

NachBilder des Holocaust

Herausgegeben
von

Inge Stephan
und Alexandra Tacke



2007

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

III. Bilderpolitiken und Medien

Historisierung der NS-Vergangenheit

Der Untergang (2004) zwischen Historienfilm und Eventkino

von Sabine Hake

Stellen Sie sich folgende Szene vor: Sie halten sich in einem Bunker irgendwo unter der Erde versteckt, die Wände werden von Detonationen und Explosionen über Ihnen erschüttert, Sie sind von einer Kakophonie von Geräuschen umgeben. Als Sie schließlich an die Oberfläche zurückkehren, bietet sich Ihnen ein schauriges Schauspiel von brennenden Gebäuden, Schutt auf den Straßen und unbeschreiblichen Szenen der Zerstörung. Bei dem, was ich hier beschreibe, handelt es sich um *The Blitz Experience* im Imperial War Museum in London, „a carefully researched reconstruction of an air raid shelter and a blitzed street in 1940 London“, die dem Museumsbesucher durch eine überwältigende Mischung aus visuellen Eindrücken, Geräuschen und Gerüchen die historischen Geschehnisse näher zu bringen versucht. Die Szene könnte aber auch aus dem Film *Der Untergang* (2004) stammen. Denn in beiden Fällen wird historische Erfahrung durch Schocks hervorgerufen, welche durch das Heraustrreten aus den unterirdischen Schutzräumen in die zerstörte Welt draußen erzeugt werden. Diese Erfahrung wird jeweils durch die Perspektiven von Opfer und Täter vermittelt. Hier wie dort beruht sie auf einer Ästhetik der Simulation und Rekonstruktion.

Im Film *Der Untergang* führt uns das Nacherleben in den Führerbunker und das heiß umkämpfte Berlin. Der Produzent und Drehbuchautor Bernd Eichinger lädt, in Zusammenarbeit mit dem führenden Hitler-Biografen Joachim Fest und dem Jung-Regisseur Oliver Hirschbiegel, das Kinopublikum ein, sich dem Spektakel des absoluten Grauens und des unvorstellbar Bösen auszusetzen. Und dies geschieht im Kontext einer geradezu fetischistischen Besessenheit von Geschichte und Erinnerung in Literatur, Kunst, Architektur und Museumskultur, einer allgegenwärtigen Stimmung von Nostalgie

und Melancholie im zeigensässigen Kulturbetrieb und einer eigentlich unerwarteten Wiederbelebung der Erbediskussion im öffentlichen Leben.²

Der Untergang ist das bekannteste und zugleich umstrittenste Beispiel in einer Reihe von Filmen, die in den letzten Jahren das ‚Dritte Reich‘ sowohl als klar abgegrenzte geschichtliche Periode als auch als integralen Bestandteil deutscher Identität behandeln. Diesen Filmen – welche in der anglo-amerikanischen Forschung *heritage films* genannt werden – wird oft vorgeworfen, durch ihre Vorliebe für melodramatische oder sentimentale Stoffe, ihre Affinität zu Traditionen der Populärkultur und zu konventionellen Stilen sowie ihre Tendenz zur Personalisierung und Psychologisierung, die Nazi-Vergangenheit zu entpolitisieren.³ Wie schon seine Vorgänger schöpft *Der Untergang* einerseits die Kommerzialisierung, Banalisierung und Verkitschung des ‚Dritten Reiches‘ durch die Kulturindustrie wirkungsvoll aus, bedient aber andererseits die im politischen Leben und in wissenschaftlichen Debatten vorherrschenden Diskurse über Schuld, Trauer und Tabuisierung.

Wie schon die Filme der neunziger Jahre geht *Der Untergang* die deutsche Frage aus einer post-nationalen Perspektive an. Er reduziert den Nationalsozialismus auf Fragen von Identität und macht Geschichte in Form von Kinogeschichten konsumierbar. Da die Nation heute nur noch als eine von vielen Kategorien der Identitätsbildung gilt, kann ihre Geschichte nun ohne die Altlasten von Schuld und Scham erforscht, erlebt und konsumiert werden – alles Faktoren, die in der einheimischen Rezeption und der globalen Vermarktung der jüngsten deutschen Filme über die NS-Vergangenheit eine tragende Rolle spielen.

Der Untergang hat, indem er eine neue Phase der Vergangenheitsbewältigung ankündigt, deren grundlegende Elemente wieder einmal neu gemischt: vom Hauptaugenmerk auf gewöhnliche Deutsche zurück zur politischen und militärischen Führung, von Beispielen individuellen Widerstandes zu Beweisen seiner Schwierigkeit oder Unmöglichkeit und von der Konfrontation mit den Opfern des Naziregimes zur Darstellung von Deutschen als Opfer der Geschichte. Im klaustrophobischen Raum des Bunkers gibt es nämlich keinen Platz für die deutsch-jüdischen Liebesgeschichten, die in anderen Filmen dazu dienen, die Möglichkeit deutsch-jüdischer Versöhnung anzudeuten. Die Beschränkung auf die deutsche Perspektive in der Eichinger-Hirschbiegel-Produktion und insbesondere die Fixierung auf die Nazi-Elite im Augenblick ihres vollständigen Zusammenbruchs erfordert eine direkte

Auseinandersetzung mit der Endgültigkeit dieses ‚Untergangs‘ und ermöglicht konsequenterweise dadurch die Befreiung der Gegenwart von der Last der Vergangenheit.

Durch das Fehlen eines Anderen, das die Unmenschlichkeit des NS-Regimes aufzeigen würde, macht der Film die Nazis selbst zum ganz Anderen. In Abgrenzung zu diesem Anderen kann das zeitgenössische Publikum seine eigene Schuldlosigkeit behaupten. Dieser Mechanismus folgt den psychologischen, gesellschaftlichen und politischen Logiken des im Weiteren als Historisierung beschriebenen Prozesses. Indem er einer völlig andersartigen Vergangenheitsbewältigung den Weg ebnet, ermöglicht *Der Untergang* eine historisierende Darstellung der Geschichte ohne jegliche kritische Auseinandersetzung mit ihren Hauptakteuren und Hauptereignissen. Durch eine Kombination textueller Charakteristiken und kontextueller Effekte initiiert der Film einen Distanzierungsvorgang, der – und das ist das Paradox – die Selbsterfahrung des zeitgenössischen (deutschen) Publikums als Opfer seiner eigenen Geschichte ermöglicht. Die emotionale Wirkung des Films entspringt also nicht seiner fiktionalen Welt, sondern entwickelt sich erst durch die Beziehung des Publikums zum Ende des ‚Dritten Reiches‘ und dessen heutiger politischer Bedeutung. Diese fundamentale Spannung zwischen der Loslösung von den historischen Geschehnissen und der Neuanknüpfung an die Frage des Erbes, die unbeantwortbar bleibt, solange wir Geschichte mit Erinnerung verwechseln, erzeugt die Haltungen, Einstellungen und Empfindlichkeiten, die untrennbar mit dem Historismus verbunden sind.

Mein Beitrag versucht, folgenden Fragen nachzugehen: Wie sieht Historisierung des Nationalsozialismus in filmischen und audiovisuellen Medien aus? Wie funktioniert sie? Was schließt sie mit ein? Und nicht zuletzt, was wird durch sie erreicht? Inwiefern ist Historisierung Teil einer andauernden Neubewertung der Nachkriegszeit einschließlich des Kalten Krieges? Und inwiefern geht sie über den Nachkriegsdiskurs der Vergangenheitsbewältigung hinaus und zielt auf ein völlig anderes Verständnis von deutscher Geschichte, etwa im Sinne einer „Naturgeschichte der Zerstörung“⁴ voller nationaler Krisen, Desaster und Katastrophen, einschließlich der obligatorischen öffentlichen Rituale des Vergessens und Erinnerns, die diese nach sich ziehen.

Historisierung ist ein quasi natürlicher Vorgang, der auf dem Vergehen der Zeit und dem Wechsel der Generationen basiert. Seine Bedeutung und Funktion sind jedoch untrennbar mit Strategien der

Darstellung und Prozessen der Identifikation verbunden. Als bis dato deutlichstes Beispiel von Historisierung im Kino erlaubt uns *Der Untergang* die Bedingungen festzustellen, unter denen die Gegenwärtigkeit der NS-Vergangenheit, die ein zentraler Bestandteil deutscher Nachkriegsidentität war, einer distanzierteren Form der Anteilnahme weicht und somit den Diskurs der Schuld und des Trauerns, der von den fünfziger Jahren bis in die siebziger Jahre vorherrschte, allmählich ablöst. Das Beharren des Films auf der Vergangenheit des Vergangenen wirft letztendlich die Frage auf, unter welchen Bedingungen eine Normalisierung der deutschen Geschichte möglich ist oder ob die Wunde des Nationalsozialismus immer ein grundlegender Teil deutscher Identität bleiben wird – und deshalb konventionelle Filmgenres oder Stile niemals in der Lage sein werden, die Gräueltaten des Holocaust und die Ungeheuerlichkeiten des Nazi-Regimes adäquat darzustellen.

Den Prozess der Historisierung werde ich im Folgenden auf drei Ebenen nachzeichnen: Zum einen auf der Ebene der visuellen und narrativen Bestandteile, die den Film auf eine historistische Ästhetik festlegen. Zum anderen im Hinblick auf seine intertextuellen Verweise, die ihn mit anderen filmischen Darstellungen der NS-Vergangenheit verbinden. Und des Weiteren im Kontext der öffentlichen Kontroversen, die Historisierung erst zu einem wirklich dialogischen Prozess werden lassen. Im ersten Teil werde ich aufzeigen, wie *Der Untergang* die Nazi-Vergangenheit durch formale Strategien historisiert, die an die Ästhetik und die Ideologie des Historismus des 19. Jahrhunderts erinnern.⁵ Mise-en-scène, Ausstattung, Kameraführung und Erzählstrategien, so meine These, ermöglichen eine historistische Schweise, durch welche die NS-Vergangenheit als ein zwar erregendes und schockierendes, aber letztendlich doch weit entferntes Spektakel dargestellt werden kann. Im zweiten Teil gilt meine Aufmerksamkeit der Intertextualität als wichtigem Bestandteil der historistischen Agenda von *Der Untergang* und seiner hochgradig medialisierten Herangehensweise an die Vergangenheit des ‚Dritten Reiches.‘ Das deutlichste Beispiel solcher intertextueller Verweise ist dabei die Nutzbarmachung des Starsystems zum Zweck der Schaffung einer historisch inszenierten nationalen Physiognomie. Wie sehr die Ästhetik des Historismus vom Spiel mit Zitaten, Anspielungen und Aneignungen abhängt, kommt aber auch in den vielschichtigen Verweisen auf die Ikonografie des ‚fascinating fascism‘ (Susan Sontag) zum Ausdruck. Der dritte Teil verarbeitet das Wissen um diese intertextuellen Bezüge und kontextualisierten Bedeutungen und

verortet den Film in der derzeitigen Eventkultur, die das Projekt der Historisierung generationenspezifisch organisiert und es in problematischer Weise den Marketingstrategien und multimedialen Effekten des Blockbusters unterwirft.

