

Christoph Classen

Opa und Oma im Krieg

Zur Dramatisierung des Zweiten Weltkriegs im Fernsehmulti
Unsere Mütter, unsere Väter

»Der Kriegsfilm erzählt [...] mehr über die Zeit, in der er entsteht, als über den Krieg, von dem er handelt.«

Knut Hickethier

»[...] also, man war wirklich im Geschehen drin, und nicht – wenn man sich irgend'ne Dokumentation anguckt, dann wird davon berichtet, aber jetzt war man richtig drin und hat auch gesehen, wie die Menschen auch gelitten haben.«

Schülerin aus Berlin nach einer Vorführung des Films

I. Ein TV-Event und sein mediales Echo

Mit unverhohlenem Stolz präsentiert das ZDF auf seiner aufwendig gestalteten Homepage den dreiteiligen, viereinhalb Stunden langen Fernsehfilm *Unsere Mütter, unsere Väter*, der im März 2013 zur besten Sendezeit auf deutschen Bildschirmen zu sehen war.¹ Ein Gesamtwert von circa 14 Millionen Euro, acht Jahre Arbeit am Drehbuch, 86 Drehtage an 141 Sets in Litauen, Lettland und ganz Deutschland, so ist dort zu erfahren, brachten 150 Stunden Rohmaterial ein, dessen Schnitt ein volles Jahr in Anspruch genommen habe. Auch die Ausstattung sprengte die üblichen Dimensionen, sogar im Wortsinne: 2 000 echte und 50 000 Platzpatronen, 200 Kilogramm Schießpulver und 650 Kilogramm Steinpulver wurden verbraucht, bis das Melodram über das Schicksal fünf junger Deutscher im Krieg gegen die Sowjetunion im Kasten war. An manchen Stellen lesen sich die Berichte des Teams von den Dreharbeiten so, als sei es selbst in den Krieg gezogen: Man habe in Litauen »unter ähnlichen Temperaturen zu leiden [gehabt] wie die Soldaten damals«, »während sich die Fahrzeuge in Schnee und Schlamm festfahren, wir in einsturzgefährdeten Ruinen umherirrten« und »in eiskalten Kellern arbeiteten«, erzählt Production-Designer Thomas Stammer. Die Parallelen zu den historischen Umständen hätten freilich einen

¹ *Unsere Mütter, unsere Väter*, online unter <http://umuv.zdf.de/> [9.1.2014].

positiven Einfluss auf das Ergebnis gehabt: Der Film wirke deshalb so »wirklichkeitsnah und stark«, erklärt Stammer, weil man »noch den eiskalten Wind auf den Ebenen Litauens [spürt], als wir bei minus 30 Grad die Schützengräben für unseren Film ausgehoben haben«. ² Das klingt nach Stoff für die eigenen Enkel.

So viel Aufwand betreibt das öffentlich-rechtliche Fernsehen nicht alle Tage, und es dürfte kein Zufall sein, dass der Mehrteiler pünktlich zum 50. Geburtstag des ZDF gesendet wurde. Die Mühe scheint sich gelohnt zu haben: Jeweils zwischen gut sechseinhalb und gut sieben-einhalb Millionen Zuschauer wurden für die drei Folgen bei der Erstausstrahlung im März ermittelt, der Marktanteil lag jeweils zwischen 20 und 25 Prozent. Das ist ein gutes Ergebnis, wenngleich die Rekorde früherer Geschichtsepen wie *Dresden* (ZDF 2006) und *Die Flucht* (ARD 2007) aus der Produktion der Babelsberger UFA-Tochter teamWorx (mittlerweile umbenannt in UFA Fiction) mit jeweils elf bis zwölf Millionen Zuschauern sowie Marktanteilen um die 30 Prozent unerreicht blieben. Der Zuspruch des Publikums lag damit in einer ähnlichen Größenordnung wie bei der früheren teamWorx-Produktion *Der Tunnel* (SAT.1 2001) über eine Flucht aus der DDR, die allerdings noch mit der Hälfte des Budgets (circa 7 Millionen Euro) ausgekommen war. Immerhin verläuft nach Angaben der Lizenzfirma Beta-Film nicht nur der Verkauf von *Unsere Mütter, unsere Väter* auf DVD bzw. Blu-Ray, sondern auch die internationale Vermarktung unter dem Titel *Generation War* sehr erfolgreich: Im Herbst 2013 waren bereits Rechte in 82 Länder veräußert worden. ³ Nach wie vor scheinen sich NS-Themen international gut zu verkaufen.

Die ZDF-Rhetorik des Exzeptionellen und Neuartigen täuscht freilich darüber hinweg, dass *Unsere Mütter, unsere Väter* keineswegs ein Novum in der deutschen Fernsehlandschaft darstellt, sondern lediglich den Versuch, ein bereits zuvor erfolgreiches Muster zu wiederholen. Das Format des »historischen Ereignisfernsehens« ist in der Bundesrepublik etwa seit der Jahrtausendwende etabliert. Es handelt sich dabei, so die Medienwissenschaftler Tobias Ebbrecht und Matthias Steinle, um eine besondere Spielart des sogenannten »Dokudramas«, das historische Stoffe als Drama verhandelt, also ein Hybrid aus einer »true story« und einer fiktionalen Spielhandlung ist. ⁴ Deutsche Produktionen

² Thomas Stammer, »141 Sets in drei Ländern: Production Designer Thomas Stammer über die aufwändigen Dreharbeiten«, online unter: <http://www.zdf.de/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter/141-Sets-in-drei-Laendern-26993376.html> [9.10.2013].

³ »Ausland will deutsche Filme – Unsere Mütter – unsere Väter sehr gefragt«, online unter: <http://www.shortnews.de/id/1054328/ausland-will-deutsche-filme-unsere-muetter-unsere-vaeter-sehr-gefragt> [9.10.2013].

⁴ Tobias Ebbrecht/Matthias Steinle, »Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive«, in: *MEDIENTWISSENSCHAFT* 2008, 3, S. 250–255, hier S. 251.

dieses Genres zeichnen sich durch ihre Konzentration auf zeitgeschichtliche Stoffe ab 1933 aus und behandeln neben dem »Dritten Reich« oft auch die DDR und (seltener) die Bundesrepublik. Geschichte wird dabei anhand des Schicksals einzelner Personen auf emotionalisierende Weise erzählt, während durch unterschiedliche inhaltliche und formale Strategien der Wahrheitsanspruch der filmischen Erzählung betont wird. In formaler Hinsicht dominieren konventionelle Narrative und Spannungsdramaturgien; meist werden die Geschichten im Genre des Melodrams verhandelt. Der hohe finanzielle Aufwand bringt spezifische Produktionszwänge mit sich, so dass Filme häufig koproduziert werden und die internationale Mehrfachauswertung im Fernsehen und im Kino, auf DVD und im Internet von Anfang an in die Kalkulation und auch in die Gestaltung einfließen muss. Bei den Beteiligten an solchen Produktionen handelt es sich, so Ebbrecht und Steinle, typischerweise um ein »enge[s] Geflecht wiederkehrender Akteure (Schauspieler, Regisseure, Produzenten)«. ⁵

Die hier genannten Merkmale des Dokudramas kennzeichnen allesamt auch *Unsere Mütter, unsere Väter*, das sich darüber hinaus in eine Reihe von Filmen zur Geschichte der Deutschen im Nationalsozialismus einordnen lässt, die jeweils von UFA/teamWorx im Auftrag des ZDF mit weit überdurchschnittlichem Budget produziert worden sind: *Dresden* (2006) über die Bombardierung der Stadt im Februar 1945 und *Die Gustloff* (2008) über die Versenkung des gleichnamigen Flüchtlingsschiffs. Nach dem Erfolg von *Dresden* hat auch die ARD einen im Jahr 2007 ausgestrahlten, thematisch ebenfalls einschlägigen Mehrteiler mit dem Titel *Die Flucht* bei teamWorx in Auftrag gegeben, der die Vertreibung der Deutschen aus Ostpreußen behandelt. Der Etat dieser drei »Vorläufer« von *Unsere Mütter, unsere Väter* betrug jeweils rund 10 Millionen Euro. Einen Teil der Kosten hat, wie im Übrigen auch im aktuellen Fall, die Deutsche Filmförderung übernommen. Es handelt sich bei dieser Art des historischen Event-TVs also um ein etabliertes Erfolgsmodell, das sich nicht nur in kommerzieller Hinsicht als verlässlich erwiesen hat: *Unsere Mütter, unsere Väter* hat den »Deutschen Fernsehpreis« 2013 in der Kategorie »Bester Mehrteiler« gewonnen und ist für die »Goldene Kamera« nominiert. Auch die Auszeichnung mit dem »Deutschen Fernsehpreis« hat nach den Erfolgen früherer historischer Dokudramen aus der teamWorx-Werkstatt (darunter 2001 *Der Tunnel* und 2006 *Dresden*) schon fast Tradition.

