

OSTEUROPA ist eine interdisziplinäre Monatszeitschrift zur Analyse von Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur und Zeitgeschichte in Osteuropa, Ostmitteleuropa und Südosteuropa. OSTEUROPA ist Forum des Ost-West-Dialogs und behandelt gesamteuropäische Themen. OSTEUROPA wurde 1925 von Otto Hoetzsch in Berlin gegründet. 1939 musste die Zeitschrift das Erscheinen einstellen. Von 1951 bis 1975 leitete sie Klaus Mehnert, bis 2002 Alexander Steininger.

OSTEUROPA is member of *eurozine* network: www.eurozine.com

ISSN 0030-6428

OSTEUROPA wird u.a. in folgenden Datenbanken und Bibliographien ausgewertet: European Bibliography of Slavic and East European Studies, International Bibliography of the Social Sciences, International Political Science Abstract, Journal Articles Database, Periodicals Index Online, Public Affairs Information Service, Social Science Citation Index, Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa, Worldwide Political Science Abstracts

Redaktion: Dr. Manfred Sapper, Dr. Volker Weichsel, Margrit Breuer, Olga Radetzka, Dr. Andrea Huterer, Ansgar Gilster.

Adresse: Schaperstraße 30, 10719 Berlin, 030/30 10 45 81 und 30 10 45 82
Fax 030/21 47 84 14; osteuropa@dgo-online.org; www.osteuropa.dgo-online.org

Herausgeber: Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde e.V. (DGO).

Vorstand: Ruprecht Polenz (Präsident), Prof. Dr. Timm Beichelt, Dr. Sabine Fischer Dr. Caroline von Gall, Prof. Dr. Jan Kusber, Prof. Dr. Sebastian Lentz, Prof. Dr. Rainer Lindner, Prof. Dr. Birgit Menzel, Prof. Dr. Alfred Sproede, Prof. Dr. Stefan Troebst.

Geschäftsführung: Dr. Gabriele Freitag, Schaperstraße 30, 10719 Berlin, 030/21 47 84 12
info@dgo-online.org; www.dgo-online.org

Konto: DGO, DE85 1008 0000 0414 8630 00, DRES DE FF 100. Spenden sind steuerlich abzugsfähig.

Erscheinungsweise: monatlich. **Bezug:** über den Verlag, den Buchhandel und die DGO. Das Abo gilt für ein Jahr und verlängert sich, wenn nicht 6 Wochen vor Ablauf des Kalenderjahres schriftlich beim Berliner Wissenschafts-Verlag gekündigt wird.

Preise: Jahresabo 98,00 €, für Mitglieder der DGO & Studierende 55,00 € (plus Porto), Einzelheft 10,00 €, Doppel- und Themenhefte je nach Umfang zwischen 15,00 € und 32,00 €.

Versandkosten für ein Abo in Deutschland 13,20 €; im Ausland 30,55 €.
für Einzelhefte/Themenhefte in Deutschland je nach Umfang 2,00/4,50 €.
für Einzelhefte/Themenhefte ins Ausland je nach Umfang 4,00/8,00 €.

Berliner Wissenschafts-Verlag, Markgrafenstr. 12–14, 10969 Berlin, 030/841770-0; bwv@bwv-verlag.de.

Manfred Sapper, Volker Weichsel (Hg.):
Die Ordnung der Dinge
Qualitative Analysen zum Osten Europas
200 Seiten, 15 Abb.
Preis: 18,00 €, ISBN: 978-3-8305-3655-0

Titelbild: Videotape © Id1974 | Dreamstime.com www.dreamstime.com/stock-photo-videotape-tangled-magnetic-background-backdrop-image70098279#res17742410

© OSTEUROPA/DGO Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil der Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung der Redaktion vervielfältigt und verbreitet werden. Unter dieses Verbot fallen die gewerbliche Vervielfältigung per Kopie, die Aufnahme in elektronische Datenbanken und die Vervielfältigung über CD-Rom und andere elektronische Datenträger.

osteuropa

66. JAHRGANG / HEFT 11–12 / 2016

Die Ordnung der Dinge Qualitative Analysen zum Osten Europas

<i>Andrej Soldatov</i>	Überwachen und Strafen Verschärfung der Internetkontrolle in Russland	3
<i>Michael Hagemeister</i>	„Bereit für die Endzeit“ Neobyzantismus in Russland	15
<i>Aschot L. Manutscharjan</i>	Die Heimat ist in Gefahr Außenpolitik im <i>Izborsker Klub</i>	45
<i>Zaur Gasimov</i>	Wissen und Macht Türkei- und Nahostexperten in Russland	57
<i>Evgenija Lezina</i>	Gemischte Bilanz Lustration in der Ukraine	75

Zur Lage in der Mitte Europas

<i>Aleksander Smolar</i>	Misstrauen in Aktion	
<i>Maciej Stasiński</i>	Konterrevolution in Polen	91
<i>Zuzana Lizcová</i>	Unter Druck Zur Lage der Presse in Tschechien	103
<i>Hella Engerer</i>	Vor dem Brexit Folgen des britischen EU-Referendums für Ostmitteleuropa	119
<i>Ulrich Schmid</i>	Polnische Opfergeschichten Die Filme <i>Miasto 44</i> , <i>Smoleńsk</i> und <i>Wołyń</i>	135

Wissensbestände

<i>K. Kucher</i>	Kriegsbeute in Tübingen	
<i>C. Kuhr-Korolev, T. Sebta, N. Sinkevych</i>	Eine Urkunde Peters des Großen, Seilschaften der Osteuropaforscher und die Restitution	149
<i>Bernhard Schulz</i>	Gescheitert, aber doch gewonnen Die Protagonisten des Neuen Bauens in der Sowjetunion	169
<i>A. Nazarbetova</i>	Medien in Kasachstan	
<i>Z. Shaukenova</i>	Entwicklung, Zustand, Perspektiven	181
<i>B. Eschment</i>		
Abstracts		197

Andrej Soldatov

Überwachen und Strafen

Die Verschärfung der Internetkontrolle in Russland

Das Internet war in Russland lange ein Zufluchtsort der kritischen Öffentlichkeit. Hier gab es unabhängige Berichterstattung, als Zeitungen und Fernsehsender schon weitgehend auf Linie gebracht waren. Der Arabische Frühling und die Protestbewegung in Russland 2011/12 änderten dies. Das Putin-Regime geht immer rigider gegen die Pressefreiheit im Internet vor. Es hat die Eingriffsmöglichkeiten der Aufsichtsbehörde *Roskomnadzor* erheblich ausgeweitet und Druck auf die großen Internetunternehmen ausgeübt, so dass sie der Installation von Überwachungs- und Sperrtechnik zustimmten. Mit dem System SORM wird seit 2015 nahezu der gesamte Datenverkehr überwacht. Um auch die freie Verbreitung von Informationen und Meinungen in den sozialen Netzwerken zu unterbinden, setzt der Kreml mittlerweile auf die direkte Einschüchterung.

Das Internet hat sich in Russland ab den frühen 1990er Jahren stürmisch entwickelt. Es entstanden einige Unternehmen, die in Russland mit den westlichen Giganten des Netzes konkurrieren können: Mail.ru ist dort nicht weniger populär als Gmail.com, die Suchmaschine Yandex ein ernsthafter Rivale von Google, und das soziale Netzwerk VK (VKontakte) hat in Russland wesentlich mehr Nutzer als Facebook.