I

Die Frage der Historisierung, die erstmals im Historikerstreit der achtziger Jahre aufgeworfen wurde, kreist um zwei Hauptthemen: erstens um die Beziehung zwischen historischer Erzählung und Erklärung sowie zweitens um das Verhältnis von Historisierung und Normalisierung der NS-Vergangenheit.⁶ Die konkurrierenden Forschungsansätze leben, auch wenn sie zweifelsohne Produkte der achtziger Jahre sind, in den Produkten der Massenkultur fort – im hier behandelten Fall am Schnittpunkt von Geschichte und Film. So besteht Hirschbiegels groß angekündigte neue Sichtweise auf die deutsche Geschichte darin, eine höchst konventionelle Handlung, naturalistische Inszenierungsformen, aus dem Fernsehen vertraute Kameraführung und theatergerechte Ausstattung einzusetzen, um zwischen dem zeitgenössischen Publikum und den historischen Ereignissen auf der Kinoleinwand Distanz zu schaffen.⁷ Dementsprechend kommt der Historismus des Films in einem naiven Glauben an die Transparenz historischer Darstellung und die Abgeschlossenheit historischer Epochen zum Ausdruck.⁸ Historisierende Verfahrensweisen führen zur Verstärkung ästhetischer Erfahrungen durch dekorative Effekte sowie zur Einebnung historischer Fiktionen durch die Rituale des Kinobesuchs und Kulturkonsums. In seinen filmischen Ausprägungen bedeutet Historismus die Ersetzung allgemeiner Prinzipien zu Gunsten von individualisierenden Perspektiven. Nicht nur, dass alles als geschichtlich gilt, alles kann auch geschichtlich erklärt werden. Das bedeutet: die politischen Institutionen und Machtstrukturen der Vergangenheit können von den heutigen grundsätzlich abgeschieden werden. Mit einem solchen Partikularismus geht eine Akzeptanz der bestehenden Verhältnisse einher, die gegenüber kritischer Reflexion und politischer Kritik immun bleibt, sich aber dem geschichtlichen Verständnis im Sinne individueller Psychologie und mimetischer Darstellung öffnet.

Durch die Kombination illusionistischer Methoden und postmoderner Techniken schafft eine solche historistische Herangehensweise

Raum für die Artikulation neuer Konzeptionen von deutscher Geschichte und Identität – Konzeptionen, die zwar innerhalb der heutigen Mediengesellschaft und Eventkultur entwickelt, aber nach dem Vorbild des Historismus des 19. Jahrhunderts entworfen sind. Zitation, Imitation und Simulation mögen zwar die bevorzugten Techniken in der postmodernen Reflexion von Geschichtlichkeit sein; es ist aber eigentlich die Rekonstruktion deutscher Geschichte und einer wie auch immer definierten nationalen Identität, die das angestrebte Endergebnis war und ist: nach 1870/71 genauso wie nach 1989/90. Mit dem Unterschied allerdings, dass dieser Prozess heute inmitten einer globalisierten Kulturindustrie stattfindet, die das Nationale auf eine defensive Position, Retro-Ästhetik und nostalgische Konstruktion reduziert. Dazu kommt, dass es heute die Identifikation mit den Deutschen als Opfern und mit deutscher Geschichte als einer Aneinanderreihung von Krisen, Traumata und gescheiterten Visionen – kurz von „Untergängen“ – ist, die das Nationale als Kategorie von Selbstverständnis und Selbstversicherung wieder so relevant – und problematisch – werden lässt.⁹

Der Untergang, in Erscheinung und Stil ganz dem Historismus verpflichtet, funktioniert wie ein Gruselkabinett: Er versammelt eine Auswahl aus den filmischen und audiovisuellen Archiven des Nationalsozialismus, fügt bekannte Figuren, Orte, Ereignisse, Rituale und Symbole, wie sie zum Beispiel in der *Hitler Filmography* verzeichnet sind, neu zusammen.¹⁰ Aus einem solchen Filmkatalog führt uns der Fichtinger-Hirschbiegel-Film so bekannte Figuren vor wie den um seine Ideale betrogenen Hitlerjungen, den zwischen institutioneller Vernunft und persönlicher Loyalität hin- und hergerissenen Künstler-Minister und den Armeearzt, der mitten im Gemetzel Leben rettet (ein besonders ärgerliches Porträt des SS-Doktors Schenck). *Der Untergang* bewegt sich auf wohlbekanntem Terrain, indem er offizielle Zeremonien und militärische Rituale, Gelage unter dem Bombenhagel, Streitigkeiten innerhalb der militärischen Führung, exzessive Brutalität und Gewalt sowie sinnlose Befehle, verrückte Geständnisse und Selbstmorde in letzter Minute zeigt. Die Innenwelt des Nationalsozialismus wird durch die Dichotomien von Fanatismus und Opportunismus, Zynismus und Idealismus, Größenwahn und Unterwürfigkeit nachgestellt, die gewöhnlich zur Erklärung von Hitlers unheimlicher Macht über seine Anhänger herangezogen werden. Aus diesem Archiv bereits vorhandener Bilder und Geschichten nährt der Film seine historistische Phantasmagorie und bietet dessen Zutaten als historische Fakten feil.

Im Kino wird die Rekonstruktion von Geschichte durch formale Mittel erreicht, welche die Konstruiertheit der fiktionalen Welt

bestreiten und stattdessen auf Mimesis und Realismus bauen. Die oft zitierte Forderung von Ranke, dass es die Aufgabe des Historikers sei, zu zeigen, wie es eigentlich gewesen ist, beschreibt am besten den Ehrgeiz der Filmemacher, Geschichte ohne Ausschmückung oder Verfälschung darzustellen. Die Merkmale der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts feiern in der Zusammenarbeit von Fest als Schriftsteller/Historiker und Eichinger als Drehbuchautor/Produzent eine eindrucksvolle Wiederauferstehung: Seine letzten zehn Tage werden gleichsam zum Perspektiv, durch das der Zuschauer das ‚Dritte Reich‘ in seiner Gesamtheit sehen und verstehen kann.

Der Film beginnt mit den Feiern zu Hitlers 65. Geburtstag am 20. April 1945 und endet mit dem gemeinsam vollzogenen Selbstmord von Hitler und Eva Braun am 30. April sowie Deutschlands bedingungsloser Kapitulation am 2. Mai. Eingerahmt von diesen Eckdaten entwickeln sich die Ereignisse scheinbar ohne Urheberchaft oder Kausalität, mit Ausnahme der unsichtbaren Kräfte, die durch das im Titel zitierte spenglersche Untergangsmotiv angedeutet werden. Durch den Bunker als Haupthandlungsort wird die Geschichte in einer nicht wiederholbaren Vergangenheit eingeschlossen. Wo alle narrativen und visuellen Elemente auf den unumgänglichen Niedergang hinarbeiten, verläuft Geschichte in der Form einer negativen Teleologie, die weder von oppositionellen Standpunkten noch von alternativen Deutungen belastet wird. Es sind Individuen und nicht etwa universelle Prinzipien oder Ideen, die den Gang der Geschichte bestimmen. Detailgetreue Beschreibung und vollständiges Eintauchen in die Fakten ersetzen die theoretischen Erklärungsversuche, die frühere Filme über die NS-Zeit – vom Antifaschismus im DEFA-Film der fünfziger und sechziger Jahre bis hin zur Sozialpsychologie des Autoritarismus im westdeutschen Film der siebziger Jahre – auszeichnen. Statt einer kritischen Reflexion über das Verhältnis von Geschichte (*history*) zu Geschichten (*story*) ist es im *Untergang* der Glaube an das Sichtbare bzw. die Sichtbarkeit als Grundlage historischer Wirklichkeit, die dem Zuschauer einen unmittelbaren Zugang auf die Vergangenheit verspricht.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die filmische Inszenierung von Hitlers Abdankung. Diese Schlüsselszene, die aus einer Reihe von nahen und halbnahen Einstellungen besteht, folgt auf eine spannungsgeladene Konfrontation mit den Generälen, die mit Hitlers schicksalhaften Worten: „Es ist aus. Der Krieg ist verloren. ... Tun Sie, was Sie wollen“ endet. Aus der Perspektive der im Gang stehenden Bunkerbewohner sehen wir dann, wie der Führer

auf seine Privaträume zugeht, sich umdreht und erklärt: „Alles ist verloren. Hoffnungslos verloren.“ Sein Angebot einer Fluchtmöglichkeit lehnt Eva Braun mit den Worten ab: „Aber du weißt doch, dass ich bleibe. Ich lasse mich nicht wegschicken.“ Traudl Junge kündigt ebenfalls an: „Mein Führer, ich bleibe auch.“ Nach Hitlers Abgang bleiben alle völlig desorientiert zurück, unfähig, die Frage Hegelens „Was jetzt?“ zu beantworten.

Was geschieht in dieser Szene? Im gleichen Moment, in dem der Nazi-Traum von der Weltherrschaft von der bitteren Wirklichkeit des Krieges eingeholt wird, übernimmt eine neue Vorstellung die Regie des Films, nämlich die von Politik als einer Abfolge individueller Entscheidungen. Das plötzliche Machtvakuum, das durch die Abdankung des Führers entstanden ist, muss durch die Produktion von Intimität überspielt, kompensiert und neu gefüllt werden. Allerdings handelt es sich um eine Intimität, die unbehaglich und fast abstoßend ist. Hitlers Sorge um das Wohlergehen Traudl Junges und seine öffentliche Zurschaustellung von Gefühlen für Eva Braun kündigen nichts weniger als seinen psychologischen Rückzug von Deutschland an, zurück bleibt nur ‚Hitler als Mensch‘. Und genau in dem Augenblick, da die politischen Akteure buchstäblich ohne Drehbuch dastehen, gewinnt eine neue Konzeption des Handelns die Oberhand. Diese gründet sich auf die bewusste Inszenierung von Geschichte und wird als solche zuerst vom Propagandaminister erkannt, wenn er seine neue tragische Rolle im Badezimmerspiegel einstudiert.

Es ist auffällig, dass der Zusammenbruch der Machtstruktur der Nazis durch eine Reihe persönlicher Beziehungen vorgeführt wird, die in erster Linie durch Blicke hergestellt werden: die der Bunkerbewohner, die erwartungsvoll ihren Führer anblicken und sich dann von ihm abwenden, aber auch die Hitlers, der seine bewegungslos und schweigend verharrenden Untergebenen ins Auge fasst. Die einzige Person, die in Großaufnahme erscheint, ist Traudl Junge mit ihren rosigen Wangen und tränenfeuchten Augen, die Verkörperung von Güte und Unschuld. Ihr Gesicht fungiert dabei wie ein Bildschirm, auf dem die ganze Bandbreite der im Raum vorhandenen Emotionen abzulesen ist: Ungläubigkeit, Hilflosigkeit, Verlassenheit, Bestürzung, Furcht, Schock und Schrecken, gleichzeitig aber auch blinde Liebe und totale Abhängigkeit.

Diese Art der Psychologisierung hat tiefgreifende Auswirkungen auf die Inszenierung von Identifizierung und Distanzierung. Historische Distanz wird produziert durch das Fehlen einer klaren

Erzählhaltung und die Darstellung der historischen Vorkommnisse, wie die Beteiligten sie selbst erfahren haben: als Urszenen von Hilflosigkeit, Schwäche und Opferverdingung. Es überrascht daher keineswegs, dass Fegeleins Bemerkung „Wir sollten das Spektakel beenden“ keine gemeinsamen Aktionen nach sich zieht. In einer Welt, in der es „nur der Führer ist der Führer“ heißt, um eine besonders absurde (aber nichtsdestotrotz viel sagende) Erklärung für die allgegenwärtige Lähmung im Bunker zu zitieren, ist es nur durch emotionale Distanzierung möglich, das Trauma des Untergangs zu überleben: Das trifft auf die historischen Figuren ebenso zu wie auf die heutigen Zuschauer.

