gehende Empathie des Regisseurs gegenüber den Überlebenden der Shoah.

Geschichte im Fernsehen – Das Beispiel ARTE: Strasbourg, 2a, rue de la Fonderie, ARTE- Zentrale

Jérôme Clément, Jahrgang 1945, Enarque³¹, Mitterrand-Zögling, Gründungspräsident von ARTE, und Vizepräsident Dietrich Schwarzkopf (1927–2020), gelernter Print-Journalist und langjähriger Programmdirektor der ARD, verantworteten ab 1992 gemeinsam den Europäischen Kulturkanal ARTE. Clément und Schwarzkopf repräsentierten zwei Länder, die seit 1870, also zu jenem Zeitpunkt seit etwa 120 Jahren, eine furchtbare Geschichte miteinander teilten, die über den Zweiten Weltkrieg schließlich bis in den hunderttausendfachen Tod jüdischer Französ:innen und Deutscher jüdischen Glaubens in der Shoah führte. Die einen, rechts des Rheins, so scheint es, versuchten, das zu verarbeiten, indem sie Geschichte aufarbeiteten. Die anderen, links des Rheins, sahen sich von rechts bis links in der Nachfolge der Résistance.

1996 sieht der Franzose Jérôme Clément nach dem Tod seiner Mutter ihre Papiere durch und erfährt ein Familiengeheimnis: Seine jüdischen Großeltern mütterlicherseits, Georges und Sipa Gornick, geborene Levitzki, deren Eltern

30 Haskell, Steven Spielberg, S. 150.

31 Absolvent der französischen Eliteschule École Nationale d'Administration.

aus Odessa in der Ukraine nach Frankreich ausgewandert waren, wurden in Auschwitz-Birkenau unmittelbar nach der Ankunft aus Drancy mit dem Konvoi Nr. 72 im Mai 1944 ermordet.³² Der Deutsche auf der höchsten ARTE-Leitungsebene, Dietrich Schwarzkopf, 18 Jahre älter als Clément, hatte noch das »Kriegsabitur« gemacht und war Soldat der Wehrmacht geworden.

In dieser Konstellation programmierte ARTE von Anfang an und Woche für Woche Serien, Fernsehspiele und Dokumentarfilme, die diese deutsch-französische Geschichte thematisierten. Da waren *Die Elsässer*, eine Serie mit dem geschichtlichen Fokus auf Straßburg und das Elsaß.³³ Da waren die Serien mit »Hitler« im Titel: *Hitler – eine Bilanz*, *Hitlers Helfer*, meist sechsteilig, alle redaktionell verantwortet durch die Redaktion Zeitgeschichte beim ZDF.³⁴ ARTE brachte auch die Klassiker von Ophüls und Lanzmann ins Programm. *Le chagrin et la pitié*, auf Deutsch *Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege* (251'), geschrieben, produziert und gedreht von Marcel Ophüls und dem späteren ersten ARTE-Programmdirektor André Harris, war schon 1971 in Frankreich ins Kino gekommen, wurde aber lange Zeit als Provokation betrachtet und nicht im Fernsehen gezeigt. Auch Claude Lanzmann (1925–2018) hatte sein Hauptwerk *Shoah* (540'), das nur aus Berichten von Zeitzeug:innen bestand, bereits 1985 fertiggestellt. ARTE hat die Ausstrahlungsrechte mehrfach gekauft und *Shoah* immer wieder zur Primetime ausgestrahlt sowie monatelang in der Mediathek auf arte.tv zur Verfügung gestellt. Claude Lanzmann hat auch seine weiteren Produktionen immer mit ARTE produziert, meist Material, das er für *Shoah* gedreht, aber dann im Final Cut nicht verwendet hatte, zuletzt *Vier Schwestern*.

32 Vgl. online unter: <https://www.telerama.fr/livre/jerome-et-catherine-clement-les-ins-eparables,38303.php> (zuletzt aufgerufen am 07.10.2022); Cathérine Clément, *Mémoire*, Paris 2009; Jérôme Clément, *Plus tard, tu comprendras*, Paris 2005.

33 Die Elsässer. Vierteilige Serie, Regie Michel Favart, Drehbuch Henri de Turenne und Michel Deutsch. La Sept ARTE, France 3, SWF, SDR, WDR, TSI & Pathé Télévision. 4 x 90'.

34 Die Veröffentlichung des Hauses des Dokumentarfilms. Vgl. vom Autor, *Reality is the better fiction*, Über Formate des Dokumentarfilms während des ersten ARTE-Vierteljahrhunderts: Verführung, Soap, Drama, in: Irene Klünder und Manfred Hattendorf (Hg.), *Aus kurzer Distanz, Die Macht der Bilder, die Macht der Worte*, Stuttgart 2016, S. 346–363.