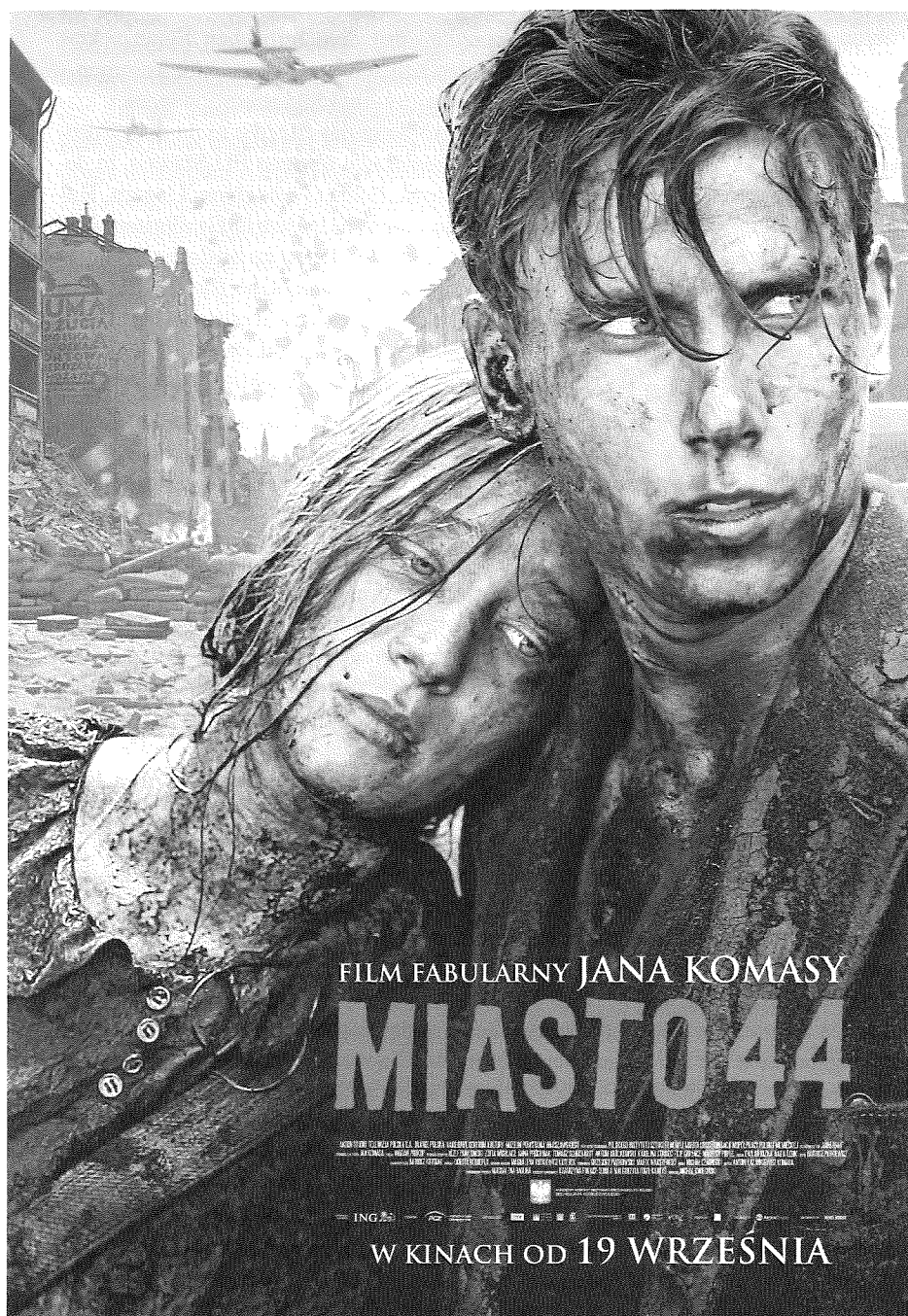
Bei einem Treffen mit Vertretern der Internet-Industrie im Juni 2014 erklärte Präsident Putin, Russlands IT-Branche erwirtschaftete 8,5 Prozent des Bruttoinlandsprodukts, und im Internet-Business würden fünf Billionen Rubel erwirtschaftet.¹ Anfang 2014 entfielen nach einer Analyse der Consulting-Firma *PricewaterhouseCoopers* in Russland bereits drei Prozent des Einzelhandels auf den Onlinehandel.² Dennoch hat der Staat zumindest bis 2011 so gut wie keine Anstalten gemacht, das Internet zu kontrollieren. Dafür gab es mehrere Gründe.

Im Dezember 1999 traf Vladimir Putin, damals noch Ministerpräsident und designierter Nachfolger von Präsident El'cin, erstmals Vertreter der Internet-Community. Mit dem Ergebnis konnten beide Seiten zufrieden sein: Putin wurde Unterstützung zugesichert

Andrej Soldatov (1975), Journalist und Geheimdienstexperte, Gründer des Projekts *agentura.ru*, Moskau

¹ Sergej Plugotarenko: Internet-soobščestvo uže gotovo vzaimodejstvovat' s gosudarstvom. Vzglyad, 10.6.2014, <www.vz.ru/news/2014/6/10/690806.html>.

² Forum „Internet-predprinimatel'stvo v Rossii, <www.kremlin.ru/events/president/news/45886>. – Bereits im Mai 2014 hatte es im Rahmen des Petersburger Wirtschaftsforums ein hochrangig besetztes Arbeitsfrühstück zu den Perspektiven der russischen IT-Branche gegeben, <http://raec.ru/times/detail/3443/?sphrase_id=58242>. Der personelle Umfang der Branche wurde dort mit rund 1,3 Millionen IT-Spezialisten beziffert.



Durch den Schmutz gezogen. Filmplakat von *Miasto 44*

Ulrich Schmid

Polnische Opfergeschichten

Die Filme *Miasto 44*, *Smoleńsk* und *Wolyn*

Das polnische Kino hat sich in den letzten Jahren historischen Themen zugewandt. Viele Filme zeigen eine Bedrohung der polnischen Nation durch fremde Aggressoren. *Miasto 44* (2014) behandelt den Kampf der Warschauer Aufständischen gegen die deutschen Besatzer, *Smoleńsk* (2016) insinuiert, Russlands Präsident Putin habe den polnischen Präsidenten Lech Kaczyński umgebracht, *Wolyn* (2016) zeigt in verstörenden Bildern das Massaker, das ukrainische Nationalisten während des Zweiten Weltkriegs an ihren polnischen Nachbarn verübten. Alle drei Filme rücken polnisches Leiden in den Vordergrund und verstetigen auf je unterschiedliche Weise den romantischen Opferdiskurs.

Die polnische Geschichte liest sich als eine Reihe von Katastrophen: Am Ende des 18. Jahrhunderts verschwand der polnische Staat von der europäischen Landkarte. In den verschiedenen Teilungsgebieten wurden drei Aufstände (1830, 1846, 1863) niedergeschlagen. Der Zweite Weltkrieg begann infolge des Hitler-Stalin-Paktes mit einer doppelten Invasion des Landes durch das nationalsozialistische Deutschland und die Sowjetunion. 1945 schließlich wurde ein kommunistischer Satellitenstaat der UdSSR errichtet.

In der polnischen Romantik hatte sich ein Erzählmuster herausgebildet, das die Geschichte der polnischen Nation in Anlehnung an die Evangelien als messianistisches Martyrium deutet.¹ Diese Schablone hält sich bis heute. Im Jahr 2010 legte die offiziöse polnisch-russländische Historikerkommission einen umfangreichen Abschlussbericht vor, in dem „schwierige Fragen in den russländischen-polnischen Beziehungen im 20. Jahrhundert“ aufgearbeitet werden sollen. Einzelne polnische Autoren präsentieren in diesem Band zentrale Ereignisse der Geschichte weiterhin als romantische Opfererzählungen. So wird etwa der Warschauer Aufstand in der Tradition der Aufstände des

Ulrich Schmid (1965), Prof. Dr., Professor für Kultur und Gesellschaft Russlands, Universität St. Gallen

Von Ulrich Schmid erschien in OSTEUROPA zuletzt: Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung. Platonovs schwierige Rezeption im In- und Ausland, in: Utopie und Gewalt. Andrej Platonov: Die Moderne schreiben, OE, 8–10/2016, S. 409–423. – Masken des Begehrens. Homosexualität in der russischen Literatur, in: OE, 10/2013, S. 17–48. – Ende und Neubeginn der Philologie. Perspektiven für die literaturwissenschaftliche Slavistik, in: OE, 2–3/2013, S. 31–54.

¹ Monika Baár: *Historians and Nationalism. East-Central Europe in the Nineteenth Century*. Oxford 2010, S. 19–24, S. 46–74. – Rafal Stobiecki: *Historians Facing Politics of History. The Case of Poland*, in: Michal Kopecek: *Past in the Making. Historical Revisionism in Central Europe after 1989*. Budapest 2008, S. 179–196.