In diesem Zusammenhang kann Fests Behauptung, er „betrachte Hitler wie ein Naturwissenschaftler unter dem Mikroskop ein seltsames Reptil“¹¹ sowohl als Abwehr von melodramatischen Exzessen als auch als Formel für das notwendige Maß an emotionaler Distanz gewertet werden. Letztere ermöglicht den Prozess der Historisierung und schafft für den Zuschauer Identifikationsmöglichkeiten. Die Einführung einer Augenzeugin dient dazu, den Anspruch historischer Objektivität und Authentizität zu untermauern. Rahmenhandlungen sind ein typisches Merkmal des historischen Romans, wo sie gewöhnlich den Wahrheitsgehalt einer Geschichte, die sich selbst zu erzählen scheint, verbürgen sollen. In unserem Fall sorgt das Erscheinen der 82-jährigen Traudl Junge aus André Hellers Dokumentarfilm *Im toten Winkel* (2002) für den passenden Ton von Schuld und Bedauern und liefert eine Legitimation für das, was der Film als unerklärliche Tragödie deutscher Geschichte vorstellt. Durch die Sehweise einer naiven jungen Frau schafft *Der Untergang* – in ähnlicher Weise wie *Aimée und Jaguar* (1999) und *Rosenstraße* (2003) – Zugang zu den Zentren der Macht, ohne jedoch an der Verantwortung für Missbrauch und Gräueltaten teilzuhaben. Als Vertreterin des Publikums vereinigt die Junge-Figur dessen Wissen um die historischen Fakten mit dem Wunsch, die Unschuldigkeit des nur passiven Betrachters zu teilen. Junge nimmt diese Strategie der Distanzierung schon in ihren Anfangsbemerkungen vorweg, wenn sie, von sich selbst sprechend, von der ersten in die dritte Person Singular wechselt: „Ich habe das Gefühl, dass ich diesem Kind, diesem kindischen jungen Ding böse sein muss, dass es die, die Schrecken . . . dieses Monster nicht rechtzeitig erkannt hat . . . Und trotzdem, es fällt mir schwer, mir das zu verzeihen.“

Traudl Junge – und in abgemilderter Form Albert Speer – dient als Modell der Selbstidentifizierung für das zeitgenössische deutsche Publikum, da sie die Spannung zwischen Schuld und Unschuld verkörpert.

Junges zweifacher Auftritt als junge Frau in der fiktionalen Welt und als alte Frau in den dokumentarischen Sequenzen ermöglicht es, Gefühle von Schuld und Scham in mediale Inszenierungen zu übersetzen und so zu neutralisieren. Das von Falten zerfurchte Gesicht der alten Junge symbolisiert nicht nur Vergänglichkeit, sondern kennzeichnet auch den Ort geschichtlicher Entrückung, von dem aus spätere Generationen – möglicherweise so jung wie Junge, als diese die Stelle als Hitlers Sekretärin antrat – die dargestellten Ereignisse beurteilen sollen. Folglich erscheint der Nationalsozialismus als klar abgegrenzt, abgetrennt und veräußerlicht. Er wird, mit Junges Worten, zu dem „Traum, aus dem man aufwachen möchte“, aber man kann es nicht.“ Mit Rückgriff auf psychologische Begriffe argumentiert Jens Jessen, dass der Film durch Junges Anwesenheit „eine große emotionale Absetzbewegung des Zuschauers organisiert. Er blickt auf Hitlers Welt wie auf das ganz Andere, das gänzlich Versunkene. [...] Dieses Deutschland, in dem Hitler möglich war, erscheint dem Zuschauer gänzlich verschwunden.“¹² Und genau dieses Gefühl des Nichtverstehens kann Jessen zufolge nie zu einem wirklichen Verstehen führen, da ein Verstehen die Anerkennung von Geschichte als einer Konstruktion voraussetzen würde.

Zu einem großen Teil hängt die Historisierung von visuellen Mitteln und spektakulären Effekten ab. Dabei verzichtet *Der Untergang* auf eine modernistische Ästhetik, die den historistischen Prozess dekonstruieren könnte, indem sie die zu Grunde liegenden sozialen und politischen Kräfte sichtbar macht. Stattdessen kombiniert der Film naturalistische Detailgenauigkeit mit der gleißenden Oberfläche der Simulation und verrät dadurch seinen naiven Glauben an die Zugänglichkeit der Vergangenheit und die Darstellbarkeit von Geschichte. Durch die Aneinanderreihung einzelner Szenen entsteht ein historisches Panorama, in welchem die Mechanismen der Macht unkenntlich werden. Der Einsatz von Nahaufnahmen und Halbtotalen, deren fernsehgerechte Ausleuchtung, Farbtonung und Tiefenschärfe die jahrelange Arbeit des Kameramannes Rainer Klausmann beim Fernsehen verraten, verstärkt diesen Effekt. Während die an das Feldgrau der Wehrmachtuniformen erinnernden Grüntöne in den Bunkerszenen den Film quasi mit historischer Patina überziehen, verstärken die Rot- und Blautöne der Schlachtszenen die dramatischen Effekte, wobei die allgegenwärtigen Flammen eine gefällige Metapher für Tod und Zerstörung abgeben. Die statische Kameraführung unterstreicht die tableauartige Qualität der Bilder und erhöht das allgegenwärtige Gefühl von Eingesperrtheit und

Machtlosigkeit. Besonders die Beleuchtung des Bunkers bewirkt eine beunruhigende Trennung von Figur und Hintergrund, die mit dem Blue-Screen-Verfahren die Missachtung der Integrität des Filmbildes und des Erzählraums gemein hat. Auch wo eine subjektive Kameraführung das konventionelle Muster von Schuss-Gegenschuss durchbricht, gibt der Film keine klare narrative Position vor – dies sollte uns Anlass genug sein, das Produktionsdesign als zentrales Element historischer Rekonstruktion genauer ins Auge zu fassen.

Die Welt des Historismus ist eine von Requisiten, Kostümen und Kulissen. Teils *Titanic*, teils *Big Brother* erweckt *Der Untergang* die letzten Tage des ‚Dritten Reiches‘ als Reihung sorgfältig geplanter Innenräume und Außenbereiche wieder zum Leben. In Zusammenarbeit mit Produktionsdesigner Bernd Lepel stützt sich Hirschbiegel, der seine Begabung für klaustrophobische Sets schon durch den Psychothriller *Das Experiment* (2001) bewiesen hat, stark auf die räumliche Ordnung der Proszenium-Bühne, um das Publikum von den schrecklichen Ereignissen abzutrennen. Wie in den Panoramanschlachten der Zeit vor dem Kino wird historische Realität durch eine Ansammlung ‚typischer‘ Gegenstände evoziert, die – sobald sie Teil der *Mise-en-scène* werden – der NS-Vergangenheit eine materielle Grundlage und ironischerweise ein überschaubares Ausmaß geben. Folgerichtig ist es deshalb das Produktionsdesign, das der historischen Vision zu seiner vollständigsten Ausprägung verhilft, und zwar indem es eine Spannung zwischen Simulation und Mimesis, Monumentalismus und einer Ästhetik der Miniatur herstellt. Trotz seiner epischen Länge von 155 Minuten wirkt *Der Untergang* deshalb klein, statisch, leblos und selbstbezogen – wie eine Serie von *tableaux vivants*. Selbst die Kampfscenen und Bombenangriffe können nicht die starke Anlehnung an den Kammerspielfilm der zwanziger Jahre verbergen. Vom genau rekonstruierten und detailgetreu nachgebauten Bunker über dem geblühten gelben Sofa in Eva Brauns privatem Salon und dem verzierten roten Teppich im Gang bis hin zu den Bauhaus-Lampen in den Büroräumen und dem mit Monogrammen versehenen Besteck im Esszimmer stellt der Film gewissermaßen den Tatort nach, ohne jedoch das Geringste über die Täter, deren Motive oder Haltungen zu enthüllen.

Diese *tableaux vivants* werden zum Leben erweckt durch die Hauptdarsteller und eine Auffassung von Performanz – nicht mit Theatralik zu verwechseln –, die die historistische Transformation des Vergangenen zu einem konsumierbaren Spektakel macht. Diese Verbindung wird offen erkennbar, wenn Speer zu Hitler sagt: „Sie

sollten auf der Bühne stehen, wenn der Vorhang fällt.“ Aber während die Theaterbühne auf Theatralik und Performanz besteht, erzeugt der Film Authentizität durch die Präsenz des Schauspielers, zum Beispiel durch seine *screen persona* oder *star persona*. Bruno Ganz, der sich auf die Rolle durch das Studium von Wochenschauen und Fotografien vorbereitet hat, wurde besonders dafür gelobt, Hitlers Gesten und Manierismen mit großer Präzision nachgestellt und den „Führer als Mensch“ gespielt zu haben.¹³ In Interviews sprachen auch andere Hauptdarsteller stolz von ihrem Streben nach höchster Authentizität. Allerdings kann Authentizität im historistischen Universum immer nur eine Charakterisierung bedeuten, die soziale Faktoren oder politische Erklärungen außer Acht lässt. Genau dieser hyper-naturalistische Zugang auf die Charaktere ist es, der in Verbindung mit der statischen Kameraführung und der *Mise-en-scène*-Technik für die Konventionalität der schauspielerischen Leistungen verantwortlich ist und den Zuschauer davon abhält, Zugang zur inneren Welt der Protagonisten – und damit auch zum Nationalsozialismus – zu finden.

Legitimiert durch die Politik-als-Theater-Metapher verschwinden die historischen Persönlichkeiten hinter den *screen personae* der führenden Stars des deutschen Kinos. Die konstitutive Spannung zwischen der Fetischisierung von Authentizität und den schauspielerischen Techniken der Imitation drückt sich in einem Mangel an Charakterentwicklung aus, der Wim Wenders zu folgender Beobachtung veranlasste: „Ich habe Goebbels überhaupt nicht gesehen. Oder Goebbels und seine Frau. Alle blieben letztlich unsichtbar.“¹⁴ Indem *Der Untergang* seinen Zuschauern nur Bruno Ganz, Ulrich Matthes und Corinna Harfouch präsentiert, verbaut er in sehr effektiver Weise den Zugang zu den emotionalen (Ab-)Gründen des Nationalsozialismus und reduziert seine Haupttäter zu Figuren in einem Wachsfigurenkabinett: Geschichte, vorgeführt zur Unterhaltung und Psychotherapie späterer Generationen.

Selbst die melodramatischen Anleihen – Hitlers Träne, Junges Schluchzen, Magda Goebbels Schreie – bleiben einer emotionalen Struktur verhaftet, die aus offensichtlichen Gründen weder zur Identifikation mit der Hitlerfigur noch mit der ‚Tragödie des deutschen Volkes‘ führen kann. Stattdessen entlässt der Film sein Publikum mit derselben verwunderten Abstandnahme, seltsamen Faszination und völligen Verständnislosigkeit, die bereits die Besucher von Schlachtdioramen und Wachsfigurenkabinetten des späten 19. Jahrhunderts erfahren haben und die sich in der Gegenwart bei den Besuchern der

Freilicht- und Geschichtsmuseen (wie z.B. des anfangs erwähnten Imperial War Museums in London) wiederholt. Das, was in der identifikatorischen Beziehung zu den Charakteren fehlt, wird durch die kathartischen Effekte der Selbstidentifikation, durch die das Publikum sich sowohl von der NS-Vergangenheit ablöst als auch dessen Vernächtnis als integralen Bestandteil seines nationalen Erbes akzeptiert, mehr als wettgemacht. Schuld wird von Akzeptanz abgelöst; dies ist in der Tat das eigentliche Ziel des Films.