Angesichts des großen (finanziellen) Aufwands nimmt es nicht wunder, dass man beim ZDF den Erfolg des Mehrteilers keinesfalls dem Zufall überlassen wollte, sondern im Vorfeld der Erstausstrahlung

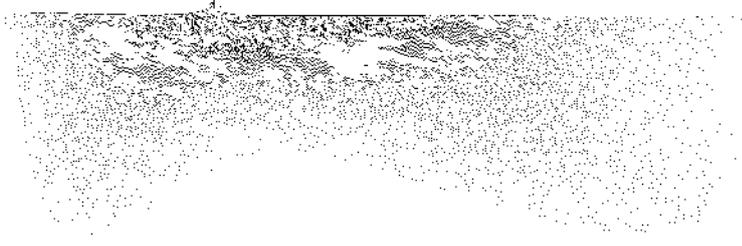
⁵ Ebd., S. 254.

eine weitreichende Marketingoffensive gestartet hat. Sie umfasste, neben der schon erwähnten Präsentation auf der Webseite des Senders, mehrere bereits zehn Tage im Voraus andauernd wiederholte Trailer im eigenen Programm sowie eine über alle Mediengenres betriebene Cross-Promotion, eine Premierengala, eine Vorführung und Diskussion mit Schülern, flankierende Dokumentationen und Talkshows. Darüber hinaus wurde die Ausstrahlung zu einem Ereignis von angeblich nationaler Bedeutung deklariert, indem sie in der ZDF-eigenen Nachrichtensendung *heute* mehrfach angekündigt wurde. Schon nach dem großen Zuschauererfolg von *Dresden* hat der damalige Fernsehspiel-Chef des ZDF, Hans Janke, diese Strategien einschließlich des zugrundeliegenden Kalküls beschrieben. Es müsse den Sendern um die Lancierung von »Programm-Events« gehen, die aus dem immer gleichen »flow« des Programms herausstächen, da nur sie dem Sender Prestige und ein eigenes Profil verschaffen könnten. Das Fernsehen müsse »seine spezifischen Möglichkeiten [...] in großem Stil und unter erheblichem Einsatz, von, salopp gesagt, Geist und Geld nutzen, um Ereignischarakter zu gewinnen« und »im scharfen Wettbewerb um die knappe Ressource Aufmerksamkeit auf[zu]fallen«. ⁶ Die erinnerungskulturelle Forschung spricht in diesem Zusammenhang von »plurimedialen Netzwerken«, in die eine Produktion eingebettet sei und deren Ausprägung über den Erfolg sowie über Lesarten und Kontextualisierungen maßgeblich mitentscheide. Auch auf die Chancen einer Produktion, die Erinnerungskultur längerfristig zu prägen, hätten derartige Strategien erheblichen Einfluss. ⁷ Das professionelle Marketing und die Inszenierung des populären Geschichtsfernsehens als herausragendes »TV-Event« mag im Falle von *Unsere Mütter, unsere Väter* eine neue Größenordnung erreicht haben – unter anderem wurde nach jedem der drei Teile noch eine eigene Dokumentation gesendet –, ist aber ebenso wenig neu wie der Typ des zeitgeschichtlichen Eventfernsehens an sich.

Ähnlich wie zuvor schon bei *Dresden* und den anderen genannten Produktionen hatte die skizzierte Marketingstrategie offenbar Erfolg. Die Reaktionen in den Medien reichten von ausführlichen Ankündigungen und Kritiken in den Feuilletons der Qualitätszeitungen über zahlreiche Interviews und Talkshows mit den Machern und beteiligten Schauspielern sowie mit Zeitzeugen und Nachgeborenen in Radio und Fernsehen bis hin zur Boulevardpresse und den Blogs im Internet.

⁶ Hans Janke, »EVENTuell. Über die Erfolgsbedingungen der Event-Produktion«, in: Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck (Hg.), *Fernsehen macht Geschichte. Geschichte als TV-Ereignis*, Baden-Baden 2009, S. 57–64.

⁷ Astrid Erll/Stephanie Wodjanka, »Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des »Erinnerungsfilms««, in: dies. (Hg.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin 2008, S. 1–20.



Beeindruckender noch als die Breite der Echos in verschiedenen Öffentlichkeitssegmenten war allerdings das – zumindest anfangs – völlige Fehlen von Kritik. Stattdessen wurde die Produktion in nahezu allen Medien von der *Welt* bis zur *taz* mehr oder minder überschwänglich als »grandiose[r] Antikriegsfilm« (*Frankfurter Rundschau*) und »epochales Ereignis nicht nur der Fernsehgeschichte« (*Welt am Sonntag*) gelobt. Auch in der *Zeit* waren sich Produzent Nico Hofmann und der NS-Spezialist Götz Aly rasch über die volkspädagogisch heilsame Wirkung des Films einig.⁸ Übertroffen wurde diese Begeisterung noch von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, die, angeführt von ihrem Herausgeber Frank Schirrmacher, eine regelrechte Kampagne entfaltete, deren redaktionelle Beiträge von diversen Interviews mit Beteiligten und einer Leserdebatte im Netz flankiert wurden.⁹ Der Präsident des Europäischen Parlaments, Martin Schulz, nahm dort die filmische Erzählung in einem Gastbeitrag unter dem Titel »Was die Geschichte dieses Films uns lehrt« gar für das kriselnde Projekt eines vereinten und demokratischen Europa in den Dienst.¹⁰

Betrachtet man die positiven Kritiken in Gänze, so bezieht sich das Lob im Kern auf drei Aspekte: die schonungslosen und eindrücklichen Bilder, die die Brutalität des Vernichtungskrieges an der Ostfront zeigen würden; die Ambivalenz der Figuren, die weder statisch noch als eindeutige Täter oder Opfer kategorisierbar seien; sowie das mit dem Film verbundene Angebot eines Dialogs zwischen der Kriegsteilnehmergeneration und ihren Kindern und Enkeln. Einerseits werde hier die Geschichte des Nationalsozialismus auf eine moderne, auch narrativ komplexe Art erzählt, die sich an den Vorbildern aktueller US-amerikanischer Serien orientiere, andererseits diene die Einladung zum intergenerationellen Gespräch einem verdienstvollen Zweck, nämlich der Verbesserung des (angeblich gestörten) gegenseitigen Verständnisses der Generationen. Besonders lautstark vertrat diese These Frank Schirrmacher. Sein Leitartikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zwei Tage vor dem Beginn der Ausstrahlung geriet zu einer wahren Lobeshymne auf »eine neue Phase der filmisch-historischen Aufarbeitung des Nationalsozialismus«, die zeige, »was öffentlich-rechtliches Fernsehen vermag«, und das Zeug habe, »die Seele des Landes anzurühren«. Zudem formulierte Schirrmacher auch gleich eine Art Gebrauchsanweisung für

8 Alexander Cammann/Adam Soboczynski, »Vereiste Vergangenheit: Interview mit Götz Aly und Nico Hofmann«, in: *Die Zeit*, 14.3.2013.

9 Vgl. die Themenseite unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter/> [10.10.2013].

10 Martin Schulz, »Was die Geschichte dieses Films uns lehrt«, online unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter/martin-schulz-zu-unsere-muetter-unsere-vaeter-was-die-geschichte-dieses-films-uns-lehrt-12120627.html> [10.10.2013].

das »inter-generational viewing«: »Trommeln Sie am Sonntag die Familie zusammen und sehen Sie fern. Wo immer möglich, sollten Eltern den ZDF-Dreiteiler [...] zusammen mit ihren Kindern ansehen [...]. Und dort, wo es die Familiendemographie erlaubt, zusammen mit den Kindern der Kinder.«¹¹

Bis sich im Feuilleton einige kritische Stimmen zu Wort meldeten, sollten einige Tage vergehen. Als Erstes bemühte sich die *taz*, nach ihrer offenbar aus der Pressemappe abgeschriebenem Ankündigung der Miniserie,¹² um fundiertere Kritik: Jan Feddersen wies am letzten Tag der Ausstrahlung auf die seiner Meinung nach gravierenden handwerklichen Mängel, die Reproduktion von Klischees und die problematische Ausblendung der Vorgeschichte des Krieges hin.¹³ Auch Tobias Kaufmann vom *Kölner Stadtanzeiger* vermochte am folgenden Tag in der Serie nichts Anderes zu erkennen als »[e]ine Aneinanderreihung von Klischees, erzählt in plumpen Dialogen und platten Bildern, ohne Hintersinn, verkitscht, und vor allem, was moralisch das Schlimmste ist, voll pathetischem Selbstmitleid.«¹⁴ Georg Diez bemängelte in seiner Kolumne für *Spiegel Online* wenig später den volkspädagogischen Duktus des Dreiteilers, der dazu geführt habe, »dass die Figuren am Ende doch keine richtigen Figuren sind, sondern Belege für eine These: Wir wissen nicht, wie wir uns verhalten hätten, und deshalb sollten wir nicht urteilen.«¹⁵ Zwar erhoben sich noch weitere kritische Stimmen, doch blieben die Kritiker insgesamt klar in der Unterzahl.

Wie unterschiedlich die Historiker *Unsere Mütter, unsere Väter* bewerteten, ist bemerkenswert, da die Zunft üblicherweise auf populäre Geschichtsdramatisierungen nahezu geschlossen allergisch reagiert – ausgenommen vielleicht diejenigen, die jeweils als historische Fachberater an der Produktion beteiligt sind. Diesmal allerdings würdigten Größen des Fachs wie der Jenaer Zeithistoriker Norbert Frei und der Bielefelder Emeritus Hans-Ulrich Wehler den Film als »Fortschritt«, weil er, so Frei, Ergebnisse der Forschung wie beispielsweise die Beteiligung der Wehrmacht an der Ermordung der Juden »gekonnt« verarbeite. Besonders der erste Teil habe, so Wehler, die anfängliche Kriegseuphorie »atmosphärisch gut« eingefangen.¹⁶ Demgegenüber konzidierte ihr

11 Frank Schirrmacher, »Die Geschichte deutscher Alpträume«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.3.2013.

12 Jörn Kruse, »Noch eine letzte Party«, in: *taz*, 17.3.2013.

13 Jan Feddersen, »Wieder nur ein deutscher Film«, in: *taz*, 19.3.2013.

14 Tobias Kaufmann, »Wir armen Täter«, in: *Kölner Stadtanzeiger*, 20.3.2013.

15 Georg Diez, »Hefte raus zum Opfer-Täter-Diktat«, online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/georg-diez-ueber-unsere-muetter-unsere-vaeter-a-890432.html> [9.1.2014].