19. Jahrhunderts als tragische Heldentat verstanden.² Diese Deutungsmuster sind immer noch wirkmächtig und werden von den Anhängern der nationalkonservativen Kaczyński-Regierung sogar noch verstärkt.³

Film und Nation

Der romantische Patriotismus spielt seit jeher eine zentrale Rolle in der polnischen Filmgeschichte. Die beiden wichtigsten Regisseure, die ihr Werk konsequent in den Dienst der nationalen Mythenbildung gestellt haben, sind Andrzej Wajda (1926–2016) und Jerzy Hoffman (geb. 1932). Bereits in Wajdas frühem Meisterwerk *Asche und Diamant* (1958) kommt der Patriotismus deutlich zum Ausdruck. In der Schlusszene dieses Schwarzweißfilms taumelt der angeschossene Held durch eine Wäscheleine und färbt mit seinem Blut die aufgehängten Leintücher rot. Mit der camoufflierten Farbsymbolik der Nationalflagge überlistet Wajda die kommunistische Zensur. In Wajdas Spätwerk wird das nationale Thema dominant: Er verfilmte das tragische Schicksal des Pädagogen *Janusz Korczak* (1990), das Nationalepos *Pan Tadeusz* (1999) und die Biographie von *Waleśa* (2013). Besonders hervorzuheben ist der Film über das Verbrechen von *Katyń* (2007), in dem Wajda eine eigene Deutung der polnischen Opfertation vorlegt. In einer Schlüsselszene feiern die gefangenen Offiziere der polnischen Armee in einer Kirche Weihnachten, während die gottlosen Bolschewiki ihre Weltbeherrschungspläne weiterverfolgen. Die polnische Nation wird hier nachgerade als religiöse Gemeinschaft imaginiert. Wajda orientiert sich bei der Handlung seines Films an der biblischen Heilsgeschichte. Auf die babylonische Gefangenschaft folgt das Martyrium der Gerechten. In der unerträglich langen Schlusszene des Films werden die polnischen Offiziere einzeln mit einem Genickschuss hingerichtet und von einem Bagger verscharrt. Wajda stützt sich hier bewusst auf ikonographische Traditionen des Holocaust und signalisiert damit: Katyń ist der Genozid der sowjetischen Machthaber an den Polen.

Auch Jerzy Hoffman bediente sich eines Tricks, um in Volkspolen nationale Themen ins Kino bringen zu können. Er verlegte sich auf die Verfilmung von Henryk Sienkiewicz's Romanen, in denen die militärischen Erfolge der polnischen Adelsrepublik gegen die Schweden und die Türken gefeiert werden. Die patriotische Relevanz dieser Filme konnte durch die opulenten Kostüme und Kulissen verschleiert werden. 2011 kam Hoffmans aufwändiger Film *1920. Die Schlacht von Warschau* in die Kinos. Gegenstand dieses Historiendramas über den polnisch-sowjetischen Krieg ist die entscheidende Rückzugsschlacht der polnischen Armee, der es unverhofft gelang, die nachrückenden Bolschewiki in die Flucht zu schlagen. Der Regisseur erklärte die Wahl des Themas in einem Interview aus dem Jahr 2009 unverblümt:

² Wojciech Materski: *Polityka i jej skutki*, in: Adam Daniel Rotfeld, Anatolij W. Torkunow (Hg.): *Białe plamy – czarne plamy. Sprawy trudne w polsko-rosyjskich stosunkach 1918–2008*. Warszawa 2010, S. 363–389; russisch unter dem Titel Anatolij v. Torkunov, Adam D. Rotfel'd (Hg.): *Belye pjatna, černye pjatna. Složnye voprosy v rossijsko-pol'skich otnoženijach*. Moskva 2010.

³ Ulrich Schmid: *Nation and Emotion. The Competition for Victimhood in Europe*, in: Jörg Metelmann, Scott Loren (Hg.): *Melodrama After the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood*. Amsterdam 2016, S. 281–293.

Es war in letzter Zeit viel davon die Rede, dass man Filme über den Warschauer Aufstand, die Schlacht bei Monte Cassino und die Schlacht bei Warschau realisieren müsse. Von diesen drei Themen ist mir die Schlacht bei Warschau am nächsten. Das ist unser einziger authentischer Sieg. Der erste große seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. [...] Monte Cassino und der Warschauer Aufstand sind [...] heroisch, aber martyriologisch. Sie forderten viele Opfer, aber es wurde kein adäquater Sieg errungen. Deshalb interessierte mich die Schlacht bei Warschau so sehr.⁴

Entsprechend dominieren in Hoffmans Film die heroischen Töne. Gleichwohl gibt es auch Märtyrer in seinem Film, so etwa die historisch verbürgte Figur des mutigen Priesters Ignacy Skorupka, der die polnischen Soldaten mit dem Kreuz in die Schlacht führt und dabei selbst umkommt. Überhaupt vertritt der Film eine sehr einseitige Geschichtsinterpretation. Er verschweigt, dass der polnisch-sowjetische Krieg von Józef Piłsudski begonnen wurde. Stattdessen zeigt die erste Szene die Revolutionsführer Lenin, Trockij und Stalin im Kreml. Sie beschließen in seltener Einmütigkeit, dass Polen erobert und die Revolution nach Europa getragen werden müsse. Das Fazit des Films entspricht der romantischen polnischen Geschichtsdeutung: Polen ist ein „antemurale christianitatis“ und hat im Jahr 1920 das übrige Europa vor einer bolschewistischen Eroberung geschützt. Die unausgesprochene Pointe liegt natürlich darin, dass diese Heldentat von Europa nicht wahrgenommen, geschweige denn gebührend geschätzt wird.

In jüngerer Zeit haben in Polen drei historisierende Filme erhebliche öffentliche Resonanz ausgelöst. Dabei geht es um eine neue filmische Darstellung des Warschauer Aufstandes, ein Journalistendrama um die Aufklärung des Absturzes des polnischen Präsidentenflugzeugs am 10. April 2010 in Smolensk sowie ein bildstarkes Epos über das Massaker von Wolhynien. Alle drei Filme basieren auf dem romantischen Opferdiskurs, der allerdings in unterschiedliche visuelle Sprachen übersetzt wird.

Miasto 44

Der Warschauer Aufstand von 1944 ist ein Thema, das die polnische Intelligenz bis heute spaltet. Programmatisch für die beiden möglichen Positionen stehen die Dichter Czesław Miłosz und Zbigniew Herbert. Während Herbert den unbedingten Heldenmut der Aufständischen bewunderte, stellte Miłosz die ketzerische Frage, ob der Aufstand mit seiner vorhersehbaren Niederlage die 200 000 Todesopfer und die Zerstörung der polnischen Hauptstadt wert gewesen sei.⁵

Dass der junge Regisseur Jan Komasa (geb. 1981) sich in seinem ersten Spielfilm des Warschauer Aufstandes annehmen würde, lag nicht unmittelbar nahe.⁶ Im Jahr 2004

⁴ Beata Zatońska: *Historia jest moim hobby*. TVP.info 22.12.2009, <www.tvp.info/1197818/historia-jest-moim-hobby>.

⁵ Stefan Chwin: *Czesław Miłosz wobec powstania warszawskiego*, in: *Teksty drugie*, 5/2011, S. 62–81.

⁶ Ebenfalls 2014 kam Robert Gliński's *Kamienie na szaniec* in die polnischen Kinos. Dieses Pfadfinderdrama spielt zwar auch vor dem historischen Hintergrund des Warschauer Aufstandes, rückt aber sehr stark die Beziehung der drei Protagonisten in den Vordergrund.

wurde ein großes Museum in Warschau eröffnet, das die Erinnerung an den Aufstand institutionalisierte. Für Komasa war der Warschauer Aufstand deshalb nicht in erster Linie als historisches Ereignis interessant, sondern als Ausnahmezustand, vor dessen Hintergrund sich menschliche Leidenschaften umso deutlicher abzeichnen. In einem Interview bekräftigte er, dass er sich nicht für die politische Dimension des Themas interessierte, sondern die Emotionen seiner Helden darstellen wollte.⁷ Seine Zuschauer sollten sich mit den Protagonisten identifizieren. Dabei hatte Komasa vor allem ein junges Publikum im Auge, dessen Sehgewohnheiten von Computerspielen geprägt sind. Deshalb gibt es zahlreiche Kampfszenen, die aus der Perspektive eines Ego-Shooters gezeigt werden.

Um das unbedingte Engagement seiner Figuren für den Aufstand glaubwürdig nachzuzeichnen, verzichtet Komasa auf das Motiv des „guten Feindes“, das mittlerweile zu einer Konvention polnischer Kriegsfilm geworden ist. Noch in *Katyń* (2007) hatte Andrzej Wajda einen moralisch aufrechten Russen eingeführt, der bereit ist, sich für die polnische Heldin aufzuopfern. In *Miasto 44* gibt es zwar einen deutschen Gefangenen, der diese Rolle einnehmen könnte. Er wünscht aber den Aufständischen nur in wüsten Worten den Tod. Umgekehrt wird auch der polnische Protagonist im Zustand der äußersten Entmoralisierung gezeigt: Als ihn ein deutscher Gefangener um Gnade anfleht, erschießt er ihn kaltblütig.