II

Durch den Historikerstreit haben Fragen nach der Singularität des Holocaust und der Ideologie des Nationalsozialismus, nach den komplexen institutionellen Strukturen und den konkurrierenden Organisationen des ‚Dritten Reiches‘ sowie nach dem Beitrag der Alltagsgeschichte und der Bedeutung lokaler und regionaler Unterschiede Eingang in die Forschung gefunden und sind dort mit ausgeprägtem Bewusstsein um die große Bedeutung der NS-Vergangenheit für das Selbstverständnis der Bundesrepublik diskutiert worden. Da alle revisionistischen Ansätze von narrativen Konstruktionen und Perspektiven abhängen, wird es kaum überraschen, dass wir auf ähnliche narrative Strukturen auch in der fiktionalen Welt des Kinos und des Fernsehens stoßen: So z.B. in deutsch-jüdischen Geschichten von Versöhnung und Erlösung, in der Schwerpunktsetzung auf Deutsche als Opfer, Mitläufer oder bloße Zeitzeugen sowie in dem weitverbreiteten Wunsch nach einer unproblematischeren Beziehung zur deutschen Geschichte.

Trotz seines Sonderstatus als Blockbuster und öffentliches Ereignis ist *Der Untergang* nicht der erste historistische Film nach der Wiedervereinigung über die NS-Zeit. Tatsächlich gehört er zu einer größeren Konstellation des historischen Revisionismus, politischen Konservatismus und der Populärkultur, die das hervorgebracht hat, was Eric Rentschler als „cinema of consensus“ beschreibt.¹⁵ *Comedian Harmonists* (1997), *Aimée und Jaguar* (1999), *Leo und Claire* (2001) und *Rosenstraße* (2003) basieren alle auf deutsch-jüdischen Liebesgeschichten, in denen die Vergangenheit durch das Liebesopfer deutscher Frauen für ihre jüdischen Partner verklärt wird. In anderen Filmen gestattet es wiederum jugendlicher Idealismus den Filmemachern, mitreißende Geschichten von Verführung und Verrat zu

zeigen wie in *Napola* (2003) oder in *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005) Zeugnis von der Kraft individuellen Widerstandes durch christlichen Glauben zu geben. Die moralischen Dilemmata von historischen Persönlichkeiten wurden in einer Reihe von Co-Produktionen beleuchtet, vom Dokudrama *Bonhoeffer – Die letzte Stufe* (2000) bis hin zu Istvan Szabos *Der Fall Furtwängler* (2001). Eine ganz andere Art von Konflikt zwischen Politik und Religion findet sich wiederum in Volker Schlöndorffs *Der neunte Tag* (2004). Die internationale Marktfähigkeit dieser Filme kann man daran ablesen, dass unter Hollywoods Nominierungen für den besten ausländischen Film in den letzten zwei Jahrzehnten regelmäßig deutsche Filme über das ‚Dritte Reich‘ auftauchten: *Das schreckliche Mädchen* (1990), *Schtank* (1992), *Der Untergang* (2004) und *Sophie Scholl* (2006). *Nirgendwo in Afrika* (2001) erhielt den Oscar im Jahr 2003.

Die meisten der Filme über führende Politiker und historisch bedeutsame Ereignisse wurden für das Fernsehen produziert, was die Unterschiede in der nationalen und internationalen Rezeption dieser Filme und die Ausrichtung dieses historistischen Projekts speziell auf das deutsche Publikum erklärt. Die fortschreitende Marginalisierung des Kinos bei gleichzeitiger Ausbreitung der digitalen Medien als bevorzugte Medien der Distribution trägt auf unerwartete Art zu der Arbeitsteilung zwischen Fernsehen als Informationsmedium und Kino als Unterhaltungsmedium bei. Während sich die Kinofilme auf melodramatische Stoffe, dramatische Konflikte und romantische Beziehungsgeschichten spezialisieren, produzieren die öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehsender aufwendige Miniserien und Dokudramen, in denen sie das ‚Dritte Reich‘ und den Zweiten Weltkrieg wieder aufleben lassen. Vor allem im öffentlichen Fernsehen werden die politischen Dimensionen der Nostalgie für Geschichte und das Nationale zurzeit immer augenfälliger. Seit den frühen neunziger Jahren hat der Journalismusprofessor Guido Knopp zahlreiche mehrteilige Dokumentarfilme für das ZDF wie *Hitlers Helfer* (1996–1998), *Hitlers Krieger* (1998), *Hitlers Kinder* (2000) oder *Hitlers Frauen* (2001) produziert. 2004 trug RTL seinen Teil zum Hitler-Boom bei, indem es die zweiteilige CBS-Produktion *Hitler – The Rise of Evil* (*Hitler – Aufstieg des Bösen*) (2003) mit Robert Carlyle in der Hauptrolle ausstrahlte. Die ungebrochene Faszination, die von Hitler und seinem inneren Kreis ausgeht, inspirierte Holocaust-Komödien wie *Goebbels und Geduldig* (2001), brachte Fernsehspiele wie *Stauffenberg* (2004) und Miniserien wie Heinrich Breloers Dreiteiler *Speer und er* (2005) hervor. Auch Hans-Christoph Blumenbergs Dokudrama *Die*

letzte Schlacht (2005) und *Dresden: Der Film* (2006) tragen ihren Teil zur Umdeutung des Zweiten Weltkrieges als Allegorie deutschen Leidens bei und bestätigen die unverminderte Faszination des Fernsehens durch politische Krisen (z.B. in der Produktion *Der Tunnel* (2001) über den Bau der Berliner Mauer und *Die Luftbrücke* (2005) über die Blockade Berlins) sowie Naturkatastrophen (z.B. in *Sturmflut* (2006) über die Überschwemmung Hamburgs im Jahr 1962).

Einem Vorschlag von Lutz Koepnick folgend haben einige Forscher den Begriff *heritage film* benutzt, um die jüngsten deutschen Filme über die NS-Vergangenheit zu kennzeichnen und deren Beitrag zur Erbediskussion nach der Wiedervereinigung zu bestimmen. Wie die britischen *heritage films*, die während der konservativen Thatcher-Ära gedreht wurden, gelten deren deutsche Äquivalente als Produkte des sozialen Konservatismus, ökonomischen Neoliberalismus und historischen Revisionismus der Kohl-Ära. Koepnick zufolge brechen *Comedian Harmonists*, *Année und Jaguar*, *Nirgendwo in Afrika* und andere Filme mit dem Neuen Deutschen Film, sie sind „sweeping historical melodramas that reproduce the national past, including that of the Nazi period, as a course of nostalgia pleasures and positive identifications.“¹⁶ Koepnick argumentiert, dass diese Wirkungen durch drei Strategien erreicht werden: durch eine populistische Perspektive auf die (Nazi-)Eliten, durch Parteinahme für die Unterhaltungskultur gegen die Hochkultur und schließlich durch den gezielten Einsatz akustischer und musikalischer Effekte in der Produktion nationaler Identitäten. Solche nostalgischen Perspektiven sind nicht neu, sie spielten bereits in den Retro-Filmen der achtziger Jahre eine zentrale Rolle und positive Identifikationen waren auch hinter den antifaschistischen Diskursen in der DDR die treibende Kraft. Es besteht also Grund genug, die Nützlichkeit des Label *heritage film* für eine offenbar doch recht begrenzte und unscharfe Gruppe von Filmen zu überdenken.

Was die deutschen *heritage films* unter anderem von den britischen Originalen unterscheidet ist das Fehlen ästhetischer Qualitäten. Statt subversiver Ironie und dekadenter Melancholie, welche die Filme von Merchant und Ivory zum Untergang des britischen Empires berühmt gemacht haben, produzieren Joseph Vilsmair (Koepnicks Beispiel) oder auch Eichinger/Hirschbiegel naturalistische Milieustudien mit sentimentalem Flair, grellen Details und wenig Tiefe. Sie setzen sich nicht mit den Komplexitäten der Macht und des Begehrens auseinander. Außerdem können die filmischen Darstellungen des ‚Dritten Reiches‘ ganz im Gegensatz zu denen des britischen Empires nicht

auf eine schon etablierte Ikonografie der Hegemonie zurückgreifen, die einen gemeinsamen kulturellen Bezugspunkt und so auch eine Quelle ästhetischen Genusses bietet. Deshalb bleibt die Erbediskussion im deutschen Kontext an die Krisen und das Scheitern der Nation gebunden und findet positive Ausdrucksmittel nur in der Rekonstruktion von lokaler und regionaler Kultur (z.B. im Heimatfilm). Was Koepnick die „semantic inventories of banal nationalism“ kritisiert und das „chimera of national normalcy“¹⁷ nennt, macht aufmerksam auf problematische Formen der postnationalen Nostalgie für das Nationale, wie sie sich in der Kultur der Berliner Republik beobachten lassen. Allerdings funktioniert das im Falle Deutschlands in völlig anderer Weise als im Fall der imperialen Triumphe und Niederlagen des britischen *heritage films*.

Auf der Suche nach vergleichbaren Filmgenres und intertextuellen Bezügen ist es daher sinnvoll, die jüngsten deutschen Filme über die NS-Zeit in einen größeren filmgeschichtlichen Rahmen zu stellen. *Der Untergang* kann als bewusste Revision filmischer Konventionen in der Darstellung des ‚Dritten Reiches‘ und der Hitler-Figur gedeutet werden.¹⁸ Der Verzicht auf politische Moralisierung und formale Experimente in *Der Untergang* bietet einen Gegenentwurf zu *Der letzte Akt* (1955), einem Film von G.W. Pabst über die letzten zehn Tage des ‚Dritten Reiches‘ mit Albin Skoda in der Hauptrolle, der expressionistische Stilelemente dazu nutzt, den moralischen Standpunkt des ‚nie wieder‘ bildlich umzusetzen. Noch stärker sind die Darstellung Hitlers und die Frage des filmischen Stils mit dem zweiten heimlichen Bezugspunkt von *Der Untergang* verbunden, nämlich mit Hans-Jürgen Syberbergs *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1978). Wo Syberberg filmischen Realismus als probates Mittel in der Darstellung der Nazi-Vergangenheit ablehnt und dekonstruktive Verfahren einsetzt, um einen radikalen Angriff auf die Nachkriegskultur des Vergessens und der Selbstverleugnung in Szene zu setzen, verlassen sich Eichinger und Hirschbiegel auf den Stil des Historismus, um ihr eigenes Projekt der historischen und politischen Normalisierung voranzutreiben. In seiner morbiden Faszination für körperliche Schwäche ist *Der Untergang* vielleicht am ehesten mit *Gespräch mit der Bestie* (1991) verwandt, der Armin Müller-Stahl als 103-jährigen Hitler zeigt.