16 Nicolas Büchse/Stefan Schmitz/Matthias Weber, »Das gesplittene Urteil der Historiker«, online unter: <http://www.stern.de/kultur/tv/weltkriegsfilm-unsere-muetter-unsere-vaeter-das-gesplittene-urteil-der-historiker-1988290.html> [10.10.2013].

Freiburger Kollege Ulrich Herbert in der *taz* zwar, dass der Film in seinem »Bemühen um Authentizität [...] weit entfernt [sei] von Landser-Kram und den Lächerlichkeiten, die man sonst erdulden muss«. Gleichwohl sei er an seinem eigenen Anspruch gescheitert, weil er die Protagonisten als unpolitische Jugendliche und damit am Ende eben doch als unschuldige Opfer des Krieges zeichne. Von politischer Unterstützung und Begeisterung für den Nationalsozialismus in der Bevölkerung sei hier nichts zu spüren. Herbert betonte: »So wären die Deutschen gern gewesen.«¹⁷ Diese Aspekte, nämlich die Ausblendung der Vorgeschichte und die Konzentration auf die jüngste Kriegsteilnehmergeneration sowie deren unrealistische beziehungsweise einseitige Darstellung, kritisierten auch einige weitere Zeithistoriker, darunter der Doyen der deutschen NS-Forschung Hans Mommsen.¹⁸ Obwohl die ablehnenden Stimmen insgesamt überwogen, bleibt doch zu konstatieren, dass sich prominente Vertreter des Faches über die grundlegenden Vorbehalte hinweggesetzt haben, die den Blick der Geschichtswissenschaft auf historische Spielfilme nach wie vor prägen.

II. Anspruch und Zielsetzung der Filmproduktion

Soweit die Kritiker. Was sagten die Macher selbst? Wie beschrieben sie die beabsichtigte Wirkung ihres Films und wie begründeten sie den Anspruch, mit dieser Produktion Neuland zu betreten? In zahlreichen Interviews und Selbstauskünften betonten Produzent Nico Hofmann, Drehbuchautor Stefan Kolditz, Redakteurin Heike Hempel und diverse andere beteiligte Akteure vor allem die Bedeutung des Films als Beitrag zur intergenerationellen Verständigung. Für Hofmann, den Initiator des Projekts, spielte die eigene Familiengeschichte offenbar eine nicht unwesentliche Rolle, als er im Jahr 2005 mit der Idee an den Drehbuchautor Kolditz herantrat, einen Film über die Generation der seinerzeit etwa 20-jährigen Teilnehmer des Zweiten Weltkriegs zu machen. Hofmann, Jahrgang 1959, hat mehrfach erklärt, dass nicht nur persönliche Kriegserlebnisse seines 1924 geborenen Vaters und von dessen Freunden in den Film eingeflossen seien, sondern die bisweilen konfliktreiche Auseinandersetzung über die NS-Vergangenheit innerhalb der eigenen Familie ihn auch bewogen habe, das Projekt überhaupt anzugehen: »Der Reiz des Films basiert für mich auf Erzählungen meines Vaters, auf seiner Erfahrung der Gewalt und auf dem, was die Gewalt aus ihm und seiner Generation gemacht hat.« Für ihn sei der Film

17 Ulrich Herbert, »Nazis sind immer die anderen«, in: *taz*, 21.3.2013.

18 Peter Mayr, »Die große Masse hat sich nicht gekümmert: Interview mit Hans Mommsen«, in: *Der Standard*, 23.4.2013.

»eine Art von aktiver Trauerarbeit« gewesen, weshalb er den Titel *Unsere Mütter, unsere Väter* tatsächlich programmatisch meinte: »In meiner Vorstellung handelt es sich um meine Mutter, um meinen Vater.«¹⁹

Hofmann hat seinen Impuls, die Bearbeitung der eigenen Familiengeschichte zu einem öffentlichen Thema zu machen, freilich mit der These begründet, es liege generell eine Störung der intergenerationalen Tradierung von Erinnerung auch auf gesellschaftlicher Ebene vor, die behoben werden müsse. Auf der einen Seite gehe es darum, »die Verkrampftheiten und Totalverstockungen der Generation meiner Eltern« aufzubrechen,²⁰ auf der anderen Seite müsse man einer »fehlgeleitet[en]«, allein auf historische Distanzierung und Identifikation mit den Opfern setzenden historischen Aufklärungsarbeit eine wirkungsvollere, subjektiv grundierte Erinnerung entgegensetzen.²¹ Eigentliches Anliegen des Films sei demnach, einen intergenerationalen Dialog in Gang zu bringen. Auf die Frage der *Zeit*, ob es ihm damit auch um »Versöhnung« zu tun sei, antwortete Hofmann verhalten zustimmend: »Vielleicht kann in einem Dialog zwischen den Generationen über diesen Film Versöhnung liegen.«²²

Dieses Ziel ist vom ZDF mit den Worten »Für den Dialog der Generationen« aufgegriffen und der Produktion in einem »Vorwort der Redaktion« programmatisch vorangestellt worden: »[N]icht mehr lange bietet sich die Chance, dass die Kriegsteilnehmer mit ihren Kindern, Enkeln und Urenkeln in einen Dialog treten können. Der Dreiteiler »Unsere Mütter, unsere Väter« soll Anlass sein, zu fragen und zu hinterfragen, den Dialog zu intensivieren.«²³ Nach dem Vorbild Hofmanns haben auch Drehbuchautor Stefan Kolditz und die verantwortliche ZDF-Redakteurin Heike Hempel ihr Engagement für den Film in Bezug zu ihrer persönlichen Familiengeschichte gesetzt.²⁴ Es überrascht wenig, dass sich durch die entsprechenden Texte vulgär-psychoanalytischer Jargon mit Begriffen wie »Tabu«, »Verdrängung«, »kollektives Trauma« und »Trauerarbeit« zieht, während konkrete Ergebnisse der Forschungen

19 Morten Freidel u.a., »Filmproduzent Nico Hofmann im Gespräch: Es ist nie vorbei«, online unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter/film-produzent-nico-hofmann-im-gespraech-es-ist-nie-vorbei-12118295.html> [11.10.2013].

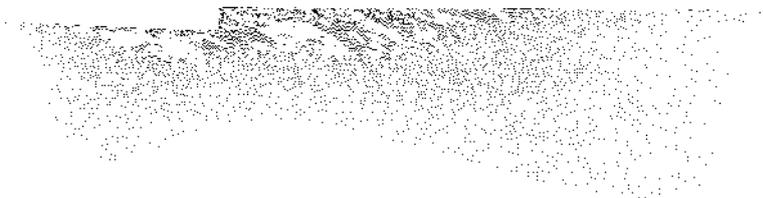
20 Ebd.

21 Cammann/Soboczynski, »Vereiste Vergangenheit«.

22 Ebd.

23 Heike Hempel/Alexander Bickel/Thorsten Ritsch, »Zeitgeschichte, zeitgemäß erzählt: Für den Dialog der Generationen – Vorwort der Redaktion«, online unter: <http://www.zdf.de/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter/Zeitgeschichte-zeitgemae-erzaehl-26275822.html> [11.10.2013].

24 Vgl. Stefan Kolditz, »Sind wir tatsächlich so anders?«, online unter: <http://www.zdf.de/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter/Sind-wir-tatsaechlich-so-anders-26301484.html>; und Heike Hempel, »Wer waren die, die damals in den Krieg zogen?«, in: *epd medien*, 15.3.2013; hier zitiert nach: <http://www.zdf.de/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter/Wer-waren-die-die-damals-in-den-Krieg-zogen-26995184.html> [10.11.2014].



zum Familiengedächtnis und zur Erinnerungskultur keine Rolle spielen. Letztere hätten die familiengeschichtliche Kasuistik freilich empfindlich stören können.²⁵ Stattdessen wird dem Anliegen des Films durch den Verweis auf das bevorstehende Ende der Zeitzeugenschaft zusätzliche Dringlichkeit verschafft: »[...] vielleicht ist jetzt der richtige Moment. Der letzte sicherlich.«²⁶

Diagnose und Therapie gehen nahtlos ineinander über. Wenn die Probleme im Schweigen der Eltern und in einer »steril gewordene[n] Belehrung«, gar der »unglaublichen Schuld-Sühne-Pädagogik« der Aufklärungsarbeit liegen,²⁷ dann muss die Therapie die Distanz überwinden und sich um Empathie bemühen. »[G]anz nah und subjektiv« werde die Geschichte des Zweiten Weltkriegs nun erstmals erzählt, hob der Regisseur Philipp Kadelbach hervor.²⁸ In diesem, seinem »radikalsten Film« werde »[d]ie große Geschichte runtergebrochen auf eine Erlebniswelt der Individuen«, erläuterte auch Hofmann.²⁹ Dem Autor Kolditz ging es um die »Abkehr vom ideologischen Blick«, die Überwindung »billige[r] Anklage« und »falsche[r] Selbstgerechtigkeit« und die Inszenierung moralischer Ambivalenz. Die jungen Menschen von heute sollten sich fragen, ob sie wirklich »so anders« seien: »Unverführbar? Aufrecht? Unangreifbar?«³⁰ Die Redakteurin Hempel verwies ferner auf die Identitätssuche der Nachgeborenen, die wissen wollten, wer ihre Vorfahren waren und wie deren Erfahrungen »die Art wie wir heute leben, beeinflussen« [sic].³¹