Die aktuellen Geschichtsdebatten um den Warschauer Aufstand finden in Komasas Film kaum einen Niederschlag. Die Rolle der Verbände der Roten Armee unter dem Kommando von Sowjetmarschall Konstantin Rokossovskij, die auf der anderen Seite der Weichsel untätig verharren, wird nur episodisch thematisiert. Ebenfalls nur ein peripheres Motiv ist die Beteiligung jüdischer Kämpfer, die von den Aufständischen entweder gar nicht oder nur widerwillig in ihre Reihen aufgenommen wurden.⁸

Umso wichtiger ist die visuelle Gestaltung des Kampfes. Komasa knüpft nicht nur an die Hollywood-Tradition an, sondern spielt auch Motive aus dem polnischen Kino ein. So gibt es eine Reihe von visuellen Zitaten aus dem berühmten Film *Kanal* (1957), in dem Wajda eine Liebesgeschichte vor dem Hintergrund des Warschauer Aufstandes gestaltet hat. Besonders prominent ist aber in Komasas Film eine Anspielung auf Roman Polanskis *Repulsion* (1965). Dort wird der Ekel der Protagonistin, die von Catherine Deneuve gespielt wird, durch die Metapher eines engen Korridors zum Ausdruck gebracht. Aus den Wänden wachsen Hände, die die verstörte Frau begripschen. Komasa setzt dasselbe phantastische Motiv ein, als seine ebenfalls blonde Heldin in die Kanalisation herabsteigt und dort in eine klaustrophobische Panik gerät.

Komasa enthistorisiert mithin den Warschauer Aufstand und ordnet das Geschehen einem melodramatischen Gesamtkonzept unter. Letztlich kann der gesamte Film als groteske Ausgestaltung pubertärer erotischer Phantasien gedeutet werden. Dabei wechselt das phantasierende Bewusstsein je nach Szene. So kämpft der männliche Held gegen alle äußeren Widerstände um seine Geliebte. Die Aggression der deutschen Besatzer ist

⁷ *Miasto 44* – wywiad z reżyserem filmu, Janem Komasa. 8.8.2014, <www.youtube.com/watch?v=sn0qZA_s2dE>.

⁸ Alexandra Richie: *Warsaw 1944. The fateful uprising*. London 2013. – Norman Davies: *Rising '44. The battle for Warsaw*. London 2003. – Włodzimierz Borodziej: *Der Warschauer Aufstand 1944*. Frankfurt/Main 2001.

dabei nur eine hyperbolische Ausprägung einer bedrohlichen Umwelt, die sich den erotischen Wünschen des Jünglings entgegenstellt. Das Mädchen selbst erlebt den Horror der Defloration symbolisch in einer grotesken Szene nach einer Bombenexplosion, als Blut vom Himmel regnet. Auch das Ende des Films weist ein Hauptmerkmal des Melodrams auf: In einer narzisstischen Selbstüberhöhung erreicht das Liebespaar nach einer dramatischen Flussüberquerung das rettende Ufer, während alle anderen Mitglieder der Widerstandsgruppe in der Filmhandlung sterben und damit als mögliche erotische Rivalen weggeräumt werden.

Smoleńsk

Die polnische Filmkritik war sich einig, dass Antoni Krauzes (geb. 1940) Verfilmung der Flugzeugkatastrophe von Smolensk gründlich missraten ist: Moniert wurden der langatmige Plot, die eindimensionalen Figuren, hölzerne Dialoge sowie eine höchst einseitige Darstellung der Ereignisse.⁹

Bereits die Grundkonzeption des Films ist tendenziös: Die Hauptperson ist eine Fernsehjournalistin, die zunächst der offiziellen Version der Untersuchungen folgt, aber im Verlauf ihrer eigenen Nachforschungen auf immer mehr offene Fragen stößt. Zunächst spricht sie abschätzig von der „Smolensker Sekte“, die an einen Anschlag glaubt. Nach einem Besuch in den USA und Gesprächen mit unabhängigen Experten ist sie aber immer mehr davon überzeugt, dass es sich beim Absturz der Präsidentenmaschine nicht um einen Unfall handeln könne. Weiter bestärkt in ihren Zweifeln wird sie durch eine Reihe mysteriöser Todesfälle von Augenzeugen und Experten.

Die Struktur des Films ist also eine Bekehrungsgeschichte. Die Protagonistin teilt zunächst die falsche Meinung der Vielen und nähert sich erst allmählich der „Wahrheit“ der Wenigen. Der Absturz der polnischen Präsidentenmaschine wird am Ende in einer hyperrealistischen Computergrafik gezeigt, die genau die Version der antirussischen Verschwörungstheorie wiedergibt: Der Pilot erhält von russischen Fluglotsen die fatale Anweisung, auf 50 Meter zu sinken (und nicht auf sichere 100 Meter). Noch bevor das Flugzeug die ersten Bäume touchiert, reißt eine erste Explosion den linken Flügel vom Rumpf, eine zweite Explosion zerstört die Kabine. Diese Visualisierung der von der aktuellen polnischen Regierung favorisierten Version erscheint so nicht einfach als eine Möglichkeit unter vielen, sondern als das konsequente Ergebnis der kritischen Recherchen der Protagonistin.

Ähnliches gilt für die Tonspur. Der Film beginnt mit einer Augenzeugenszene: Die Besatzung eines eben in Smolensk gelandeten polnischen Flugzeugs schaut in den dichten Nebel. Nur die Düsengeräusche der sich nähernden Präsidentenmaschine sind zu hören, dann vernimmt man deutlich zwei Detonationen und erst dann verstummen die Düsengeräusche. Damit wird die Bombentheorie als akustische Realität präsentiert.

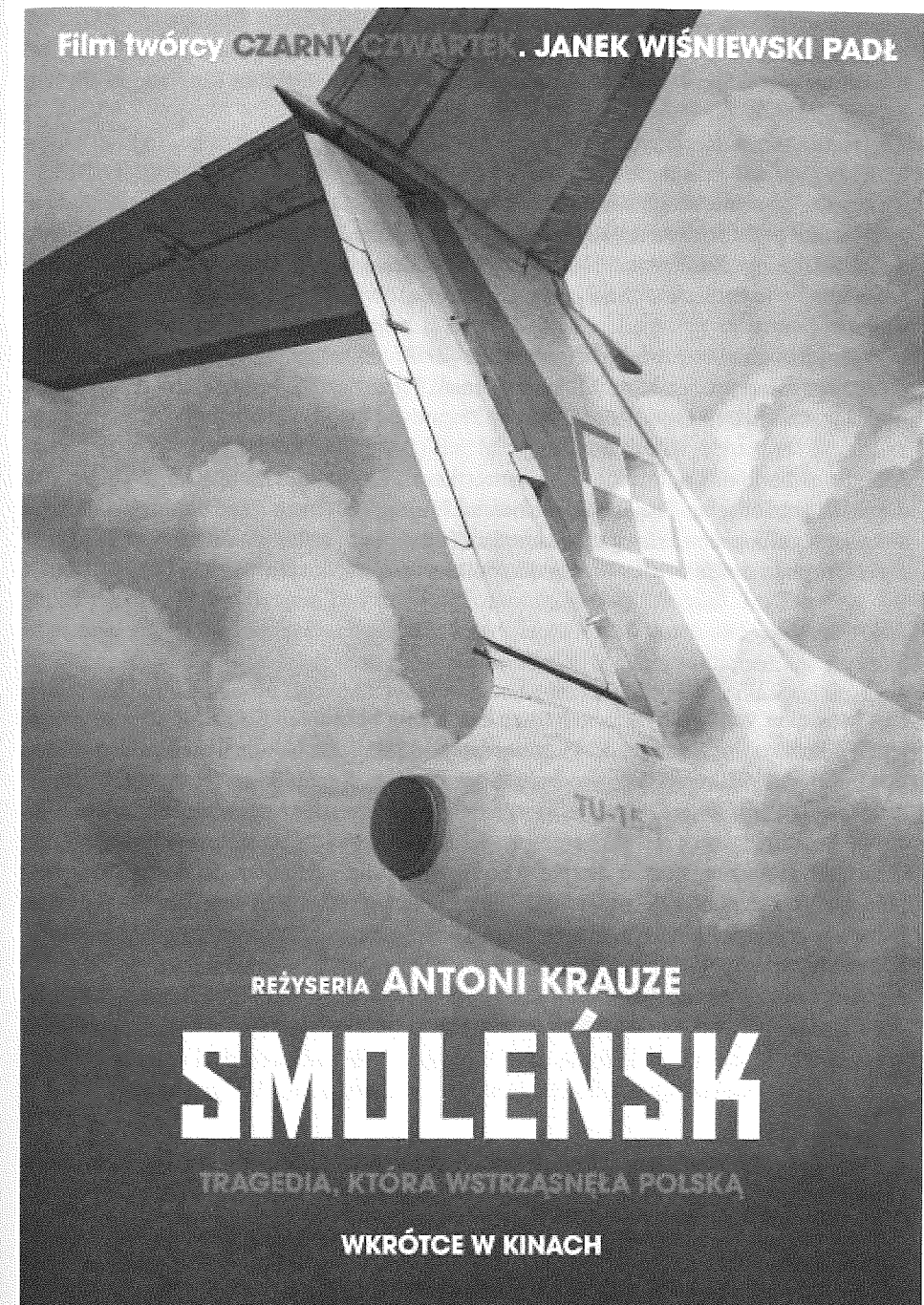
Argumente, die diesem Narrativ widersprechen, werden entweder entwertet oder verschwiegen. So spielt die Witwe des Luftwaffengenerals Andrzej Błasik eine prominente Rolle und wird als Sympathieträgerin aufgebaut. Der Bericht der Zwischenstaat-