Durch solch intertextuelle Bezüge eröffnen die nach 1989/90 produzierten Filme neue Sichtweisen auf deutsche Schuld und deutsches Leiden, verbleiben dabei aber immer innerhalb der Kontinuitäten und Diskontinuitäten des Nachkriegskinos. Sie setzen den

Dialog mit dem Vermächtnis des Kalten Krieges, der deutschen Teilung und der 68er Generation fort, indem sie vorangegangene Modelle der Darstellung aufnehmen, weiterführen oder sich schlicht über sie hinwegsetzen.¹⁹ Das heutige Genre-Kino mit seiner konservativen politischen Ausrichtung weist zwar gewisse Gemeinsamkeiten mit den westdeutschen Filmen der fünfziger Jahre auf, allerdings setzen die neueren Filme dem existentiellen Humanismus und christlichen Moralismus ihrer Vorgänger die Aufwertung von Eigeninteresse und Selbstverwirklichung als eigentliche Triebkräfte des historischen Bewusstseins entgegen. Im Gegensatz zu den antifaschistischen Filmen der DEFA, die an kollektive Handlungsfähigkeit und politisches Bewusstsein appellieren, lassen die Filme nach 1989/90 nur das Individuum als Handlungsinstanz von Geschichte gelten. Ebenso deutlich fällt der Unterschied zu den innovativ arbeitenden und gesellschaftskritischen Regisseuren des Neuen Deutschen Films aus, denen die jüngeren Filmemacher eine Herangehensweise an die NS-Zeit entgegensetzen, die diese vor allem von der Warte individuellen Verlangens betrachtet: des Verlangens nach Ruhm und Reichtum, Liebe und Abenteuer, Macht und Prestige. Private Tugend statt öffentliche Moral, familiäre Konflikte statt politische Auseinandersetzungen, Gefühle und Einfühlung statt kritische Hinterfragung – dies sind die neuen sozialpsychologischen Koordinaten der Historisierung.

Eine Diskussion der intertextuellen Vernetzungen, durch die das Projekt des Historismus sich positioniert, sollte auch die Auswahl der Haupt- und Nebendarsteller berücksichtigen. Im Fall Hitlers schützt die Tatsache, dass Bruno Ganz Schweizer ist, überdies zu den ganz großen Schauspielern der deutschen Bühne gehört und als Antiheld des Neuen Deutschen Films (und später des europäischen *art films*) internationale Berühmtheit erlangt hat, vor einem grundlegenden Unbehagen des Zuschauers an der Hitlerdarstellung. Die Singularität von Rolle und Schauspieler verhindert hier die üblichen Identifikationsprozesse. In der Besetzung der anderen Rollen jedoch nutzt *Der Untergang* das Starsystem des zeitgenössischen deutschen Kinos voll aus. Eichingers Film versammelt eine Gruppe renommierter Bühnen- und Filmschauspieler, unter ihnen Corinna Harfouch als Magda Goebbels, Heino Ferch als Albert Speer und Juliane Köhler als Eva Braun. Mit Ausnahme von Newcomer Alexandra Maria Lara, „der deutschen Kate Winslet, der Überlebenden von Eichingers Titanic“²⁰, haben alle diese Schauspieler bereits an filmischen Revisionen deutscher Geschichte mitgewirkt, wie ihre Auftritte in

Comedian Harmonists, *Aimée und Jaguar*, *Rosenstraße* und *Der neunte Tag* – um nur die bekanntesten Beispiele zu nennen – zeigen. Diese Auftritte und Besetzungen machen die Schauspieler zu Leitbildern einer historisch spezifischen deutschen Physiognomie. Durch seine performative Verbindung mit einer extrem nationalistischen Periode deutscher Geschichte und durch seine Absage an die Hollywood-Standards von Schönheit, Glamour und Sex Appeal trägt das neue Starsystem zum Projekt der Normalisierung und Historisierung bei. Eichingers Versicherung, dass Geschichte von Individuen gemacht wird, findet so seine direkte Bestätigung in der Praxis, dass Historienfilme von Stars gemacht werden.²¹

Die integrativen Eigenschaften dieser, sich auf Stars gründenden Physiognomie des ‚Dritten Reiches‘ kommen besonders dann zum Vorschein, wenn Schauspieler auf beiden Seiten der deutsch-jüdischen Dynamik von Opfer und Täter zum Einsatz kommen oder wenn sie einmal als Teil des Nazi-Regimes und ein anderes Mal als Mitglied des politischen Widerstandes in Erscheinung treten. Das ‚Deutsche‘ wird durch die Intertextualität von Filmrolle, schauspielerischer Leistung und Starpersönlichkeit als integrative Kategorie rekonstruiert. Diese Figuren lassen die Grenzen zwischen einzelnen Filmen verschwimmen, verkörpern Träume von Versöhnung und Erlösung und ermöglichen das aktive Nacherleben von Geschichte durch die Identifikationsangebote des Starsystems. So kann man Ulrich Matthes in der Rolle des hohlwangigen Propagandaministers Joseph Goebbels nicht ohne seinen Auftritt in *Der neunte Tag* als katholischer Priester auf Freigang vom Konzentrationslager Dachau sehen. Corinna Harfouch spielt Magda Goebbels, die Personifizierung der deutschen Frau an sich, mit derselben Intensität wie die berühmte deutsche Schauspielerin, die in *Die Schauspielerin* (1988) zum Judentum übertritt, um mit ihrem jüdischen Partner zu leben und zu sterben. Juliane Köhlers Interpretation der Eva Braun verbindet Aspekte der naiven, arischen Hausfrau, die sich in *Aimée und Jaguar* in eine jüdische Frau verliebt, mit der lebenserprobten deutsch-jüdischen Frau und Mutter aus der Emigranten-Geschichte *Nirgendwo in Afrika*, während Heino Ferch, der romantische Held vieler Beziehungskomödien der neunziger Jahre, den Part Albert Speers mit derselben männlichen Ruhe angeht, die schon seine früheren Auftritte als SS-Offizier in Schlöndorffs *Der Unhold* (1996) und als eines der jüdischen Mitglieder der berühmten A-capella-Gruppe in *Comedian Harmonists* auszeichnet. Und Ulrich Noethen, der zuerst als jüdisches Mitglied der Comedian Harmonists in Erscheinung trat, kehrt in *Der*

Untergang als Heinrich Himmler zurück, nachdem er in der Zwischenzeit bereits in zwei anderen Filmen über den Aufstieg des Nationalsozialismus mitwirkte: als fanatischer Nazi im neuen Heimatfilm *Die Lehrlinge* (1999) und als der deutsch-jüdische Schriftsteller Kurt Tucholsky in *Gripsholm* (2000).²²

Mit seinen Vorgängern teilt *Der Untergang* das Vertrauen auf die Genre-Konventionen und das Starsystem. Er trägt zur Renaissance der großen Geschichtserzählungen bei, die derzeit im deutschen Fernsehen zu beobachten ist. Letztlich sind es aber in erster Linie der Status dieses Filmes als nationaler Blockbuster und seine Funktion als großes Medienereignis, die den *Untergang* von anderen Filmen abheben. Aus diesem Grund ist es auch nicht möglich, Filme wie *Der Untergang* zu analysieren, ohne die veränderte Medienlandschaft und das von Such nach Publicity angetriebene politische Leben der Berliner Republik mit zu berücksichtigen. Wenn die nach 1989/90 gedrehten Filme als Beweise für die Historisierung gelten sollen, wie können wir dann den Widerspruch zwischen deren emotionaler Sterilität und der ihnen nachgesagten kathartischen Wirkung bewerten? Und was sollen wir mit der Diskrepanz anfangen, die sich zwischen dem Fehlen eines kritischen Standpunktes einerseits und dem Anspruch auf politische Bedeutung andererseits auftritt? Auf der Suche nach Antworten müssen wir uns deshalb auf die neue Welt der Eventkultur einlassen und deren Bedeutung für die Historisierung als soziales und politisches Phänomen thematisieren.

III

Historisierung ist ein Prozess der visuellen und narrativen Rekonstruktion. Es ist ein Prozess der Umarbeitung von Mythen und Ideologien, dessen Ergebnisse erst in der politischen Arena, in den sozialen Interaktionen und der kulturellen Praxis ihre volle Bedeutung erlangen. Dieser Vorgang teilt mit den historisierenden Feiern, Jubiläen, Monumenten und Geschichts-Nachstellungen des späten 19. Jahrhunderts die fundamentale Abhängigkeit von Öffentlichkeit (auch im Sinne von Publicity) als letzter Ausprägung eines neuen Geschichtsbewusstseins und -gefühls. In der Berliner Republik vollzieht sich Historisierung vorwiegend als ein Generationenprojekt, das durch die gemeinsame Opposition zum Erbe der 68er, die deren alte Gegenspieler mit deren inzwischen erwachsenen Kinder zusammen-

bringt, vorangetrieben wird. In audiovisuellen Medien bedeutet dies ein Abrücken von dem Paradigma der „Postmemory“ (Marianne Hirsch), das für Regisseurinnen wie Helma Sanders-Brahms und Margarethe von Trotta noch von zentraler Bedeutung war.²³ Dagegen erfolgt nun die allmähliche Integration der Traumata der deutschen Geschichte durch konventionellere Formen post-nationalen Erzählens. Statt auf die Mittel der Ästhetik zu vertrauen, macht die Historisierung die NS-Vergangenheit zu einem Gegenstand populärer Unterhaltung und positiver Selbstidentifikation. Statt die Kontinuitäten von Erinnerung durch persönliche oder familiäre Bande zu bewahren, ermöglicht die Historisierung den jüngeren Generationen, den selbstgerechten Moralismus der Vergangenheitsbewältigung zurückzuweisen und ihre eigenen Sichtweisen auf die deutsche Vergangenheit durch ganz anders konzipierte und akzentuierte öffentliche Rituale zum Ausdruck zu bringen.

Als Multimedia-Ereignis und Beispiel des Eventkinos – um einen Begriff von RTI zu verwenden – ist *Der Untergang* Teil jener Erinnerungsarbeit, die in Massenpublikationen, akademischen Studien, audiovisuellen Praktiken und neuen digitalen Medien stattfindet. Der Film ist überdies in ein diskursives Feld eingebunden, das von wichtigen Jahrestagen, Museumsausstellungen und Orten der Erinnerung geprägt ist und durch die öffentliche Rezeption zentraler Gestalten und symptomatischer Werke permanent neu definiert wird. Als Eventkino nutzt er die steigende Bedeutung des Historienfilms für seine Zwecke und nimmt an einem Vorgang teil, den Robert Rosenstone als „looking at the past in a postliterate age“²⁴ bezeichnet hat. Die Synergien zwischen den Institutionen der traditionellen Hochkultur (inklusive des Buchmarktes), einer immer stärker von Bildern getragenen und an Skandalen interessierten politischen Kultur und einer profitorientierten globalen Unterhaltungskultur sind nirgends stärker als in der Medialisierung des ‚Dritten Reiches‘, die seit 1989 die Berliner Republik mit neuen legitimierenden Erzählungen versorgt und als Matrix für die Umschreibung von Geschichte, Nation und Erbe jenseits der existierenden darstellerischen Methoden und erklärenden Modelle dient.²⁵

Der Untergang profitiert stark von der neuen Allianz zwischen zeitgenössischer Medienkultur und post-ideologischer politischer Kultur, die zuletzt um den 60. Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkrieges Ausdruck fand. Der Film nimmt teil an dem folgenschweren Wandel in der historischen Imagination vom Holocaust als Telos der Nazi-Ideologie hin zu einer selbstbewussten deutschen Geschichtsauffas-

sung, die von der Perspektive des Zweiten Weltkrieges aus geschrieben wird. In dieser Hinsicht führt der Film einen Prozess des Erinnerens fort, der mit W.G. Sebalds einflussreichem Essay *Luftkrieg und Literatur* (1999) und Günter Grass' *Im Krebsgang* (2002) begann, durch Jörg Friedrichs Veröffentlichungen zur Bombardierung deutscher Städte – darunter *Der Brand* (2002) – eine polemische Wendung nahm und 2005 mit einigen Artikelserien über den Zweiten Weltkrieg in so unterschiedlichen Presseorganen wie dem *Spiegel* und der *Bild-Zeitung* seinen Höhepunkt erreichte.