Die Innovation des Mehrteilers, so lässt sich zusammenfassen, ergibt sich nach Überzeugung der Verantwortlichen also vor allem aus seiner Perspektive »von unten«, aus der Nähe des Films zu seinen Protagonisten, die einen empathischen, am individuellen Schicksal und Erleben der Figuren orientierten Zugang zur Geschichte ermöglichen soll. Damit möchte man sich von den vermeintlich abstrakten Zugängen der offiziellen Erinnerungskultur absetzen, die sich allzu oft in »Belehrung« und moralischer »Selbstgerechtigkeit« erschöpfe. Ästhetische und formale Aspekte des Films erwähnen die öffentlichen Stellungnahmen hingegen nur en passant. Allenfalls die Schonungslosigkeit und Radikalität der Darstellung und ein Anspruch auf besondere Authentizität werden bisweilen hervorgehoben.

25 Vgl. dazu aber auch Harald Welzer/Sabine Moller/Karoline Tschuggnall, »Opa war kein Nazi«. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt am Main 2002.

26 Kolditz, »Sind wir tatsächlich so anders?«.

27 So Nico Hofmann in Cammann/Soboczynski, »Vereiste Vergangenheit«.

28 Philipp Kadelbach, Ganz nah und subjektiv, online unter: <http://www.zdf.de/Unsere-Mütter-unsere-Väter/Ganz-nah-und-subjektiv-27015018.html> [11.10.2013].

29 Cammann/Soboczynski, »Vereiste Vergangenheit«.

30 Kolditz, »Sind wir tatsächlich so anders?«.

31 Hempel, »Wer waren die, die damals in den Krieg zogen?«.

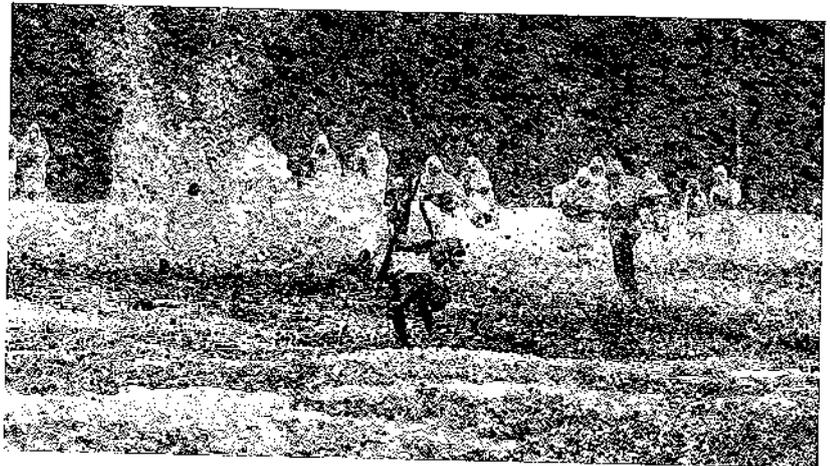
III. Der Film

In einer Überblicksdarstellung zur Geschichte des Kriegsfilms hat der Hamburger Medienwissenschaftler Knut Hickethier vor einigen Jahren die These einer stark nationalen Prägung dieses Genres aufgestellt. So habe der deutsche Kriegsfilm der Nachkriegszeit immer das Wissen um den (verlorenen) Vernichtungskrieg verarbeiten müssen, ungebrochen heroische Darstellungen, wie sie der US-amerikanische Film in den 1950er Jahren vielfach geboten habe, seien hierzulande nicht möglich gewesen. Daher hätten deutsche Produktionen Fragen von Schuld, Verantwortung und Moral stärker in den Vordergrund gestellt, während man den Zweiten Weltkrieg jenseits des Atlantiks als fernes Kampfgeschehen in spektakulären Bildern und abenteuerlichen,

© ZDF/David Slama



Geschichte hautnah...



... und aus der Ego-shooter-Perspektive.

Mittelweg 36 1/2014

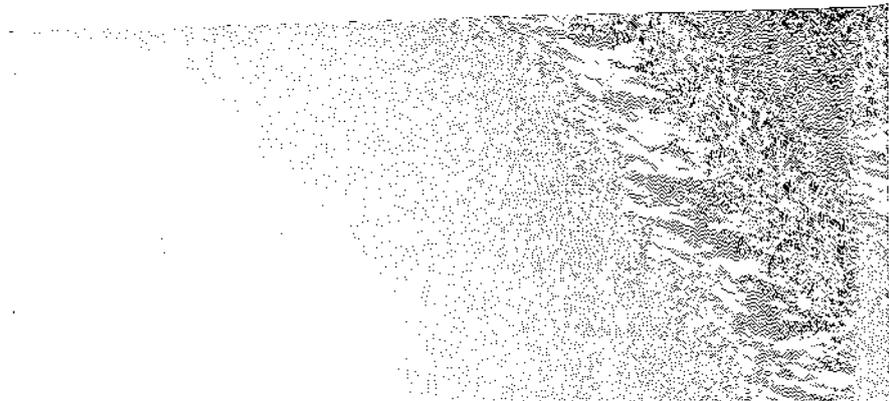
Action-orientierten Handlungssequenzen inszeniert habe. Nicht zuletzt aufgrund dieser Differenz habe der Kriegsfilm nach seiner Hochzeit in den 1950er Jahren in Deutschland keine eigene Genretradition mehr begründet: Die US-amerikanischen Filme kamen den Unterhaltungs- und Identifikationsbedürfnissen eines überwiegend jungen, männlichen Kinopublikums eher entgegen als die problemorientierten Verarbeitungen der Niederlage aus deutscher Produktion. Erst in jüngerer Zeit zeige sich, so Hickethier, auch hierzulande wieder ein stärkeres Interesse an deutschen Filmen, allerdings bleibe die Perspektive für dieses Genre angesichts sehr unterschiedlicher Produktionen »undeutlich«.³²

Jedenfalls steht fest, dass sich mit dem Aussterben der Kriegsgeneration die Perspektive auf den Zweiten Weltkrieg derzeit verändert. Wird nun also »der amerikanische Kriegsfilm zur Folie auch für deutsche Produktionen«, wie Hickethier in seinem Aufsatz mutmaßte?³³ Auf den ersten Blick scheint *Unsere Mütter, unsere Väter* diese Prognose zu bestätigen, der aus gutem Grund mit Hollywood-Kriegsfilmen wie Steven Spielbergs *Saving Private Ryan* (1998) oder der zehnteiligen US-Miniserie *Band of Brothers* (2001) verglichen wurde. Vor allem die visuelle Ästhetik der Kampfszenen mit ihren schnell geschnittenen, scheinbar aus der Perspektive der kämpfenden Soldaten aufgenommenen Bildern sowie den extremen Nahaufnahmen von Durchschüssen und anderen Verletzungen erinnert an diese Produktionen. Die hektisch wechselnden Blickwinkel der unruhig im Raum agierenden Handkamera vermitteln dem Zuschauer den Eindruck, sich inmitten des chaotischen Kampfgetümmels zu befinden. Die Kamera stößt mit den Soldaten vor oder versucht mit ihnen die Stellungen zu halten; immer wieder nimmt sie in Seitenblicken von feindlichem Feuer getroffene »Kameraden« auf oder zeigt deren verängstigte Gesichter. Die Dynamik solcher Bilder, verbunden mit bisweilen noch durch Zeitlupe ästhetisierten Gewaltinszenierungen, soll die Brutalität des Krieges auf eindringliche Art erfahrbar machen.

Augenscheinlich sind die visuellen und ethischen Grenzverschiebungen des US-amerikanischen Kriegsfilms der Jahrtausendwende im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik angekommen – und zwar in Eigenproduktionen zur Primetime. Allerdings werden solche Bilder nun, anders als etwa bei Spielberg, von historischen Wochenschauaufnahmen gerahmt, die wiederum mit fiktiven Tagebuchtexten unterlegt sind. Die Texte geben jeweils individuelle Impressionen der

32 Knut Hickethier, »Der Krieg als Initation einer neuen Zeit – Zum deutschen Kriegsfilmgenre«, in: Heinz-B. Heller/Burkhard Röwekamp/Matthias Steinle (Hg.), *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 41–63, Zitat S. 60.

33 Ebd., S. 59.



Kriegslage wieder und werden von Volker Bruch gesprochen, der eine der fünf Hauptfiguren spielt (Leutnant Wilhelm Winter). Durch die Kopplung der dokumentarischen Bild- mit der fiktionalen Tonebene wird Letztere durch Erstere gewissermaßen beglaubigt, was eine dokumentarisierende Lektüre (Roger Odin) der fiktionalen Filmhandlung begünstigt. Auch die daran anschließenden inszenierten Totalen und Halbtotale, die etwa Schützengräben, Lager und Konvois vorrückender Truppen zeigen, erinnern an die dokumentarischen Fotos und Filmsequenzen, die uns in den letzten zwei Jahrzehnten in Fernsehdokumentationen wie in einer Endlosschleife immer wieder vorgeführt worden sind.