Geschichte aufarbeiten, das ist ein sehr deutscher³⁵ und aufgrund der deutschen Geschichte ein sehr notwendiger Begriff. *Geschichte am Mittwoch*, die Themenabende, aber auch Spiel- und Fernsehfilme und Musica-Programme, fast alle ARTE-Programme zielten darauf ab, geschichtliche Bildung am besten mit Spannung und guter Unterhaltung zu vermitteln und Teil dieser geschichtlichen Aufarbeitung zu sein. Nach der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur kam die Zeit der beiden Deutschlands und der Wiedervereinigung. In Frankreich kam nach der Pétain-Zeit die Zeit der Entkolonialisierung und des Algerienkrieges. Dadurch gab und gibt es viel aufzuarbeiten, viel Stoff für Fiction und Non-Fiction, für Dokumentarfilme und für neue Formate.

Geschichte im Fernsehen – Das Beispiel ARTE: La Grande Guerre und ein Rabbi in der Ukraine

Nach knapp 20 Jahren ARTE wurde im Blick auf das Jahr 2014, 100 Jahre nach Beginn des Ersten Weltkriegs, zum ersten Mal eine Serie entwickelt und produziert, die transnational und nicht wie bis dato nur aus deutscher oder aus französischer Sicht auf Geschichte schaute: *14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs*. Regisseur war Ian Peter, produziert wurde in Leipzig und Paris von LOOKS und Les films d'ici mit Redakteur:innen aus der ARD, von ARTE GEIE, ARTE France, ORF, YLE in Helsinki und TVP in Warschau.

1994, als der Beginn des Ersten Weltkriegs sich zum 80. Mal jährte, lebten noch Zeitzeug:innen, die von diesem Krieg erzählen konnten – 2014 gab es keine mehr. Im strengen wissenschaftlichen Sinn müssen Quellen als historische Materialien der Zeitstufe entstammen, die erforscht werden soll. Sind sie jüngerem Datums, dann handelt es sich um sekundäre Materialien.³⁶ Die Serie *14* sollte ausschließlich aus Quellen erzählt werden. Dafür wurden mehr als 1.000 Tagebücher und Briefsammlungen gesichtet. Somit nutzte sie Praktiken, die mit der Recherche für ein wissenschaftliches Buchprojekt durchaus

35 Zum Wort »Aufarbeitung« gibt es im Französischen kein adäquates Pendant. Der Begriff »etwas geschichtlich aufarbeiten« muss umschrieben werden. Zum Beispiel wird im Straßburger Europaparlament die Aussage: »... daß die Aufarbeitung der Vergangenheit ein integraler Bestandteil des Aussöhnungsprozesses mit den Nachbarn Serbiens« sei, übersetzt mit: »... la Serbie doit affronter honnêtement son passé récent et que la voie de la réconciliation avec les voisins de la Serbie passe par la reconnaissance du passé.«

36 Vgl. Jordan, Einführung, S. 49.

vergleichbar sind. Ihre Autor:innen hatten Tagebücher und Briefe nur für sich oder für die Adressat:innen geschrieben, nicht für eine spätere Publikation. Dies galt auch für diejenigen der 14 Protagonist:innen, die später wie Käthe Kollwitz, Ernst Jünger oder Yves-Marie-Joseph Congar aus Sedan an anderen Stellen publiziert hatten.

14 besteht aus zwei Teilen. Da ist auf der einen Seite »eine Erzählung, die als Drama funktioniert und vom Niveau von Inszenierung und Ausstattung wie ein Spielfilm wirkt.«³⁷ Andererseits wird zeitgenössisches Archivmaterial verwendet, das zum Teil nahtlos aus den inszenierten Sequenzen übergeht in Schwarz-Weiß-Dokumente, Film oder Foto. Das verwendete Film- und Fotomaterial stammte aus 71 Archiven in 21 Ländern – ein Rechercheaufwand, der an wissenschaftliche Praktiken erinnert.

Das aus dem Ersten Weltkrieg vorhandene filmische Archivmaterial, das auch heute noch für Dokumentationen und Dokudramen verwendet wird, wurde nahezu ausschließlich nach dem Krieg beziehungsweise nach 1918 produziert. In dafür extra ausgehobenen Schützengräben, auf nachgebauten Schlachtfeldern mit Statist:innen, Stacheldraht, Matsch und Dreck. Oder in Studios in Babelsberg oder Hollywood. Jede Archivaufnahme, die angreifende Truppen von vorne zeigt, ist nachgestellt.³⁸ Ian Peter formulierte es so: Wir verwenden