Überdies sollten wir uns daran erinnern, dass *Der Untergang* auch Teil einer weniger sichtbaren, aber ebenso wirkungsmächtigen Geschichte des Vergessens ist, die gelegentlich in öffentlichen Aussagen über die ‚Gnade der späten Geburt‘ (Helmut Kohl) und ‚Auschwitz als Moralkeule‘ (Martin Walser) an die Oberfläche tritt.²⁶ In diesem Sinne soll die Fixierung auf das Ende – der Titel des Filmes ist wörtlich und metaphorisch zu verstehen – beweisen, dass die NS-Zeit tatsächlich und unwiederbringlich vorüber ist. Die Vergangenheit kann auf diese Weise endlich von der Rhetorik der Kollektivschuld gereinigt und in die heterogenen und hybriden Formen, die heute deutsche Identität innerhalb der Diskurse des Post-Nationalen ausmachen, eingefügt werden. Dieses Szenario beschreibt *in nuce* einen Prozess positiver Selbstidentifikation, der von den Filmemachern natürlich von Anfang an eine genaue Planung forderte.

Die mit 14,5 Millionen Euro für deutsche Verhältnisse sehr hohen Produktionskosten hatten zur Konsequenz, dass alle Phasen von der *pre-production* (z.B. Skript, Casting) zur *post-production* (z.B. Werbung, Presse, Merchandising) vollständig mit den Anforderungen der Eventkultur in Einklang gebracht werden mussten. Als Personifizierung des zeitgenössischen *auteurs* als Eventmanager stellte Eichinger sicher, dass der Film ein größtmögliches Publikum anzog, soviel Aufmerksamkeit wie nur irgend möglich in den Medien erhielt und zum wichtigsten Kinoereignis des Jahres wurde. In seinem Versuch maximale Synergie-Effekte zu erzielen, verwendete Eichinger zwei bekannte Quellen: eine historische Rekonstruktion der letzten Tage im Bunker von Joachim Fest und einen autobiografischen Bericht von Traudl Junge. Die Neuveröffentlichung von Junges Memoiren *Bis zur letzten Stunde* (2004) verlieh ihrem Auftritt im *Untergang* zusätzliche Glaubwürdigkeit.²⁷ Gleichzeitig wurde im obligatorischen ‚Buch zum Film‘ Fests historische Erzählung zu *Der Untergang* zusammen mit dem Drehbuch nachgedruckt. Dadurch setzte die „Verwertungskette des Führer-Marketings“²⁸ weiter fort, was schon zu einer

früheren Filmadaption von Fests Hitlerbiografie in *Hitler – eine Karriere* (1977) geführt hatte.

Als *Der Untergang* am 16. September 2004 in die Kinos kam, tat er das mit der Rekordzahl von 400 Kopien. 750.000 Menschen sahen den Film in der ersten Woche. Die Luxus-Ausgabe auf DVD mit Interviews und Szenen vom Set kam im März 2005 heraus. Eine längere, zweiteilige Fernsehversion – der Director's Cut – wurde von der ARD am 19. und 20. Oktober 2005 ausgestrahlt und erreichte mehr als zwanzig Prozent des Fernsehpublikums. Von Anfang an rief der Film zwei völlig unterschiedliche Reaktionen hervor. Zuschauer waren entweder tief bewegt oder gleichgültig und gelangweilt. Diese Diskrepanz in der Rezeption kam auch in den öffentlichen Aussagen zweier bekannter Regisseure des Neuen Deutschen Films zum Ausdruck. Für die eine Seite stand Volker Schlöndorff, der nach der internationalen Premiere in Toronto gesagt haben soll: „Selten habe er sich innerlich so erregt gefühlt. *Der Untergang* werde die Filmgeschichte in davor und danach teilen.“²⁹ Die andere Seite vertrat sein Kollege Wim Wenders, der seine Verwunderung über das völlige Ausbleiben einer gefühlsmäßigen Reaktion folgendermaßen ausdrückte: „Das kann nicht alles gewesen sein! Etwas fehlt hier.“³⁰

Gerade durch solche Kontroversen wurden die scheinbar endlosen Diskussionen über Hitler, den Zweiten Weltkrieg und in abgeschwächter Form auch über den Nationalsozialismus zum Beweis für die künstlerischen Qualitäten des Films. Gleichzeitig wurde die wachsende Bereitschaft, deutsches Leiden öffentlich anzuerkennen, als deutlichstes Indiz für seine politische Relevanz gewertet. Schon vor dem Filmstart im Jahr 2004 erschienen Artikel und Interviews in den wichtigsten deutschen Zeitungen, die auf die Bedeutung dieser Produktion hinwiesen, die großspurig und fälschlicherweise als erster deutscher Film über Hitler angekündigt wurde. Die unzähligen Interviews, die von Eichinger und seinen Mitstreitern gegeben wurden, sollten jeglichen Verdacht einer etwaigen Banalisierung der Nazi-Vergangenheit zerstreuen und stattdessen deren Rufe nach einer Normalisierung der deutschen Geschichte legitimieren. Nach der Premiere antworteten die Massenmedien mit einer Flut von Besprechungen, Interviews, Polemiken, Leitartikeln und kritischen Essays. Im Frühstücksradio und im Nachtprogramm des Fernsehens, in Zeitungen und Zeitschriften von *Bild* und *Playboy* bis *Zeit* und *Welt*, in den Sonderauslagen der großen Bücherketten und den Kundenkommentar-Spalten von amazon.de wurde *Der Untergang* sofort als das Medienereignis behandelt, als das der Film von Anfang an

geplant war. Seitdem bedient die offizielle Webseite *deruntergang-spezial.film.de* die unterschiedlichen Interessen von Filmfans und Freizeit-Historikern. Im Interesse korrekter didaktischer Aufarbeitung enthält die Webseite auch Materialien für das Klassenzimmer, inklusive Diskussionsrichtlinien für Gymnasiallehrer.³¹

Die deutsche Rezeption von *Der Untergang*, die hier nur in groben Zügen dargestellt werden kann, folgte den bekannten Mustern, richtete sich zugleich aber auch an den neuen Regeln der Eventkultur aus. Auf den Feuilletonseiten der *Zeit*, *Welt*, *F.A.Z.* und *Süddeutschen Zeitung* reichten die Reaktionen führender deutscher Kritiker von schweren moralischen und künstlerischen Bedenken bis hin zu großer Enttäuschung und vorsichtigem Lob. Wie zu erwarten griffen viele Rezensenten die konventionelle Machart eines Blockbusters an, der – wie *Das Boot* dreiundzwanzig Jahre zuvor – den Zweiten Weltkrieg als historisches Spektakel präsentierte. Einige priesen die reifen schauspielerischen Leistungen, während sie die einfalllose Regiearbeit Hirschbiegels beklagten. Andere sahen im Film nichts anderes als ein überdimensionales Fernsehspiel, hielten den Filmemachern aber zugute, dass sie das so genannte Hitler-Tabu gebrochen hätten. Ein Großteil der Diskussion konzentrierte sich auf die Frage der Rechtmäßigkeit, Hitler als Menschen darzustellen, ohne dabei zu klären, was eine solche Darstellung für unser Verständnis der NS-Vergangenheit eigentlich bedeutet. Sogar die *Bild-Zeitung* fragte: „Darf man Hitler als Mensch zeigen?“³² Einer vom Wochenmagazin *Stern* in Auftrag gegebenen Umfrage zufolge stimmten 69 Prozent der Befragten Eichingers Vorhaben zu, Hitler aus der Perspektive seiner Menschlichkeit neu zu bewerten.

In allen Beiträgen sind zwei Konstanten zu erkennen: die relative Bedeutungslosigkeit ästhetischer Kriterien für die Einschätzung des Films und die große Aufmerksamkeit, die seinem symptomatischen Status auf dem neu zu verortenden Terrain der Vergangenheitsbewältigung zuteil wurde. Für diesen letztgenannten Aspekt waren die Gefühle, Einstellungen und Interpretationen, denen der Film Geltung verschafft, enorm wichtig – auch wenn dies nicht vom Film als Film, sondern nur vom Film als Mittel und Ausdruck einer anderen Zugangsweise zur Nazi-Vergangenheit erreicht wird.

Solche symptomatischen Lesarten wurden von den Filmemachern unterstützt, indem sie ihr Projekt selbstbewusst mit einer deutschen Perspektive versahen und wiederholt von einem lange überfälligen Generationenwechsel sprachen. Eichinger selbst gab den Ton vor, wenn er schon vor dem Filmstart erklärte, „Ich denke, manche

Themen sind so spezifisch, dass eine Nation selbst in der Lage sein muss, diese künstlerisch zu formulieren.“³³ In einem späteren Interview mit Frank Schirrmacher, dem Herausgeber der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, gab er an, dass er mit dem Film seine eigenen „Traumata“ als Westdeutscher aufgearbeitet hätte. Deutlich war, dass er die seiner Meinung nach übertrieben moralistische und bedrückend egalitäre öffentliche Kultur der 1968er Generation von Gutmenschen hinter sich lassen und zur konservativen Sichtweise auf eine „Geschichte, die von Individuen gemacht wird“³⁴ zurückkehren wollte. In diesem Bestreben unterstützte ihn die frühere DFBA-Schauspielerin Harfouch, die gestand: „der Film hat uns eine Art seelisch-intellektuellen Frieden gebracht. [...] Weil es mir nach dem Film möglich ist, die Systeme (d.h. ‚Drittes Reich‘ und DDR) miteinander zu vergleichen.“³⁵

Erwartungsgemäß rief die Adressierung des Films an ein deutsches Publikum wütende Proteste wie auch leidenschaftliche Zustimmung hervor. Historiker bildeten die Vorhut, einschließlich Alt-Kanzler Helmut Kohl, der stolz in der *Bild-Zeitung* erklärte: „Der Film musste gemacht werden.“³⁶ Die Anwesenden beim 54. Historikertag in Kiel schwankten zwischen Lob für die historische Detailtreue und Besorgnis ob der konventionellen Erzählform. Dennoch waren auch sie tief bewegt.³⁷ Die Sektion *Politische Psychologie im Berufsverband deutscher Psychologinnen und Psychologen* bezeichnete den Film als psychologisch manipulativ, weil er das „kognitive Unterscheidungsvermögen zwischen Inszenierung und Realität“³⁸ verwische.

Gemäß den Spielregeln der deutschen Streitkultur forderte Eichinger zwei besonders heftige Reaktionen von Kollegen aus dem kulturellen Establishment heraus. Theaterproduzent Peter Zadek war auf maximale Schockwirkung aus, als er die drei Millionen Zuschauer mit den drei Millionen Hitler-Wählern von 1933 verglich.³⁹ Ernstzunehmender ist die Position von Wim Wenders, der das Fehlen einer klaren Erzählhaltung für politisch und ästhetisch suspekt hielt. In einem vielbesprochenen Leitartikel in *Die Zeit* folgerte er: „Der Untergang bedient weder das große noch das kleine „G“ [der Geschichte]. Der Film hat von allem keine Meinung, vor allem nicht vom Faschismus und von Hitler.“⁴⁰

Ein Großteil der den Film begleitenden Kontroversen fand außerhalb des Feuilletons und der Wissenschaft statt. Die hitzigen Debatten darüber, was es bedeutet, einen deutschen Film über die deutsche Vergangenheit zu machen, bewegten sich schnell vom Frühstücksradio und dem Spätfernsehen zu neuen digitalen

Formaten wie Webseiten, Diskussionsforen und den persönlichen Weblogs von Filmfans, Freizeithistorikern und Rechtsradikalen, wo die heutige Eventkultur in ihren globalen Formaten und virtuellen Gemeinschaften weiterlebt. Im Diskussionsforum, das der von Constantin-Film betriebenen offiziellen Webseite angeschlossen ist, grübelten Teilnehmer über Fragen wie „Wie wichtig ist dieser Film für Deutschland?“ oder „Wie wird er im Ausland aufgenommen werden?“.