© ZDF/David Slama



Fast wie aus dem
Passbildautomaten:
die fünf Protagonisten,
sorgfältig vergilbt.

Auch am Ende der ersten Folge wird die fiktionale Erzählung durch dokumentarische Elemente autorisiert, indem der Film nahtlos in den Trailer übergeht, der die nachfolgende Dokumentation zum Thema ankündigt. Über ein fiktives Foto der fünf Protagonisten legen sich historische Schwarz-Weiß-Fotos von Zeitzeugen, bevor das letzte Bild in das heutige Gesicht des Zeitzeugen überblendet wird. Die Filmmusik läuft währenddessen als verbindendes Element zur fiktionalen Ebene weiter, und eine sonore Bassstimme aus dem Off spricht den folgenden Text: »Was der Spielfilm nachempfindet, haben sie am eigenen Leib erfahren. An denselben Orten, zur selben Zeit. Diese fünf Schicksale spiegeln beispielhaft die Wirklichkeit jener Generation – unserer Mütter, unserer Väter. Geschrieben vom Krieg.« Fiktive Erzählung und Zeitzeugendokumentation, so scheint es, bescheinigen sich gegenseitig ihre Glaubwürdigkeit.

Bisweilen gehen die Reinszenierungen vermeintlich dokumentarischer Bilder im Spielfilm fehl: Gegen Ende des Films zoomt die Kamera auf ein Schild mit der Aufschrift »Swing tanzen verboten – Reichskulturkammer«. Tatsächlich hat es ein solches Schild zur NS-Zeit nie gegeben, vielmehr geht es auf einen Marketing-Gag aus den 1970er

Jahren zurück.³⁴ Der kleine Irrtum belegt exemplarisch, wie fragwürdig die mit solchen Authentifizierungsstrategien verbundene Suggestion ist, »wahre« Geschichte zu zeigen.

Die visuelle Ästhetik des Dreiteilers, so lässt sich festhalten, kombiniert bereits etablierte Trends filmischer Geschichtsdarstellung. Sie beruht auf einer Synthese aus US-amerikanischer Kriegsfilmästhetik und expliziten oder impliziten Verweisen auf dokumentarische Elemente wie Archivbilder und Aussagen von Zeitzeugen, die uns nicht zuletzt vom ZDF in den letzten zwanzig Jahren immer wieder vorgeführt worden sind. Auch musikalisch setzt der Film auf Bewährtes: Aufdringlich-melancholische Streicherarrangements stehen spätestens seit *Schindlers Liste* für den Versuch, emotionale Betroffenheit auszulösen.

Noch deutlicher als auf der ästhetischen schlagen nationale Traditionen auf der narrativen Ebene durch. Völlig zu Recht jedenfalls hat Redakteurin Hempel die in der Presse mehrfach gezogenen Vergleiche zu aktuellen, erfolgreichen US-amerikanischen Serien wie *Homeland* oder *The Wire* zurückgewiesen. Das deutsche Fernsehen habe, anders als seine Pendants im angloamerikanischen Raum, den Mehrteiler als Erzählformat etabliert und werde um dessen »Exzellenz [...] international beneidet«. Direkt vergleichbar sei beides nicht.³⁵ Allzu große Begehrlichkeiten unserer Nachbarn nach deutscher Fernsehunterhaltung mag man bezweifeln, aber davon abgesehen trifft Hempels Beobachtung zweifellos zu. Schon seit den 1950er Jahren wird Geschichte im deutschen Fernsehen in Mehrteilern erzählt, in seinerzeit so genannten »Fernsehromanen«. Der Reiz der erwähnten US-Serien speist sich hauptsächlich aus der Komplexität ihrer Erzählmuster, einschließlich zahlreicher, teils versteckter autopoietischer Referenzen.³⁶ Beides kann ein Mehrteiler mit nur drei Folgen nicht in gleicher Weise leisten, selbst wenn – wie im vorliegenden Fall – fünf miteinander verflochtene Geschichten erzählt werden.

Dass aktuelle Verfilmungen von Krieg und Nationalsozialismus nicht nur visuell, sondern auch hinsichtlich des Wissensstandes auf Thematisierungen dieser Zeit in der Geschichtskultur aufbauen, liegt nahe. Umso mehr überrascht es, wie stark *Unsere Mütter, unsere Väter* an Topoi anknüpft, die den Kriegsfilm bereits in den 1950er- und 1960er-

34 Vgl. Bodo Mrozek, »An der plakativen Front. Eine Fälschung macht Geschichte«, online unter: <http://pophistory.hypotheses.org/527> [11.10.2013].

35 Diese Aussage hielt *Spiegel Online* nicht davon ab, das ZDF im selben Beitrag dafür zu loben, dass nun »sogar das Zweite begriffen« habe, »wie man moderne Serien macht«; vgl. Christian Buß, »Deutsche TV-Serien: »Das muss der Zuschauer aushalten«. Interview mit ZDF-Fiction-Chefin Heike Hempel«, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/interview-mit-heike-hempel-zu-unsere-muetter-unsere-vater-a-888103.html> [11.10.2013].

36 Vgl. Jason Mittell, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, im Erscheinen (Pre-Publication Edition online unter: <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/> [10.1.2014]).

dabei scheint es sich ebenso wie bei der holzschnittartigen Zeichnung ihrer Persönlichkeiten als grausame Psychopathen um eine Konstante des Genres zu handeln.

Die angesprochenen Topoi des deutschen Kriegsfilms lassen sich aus den Deutungshorizonten und Befindlichkeiten der deutschen Nachkriegsgesellschaft erklären. Nach 1945 ging es darum, einerseits Fragen von Schuld und Verantwortung zu thematisieren, andererseits jedoch Deutungen anzubieten, die der Selbstwahrnehmung der Überlebenden entsprachen. Letztere sahen sich mehrheitlich als Opfer – vor allem des Kriegs, in mancher Hinsicht aber auch des Nationalsozialismus. Der Kreis der Verantwortlichen wurde meist eng gezogen, die Beteiligung breiterer Bevölkerungsschichten allenfalls angedeutet. Dementsprechend nahe lag das tragische Narrativ, demzufolge die Umstände dem Individuum keine wirklichen Handlungsspielräume ließen. Die jungen Helden mochten sich sehr wohl Fragen nach Schuld und Verantwortung stellen, fühlten sich dabei jedoch auf verlorenem Posten.

Bereits die sogenannten »Trümmerfilme« wie *Die Mörder sind unter uns* (1946) oder Wolfgang Borcherts (später mehrfach verfilmtes) Drama *Draußen vor der Tür* (1947) identifizieren in den jungen Kriegsteilnehmern eine »verlorene« oder »missbrauchte« Generation und pflegen durchaus fatalistische Tendenzen, die allerdings recht bald zugunsten aktueller Sinnangebote suspendiert wurden. Angesichts dessen überrascht es nicht, dass auch diverse andere der vermeintlich innovativen Aspekte der Serie von 2013 bereits im frühen Fernsehen und Film zu sehen waren: von der positiven Darstellung eines Deserteurs (1955 im Fernsehspiel *Unruhige Nacht*) über Massenerschießungen polnischer Juden im Osten (1960 in dem Mehrteiler *Am grünen Strand der Spree*), die Verstrickung in den Nationalsozialismus und sinnlose Opfer der Jugend (*Des Teufels General*, 1955; *Die Brücke*, 1959) bis hin zu Geiseler-schießungen im Partisanenkampf (*Herrenpartie*, 1964); ganz zu schweigen von selbstlosem medizinischem Dienst am Soldaten (*Der Arzt von Stalingrad, Taiga*, 1958). Einige dieser Filme sind auch heute noch sehenswert und bieten sehr viel differenziertere Persönlichkeitszeichnungen als *Unsere Mütter, unsere Väter*. Hier leidet die Anlage der Figuren sichtlich unter dem hypertrophen Anspruch, paradigmatisch eine ganze Generation abzubilden.

Sicherlich wird in *Unsere Mütter, unsere Väter* deutlicher nach der persönlichen Verantwortung gefragt, als das in der Nachkriegszeit üblich war. Auch die Verfolgung und die Ermordung der Juden wurden damals bestenfalls am Rande erwähnt. Die schuldhafte Verstrickung der Protagonisten und ihre Motive werden durchaus explizit, etwa wenn die Krankenschwester ohne Not eine Jüdin denunziert; wenn die beiden Brüder entscheiden, Zivilisten in ein Minenfeld zu schicken; oder wenn



Freundin oder Feindin?
Krankenschwester Charlotte
wird die Ärztin Lilja als Jüdin
denunzieren.

die Sängerin sich überwiegend aus Karrieregründen mit dem Regime einlässt. Der aktuelle Mehrteiler profitiert gegenüber den Filmen der Nachkriegszeit nicht nur von einem besseren Wissensstand in Bezug auf die Verbrechen der Wehrmacht und den Holocaust, sondern auch von einer veränderten Wahrnehmung der gesellschaftlichen Verantwortung für diese Taten.

