

„Der Untergang“: Ein Film inszeniert sich als Quelle

Michael Wildt

*Is there a murderer here?
No. Yes, I am.
Then fly. What, from myself?
Shakespeare, Richard III.*

Der Untergang, Regie: Oliver Hirschbiegel, Buch: Bernd Eichinger nach dem gleichnamigen Buch von Joachim Fest sowie Melissa Müllers Aufzeichnungen von Hitlers Sekretärin Traudl Junge („Bis zur letzten Stunde“), Produktion: Bernd Eichinger, D 2004, 150 Min.



Dieser Film ist eine Historikerfalle. Denn er lädt mit geradezu offenen Armen dazu ein, seine Historizität zu untersuchen, und hat doch mit Geschichte so viel oder so wenig zu tun wie ein Film über die Meuterei auf der Bounty – allerdings mit der entscheidenden Differenz, dass uns Nazideutschland weit näher liegt als der Alltag britischer Seeleute im 18. Jahrhundert. In dieser Ambivalenz zwischen Geschichte als Erzählung und tatsächlichem Geschehen der Vergangenheit, dem sich Historiker mit unterschiedlichsten Fragen und wissenschaftlichen Methoden widmen, bewegen sich „Der Untergang“ und seine Rezeption.

Bei einer Preview auf dem Historikertag in Kiel waren die Meinungen geteilt. Einer der großen alten NS-Forscher, Hermann Graml vom Institut für Zeitgeschichte in München, beurteilte den Film als „ganz hervorragend“; nie habe ein Spielfilm mehr „Einsicht in das Wesen dieses Regimes“ vermittelt. Der Kölner Zeithistoriker Jost Dülffer empfand den „Untergang“ dagegen als „Tabubruch“, der die letzten Tage in Hitlers Bunker als „eine Art Opfergang“ inszeniere. Hans Mommsen, der Doyen der NS-Historiker, merkte an, dass mit dem Bemühen, Hitler so lebensgetreu wie möglich darzustellen, noch keine sinnvolle historische Aussage gemacht sei. Einhellig wurde jedoch die Detailgenauigkeit des Films hervorgehoben.¹



Bruno Ganz (Adolf Hitler)

Aber ist es nicht gerade dieser „Naturalismus“, der dem Film zum Verhängnis wird, weil er, wie der Filmkritiker Ekkehard Knörer anmerkt, die Künstlichkeit, die Fiktivität dieses „Naturalismus“ leugnet?² An den Kommentaren der Historiker fällt auf, dass sie sich erleichtert mit der Feststellung begnügen, es seien nicht allzu große Schnitzer passiert, aber weitgehend vermeiden, die grundsätzliche Differenz zwischen Spielfilm und wissenschaftlichem Text zu diskutieren. Beide Darstellungsformen sind nicht kompatibel, schon gar nicht in Kongruenz zu bringen, ohne dass damit eine Hierarchie markiert werden kann. Die Auffassung, mit einem Film müssten sich Historiker nicht beschäftigen, weil es sich nicht um Wissenschaft handle, verfehlt nicht nur die Epistemologie des Bildes, sondern verschenkt auch dessen Potenzial für eine Geschichtswissenschaft im 21. Jahrhundert. Diesen Differenzen von Bildern und Texten, von Narrativen und Argumentationen, von Analysen und Erzählungen möchte ich im Folgenden nachgehen.

¹ Zitate nach Sven Felix Kellerhoff, „Es menscht nicht“. Die deutschen Historiker sahen „Der Untergang“, in: *Die Welt*, 17.9.2004, S. 28; dpa, Geteiltes Echo. Der Film „Der Untergang“ in der Kritik der Historiker, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.9.2004, S. 20.– Für eine ausführliche Dokumentation von Pressestimmen zum Film vgl. http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/_rainbow/documents/pdf/presse_untergang.pdf.

² Ekkehard Knörer, Riecht wie Führerbunker, online unter URL: <http://www.perlentaucher.de/artikel/1866.html>.