Wenn nicht gerade über relativ unwichtige historische Details gestritten wurde, schienen sich die meisten Teilnehmer in einer Reihe von Punkten einig zu sein: nämlich, dass es höchste Zeit für Deutsche sei, ihre Geschichte in die eigene Hand zu nehmen, dass Deutsche, wenn auch nicht mehr schuldig, so dennoch verantwortlich für vergangene Verbrechen seien, und dass – dies wurde besonders oft betont – die Deutschen ein ebensolches Recht auf Patriotismus wie andere Nationen – insbesondere die USA – hätten.⁴¹ In den ersten Monaten nach dem Start des Films spekulierten viele Teilnehmer gespannt über die Rezeption in den USA und beschuldigten die Amerikaner in einer Art Präventivschlag, von deutscher Geschichte keine Ahnung zu haben, alle Deutsche mit Nazis gleichzusetzen und sich derselben militaristischen Aggression wie die Nazis schuldig zu machen.⁴²

Interessanterweise sind es gerade die Diskussionsforen eines so globalen Mediums wie des Internets, in denen das ‚Deutsche‘ als Kategorie von Identitätsbildung und Produktdifferenzierung zirkuliert. Dabei stellt die Gleichsetzung von ‚Deutscher‘ und ‚Nazi‘ einen wichtigen Faktor in der Vermarktung deutscher Filme im Ausland dar und ist eine treibende Kraft hinter der anhaltenden weltweiten Faszination, die von der NS-Geschichte ausgeht. Das Internet als integraler Bestandteil der zeitgenössischen Eventkultur stellt so eine Verbindung zwischen den ‚klassischen‘ Formen der Historisierung und den neuen Arten von ‚imagined communities‘ (Benedict Anderson) her, in denen nationale Identität wenig mehr als eine spontane und/oder temporäre Form der Differenzierung und Identifizierung ist. In diesem Zusammenhang ist die Einordnung von *Der Untergang* als deutscher Film, gedreht von deutschen Filmemachern über ein deutsches Thema und mit einer neuen Sicht auf deutsche Geschichte eine Marketing-Strategie, eine genau kalkulierte Mischung aus politischem Programm, Medienereignis und gesellschaftlichem Ritual.

Um die Funktion des Films als Katalysator alter Argumente (z.B. über deutsche Schuld und Verantwortung) und neuer Haltungen (z.B.

zu deutscher Geschichte und Identität) besser verstehen zu können, müssen wir der wachsenden Bedeutung der Eventkultur und ihrer einzigartigen Rolle als Surrogat von Öffentlichkeit und als Laboratorium öffentlich verhandelter Eindrücke und Gefühle Rechnung tragen. Events sind Produkte einer zeitgenössischen Mediengesellschaft, die einerseits durch beschleunigten Konsum von Kultur und Wissen bestimmt ist, andererseits von der Vorherrschaft medialer Formen von Kommunikation und sozialer Begegnung charakterisiert wird. Dem Verständnis heutiger Eventmanager und Kulturveranstalter handelt es sich bei Events gewöhnlich um Ereignisse, die außerhalb etablierter Institutionen wie Kunstmuseen, Ausstellungszentren, Konzerthallen und öffentlichen Bibliotheken stattfinden. Sie sind zeitlich oder örtlich oft begrenzt und gerade ihre situative Gebundenheit und ihr Erlebnischarakter machen einen hohen Teil ihres Reizes aus. Eventkultur hält in ihrer Grundstruktur Selbst- und Gemeinschaftserfahrungen bereit. Sie stellt das her, was Gerhard Schulze ‚Erlebnisgesellschaft‘⁴³ bezeichnet hat, die durch kommerziell produzierte und sozial organisierte Erfahrungen zusammengehalten wird und darin der Kultur des 19. Jahrhunderts mit ihren nationalen Jahrestagen, Prunkfeiern und Zeremonien eng verwandt ist. Schulze zufolge bringt diese neue, auf Erfahrungen basierende Gesellschaft eine fundamental andere Beziehung zwischen dem Ich und der Welt hervor, in der von der Welt erwartet wird, sich allen narzisstischen Bedürfnissen und hedonistischen Wünschen anzupassen. Die Kategorie Erlebnis, die oft in kritischen Diskussionen zur heutigen Museumskultur, zum Kulturtourismus und der Traditionsindustrie angeführt wird, deutet eine kulturelle Erfahrung an, die kurzlebig bleibt und keinen Eingang in die Tradition findet. Ihre stimulierenden Wirkungen führen nicht automatisch zu ästhetischer Erfahrung oder kritischer Einsicht. So wie Erlebnis sich nicht automatisch in Erfahrung als etwas mit Bedeutung Aufgeladenes übersetzen lässt, so bleiben auch Erlebnis-gesteuerte Events auf die vermittelnde und steuernde Funktion der Medientexte und Medieninszenierungen angewiesen.

Als Teil dieser Erlebnisgesellschaft zielt *Der Untergang* auf ein auf Erlebnis basierendes Verständnis des ‚Dritten Reiches‘. Er erzeugt seine Emotionen an der Peripherie der Filmhandlung im Zwischenraum von Schaulust und Geschichtsbewusstsein. Während die Welt im Film selbst emotionale Distanzierung schafft, kreiert die Welt, in der diese rezipiert, diskutiert und konsumiert wird, eine intensive Anteilnahme an der Vergangenheit – und zwar durch die Beziehung zu einer Vergangenheit, wie sie durch den Film produziert wird. Der

Film tut dies, indem er die Unterscheidungen zwischen Fiktionalem und Historischem, zwischen Authentischem und Simuliertem in Übereinstimmung mit seiner historistischen Ästhetik und Politik verwischt und auflöst. Über die konventionellen Rekonstruktionsverfahren des Historienfilms hinaus erschafft *Der Untergang* durch seinen Status als Medienereignis einen diskursiven Raum, in dem sich die Zuschauer als Erben der schwierigen deutschen Geschichte denken und fühlen können: sie machen sich diese durch die imaginäre Erfahrung von ‚wir Deutschen‘ und ‚unsere Geschichte‘ zu eigen. Diese medial vermittelten Erfahrungen werden zum gemeinsamen Bezugspunkt für unterschiedliche Gruppen und Öffentlichkeiten, die in die Schaffung einer post-ideologischen Herangehensweise an deutsche Geschichte und einer post-nationalen Definition deutscher Identität einbezogen werden.

Und das Ergebnis im Fall von *Der Untergang*? Als nationaler Blockbuster schafft sich der Film ein Publikum, das gezielt als deutsches angesprochen wird und die Zuschauer ermächtigt, die Historisierung und Normalisierung der NS-Vergangenheit weiter voranzutreiben. Die Konstruktion eines kollektiven ‚wir‘ mit Hilfe der Konventionen des klassischen Illusionskinos und die pseudo-partizipatorische Struktur der zeitgenössischen Medienkultur erlauben es der Eichinger-Produktion in höherem Maße als jedem anderen deutschen Film zuvor, die NS-Vergangenheit in ein Produkt der Unterhaltungsindustrie, der Eventkultur und der Konsumgesellschaft zu verwandeln und für das wachsende Verlangen nach einer unbelasteten Beziehung zur Vergangenheit und zur nationalen Identität nutzbar zu machen. Der Film erreicht dies, indem er die Nazi-Vergangenheit durch die formalen Mittel und Strategien historisiert, die auf den vorhergehenden Seiten als historistisch gekennzeichnet wurden: insbesondere durch seine Strategien der Distanzierung, seine intertextuellen Bezüge zur deutschen Filmgeschichte und die Nutzung des Starsystems. Wie ich ebenfalls gezeigt habe, werden diese textuellen und intertextuellen Effekte jedoch erst im Rahmen der zeitgenössischen Medien- und Eventkultur und deren Beitrag zu den sich im Wandel befindlichen Konfigurationen des Nationalen und Postnationalen vollständig wirksam. Diese beeinflussen die historistischen Tendenzen im heutigen deutschen Kino und werden auch in Zukunft eine Schlüsselrolle in der Diskussion über die Bedeutung und Funktion der Nazi-Vergangenheit innerhalb der Inszenierung von Geschichte, Erinnerung und Liebe spielen.

Übersetzt aus dem Amerikanischen von Martin Kley

Anmerkungen

- ¹ Diese Beschreibung ist der Webseite des Imperial War Museum London entnommen: <http://london.iwm.org.uk/server/show/ConWebDoc.1476,13.04.2007>.
- ² Über das neue Geschichtsgefühl und seine Resonanzen in *Der Untergang* und dessen effektive Nutzung von Emotionen, Affekten und Einfühlung vgl. Johannes von Moltkes Diskussion in: *Sympathy for the Devil: Cinema, History, and the Politics of Emotion*. Unveröffentlichtes Manuskript, freundlicherweise vom Autor bereitgestellt. Zu den weitreichenderen politischen Implikationen siehe auch Norbert Frei: *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen*. München 2005, besonders das Kapitel „Die Gegenwart der Vergangenheit.“
- ³ In der Debatte zu *Der Untergang* wurden diese Argumente von Joachim Güntner in der Neuen Zürcher Zeitung Online vertreten: <http://www.nzz.ch/2004/09/17/fe/page-article9V2MS.html>, 08.03.2007.
- ⁴ Dieser Begriff ist W.G. Sebalds *Luftkrieg und Literatur* (2001) entnommen.
- ⁵ Historismus verbindet in diesem Zusammenhang zwei Bedeutungen, die für das Verständnis von *Der Untergang* beide gleichermaßen wichtig sind (und beide nicht mit dem anglo-amerikanischen New Historicism und seinen kontextualisierten textuellen Lesarten von Geschichte verwechselt werden dürfen). Die erste Bedeutung von Historismus bezieht sich auf eine Tradition im deutschen Denken über Geschichte aus dem 19. Jahrhundert, die von Ernst Troeltsch und Friedrich Meinecke entwickelt wurde und die Geschichtlichkeit sozialer und kultureller Phänomene und die Einzigartigkeit geschichtlicher Epochen betonte. Der zweite Bedeutungsstrang von Historismus bezieht sich auf die eklektischen Architekturstile des Wilhelminischen Reiches und die selbstreflexiven Stile postmoderner Architektur; beide Aspekte – die Verbindung von Architektur und Macht und die Ästhetik der Simulation – lassen sich im Produktionsdesign von *Der Untergang* wiederfinden. Die Wertfreiheit des Historismus wird kurz von Alexander Ruoff erwähnt. Vgl. Alexander Ruoff: *Die Renaissance des Historismus in der Populärkultur. Über den Kinofilm ‚Der Untergang‘*. In: Willi Bischof (Hg.): *Filmriss. Studien über „Der Untergang“*. Münster 2005, S. 69-78.
- ⁶ Zum Historikerstreit vgl. Peter Baldwin (Hg.): *Reworking the Past. Hitler, the Holocaust, and the Historians' Debate*. Boston 1990, insbesondere die Beiträge von Martin Broszat: *A Plea for the Historicization of National Socialism*, S. 77-87 und Saul Friedländer: *Some Reflections on the Historicization of National Socialism*, S. 88-101 sowie deren Briefwechsel: *A Controversy about the Historicization of National Socialism*, S. 102-32. Vgl. auch die Betrachtungen von Charles M. Maier: *A Usable Past? Museums, Memory, and Identity*. In: Ders.: (Hg.) *The Unmasterable Past. History, Holocaust, and German National Identity*. Cambridge 1997, S. 121-72. Für eine hervorragende Diskussion der Ost-West-Unterschiede vgl. Siobhan Kattago: *Ambiguous Memory. The Nazi Past and German National Identity*. Westport, Conn. 2001.