»zeitgenössisches Material, das zum größten Teil aber inszeniert ist, weil es aus Spielfilmen stammt oder von Propagandafilmtteams gedreht wurde. Das heißt also, selbst das Dokumentarfilm-Material zeigt die besonderen Praktiken, den Krieg im Film überhaupt darstellen zu können. Das fiktionale Material kommt in diesem Sinne der Wahrheit tatsächlich näher, weil es auf echten Tagebüchern beruht, selbst wenn die längst verstorbenen Verfasser:innen dieser Tagebücher von heutigen Schauspieler:innen verkörpert werden. Keines der einzelnen Elemente kann für sich beanspruchen, die ›Wahrheit‹ zu sagen. Aber das Hybride, das aus der Zusammenfügung verschiedener Formen entsteht, kann etwas Neues, ›Wahres‹ hervorbringen.«³⁹

37 Im Gespräch: Jan Peter mit Gorch Pieken, in: 14 – Menschen – Krieg, Essays zur Ausstellung, Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden 2014, S. 277.

38 Vgl. ergänzend Klaus Kreimeier, Als das Morden im Kino begann, Fiktionale und nicht-fiktionale Kriegsfilme in den Jahren 1913 und 1914, in: 14 – Menschen – Krieg, Katalog zur Ausstellung zum Ersten Weltkrieg, Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden 2014, S. 198–207.

39 Ebd., S. 277f.

Jan Peter hat die Serie 14 als »dokumentarische Drama- oder Spielfilmserie«⁴⁰ bezeichnet. Jede der acht Episoden von 14 beginnt mit einem sogenannten Wir-Trailer: »Wir waren freier als unsere Eltern, wir piffen auf Konventionen und heirateten aus Liebe und glaubten an den Fortschritt.« So entsteht der Eindruck, die damals lebenden Menschen in allen kriegsbeteiligten Staaten hätte mehr miteinander verbunden als getrennt. In Großbritannien und Frankreich einerseits und in Deutschland, Russland und Österreich andererseits gibt es ganz verschiedene nationale Gedenkkulturen. 14 überwindet diese nationalen Traditionen der Erinnerung und des Umgangs mit dem Ersten Weltkrieg. Die Serie schafft eine europäische Erinnerung und erzählt nicht mehr nur national, sondern transnational. Dies ist – zusammen mit dem »wahren« Fiktionalen und dem eher »unwahren« Nonfiktionalen – das Neue, das neue Format.

Das bekannte Diktum des ukrainischen Rabbi Israel Ben Eliser, genannt Baal Scham Tov (1698–1760), »das Vergessen-wollen verlängere das Exil, und das Geheimnis der Erlösung heiße Erinnerung«, könnte der Leitsatz der ARTE-Geschichtsproduktion der letzten 30 Jahre sein. ARTE ließ das Vergessen nicht zu, erinnerte kontinuierlich, transnational. Wenn Menschen gute Geschichten erzählt werden, können sie vielleicht doch aus der Geschichte etwas für sich mitnehmen. Das muss nicht, wie Cicero meinte, die große Lehre aus der Geschichte sein. *Historia magistra vitae*. Manchmal kann es ein Stück Versöhnung sein. Sich versöhnen: mit sich selbst und mit anderen.

ARTE versteht sich traditionell als Dokumentarfilm-Kanal und hat Mitte Januar 2023 gemeinsam mit seinen europäischen Partnern zwischen Helsinki und Prag die Dokumentarfilm-Kollektion »Generation Ukraine« ins Leben gerufen. Etwa 30 Dossiers wurden von jungen ukrainischen Regisseur:innen und Produzent:innen der post-sowjetischen Generation recherchiert, geschrieben und vorgestellt. Etwa ein Dutzend Filme, vor allem Langzeitbeobachtungen, sollen über den Konflikt, über den Krieg und die Zeit danach erzählen. Es werden hauptsächlich Geschichten aus der Ukraine sein, aber auch – solange es geht – aus Russland. Im Herbst 2023 sollen die ersten Filme im Fernsehen und in der Mediathek gezeigt werden.⁴¹

40 Ebd., S. 277.

41 arte MAGAZINE, Février 2023, »L’empreinte de la guerre«, S. 8.

Ausblick: Die Zukunft der Geschichte in Fernsehen und Film

Aktuelle Themen der Zeitgeschichte werden im filmischen Schaffen aufgegriffen, so auch der Krieg in der Ukraine – fiktional und nonfiktional. Aufgegriffen mit den Irrtümern, mit den Good Guys und den Bad Guys in Moskau, Kiew, Mariupol und Butscha, mit dem Protagonisten Wolodymyr Selenskyj, der bereits jetzt der Star großer nonfiktionaler Produktionen ist.