Die Konzentration der Filmhandlung auf die Zeit ab 1941 und auf die Generation der 20-Jährigen relativiert allerdings das Moment der Schuld, wie schon Ulrich Herbert völlig zu Recht bemerkt hat. Eigentlich, will der Film uns glauben machen, sind die Protagonisten nette junge Menschen »wie du und ich«, die 1941 vom Krieg überrascht und aus ihrem unpolitischen Alltag gerissen werden. Ihre politischen Überzeugungen spielen, abgesehen von einigen merkwürdig floskelhaften Bekenntnissen der Krankenschwester zu Beginn des Films, kaum eine Rolle. Mehr noch, das tragische Grundnarrativ, das den Krieg als *factum brutum* und übermächtiges Schicksal setzt, konterkariert letztlich jede individuelle Verantwortung. Der Krieg bringe »die schlechtesten Seiten in jedem von uns hervor«, heißt es bezeichnenderweise in einem Schlüsselsatz des Films. Er wird so zum übergeordneten Subjekt des Films.

IV. Geschichtspolitik und Erinnerungskultur

Warum aber ähnelt *Unsere Mütter, unsere Väter* insbesondere in seiner entlastenden Tendenz so sehr seinen Vorläufern aus der Nachkriegszeit? Die Ähnlichkeit scheint insbesondere vor dem Hintergrund des Umstands erklärungsbedürftig, dass heute nur noch wenige aktive Kriegsteilnehmer leben, womit sich die öffentlichen Wahrnehmungen des Krieges zu Beginn des 21. Jahrhunderts ebenso gewandelt haben dürften wie die zugrundeliegenden gesellschaftlichen Sinnstiftungsbedürfnisse und Befindlichkeiten. So drängt sich als Antwort auf diese Frage zunächst eine geschichtspolitische Interpretation auf. Der heutige Blick auf eine durch den Zweiten Weltkrieg versehrte Jugend passt zu einem nationalen Diskurs, der sich nach dem Ende des Kalten Krieges vermehrt auf die – zuvor angeblich tabuisierten – zivilen Opfer des Bombenkriegs und die Vertreibungen konzentriert. Dieser Opferdis-

kurs verhält sich gewissermaßen komplementär zu den zahlreichen Thematisierungen der NS-Täter (in Fernsehdokumentationen wie *Hitlers Helfer* u. a.) und des Mordes an den europäischen Juden. Obwohl die Opferperspektive in der Nachkriegszeit dominant war und auch danach nie wirklich aufgegeben wurde, entstand nach der Zäsur von 1990 geschichtspolitisch tatsächlich eine neue Situation. Entscheidend war, dass die Debatte um das antitotalitäre Selbstverständnis der Bundesrepublik, die noch Ende der 1980er Jahre im sogenannten »Historikerstreit« erbittert ausgetragen worden war, durch den Zusammenbruch des Ostblocks und die deutsche Wiedervereinigung eine neue Grundlage erhielt. Die politisch durch den Links-rechts-Gegensatz strukturierte Auseinandersetzung über das nötige Maß der Abgrenzung vom Kommunismus einerseits und vom Nationalsozialismus andererseits verlor durch den Zusammenbruch des Kommunismus an Bedeutung. Dies gilt ungeachtet der anhaltenden, zwischen Triumph und Alarmismus changierenden Debatten über den repressiven Charakter der DDR und ihre Hinterlassenschaften in Form von PDS und Ostalgie. Zudem trug die Wiedervereinigung dazu bei, dass es nun auch im konservativen Lager endgültig zu einem Konsens über die gesamtgesellschaftliche Verantwortung für die Verbrechen während des Nationalsozialismus kam. Die Ängste der europäischen Nachbarn vor einem wiedererstarkten Deutschland in der Mitte Europas machten ein solches Bekenntnis umso notwendiger. Geschichtspolitisch betrachtet könnte man den neuen Opferdiskurs als die Rückseite einer Medaille verstehen, deren Vorderseite die vollständige Anerkennung der Verantwortung für die NS-Verbrechen als negativen Bezugspunkt bundesdeutscher Identität abbildet. Vormalig wirksame parteipolitische Distinktionen verloren daher an Bedeutung: Den Beschluss, im Zentrum der deutschen Hauptstadt das – ursprünglich zivilgesellschaftlich initiierte – Holocaust-Mahnmal zu errichten, fasste der Bundestag 1999 mit den Stimmen aller Fraktionen.

Jenseits solcher innen- und außenpolitisch motivierter Neujustierungen stieß der Opferdiskurs allerdings auch auf gesellschaftliche Resonanz, die durch das seit den 1970er Jahren allgemein zunehmende Interesse an den Opfern von Genoziden und imperialer Politik verstärkt wurde.³⁷ Die Diskurse über deutsche Opfer von Krieg und Vertreibung, die schon die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft geprägt hatten, fanden neue Anknüpfungspunkte und schlossen neben den Opfern politischer und rassistischer Verfolgung nun auch die deutschen Kriegsoffer und die Vertriebenen ein, bisweilen unter tatkräftiger Mit-

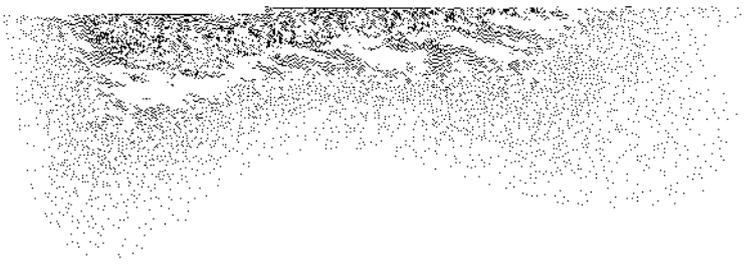
37 Vgl. Martin Sabrow, »Erinnerung als Pathosformel der Gegenwart«, in: ders. (Hg.), *Der Streit um die Erinnerung*, Leipzig 2008, S. 9–24.

wirkung von Lobbyorganisationen. Angesichts der positiven symbolischen Aufladung, die das Opferparadigma in der Gedenkkultur der letzten Jahrzehnte erfahren hat, vermag diese Entwicklung nicht zu überraschen. Das Geschichtsfernsehen hat dazu erheblich beigetragen, indem es diesem Diskurs seit den 1990er Jahren durch den Einsatz von Zeitzeugen aus der NS-Erlebnisgeneration einen Resonanzraum schuf. Zum Thema Krieg und Wehrmacht wurden etwa die sechsteilige Reihe *Soldaten für Hitler* der ARD (1998), die fünfteilige ZDF-Dokumentation *Die große Flucht* von 2001, die ebenfalls fünfteilige ZDF-Produktion *Die Gefangenen* von 2003, die sich dem Schicksal der deutschen Kriegsgefangenen widmete, sowie der Dreiteiler *Stalingrad* des ZDF aus demselben Jahr produziert. Obwohl diese Dokumentationen in der Regel um ein politisch korrektes Geschichtsbild bemüht waren und die Vorgeschichte des Krieges oder die Verbrechen mehr oder minder explizit ansprachen,³⁸ boten sie den Beteiligten stets die Möglichkeit, ihre Sicht ausdrücklich darzustellen. Die ZDF-Redaktion »Zeitgeschichte« perfektionierte den Einsatz von Zeitzeugen insbesondere im Hinblick auf ihre Integration in die Dramaturgie der entsprechenden Sendungen und hat damit geradezu stilbildend gewirkt.³⁹ Häufig wurden zudem fiktionale Elemente in Form nachgestellter Spielszenen (sogenannten »Re-Enactments«) in die Dokumentationen eingearbeitet. Insofern war der Boden für die Dokudramen aus der Produktion von UFA/teamWorx und Anderen bereitet, die nach der Jahrtausendwende die deutschen Opfer in fiktionalen Filmen wie *Dresden*, *Die Flucht* oder *Die Gustloff* hochemotional und ganz ungehemmt in Szene setzten.

Zwar wird man gerade der ZDF-Redaktion »Zeitgeschichte« unter ihrem langjährigen Leiter Guido Knopp geschichtspolitische Ambitionen nicht absprechen – die Produktionen zeichneten sich nicht erst seit *Die Deutschen* (2008) durch einen betont nationalen Blickwinkel aus und waren erkennbar um die Identitätsbildung der Deutschen nach dem Ende der Teilung bemüht –, doch dem entsprach auf Seiten der Zuschauer ein gesellschaftliches Bedürfnis nach historischer Orientierung und Sinnstiftung, das sich wie selbstverständlich auf die eigene Nationalgeschichte zu kaprizieren schien. Der Nationalsozialismus als spektakuläres Sujet erzielte dabei besonders gute Publikumsresonanz und bot den öffentlich-rechtlichen Sendern nicht nur deswegen Vorteile. Denn nach der Einführung des privatrechtlichen Rundfunks in

38 Vgl. dazu Lutz Kinkel, »Viele Taten, wenig Täter. Die Wehrmacht als Sujet neuerer Dokumentationsserien des öffentlich-rechtlichen Rundfunks«, in: Michael Th. Greven/Oliver von Wrochem (Hg.), *Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik*, Opladen 2000, S. 113–130.

39 Wulf Kansteiner, »Macht, Authentizität und die Verlockungen der Normalität. Aufstieg und Abschied der NS-Zeitzeugen in den Geschichtsdokumentationen des ZDF«, in: Martin Sabrow/Norbert Frei (Hg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen 2012, S. 320–353.