- ⁷ Oliver Hirschbiegel im Interview mit Anke Westphal in der Berliner Zeitung vom 11.09.2004.
- ⁸ Zum Historismus und dem Vorherrschen des Visuellen im Nostalgiefilm vgl. Fredric Jameson: Transformation of the Image in Postmodernity. In: Ders. (Hg.) *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London 1998, S. 93-135.
- ⁹ Zum Phänomen der Rekonstruktion in der visuellen Kultur vgl. Daniel Kothenschulte: Hitler – eine Barriere. Oliver Hirschbiegel und Bernd Eichingers Film *Der Untergang* versucht die Rekonstruktion und scheitert an der Erfindung: http://www.fraktuell.de/resorts/kultur_und_medien/feuilleton/?cm=503722,08.03.2007.
- ¹⁰ Vgl. Charles P. Mitchell: The Hitler Filmography. Worldwide Feature Film and Television Miniseries Portrayals, 1940 through 2000. Jefferson, N.C. 2002.
- ¹¹ Joachim C. Fest im Interview mit Christoph Amend In: *Die Zeit*, Nr. 42 (2004).
- ¹² Jens Jessen: Stilles Ende eines Irren unter Tage. In: *Die Zeit*, Nr. 36 (2004).
- ¹³ Bruno Ganz im Interview mit Andreas Kilb. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 21.09.2003.
- ¹⁴ Wim Wenders: *PResident Evil* oder Das Einheimische Böse. In: *Neue deutsche Literatur*, Nr. 52.562 (2004), S. 58. Zum Problem der Hitlerdarstellung vgl. Christine Haase: Ready for his Close-up? On the Success and Failure of Representing Hitler in *Der Untergang*. In: *Studies in European Cinema*, Nr. 3 (2006) (in Vorbereitung).
- ¹⁵ Vgl. Eric Rentschler: From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus. In: Mette Hjort, Scott MacKenzie (Hg.): *Cinema and Nation*. London 2000, S. 260-277, Sabine Hake: Film in Deutschland. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 303-340.
- ¹⁶ Lutz Koepnick: Amerika gibts überhaupt nicht. Notes on the German Heritage Film. In: Agnes Müller (Hg.): *German Pop Culture: How American Is It?* Ann Arbor 2004, S. 192. Für eine frühere Version seines Arguments vgl. Lutz Koepnick: Reframing the Past: Heritage Cinema and Holocaust in the 1990s. In: *New German Critique*, Nr. 87 (2002), S. 47-82. Robert Reimer hat die Anziehungskraft von heritage schon für die achtziger Jahre diagnostiziert, indem er westdeutsche Filme unter der Rubrik Nazi-Retto Film klassifizierte. ‚Le mode retro‘ bedeutet dabei kritisches Engagement wie auch Konsumgenuss, nostalgische Gefühle, ebenso wie schmerzhaftes Konfrontationen. Vgl. Robert C. Reimer, Carol J. Reimer: *Nazi-Retro Film. How German Narrative Cinema Remembers the Past*. New York 1992, S. 1-13.
- ¹⁷ Koepnick (wie Anm. 16), S. 197f.
- ¹⁸ Die beiden anderen englischsprachigen Bunkerfilme sind *Hitler: The Last Ten Days* (1973) mit Alec Guinness und *The Bunker* (1981) mit Anthony Hopkins.
- ¹⁹ Zu diesem letztgenannten Thema vgl. Paul Cooke: *Der Untergang* (2004): Victims, Perpetrators, and the Continuing Fascination of Fascism. In: Helmut Schmitz (Hg.): *German Monitor. Discourses of German Wartime Suffering* (in Vorbereitung) und Paul Cooke: *The Continually Suffering Nation? Cinematic Representations of German Victimhood*. In: Bill Niven

- (Hg.): *Remembering the German Past in Contemporary Germany*. London 2006, S. 76-92. Zur Funktion des Philosemitismus in den Fantasien deutschen Opfertums vgl. auch Stuart Taberner: Philo-Semitism in Recent German Film: ‚Aimee und Jaguar‘, ‚Rosenstrasse‘, and ‚Das Wunder von Bern‘. In: *German Life and Letters*, Nr. 58.3 (2005), S. 357-72. Für einen nützlichen Überblick über Gedächtnisarbeit im Kino seit der Wiedervereinigung vgl. Daniela Berghahn: *Post-1990 Screen Memories: How East and West German Cinema Remembers the Third Reich and the Holocaust*. In: *German Life and Letters*, Nr. 59.2 (2006), S. 294-308.
- ²⁰ Rüdiger Suchsland: Geburt einer Nation in der Illusionsmaschine: Vor dem Filmstart von Bernd Eichingers *Der Untergang*: <http://www.telepolis.de/r4/artikel/18/18274/1.html>, 08. 03. 2007.
- ²¹ Frank Schirmacher: Interview mit Bernd Eichinger und Corinna Harfouch. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 22.08. 2004.
- ²² Dieses Phänomen kann auch in Fernsehfilmen entdeckt werden wie z.B. im Casting Sebastian Kochs als Titelheld sowohl in *Stauffenberg* als auch in *Speer und Fr.*
- ²³ Vgl. Marianne Hirsch: *Family Frames. Photography, narrative, and Postmemory*. Cambridge 1997.
- ²⁴ Robert Rosenstone: *The Historical Film. Looking at the Past in a Postliterate Age*. In: Marcia Landy (Hg.): *The Historical Film: History and Memory in the Media*. New Brunswick 2001, S. 61.
- ²⁵ Zu einem berühmten Beispiel der Blockbuster-Vermarktung vgl. Gaylyn Studlar, Kevin S. Sandler (Hg.): *Titanic. Anatomy of a Blockbuster*. New Brunswick 1999.
- ²⁶ Die Verweise gelten Helmut Kohls Rede in der israelischen Knesset vom 24.01.1984 und Martin Walsers Dankesrede anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels vom 11.10.1998.
- ²⁷ Traudl Junge: *Bis zur letzten Stunde. Hitlers Sekretärin erzählt ihr Leben*. Geschrieben mit Melissa Müller. Berlin 2004. Das Buch wurde erstmals 2002 veröffentlicht, in dem Jahr, in dem Junge starb.
- ²⁸ Reinhard Mohr: Soll man Hitler etwa als Elefant zeigen? In: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,319650,00.html>, 08.03.2007.
- ²⁹ Jordan Mejias: *Untergang im Ausland*. So muß es gewesen sein. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.09.2004.
- ³⁰ Wenders (wie Anm. 14), S. 58.
- ³¹ Materialien für den Unterricht, hg. von der Kulturfiliale Vera Konrad und den Autoren Karin Springer und Dr. Bernhard Springer. Die Pdf-Version kann auf www.untergang-special.film.de unter der Kategorie ‚Bildung‘ aufgerufen werden.
- ³² Darf man Hitler als Mensch zeigen? In: *Bild-Zeitung*, 16.09.2004.
- ³³ Marian Blasberg, Jörg Hunke: Hitler ist greifbarer geworden. Bernd Eichinger über sein Bild des Despoten und wie die Deutschen ihre Geschichte aufarbeiten sollten. In: *Frankfurter Rundschau* (Magazin), 11.09.2004. In den Interviews auf der Bonus DVD spricht Hirschbiegel von seiner „historischen Mission“ als Deutscher und Filmemacher und Thomas

Kretschmer erkennt einen großen Wert darin, dass „Deutsche solche Filme erzählen.“

³⁴ Schirrmacher (wie Anm. 21).

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. auch Helmut Kohl: Zeit der Beklemmung. In: Süddeutsche Zeitung, 17.09.2004.

³⁷ Vgl. Sven Felix Kellerhoff: ‚Es menscht nicht‘: Die deutschen Historiker sahen *Der Untergang*. In: Die Welt, 17.09.2004.

³⁸ Vgl.: BRD-Psychologen halten den Film *Der Untergang* von Oliver Hirschbiegel für ein Machwerk. In: Junge Welt, 11.11.2004.

³⁹ Peter Zadek zitiert auf

http://www.moviegod.com/film_news-detail.php?id=4438, 08.03.2007.

⁴⁰ Wim Wenders: ‚Ija, dann wolln wir mal.‘ Warum darf man Hitler in *Der Untergang* nicht sterben sehen? Kritische Anmerkungen zu einem Film ohne Haltung. In: Die Zeit, Nr. 44 (2004).

⁴¹ Vgl. das Diskussionsforum auf www.untergang.film.de, 12.11.2005.

⁴² Es wäre die Aufgabe eines anderen Aufsatzes, die Rezeption von *Der Untergang* in den USA und anderen Ländern zu untersuchen. Vgl. dazu David Bathrick: *Whose History Is It? The Reception of Downfall in the US*. Unveröffentlichtes Manuskript, freundlicherweise vom Autor bereitgestellt.

⁴³ Vgl. Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main 1992.

„Zwei Verliebte grüßen vom Obersalzberg“

Blicke und Erinnerungen in *Speer und Er* (2005)

von Judith Keilbach

Die filmische Prominenz von Hitler hat in den letzten Jahren erheblich zugenommen. Nicht nur tragen zahlreiche Dokumentarsendungen über den Nationalsozialismus seinen Namen im Titel, auch in Spielfilmen ist er immer häufiger anzutreffen. Fungiert ‚Hitler‘ im Titel der Dokumentationen als werbewirksamer Begriff, der hohe Einschaltquoten verspricht, und die historische Person in den Sendungen als *gatekeeper*, über den der Zugang zu unterschiedlichsten Themen aus der Zeit des Nationalsozialismus organisiert wird,¹ so interessieren sich viele der aktuellen Spielfilme, in denen er auftritt, für Hitler als Menschen und verleihen ihm eine Innerlichkeit, um ihn als Person verstehbar zu machen.² Die Entwürfe seiner psychischen Struktur variieren dabei von Film zu Film und sind unter anderem im Zusammenhang mit dem *casting* sowie der Interpretation der Rolle durch den jeweiligen Schauspieler zu diskutieren. Als Artefakt der Filmerzählung gibt die Figur Hitler dabei zwar keinen Einblick in die tatsächliche Persönlichkeit, ihre Konstruktion lässt jedoch Rückschlüsse auf die jeweils gültigen Deutungen der historischen Person sowie die Interpretationen der Ereignisse zu.³

In *Speer und Er*,⁴ einem von mehreren ARD-Rundfunkanstalten gemeinsam produzierten vierteiligen *Dokudrama*, ist Hitler nur eine Nebenfigur. Dennoch kommt ihm eine zentrale Bedeutung zu, hat er doch maßgeblich – so legt es die Erzählung nahe – den Lebensweg des Protagonisten Speer bestimmt. Diesem biografischen Konzept entsprechend gilt das Interesse des Mehrteilers unter anderem der persönlichen Beziehung zwischen Albert Speer und Adolf Hitler, weshalb bei der Konstruktion der Figur Hitler diejenigen Eigenschaften akzentuiert wurden, die für die Darstellung dieser Beziehung von Relevanz sind. Hitler bleibt in *Speer und Er* somit eine fragmentarische Figur, die als narratives Element lediglich in Relation zur Hauptfigur Speer funktional ist und zu deren Plausibilisierung beiträgt.

Um die Konstellation dieser beiden Figuren wird es im Folgenden gehen, wobei vor allem die Etablierung einer Liebesbeziehung