⁹ Dazu die Presseschau: Smoleńsk. Chaos, niechlujność, drewniana gra – recenzje dalekie od entuzjazmu. Także na prawicy. *Gazeta Wyborcza*, 6.9.2016, <wyborcza.pl/7,75248,20654402,smolensk-chaos-niechlujnosc-drawniana-gra-recenzje-dalekie.html>.

lichen Untersuchungskommission erwähnt die mögliche Anwesenheit des Luftwaffen-
generals im Cockpit. Es ist denkbar, dass Blasik den Kommandanten der Maschine un-
ter Druck setzte, ungeachtet der widrigen Witterungsverhältnisse zu landen. Dieser Ge-
sichtspunkt wird im Film zwar erwähnt, aber als Falschinformation dargestellt. In Krau-
zes visueller Rekonstruktion der Ereignisse statet nur der Protokollchef Mariusz Ka-
zana dem Cockpit einen kurzen Besuch ab, um sich über die Situation zu informieren.
Er kehrt aber nach einer kurzen Frage wieder in die Kabine zurück. Dieser Dialog ist
durch die Aufnahmen der Black Box tatsächlich verbürgt. Nicht berücksichtigt ist in
Krauzes Interpretation das Drängen des Navigationsoffiziers, in einen steilen Sinkflug
überzugehen – er wähnte das Flugzeug in zu großer Höhe, weil das Terrain vor der
Landebahn eine Senke aufweist. Die Warnung der russischen Lotsen, eine Landung sei
nicht möglich, wird zwar kurz eingespielt. Entscheidend ist in der Darstellung des Films
aber die Einmischung eines rätselhaften russischen Geheimdienstoffiziers, der dem Bo-
denpersonal befiehlt, das Flugzeug auf eine Anflughöhe von 50 Metern zu bringen.
Geradezu perfide ist eine Flashback-Szene, in der das polnische Präsidentenehepaar zu
Hause vor dem Fernseher sitzt und ein Treffen der Ministerpräsidenten Tusk und Putin
in Sopot 2009 verfolgt. Krauzes Film spielt hier einen Original-Nachrichtenbeitrag ein.
Der TV-Bildschirm zeigt nur die beiden Regierungschefs in einem intensiven Dialog,
man hört aber nicht, was sie besprechen. In diesem Moment sagt Lech Kaczyński zu
seiner Frau: „In welcher Sprache die wohl reden?“ Maria Kaczyńska antwortet darauf
vielsagend: „Vielleicht auf Deutsch. Aber worüber?“ Damit insinuiert der Film, dass es
eine Verschwörung zwischen Tusk und Putin gegen den polnischen Präsidenten gege-
ben habe. Durch die Vermutung der First Lady erhält der angebliche Verrat Tusks eine
doppelte Dimension: Er paktiert mit dem russischen Feind, indem er sich der Sprache
des deutschen Feindes bedient!

Der Film beschränkt sich nicht darauf, die offiziellen Untersuchungsergebnisse der
Flugzeugkatastrophe radikal in Frage zu stellen, sondern liefert auch gleich noch ein
Motiv für den Anschlag.¹⁰ Während des Georgienkriegs im August 2008 war Lech
Kaczyński mit den Präsidenten der baltischen Staaten und der Ukraine nach Tiflis ge-
reist und hatte dort eine flammende Rede gegen Russland gehalten, das für ihn der Ag-
gressor war. Im Film raunt ein Informant der Fernsehjournalistin zu, dass der Kreml
dem polnischen Präsidenten diesen Auftritt nie verzeihen habe.

¹⁰ Zwei Untersuchungskommissionen nahmen sich des Absturzes der Präsidentenmaschine an
und legten jeweils einen Untersuchungsbericht vor; das Zwischenstaatliche Luftfahrtkomitee
und die polnische Untersuchungskommission für Flugunfälle: *Meżgosudarstvennyj aviacion-
nyj komitet: Komissija po rassledovaniju aviacionnych proisšestvij: Okančatel'nyj očet po
rassledovaniju aviacionnogo proisšestvija. Katastrofa Samolet TU-154M 10.4.2010*, <mak-iac.org/upload/iblock/abd/finalreport_rus.pdf>. Final Report from the examination of the avi-
ation accident no 192/2010/11 involving the Tu-154M airplane, tail number 101, which oc-
curred on April 10th, 2010 in the area of the SMOLENSK NORTH airfield. Committee for
Investigation of National Aviation Accidents, <[www.smolenskrashnews.com/reports/
polish/polish_final_report.pdf](http://www.smolenskrashnews.com/reports/polish/polish_final_report.pdf)>.



Der Film Smoleńsk: Eine Tragödie, die Polen erschüttert

Der Film endet in einer Apotheose des polnischen Opferdiskurses. Die Opfer des Flugzeugabsturzes von 2010 begrüßen in einer phantasmagorischen Szene die Opfer von Katyń aus dem Jahr 1940. Damit bekräftigt der Film die These, es handle sich bei der Katastrophe von Smolensk um ein zweites Katyń: Demnach hätte Russlands Führung ein weiteres Mal die polnische Elite umgebracht.

Regisseur Antoni Krauze bekräftigte in einem Interview, dass er unbedingt an einen Anschlag auf das Präsidentenflugzeug in Smolensk glaube.¹¹ Die vorbehaltlose Bestätigung der Verschwörungstheorie führte auch dazu, dass der Film nicht vom staatlichen Filminstitut gefördert wurde, sondern von einer eigens für diesen Zweck ins Leben gerufenen Stiftung „Smolensk 2010“. Jerzy Stuhr, der das Drehbuch im Jahr 2012 zu begutachten hatte, äußerte sich sehr negativ über das Projekt:

Ein solcher Film kann gefährlich für Polen sein. Die ganze Welt wird uns auslachen. Ich hätte Mühe mit einem Film, der Hagiographie und Personenkult betreibt.¹²

Allerdings hatte das polnische Filminstitut kein Problem gesehen, Krauzes ebenfalls durchaus patriotisches Projekt *Der schwarze Freitag* (2010) zu finanzieren. Bei diesem ästhetisch gelungenen Film ging es um den Tod eines Werftarbeiters, der bei den Danziger Unruhen des Jahres 1970 von der Volksarmee erschossen worden war.

Wołyń

Das Massaker von Wolhynien gehört zu den wenig bekannten Katastrophen des Zweiten Weltkriegs. Im Sommer 1943 ermordeten ukrainische Nationalisten in dieser Gegend, die vor 1939 eine Wojewodschaft der Zweiten Republik gewesen war, mehrere Zehntausend polnische Opfer. Ihr Mordhandwerk hatten die Angehörigen der Ukrainischen Aufstandsarmee (UPA) bereits im Jahr zuvor gelernt, als sie gemeinsam mit der deutschen Besatzungsmacht die jüdische Bevölkerung verfolgten. In der Historiographie der Volksrepublik Polen war das Thema natürlich tabu. Seit dem Jahr 2000 gibt es jedoch eine ganze Reihe von Quellensammlungen, Zeugenberichten und wissenschaftlichen Untersuchungen.¹³

Noch der 60. Jahrestag des Massakers von Wolhynien im Jahr 2003 hatte zu erheblichen Irritationen auf beiden Seiten geführt. Auf polnischer Seite erwartete man eine

¹¹ Magdalena Rigamonti, Antoni Krauze, reżyser „Smoleńska“: Nie ja byłem dyrygentem, nie ja rozdawałem role. *Gazeta Prawna*, 8.9.2016, <www.gazetaprawna.pl/artykuly/974481,antoni-krauze-o-filmie-smolensk-zamach-by-l-bez-dwoch-zdan.html>.

¹² Jacek Nizinkiewicz, Jerzy Stuhr: pomysł filmu o Smoleńsku wydaje mi się jakiś hucpa. *Onet wiadomości*, 18.12.2012, <<http://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/stuhr-pomysl-filmu-o-smolensku-wydaje-mi-sie-jakas-hucpa/pq0f6>>.