Deutschland Mitte der 1980er Jahre gerieten ARD und ZDF unter doppelten Legitimationsdruck: Einerseits mussten sie den Gebührenaufwand durch hohe Einschaltquoten rechtfertigen, andererseits waren sie ihrem besonderen Bildungs- und Informationsauftrag verpflichtet. Diese schwierige Gratwanderung ließ sich mit Programmformaten wie den populären Geschichtssendungen insofern gut bewältigen, als dieses Format beiden Anforderungen zu entsprechen schien. Insofern ist die fiktionale Produktion *Unsere Mütter, unsere Väter* auch in dieser Hinsicht Bestandteil eines schon sehr viel früher etablierten Diskursfeldes, dessen Parameter sich seit den 1990er Jahren aus geschichtspolitischen, erinnerungskulturellen und medienpolitischen Faktoren ergeben haben.

Interessant ist, dass die nationale Nabelschau und das damit einhergehende Desinteresse an der Geschichte unserer europäischen Nachbarn für Deutschland zum Problem wurden. Die Konjunktur von Opfermythen in der populären deutschen Geschichtskultur wird in Polen seit längerem sensibel registriert,⁴⁰ und *Unsere Mütter, unsere Väter* sorgte dort für einen veritablen Skandal. Insbesondere die pauschale Darstellung der Polen und speziell der polnischen Widerstandskämpfer als Antisemiten, die Frank Schirrmacher übrigens zu den »berührendsten Momenten dieses Films« zählt,⁴¹ hat in allen politischen Lagern für Empörung gesorgt. Ebenso wenig Verständnis brachte man dafür auf, dass die Darsteller in den entsprechenden Szenen polnisch mit deutschem Akzent sprechen. Tatsächlich müssen sich die Verantwortlichen die Frage gefallen lassen, warum antisemitische Positionen in diesem Film überwiegend von Polen, aber kaum von Deutschen vertreten werden. Anders als bei den korrekt dargestellten Umständen der deutschen Kriegsführung im Osten mangelte es bei diesen, erst relativ kurz vor Drehbeginn eingefügten Szenen offenbar an Sorgfalt.

Die durchweg ablehnende Haltung in Polen muss vor dem Hintergrund längerer politisch kontroverser Debatten um die Verstrickung in den Holocaust interpretiert werden, die nach dem Ende der kommunistischen Herrschaft einsetzten. Hinzu kommt ein in Teilen des politischen Spektrums verbreiteter Verdacht, Deutschland arbeite seit längerem daran, sich generell von Schuld und Verantwortung für den Angriffskrieg und den Holocaust zu befreien und diese auf Polen abzuwälzen. *Unsere Mütter, unsere Väter* hat solchen Positionen unfreiwillig Vorschub geleistet und damit denjenigen, die sich in Polen um eine differenzierte Wahrnehmung Deutschlands und um die polnisch-deutsche Verständigung bemühen, einen Bärendienst erwiesen. Nachdem das ZDF die Vorwürfe zunächst zurückgewiesen hatte – »auf

40 Vgl. Jan C. Behrends, »Geschichtspolitiken. Die Krise der deutsch-polnischen Verständigung in historischer Perspektive«, in: *Berliner Debatte Initial* 19 (2008), 6, S. 3–17.

41 Schirrmacher, »Geschichte deutscher Albträume«.

eine differenzierte Darstellung aller Personen« sei großer Wert gelegt worden⁴² –, entschuldigte sich zumindest Produzent Nico Hofmann später für die Fehler. In Mainz sah man sich genötigt, im Juni eine Dokumentation zum polnischen Widerstand nachzuschieben. Gleichwohl haben Veteranen der polnischen Heimatarmee im Herbst 2013 wegen Beleidigung Zivilklage gegen das ZDF erhoben.

V. Fazit

Alles in allem ist die Behauptung, *Unsere Mütter, unsere Väter* verarbeite den nationalsozialistischen Vernichtungskrieg auf innovative Weise, schwerlich haltbar. Viel plausibler scheint es, den Mehrteiler als typisches Produkt eines historischen Eventfernsehens zu verstehen, das auf maximale Reichweite zielt und damit einen kommerziellen Profit für den Produzenten und einen Legitimationsgewinn für den Auftraggeber erzielen soll. Dass aufwendig produzierte Dokudramen dieser Art seit Mitte des letzten Jahrzehnts im öffentlich-rechtlichen Fernsehen auf dem Vormarsch sind, ist sicherlich in erster Linie durch ihren großen Erfolg bedingt. Indirekt spielt freilich wohl auch das nahende Ende der Zeitzugenschaft eine Rolle, das dem vormals erfolgreichen Geschäftsmodell des öffentlich-rechtlichen Geschichtsfernsehens, der historischen Dokumentation zum Nationalsozialismus, allmählich seine Grundlage entzieht. Schließlich sorgte erst die perfekte Einbindung immer neuer Zeitzugzeugen in die zunehmend nach dramaturgischen Gesichtspunkten durchkomponierten Erzählungen für jenes emotionale und authentische Erlebnis, das dieses Format überhaupt erst primetime-tauglich machte. Insofern ist es vielleicht mehr als eine zeitliche Koinzidenz, dass Guido Knopp, der wie kein Zweiter für diese Spielart der historischen Dokumentation stand, sich Anfang 2013 in den Ruhestand verabschiedet hat.

Allem Anschein zum Trotz wird auch auf der formal-ästhetischen und der inhaltlich-narrativen Ebene in *Unsere Mütter, unsere Väter* nichts geboten, was nicht schon sattsam bekannt wäre. Geradezu prototypisch für das Genre sind die Authentifizierungsbemühungen durch Einbindung oder Nachinszenierung dokumentarischen Bildmaterials. Allenfalls die Kopplung solcher Bilder mit der Ästhetik und Semantik des aktuellen US-amerikanischen Kriegskinos ist für eine deutsche Fernsehproduktion neu – für sich genommen ist diese Art der filmischen Kriegsdarstellung mittlerweile auch schon mehr als fünfzehn Jahre alt. Diskursiv ordnet sich der Film nahtlos in die Täter-Opfer-Dialektik

42 Zitiert nach »Unsere Mütter, unsere Väter. ZDF weist polnische Vorwürfe gegen Kriegsepos zurück«, in: *Spiegel Online*, 28. 03. 2013, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/unsere-muetter-unsere-vaeter-zdf-zu-polnischen-vorwuerven-a-891472.html> [23. 10. 2013].

der Nachwendezeit ein, mit einem deutlichen Akzent auf der Sicht des Opfers. Das gesellschaftliche Bedürfnis nach historischer Orientierung, das sich aus einer als schnelllebig empfundenen Gegenwart und den damit verbundenen Zukunftsängsten speist, schafft eine Nachfrage, die das ZDF in seinen Geschichtssendungen schon seit den 1980er Jahren mit Bemühungen um die nationale Identitätsbildung bedient. Dies scheint sich nach dem Ende der Ära Knopp im fiktionalen Bereich fortzusetzen. Fraglich bleibt allerdings, ob ein Format, das derart auf möglichst breite Akzeptanz angelegt ist wie das historische Event-TV, überhaupt vermeiden kann, zeitgeistige affirmative Geschichtsbilder und -mythen im nationalen Raum zu beschwören. Welche Risiken und Nebenwirkungen ein solches Vorgehen birgt, unter anderem für die europäische Verständigung, kann man an diesem Beispiel eindrucksvoll studieren.

Ärgerlich wird es spätestens dann, wenn solche Inszenierungen als historische Aufklärung verbrämt werden. Schon Nico Hofmanns Diagnose, individuelle Erinnerung komme neben abstraktem Gedenken zu kurz, muss angesichts einer seit nunmehr dreißig Jahren immer stärker an persönlichen Erlebnissen und Erzählungen orientierten Geschichtskultur befremden. Gerade das Fernsehen hat der Figur des Zeitzeugen als individueller Beglaubigungs- und Deutungsinstanz von Vergangenheit zum Durchbruch verholfen.⁴³ Längst haben sich Schulen, Museen und Gedenkstätten für Zeitzeugen geöffnet, und an Orten, an denen dies vermeintlich nicht geschieht, wird es vor allem von Opferverbänden mit Vehemenz eingefordert. So verständlich es ist, dass im Falle von Nationalsozialismus und Krieg das Ende der Zeitzeugenschaft vor allem den Geschichtsvermittlern Sorge bereitet, so wird doch insgesamt die historische Erfahrung der Erlebnisgeneration derzeit oft zu unkritisch genutzt und bewertet. In der Sorge, bald gehe ein unmittelbarer Zugang zu dieser für die deutsche Geschichte zentralen Epoche verloren, überschätzt man die Authentizität persönlicher Erinnerungen. Dabei verändern sie sich im Laufe der Zeit und passen sich verbreiteten Deutungsmustern an, die aktuellen sozialen wie gesellschaftlichen Erwartungen genügen. Auch das individuelle Gedächtnis ist dynamisch strukturiert und bietet dementsprechend keinen unverstellten Zugang zur Vergangenheit.

Gelegenheiten zum intergenerationellen Austausch gab es in der Vergangenheit jedenfalls sehr viel mehr als heute, weshalb rätselhaft bleibt, warum gerade dieser Film einen nennenswerten Impuls für das Familiengedächtnis darstellen sollte, geschweige denn eine therapeu-

43 Christoph Classen, »Zeitzeugen und Medien. Entstehung und Problematik einer populären Figur der Erinnerungskultur«, in: Christian Ernst (Hg.), *Geschichte im Dialog? »DDR-Zeitzeugen«* in Geschichtskultur und Bildungspraxis, Schwalbach/Ts. 2014, S. 52–64.