Scott Pelley, CBS-Anchor, interviewte Präsident Selenskyj kurz nach dem Massaker von Butscha in den Kellerräumen des Präsidialamtes. Im Prolog seiner *60 Minutes* sagte Pelley: »We met the man who stands between the Russian army and the free world.« Und weiter: »The full story of how the outmanned Ukrainian army stopped the invasion of Kiev will fill history books.«

Die täglichen Reden und Ansprachen Wolodymyr Selenskijs – ausnahmslos sehr professionell produziert – finden sich auf der Website des Präsidialamtes.⁴² Jeden Tag werden von den leidgeprüften Ukrainer:innen unzählige Filme mit dem iPhone produziert – in Situationen, in die kaum ein professionelles Kamerateam gelangen könnte. Anders stellt es sich auf der russischen Seite dar: Dort wird präzises und professionelles journalistisches Arbeiten zunehmend unmöglich und dort wird – zum späteren Abklammern – fast ausschließlich Propagandamaterial im Fernsehen und in den Social Media produziert.

1989 erschien »Kino und Krieg: Von der Faszination eines tödlichen Genres«.⁴³ In dem Kapitel »Allmachtsfantasien. Zur Vergöttlichung der Macht in Kriegsfilmen« kritisiert der Theologe Werner Schneider »die Obszönität des militärischen Blicks« und die schamlosen Bilder, wo »die Leinwand (...) im Kriegsfilm zum militärischen Planquadrat« wird,

»in welchem der Mensch zum bloßen Material und zur reinen Funktion einer Tötungsmaschinerie herabsinkt. Indem der Mensch nicht mehr gesehen, sondern beiseitegeschoben, gequält, sadistisch gefoltert und vernichtet wird und wo die Kamera durch aufdringliche Nähe diesen Exhibitionis-

42 Online unter: <https://www.president.gov.ua/en/videos/videos-archive> (zuletzt aufgerufen am 22.04.2023).

43 Kino und Krieg: Von der Faszination eines tödlichen Genres, hg. von der Evang. Akademie Arnoldshain, Doron Kiesel, und dem Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V., redaktionelle Bearbeitung von Ernst Karpf, Arnoldshainer Filmgespräche Band 6, Frankfurt a.M. 1989.

mus des geschundenen Menschen ins Gigantische vergrößert, da entstehen die unbarmherzigen und schamlosen Bilder, die das Elend des Krieges zur Schau stellen. Leiden wird sichtbar, indem das grauenhaft Unvorstellbare vorstellbar wird. Damit verbunden ist eine Konkretetheit der Anschauung, welche die Opfer abstrakt, als bloße Chiffre erscheinen lässt.«⁴⁴

Gegen Ende seines Kapitels konstatiert Werner Schneider:

»Die Kriegsfilme mit ihrer Vergöttlichung von Macht und Stärke und ihrer Ästhetisierung von Destruktionsphantasien, mit ihrer Lust am Untergang und an der Apokalypse, üben den Zuschauer nicht in ein neues Sehen des Feindes ein, sondern setzen nur die alten Feindbilder fort.«⁴⁵

Ich hoffe, dass die Macher:innen der zukünftigen Filme über den Krieg in der Ukraine von den Macher:innen der Filme über den Vietnamkrieg lernen werden. Dass sie sich nicht verkaufen – auch nicht als Embedded Journalists. Dass sie ihren Stoff sauber, faktengetreu und gewissenhaft recherchieren, vielleicht in absehbarer Zukunft auch wieder in frei zugänglichen Archiven in Russland und unterstützt durch NGOs wie Mémorial, die ebenfalls zwischen Sankt Petersburg und Wladiwostok frei arbeiten können. Dass Filmemacher:innen ihre Filme mit Haltung produzieren. Dass auch in Russland die Vergöttlichung von Macht, Stärke und Brutalität zu ihrem Ende kommt. Dass überall, in Hollywood, Europa, der Ukraine und in Russland, Filme produziert werden, die das einzelne Opfer und den Feind als Menschen sehen und jegliche Ästhetisierung von Panzern und Waffen vermeiden. Filme, die in absehbarer Zeit auch die friedliche Welt von Butscha, Luhansk und Charkiw, die Strände der Krim, das wiederaufgebaute Mariupol und fröhliche, bunte Demonstrationen queerer Menschen in Moskau und Sankt Petersburg zeigen. Am besten gedreht mit Drohnen made in Iran, die mit moderner Kameratechnik schöne bunte Bilder von oben produzieren, von Obstgärten in goldenem Licht, von klaren Bächen und Flüssen und auch von in der Sonne blitzenden AKW.

Historia vero, testis temporum. Die Geschichte ist die Zeugin der Zeiten.
Cicero

44 Ebd., S. 62.

45 Ebd., S. 66f.