¹³ Grzegorz Motyka: *Wołyń '43. Ludobójcza czystka. Fakty, analogie, polityka historyczna*. Kraków 2016. – Marek Pokrowski: *Wołyń. Wspomnienia ocalałych*. Poznań 2016. – Ewa und Władysław Siemaszko: *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na ludności polskiej Wołynia 1939–1945*, 2 Bde. Warszawa 2000.

Entschuldigung, auf ukrainischer Seite pochte man auf eine Aufarbeitung der nationalistischen Innenpolitik der Zweiten Republik.¹⁴ Erst die bedingungslose Unterstützung der Orangen Revolution durch die Warschauer Regierung und die polnische Bevölkerung führte zu einer nachhaltigen polnisch-ukrainischen Aussöhnung. Die konstruktive Rolle, die Warschau bei der Ausarbeitung des EU-Assoziierungsabkommens und während des Euromajdans spielte, wurde in der Ukraine ebenfalls positiv registriert.

Mittlerweile ist auch die polnische Politik auf diese Tragödie aufmerksam geworden. Im Juni 2016 verabschiedete der Sejm eine Resolution, in der das Massaker von Wolhynien als Genozid am polnischen Volk eingestuft wurde. Bereits drei Jahre zuvor hatte das Parlament „von einer ethnischen Säuberung mit Anzeichen eines Genozids“ gesprochen.¹⁵ Solch politische Stellungnahmen sind wenig hilfreich. Sie zementieren ein Täter-Opfer-Schema, das durch eine breitere Kontextualisierung relativiert werden müsste. So war das Massaker von Wolhynien eine Folge des polnisch-ukrainischen Konflikts in der Zweiten Republik. 1928 hatte der Wojewode Henryk Józewski das sogenannte Wolhyner Experiment begonnen, das die Bedürfnisse der ethnischen Ukrainer in Polen stärker berücksichtigte.¹⁶ Gleichzeitig führte die Regierung im Südosten Polens „Pazifizierungsaktionen“ durch, mit denen sie auf Anschläge ukrainischer Terroristen reagierte. 1934 wurde der polnische Innenminister Bronisław Pieracki durch ukrainische Nationalisten ermordet. Das Verhältnis zwischen Polen und Ukrainern verschlechterte sich weiter, Józewski verlor seinen Posten. Nach dem deutschen Überfall auf Polen wurde Wolhynien Teil des Reichskommissariats Ukraine. Im Zustand der allgemeinen Rechtlosigkeit brach sich der Konflikt zwischen Polen und Ukrainern blutig Bahn. Nach dem Massaker kam es zu polnischen Vergeltungsaktionen, die den ukrainischen Gräueltaten an Brutalität nicht nachstanden. Allerdings war die Zahl der Opfer deutlich geringer.

Im Oktober 2016 kam nun Wojciech Smarzowski (geb. 1963) epischer Spielfilm *Wołyń* in die Kinos. Der Film beruht auf Motiven aus einem Erzählzyklus des patriotischen Schriftstellers Stanisław Srokowski, der selbst aus Wolhynien stammt. Srokowski schilderte das Massaker in seinem Erzählband *Hass* (2006) auf drastische Weise:

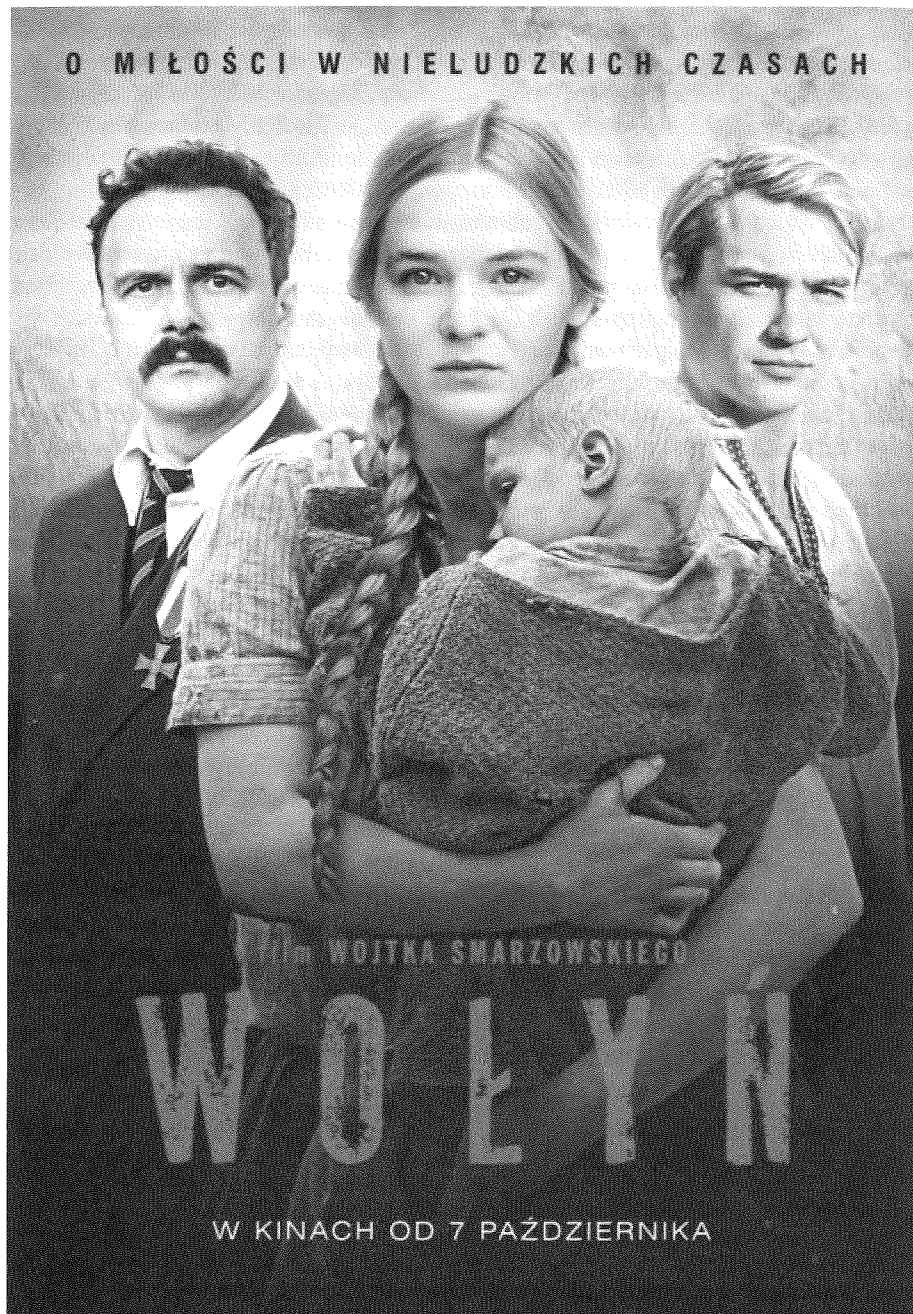
In der Dichte des Getreidefeldes verbrannten Menschen bei lebendigem Leib – Frauen, Greise und Kinder. Über den Feldern erschollen Schreie und Wehklagen. [...] Eine dunkle und große Klage erhob sich gegen Gott, aber Er schwieg. Lebendige Fackeln rannten über das Feld, warfen sich zu Boden und wälzten sich zwischen den Flammen. Und daneben, wo finstere Männer mit Heugabeln und Äxten standen, ertönte abscheuliches Gelächter.¹⁷

¹⁴ Bogumiła Berdychowska: Schwierige Versöhnung. Zur ukrainischen Wolhynien-Debatte 2003, in: Renata Makarska, Basil Kerski (Hg.): *Die Ukraine, Polen und Europa. Europäische Identität an der neuen EU-Ostgrenze*. Osnabrück 2004, S. 165–173.

¹⁵ Andrij Portnov: Clash of Victimhoods: the Volhynia Massacre in Polish and Ukrainian memory. *Open Democracy Russia*, 16.11.2016, <www.opendemocracy.net/od-russia/andrii-portnov/clash-of-victimhood-1943-volhynian-massacre-in-polish-and-ukrainian-culture>.

¹⁶ Martin Aust: *Polen und Russland im Streit um die Ukraine: Konkurrierende Erinnerungen an die Kriege des 17. Jahrhunderts in den Jahren 1934 bis 2006*. Wiesbaden 2009, S. 169.

¹⁷ Stanisław Srokowski: *Nienawiść*. Warszawa 2015, S. 134.