Tatsächlich kann man anhand von *Unsere Mütter, unsere Väter* durchaus etwas lernen: über populäres Geschichtsfernsehen, über die aktuelle Erinnerungskultur und nicht zuletzt über den Zustand der deutschen Fernsehkritik. Auch für diesen Kriegsfilm gilt eben, dass er mehr über die Gegenwart aussagt, in der er entstanden ist, als über die Vergangenheit, die er behandelt.

Summary

*The three-part TV miniseries *Unsere Mütter, unsere Väter*, commissioned and first aired by the German public broadcasting station ZDF in 2013 (and now being shown elsewhere in English as *Generation War*), met with mostly positive response in Germany and was greeted as an innovative way of confronting the country's Nazi past. On the background of these public reactions to the first broadcast, the essay analyzes the contexts of production and marketing, the producers' intentions, and the film's dramatization and aesthetics. The author concludes that, with respect to its theme and approach to the politics of history, as well as its composition and commercial presentation, the three-part film for the most part represents the kind of »TV event« from the realm of contemporary history that has become a familiar format in German television in the past ten years. The concept of *Unsere Mütter, unsere Väter* is thus not particularly innovative nor does the film avoid, with respect to the historical arguments it conveys, the questionable tendencies of its predecessors.*

Autorinnen und Autoren

Norman Ächtler, Dr. phil.,
Literaturwissenschaftler am Institut
für Germanistik der Universität Gießen

Christoph Classen, Dr. phil.,
Historiker am Zentrum für Zeithisto-
rische Forschung in Potsdam

Wolfgang Kraushaar, Dr. phil.,
Historiker und Politologe, Hamburger
Institut für Sozialforschung

Hanne Leßau, MA, Historikerin,
wissenschaftliche Mitarbeiterin im
DFG-Projekt »Der Nationalsozialismus
als biografische und gesellschaftliche
Herausforderung« am Lehrstuhl
Zeitgeschichte der Ruhr-Universität
Bochum

Janosch Steuer, MA, Historiker,
wissenschaftlicher Mitarbeiter im
DFG-Projekt »Der Nationalsozialismus
als biografische und gesellschaftliche
Herausforderung« am Lehrstuhl
Zeitgeschichte der Ruhr-Universität
Bochum

Ulrike Weckel, Prof. Dr., Histo-
rikerin, Lehrstuhl für Fachjournalistik
Geschichte an der Justus-Liebig-
Universität Gießen

Jens Wietschorke, Univ.-Ass.
Dr. phil., Kulturwissenschaftler und
Ethnologe am Institut für Europäische
Ethnologie der Universität Wien

Jahren prägten. Das gilt zumal für die (implizite) Heroisierung der Figuren, die das Genre insgesamt auszeichnet, die in Deutschland freilich, wie schon angedeutet, kaum ungebrochen möglich war. Deshalb rückte der gebrochene Held in den Mittelpunkt – eine sympathische, ganz auf Identifikation angelegte Figur, der jedoch eine Zukunftsperspektive versagt blieb. Angesichts der Grausamkeit des Krieges geraten diese Helden in innere Konflikte und versuchen eine menschlich wie moralisch haltbare Position zu finden, scheitern letztlich allerdings an der vermeintlichen Ausweglosigkeit der Umstände. Dementsprechend kopieren die Narrative vieler Filme das Modell der klassischen Tragödie: Die – übrigens schon in den Fünfzigern und Sechzigern oft jungen – Helden müssen sich zum Beispiel zwischen Menschlichkeit und militärischem Eid entscheiden und zahlen für die moralisch »richtige« Entscheidung meist mit ihrem Leben. Dieses Handlungsmuster hob die Ohnmacht des Einzelnen hervor und kam damit dem Empfinden vieler Deutscher in der Nachkriegszeit entgegen, mehr oder weniger schuldlos in Krieg und NS-Herrschaft verwickelt worden zu sein.

Dieses tragische Narrativ der – letztlich ausgeweglosen – Verstrickung kennzeichnet auch die Handlung von *Unsere Mütter, unsere Väter*: Ein pflichtbewusster Offizier muss sich zwischen Gehorsam und Gewissen entscheiden – er entgeht der Exekution nur knapp; sein intellektueller Bruder erkennt die Sinnlosigkeit des Krieges von Anfang an und sieht dennoch keinen anderen Ausweg, als weiterzukämpfen und sich in Zynismus zu flüchten, bevor er sich in den letzten Kriegstagen selbst opfert; eine Sängerin verdankt ihre Karriere der Affäre mit einem einflussreichen Nazi und kann dem Teufelspakt nicht mehr entkommen; ferner versucht die Krankenschwester, die sich, anfänglich ideologisch verblendet, freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet hat, nun vergeblich, dem unvorstellbaren Leid, das ihr im Lazarett begegnet, mit individueller Aufopferung und Widerstand im Kleinen abzuwehren; schließlich ist der verfolgte Jude zu nennen, der fliehen kann und sich dem polnischen Widerstand anschließt. Am Ende des Films stolpert er als einziger Überlebender seiner Familie durch die deutsche Trümmerlandschaft, deren Bewohner ihm gänzlich mitleidlos begegnen. Er muss lernen, dass die Nazis schon wieder an den Schalthebeln sitzen, nicht ohne sich selbst zu Widerstandskämpfern und Philanthropen zu stilisieren. Letztlich, daran lässt der Film keinen Zweifel, sind alle fünf Protagonisten Opfer des Krieges: Sie alle haben entweder direkt mit ihrem Leben bezahlt oder sind für immer gezeichnet.

Weitere Parallelen zu Filmen der Nachkriegszeit lassen sich leicht ausmachen. Beispielsweise werden auch in *Unsere Mütter, unsere Väter* nicht die Soldaten der Wehrmacht, sondern stets die Mitglieder der SS oder des SD als die eigentlichen »bösen« Nazis dargestellt. Auch

tische Funktion erfüllen könnte.⁴⁴ Eine simple demografische Rechenübung entlarvt den als »letzte Chance« apostrophierten Anspruch als vermessen: Die (wie die fiktionalen Protagonisten des Films) in den 1920er Jahren Geborenen, die Nationalsozialismus und Krieg noch als Erwachsene oder Jugendliche erlebt haben, sind heute zwischen 83 und 93 Jahre alt. So sie überhaupt noch auskunftsfähig sind, liegt die Frage nahe: Was sollten sie jetzt erzählen, was sie nicht längst preisgegeben haben? Auch die Ambition, einen neuen Dialog zwischen den Generationen zu initiieren, gehört zu sehr in den Bereich der Marketingstrategien, als dass sie einer ernsthaften Prüfung standhalten könnte.

So stellt sich nicht zuletzt die Frage, ob und gegebenenfalls was man aus populären Spielfilmen wie dem hier untersuchten überhaupt lernen kann. Über die Funktionsweise des Nationalsozialismus, wie einige Kritiker meinten hervorheben zu müssen, sicherlich wenig oder nichts. Dass Krieg grausam ist, wird eindrucksvoll inszeniert. Aber diese schlichte These kann schwerlich Originalität für sich reklamieren. Wie verhält es sich schließlich mit dem Anspruch, »dass ihr über die Figuren Erfahrungen macht [...], dass ihr feststellt, dass diese Generation im Grunde auf'ne bestimmte Weise ganz ähnlich ist wie die eigene Generation«, den der Drehbuchautor Stefan Kolditz in einer Diskussion mit Schülern zum Ausdruck gebracht hat?⁴⁵ Die diesem Ziel zugrundeliegende Behauptung muss man angesichts der im Vergleich zum frühen 20. Jahrhundert fundamental veränderten sozialen, politischen und kulturellen Umstände, unter denen die angesprochene Jugend am Beginn des 21. Jahrhunderts aufwächst, wohl bezweifeln. Kolditz' Aussage verdeutlicht nur ein weiteres Mal, wie stark sein Blick auf die Geschichte von der Gegenwart beeinflusst wird. Zwar erfolgt die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit immer aus einer Gegenwart heraus, zugleich verschleiern aber gerade Filme wie *Unsere Mütter, unsere Väter* systematisch den retrospektiven Konstruktionscharakter ihrer durchaus zeitgeistigen, mehr oder minder geschichtsmythischen Erzählungen. In ihrem Bemühen um und in der Vorspiegelung von »Authentizität« inszenieren sich solche Filme als Quellen, wie der Historiker Michael Wildt bezogen auf den Kinofilm *Der Untergang* bemerkt hat.⁴⁶ Konsequenterweise treten die Schauspieler dann auch als »Para-Zeitzegen« in Talkshows und Podiumsdiskussionen auf, die das TV-Event rahmen.⁴⁷

44 Vgl. dazu die kritische Einschätzung aus psychotherapeutischer Sicht: Wolfgang Michal, »Wunschtraumata der Kinder«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. 03. 2013.

45 <http://umuv.zdf.de/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter/UnsereMuetter-unsere-Vaeter-26223848.html> (24. 10. 2013).

46 Michael Wildt, »Der Untergang: Ein Film inszeniert sich als Quelle«, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 2* (2005), H. 1, S. 131-142.

47 Vgl. Rainer Gries, »Vom historischen Zeugen zum professionellen Darsteller. Probleme einer Medienfigur im Übergang«, in: Sabrow/Frei (Hg.), *Geburt des Zeitzeugen*, S. 49-70.