Wołyń. Von der Liebe in unmenschlichen Zeiten

In einer Notiz verbürgt sich der Autor für die Authentizität der dargestellten Ereignisse. Die pleonastischen Formulierungen unterstreichen den gesteigerten Wahrheitsanspruch der Erzählung:

Alle Ähnlichkeiten von fiktiven und realen Namen und Figuren sind zufällig. Aber die Erzählungen sind wahrheitsgetreu, haben tatsächlich so stattgefunden und wurden so beschrieben, wie sie stattgefunden haben.¹⁸

Smarzowski lehnt sich in seinem Drehbuch sehr eng an Srokowskis Vorlage an. Im Mittelpunkt der Handlung steht – wie in *Miasto 44* – eine junge blonde Frau, die bereits durch ihr blendendes Aussehen als Verkörperung des polnischen Weiblichkeitsideals gelten darf. Sowohl in *Miasto 44* als auch in *Wołyń* wird diese erotische Attraktivität kombiniert mit dem romantischen Motiv der „polnischen Mutter“ (Matka Polka), die sich selbstlos für ihre Familie und letztlich für ihre Nation aufopfert. In beiden Filmen gibt es lange Fluchtszenen, in denen die blonde Heldin ein Kind vor den bösen Feinden rettet.

Smarzowski zeigt das Massaker von Wolhynien in äußerst brutalen Bildern. So werden die Verbrennung eines Kindes in einer Heugarbe, die Enthauptung einer Mutter, das Auseinanderreißen des Körpers eines polnischen Offiziers durch zwei Pferde oder das Ausweiden eines Opfers bei lebendigem Leib minutiös dargestellt. Der Horror dieser Morde wird auch durch filmische Mittel unterstrichen. Smarzowski setzt häufig die Handkamera ein, der Bildlauf wird durch Sprünge unterbrochen, eine bedrohliche Geräuschkulisse verstärkt den Schrecken.

In der Handlungsstruktur des Films zeigt sich deutlich das Bemühen des Regisseurs, die Polen und Ukrainer nicht einfach als Feinde zu porträtieren. Der Film setzt ein mit einer Bauernhochzeit: Ein polnisches Mädchen heiratet einen ukrainischen Burschen. Als der Ehemann später während den Mordaktionen von seinem Bruder dazu gedrängt wird, seine Frau umzubringen, zieht er es vor, den Bruder zu erschlagen.

Auch die Protagonistin, die gegen ihren Willen an einen polnischen Bauern verheiratet wird, liebt eigentlich einen hübschen ukrainischen Burschen. Ihr Geliebter wird später von einem bolschewistischen Kommissar erschossen. Diese vordergründigen Überschreitungen der ethnischen Segregation werden in *Wołyń* vor dem Hintergrund eines relativ einfachen Deutungsschemas präsentiert: Die Polen erscheinen als Kulturträger, die mit ihren antiquierten Ehrvorstellungen nichts gegen die bestenfalls urtümliche, schlimmstenfalls barbarische ukrainische Landbevölkerung ausrichten können. Die Ukrainer treten als ideologische Wendehälse auf, die den deutschen Offizier und den bolschewistischen Kommissar mit gleicher Servilität begrüßen. Die Juden werden als Opfer aller Gruppen präsentiert: Sie werden von den Nazis gejagt und von den ukrainischen Bauern ausgepresst. Die Deutschen sind Rassisten, die ohne mit der Wimper zu zucken auch jüdische Kinder erschießen, aber gleichzeitig die Polen gut behandeln. Die Russen schließlich sind unmoralische Opportunisten, die für eine Flasche Wodka bereit sind zu morden.

In diesem verwirrenden Mix von Nationalitäten spielen natürlich die Ukrainer eine herausragende Rolle. Die *Ukrainische Aufstandsarmee* wird nicht direkt beim Morden gezeigt, aber die Gräueltaten der ukrainischen Bauern werden mit Verhetzungsszenen in

¹⁸ Ebd., S. 4.

einem Militärcamp der UPA durchsetzt. Die fanatisierten Kämpfer schwingen ihre rot-schwarzen Flaggen und skandieren „Ruhm der Ukraine, Ruhm den Helden“. Es wäre naiv anzunehmen, dass eine solche Darstellung der UPA sich nicht auf die aktuelle Wirklichkeitsdeutung der polnischen Kinozuschauer auswirkte. Auch auf dem Euromajdan waren die rot-schwarze Flagge und die „Ruhm“-Rufe allgegenwärtig. Durch das Prisma des Films *Wołyń* wird nun der Euromajdan einseitig in eine direkten Traditionslinie zu den Verbrechen der UPA gestellt.

Auch in diesem Punkt scheint sich Smarzowski eine Hintertür offen gelassen zu haben. Vor dem Massaker zeigt der Film zwei ukrainische Gottesdienste, die abwechselnd eingeblendet werden. Ein Geistlicher, in dem unschwer als historisches Vorbild der griechisch-katholische Metropolit Andrej Šeptyc'kyj (1865–1944) erkannt werden kann, predigt Frieden und Völkerverständigung, während der andere Priester Sensen und Äxte segnet und zur Vernichtung des Feindes aufruft. Damit signalisiert der Regisseur, dass er die Kategorie des Bösen nicht einfach ethnisch definieren will.

Die zentrale Bedeutung von *Wołyń* besteht aber gerade nicht in einer revanchistischen Neubestimmung des polnisch-ukrainischen Verhältnisses. Viel wichtiger ist das Thema der „Nachbarn“, das seit Jan Tomasz Gross' gleichnamigem Buch aus dem Jahr 2001 die polnischen Gemüter erhitzt. Gross hatte in einer eindringlichen Sprache die Vernichtung der jüdischen Bevölkerung im ostpolnischen Jedwabne im Juli 1941 durch polnische „Nachbarn“ geschildert. Darauf entspann sich in Polen eine langwierige Debatte über die Frage, ob der Massenmord von Jedwabne den deutschen Besatzern oder den polnischen Zivilisten anzulasten sei.¹⁹

Zusätzlichen Brennstoff erhielt die schmerzliche Aufarbeitung des polnisch-jüdischen Verhältnisses im Zweiten Weltkrieg durch Paweł Pawlikowskis oscargekrönter Film *Ida* (2013): Eine junge katholische Nonne erfährt im kommunistischen Polen der 1960er Jahre, dass sie als jüdisches Mädchen zur Welt gekommen sei. Bei den Nachforschungen zu ihrer Familiengeschichte findet sie heraus, dass ein polnischer Nachbar ihre Eltern und ihren Cousin während der Nazi-Besatzung zunächst versteckt, dann aber ermordet hat.

Ein wichtiger Grund für den Publikumserfolg von *Wołyń* ist sicher darin zu sehen, dass der Film ein kräftiges Antidot für den vergifteten polnischen Nationalstolz bereitstellt. Die Polen sind hier nicht mehr die mordenden, sondern die ermordeten Nachbarn. Der Preis für diesen Ausgleich ist allerdings hoch: *Wołyń* stärkt das polnische Selbstbewusstsein, indem es eine frisch verheilte Wunde in der polnisch-ukrainischen Versöhnung wieder aufreißt.

Geschichtspolitik und Geschichtsbewusstsein

Seit dem Erdrutschsieg von Jarosław Kaczyńskis Partei *Prawo i sprawiedliwość* (PiS) im Oktober 2015 hat die patriotische Geschichtspolitik in Polen Hochkonjunktur. Besonders deutlich zeigt sich dies am Projekt eines neuen Gesetzes über die „nationalen

¹⁹ Krzysztof Ruchniewicz: Die Jedwabne-Debatte in Polen. Das schwierigste und schmerzlichste Kapitel der polnisch-jüdischen Beziehungen, in: Martin Aust, Krzysztof Ruchniewicz, Stefan Troebst (Hg.): Verflochtene Erinnerungen. Polen und seine Nachbarn im 19. und 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2009, S. 189–198.

Medien“. Artikel 3 nennt als Ziel der staatlichen Medienarbeit unter anderem die „Kultivierung der nationalen Tradition sowie patriotischer und humanistischer Werte“.²⁰ In dieser Formulierung wird deutlich, dass nicht die unvoreingenommene Erforschung der tragischen Geschichte im Vordergrund der staatlichen Kulturinitiativen steht, sondern die Stärkung des gemeinsamen nationalen Projekts. Die nationalkonservative Regierung kann bei ihrer Instrumentalisierung tragischer historischer Ereignisse auf die Unterstützung breiter Bevölkerungskreise zählen.

Der Warschauer Aufstand ist im Bewusstsein der polnischen Bevölkerung sehr präsent. In einer Zeitreihenuntersuchung seit 1994 bestätigten regelmäßig 86 Prozent der Befragten, dass sie dem Warschauer Aufstand eine hohe Bedeutung beimessen. Bei der Frage, ob der Warschauer Aufstand sinnvoll gewesen sei, stieg die Zustimmung von 1994 bis 2014 sogar von 51 Prozent auf 61 Prozent.²¹ Die PiS-Regierung fördert gezielt ein patriotisches und martyriologisches Geschichtsbild. So kämpft das Danziger Weltkriegsmuseum bereits vor seiner Eröffnung um die europäische Konzeption seiner Ausstellung. Eine von Kulturminister Piotr Gliński eingesetzte Kommission kam zu dem Schluss, dass die Danziger Ausstellung vor allem das Leiden und die Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg zeigen wolle und zu wenig die Opferbereitschaft der Polen berücksichtige.²²

Weniger eindeutig verhalten sich die polnischen Bürger zur Flugzeugkatastrophe von Smolensk. Parteichef Jarosław Kaczyński hat deutlich gemacht, dass die seiner Meinung nach ungenügenden Berichte über das Unglück überprüft und korrigiert werden müssen. Seit Februar 2016 ist eine Kommission unter Leitung von Verteidigungsminister Antoni Macierewicz in dieser Angelegenheit tätig.²³ Dabei geht es nicht nur um die Neuinterpretation bereits bekannter Tatsachen. Die Leichen der Absturzopfer wurden noch einmal exhumiert und gerichtsmedizinisch untersucht. Besonderes Aufsehen erregte die Öffnung des Sargs des verunglückten Präsidentenehepaars in der Königsgruft des Krakauer Wawel-Schlusses. Allerdings erwarteten laut einer Umfrage vom April 2016 nur 23 Prozent der Befragten neue Erkenntnisse von der Arbeit der Macierewicz-Kommission. Nur 15 Prozent glaubten, dass eine bestimmte Version des Unglücks zweifelsfrei bestätigt werden könne.²⁴ Immerhin empfahl die Bildungsministerin Anna Zalewska den Film *Smoleńsk* für polnische Schüler.

Das Thema *Wołyń* ist erst in den letzten Jahren ins Bewusstsein der polnischen Öffentlichkeit zurückgekehrt. In einer Umfrage aus dem Jahr 2008 hatten nur 59 Prozent der

²⁰ Druk nr 442. Poselski projekt ustawy o mediach narodowych, 20.4.2016, <sejm.gov.pl/Sejm8.nsf/druk.xsp?nr=442>.

²¹ Powstanie warszawskie w ocenie społecznej, in: Komunikat z badań, 110/2014, <www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2014/K_110_14.PDF>.

²² Reinhold Vetter: Das Schicksal des Danziger Weltkriegsmuseums. Die polnische Regierung und die europäische Ausrichtung des Projekts, in: Polen-Analysen, 192/2016, S. 2–6. – Paweł Machcewicz: „Museum statt Stacheldrahtverhaue“. Das Museum des Zweiten Weltkriegs in Danzig. Konzeption und Kontroversen, in: Włodzimierz Borodziej, Joachim von Puttkamer (Hg.): Europa und sein Osten. Geschichtskulturelle Herausforderungen. München 2012, S. 81–104.

²³ Ursprünglich handelte es sich um eine Subkommission. Die heimliche Umwandlung in eine Kommission stieß auf Kritik. Agnieszka Kublik: Macierewicz omija prawo. Podkomisja smoleńska stała się komisją. Gazeta Wyborcza, 28.9.2016, <wyborcza.pl/1,75398,20756272,macierewicz-omija-prawo-podkomisja-smolenska-stala-sie-komisja.html#ixzz4TCvXEbX1>.

²⁴ Polacy o wyjaśnianiu katastrofy smoleńskiej w przeddzień jej szóstej rocznicy, in: Komunikat z badań, 52/2016, S. 1, 4, <www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2016/K_052_16.PDF>.

Befragten Kenntnis von der Tragödie, im Jahr 2013 waren es bereits 69 Prozent.²⁵ Mit der Premiere von Wojciech Smarzowskis Film hat sich die Situation noch einmal verändert. In den ersten zwei Monaten erreichte der Film über 1,3 Millionen Zuschauer.²⁶ Es gab kaum ein Magazin, das nicht breit über das Massaker von Wołyń berichtet hätte. Das ikonische Werbeplakat für den Film war überall zu sehen – auch Buch- und Zeitschriftentitel griffen auf die visuelle Kombination von brennenden Bauernhütten und blutüberströmten Leichen zurück.

Obwohl in der polnischen Bevölkerung ein durchaus patriotisches Geschichtsbild vorherrscht, gibt es doch erhitzte Debatten über die historischen Lektionen in den neuen Kinoproduktionen. Damit wird deutlich, dass man in Polen trotz der ideologischen Initiativen der PiS-Regierung keineswegs von einer „geschlossenen Gesellschaft“ sprechen kann.

²⁵ Trudna pamięć: Wołyń 1943, in: Komunikat z badań, 93/2013, S. 5, <[www.cbos.pl/ SPIS-KOM.POL/2013/K_093_13.PDF](http://www.cbos.pl/SPIS-KOM.POL/2013/K_093_13.PDF)>.

²⁶ <http://www.sfp.org.pl/box_office?b=283>.

Katharina Kucher, Corinna Kuhr-Korolev,
Tetiana Sebta, Nataliia Sinkevych

Kriegsbeute in Tübingen

Eine Urkunde Peters des Großen, Seilschaften der
Osteuropaforscher und die Restitution

Eine prächtige Urkunde Peters des Großen war über Jahrzehnte am Tübinger Institut für Osteuropäische Geschichte ausgestellt. Nun hat eine deutsch-ukrainische Forschungsgruppe ermittelt, dass dieses Schriftstück, das von besonderer Bedeutung für die ukrainische Kirchengeschichte ist, während der deutschen Besatzung 1941 aus der Vernads'kyj-Bibliothek in Kiew entwendet und als Kriegsbeute verschleppt wurde. Nach dem Krieg erwarb sie der Osteuropahistoriker Werner Markert. Bei dem Erwerb spielte sein Netzwerk aus der Zeit vor 1945 eine wichtige Rolle. Der Fall zeigt, dass auch Bestände von Bibliotheken oder Museen, die nicht in der „kritischen“ Zeit zwischen 1933 und 1945 erworben wurden, eingehend auf ihre Provenienz zu untersuchen sind. Dabei verspricht internationale Zusammenarbeit mehr Erfolg. Nun wird die Urkunde an die Ukraine restituiert.

Lange Zeit konnten Besucher der Bibliothek des Tübinger Instituts für Osteuropäische Geschichte dort eine prächtige, farbig gestaltete und handschriftlich verfasste russische Originalurkunde aus dem 18. Jahrhundert bewundern.¹ Dabei handelt es sich um ein großformatiges, eng beschriebenes Pergament, dessen Textfeld ein breiter Rahmen an Illuminaten (Zarenwappen, Vignetten und Ranken) einfasst. Das Dokument trägt die Unterschrift des Zaren Peter der Große und ist mit einem Wachssiegel in einer metallenen, reich verzierten Siegelkapsel versehen. Wie für Zarenurkunden üblich, ist an den unteren Rand der Urkunde ein Stück Seidenstoff angenäht. Aufbewahrt wurde das 80 x 58 cm große Schriftstück über Jahrzehnte in einer speziell angefertigten Vitrine, die an eine Wand der Institutsbibliothek geschraubt war.

Zur Herkunft dieser Urkunde gab es eine Geschichte. Sie lautete, dass der Historiker Werner Markert, der Gründungsdirektor des Instituts, sie Ende der 1950er Jahre auf einem Flohmarkt erworben habe. Als Freund und Kenner alter Urkunden sei es sein Wunsch gewesen, dass Studenten die Aura wertvoller, überlieferter Quellen aus der slawischen Welt bereits im Studium verspüren könnten. In der Tat nahmen Mitarbeiterinnen und

Katharina Kucher (1967), Dr. phil., Historikerin, Universität Tübingen

Corinna Kuhr-Korolev (1967), Dr. phil., Historikerin, Berlin

Tetiana Sebta (1968), Dr. phil., Historikerin, Kiew

Nataliia Sinkevych (1981), Dr. phil., Historikerin, Tübingen/Kiew

¹ Seit April 2016 befindet sich die Urkunde zur Aufbewahrung im Archiv der Universität Tübingen. An dieser Stelle sei der Leiterin des Universitätsarchivs, Regina Keyler, und ihrem Team für die gute Zusammenarbeit gedankt.