1. Authentizität

Die falsche Spur legten die Filmemacher selbst. Im April 2003 sagte Bernd Eichinger, Autor des Drehbuchs und Produzent des Films, im „Spiegel“: „Wir machen einen großen epischen Film fürs Kino. Allerdings halten wir uns dabei streng an die Dokumente. An Stenogramme der Lagebesprechungen und an die Aufzeichnungen von Zeitzeugen. Was historisch nicht belegt ist, kommt nicht vor. [...] Ich denke, unser Film wird authentischer als alle vorherigen.“³ Verrät schon der Komparativ den wenig überlegten Gebrauch des Begriffs „authentisch“, sollte auch der Anspruch als solcher hellhörig machen, denn er impliziert, dass vergangene Wirklichkeiten so zu zeigen seien, wie sie gewesen sind. Ist eine derartige Position in der Geschichtswissenschaft bereits seit dem Ende des Historismus epistemologisch weitgehend haltlos, so wird sie ganz und gar unhaltbar, wenn es sich um das Nach-Spiel historischer Ereignisse handelt. Dieses kann nie „authentisch“ sein – oder präziser: Wer solche „Authentizität“ verspricht, bringt nicht historisches Geschehen zum Ausdruck, sondern entwirft gerade im umgekehrten Sinn in der gegenwärtigen Szenerie die Vergangenheit. Das Zeichen verweist nicht mehr auf seine Referenz, sondern verwandelt sich selbst in den Referenten, der in der Geschichte sein bloßes Zeichen sucht. Der Film, der seine Geschichte im Wesentlichen aus den Erinnerungen von Hitlers Sekretärin Traudl Junge und Joachim Fests Buch über den „Untergang“ schöpft,⁴ inszeniert sich gewissermaßen selbst als Quelle.

Nun stehen als Quellen für die letzten Tage im „Führerbunker“ vornehmlich die nachträglichen Erinnerungen und Aufzeichnungen von Beteiligten zur Verfügung, die erstmals von Hugh Trevor-Roper, dann von Michael Musmanno gesammelt wurden und danach etlichen Autoren als Material für ihre Darstellungen dienten. Anton Joachimsthaler hat sie neuerdings noch einmal akribisch prüfend zusammengestellt.⁵ Diese monologischen Texte in eine dialogische Form gebracht zu haben, die das Drehbuch fordert, war der erste nachhaltig verändernde Eingriff Eichingers. Selbst wenn man Trevor-Roper, Musmanno und Fest vertraut, die unterschiedlichsten Aussagen geprüft und gegeneinander abgewogen zu haben, um erst danach eine bestimmte Begebenheit als historisch belegt anzunehmen, so bleiben doch die differenten Aussa-

³ „Ich halte mich an die Geschichte“. Interview mit Bernd Eichinger, in: *Der Spiegel*, 19.4.2003, S. 153.

⁴ Traudl Junge, *Bis zur letzten Stunde. Hitlers Sekretärin erzählt ihr Leben. Unter Mitarbeit von Melissa Müller*, München 2002 (siehe auch den Dokumentarfilm mit Traudl Junge: „Im toten Winkel. Hitlers Sekretärin“. Ein Dokumentarfilm von André Heller und Othmar Schmiderer, Österreich 2002); Joachim Fest, *Der Untergang. Eine historische Skizze*, Berlin 2002.

⁵ Hugh Trevor-Roper, *Hitlers letzte Tage*, Zürich 1948; Michael Musmanno, *In zehn Tagen kommt der Tod. Augenzeugen über das Ende Hitlers*, München 1950; Anton Joachimsthaler, *Hitlers Ende. Legenden und Dokumente*, München 1999.

gen bestehen, die es eben nicht erlauben, sämtliche Berichte in einer nachgespielten Szene zur Kongruenz zu bringen. Während ein Text die verschiedenen Erzählungen durchaus als Stimmenpluralität erhalten kann, erzwingt die Spielfilmsszene eine scheinbar definitive Fassung, die konstruiert und in keinem Fall „authentisch“ ist.

Was soll gar mit Erinnerungen geschehen, die – wie im Fall der Unterredung zwischen Hitler und Albert Speer – ausschließlich auf dem nachträglichen Bericht Speers beruhen? Kein Wort, das Speer uns überliefert, muss je gefallen sein; ja, das ganze Gespräch kann völlig anders verlaufen sein, als Speer es notiert hat. Speer-Biograph Fest breitet in einer langen Fußnote die Unsicherheiten der Überlieferung aus,⁶ wohingegen das Drehbuch genau weiß, wie es wirklich gewesen sei: „Speer räuspert sich. Nur mühsam und stockend kommen seine Worte über die Lippen. Speer: Seit Monaten... ich muss es loswerden, mein Führer... seit Monaten habe ich Ihre Zerstörungsbefehle ausgesetzt...“⁷ Dass der herzergreifend kitschig dargestellte letzte Besuch bei Magda Goebbels von Speer selbst keineswegs so geschildert wurde, wie der Film es inszeniert, lässt sich fast schon erwarten.⁸

Das Narrativ eines kinotauglichen, erfolgreichen Spielfilms braucht zweifellos klare Rollen wie die des rechtschaffenen Zögerers (hier: Speer), des trutzig-kantigen Haudegens (hier: Weidling und Mohnke), des Fanatikers (hier: Joseph Goebbels), der naiven Hübschen (hier: Traudl Junge), der kalten Mörderin, die dann doch unter der Last ihrer Taten an den Rand des Wahnsinns gerät (hier: Magda Goebbels), oder des aufopferungsvollen Arztes (hier: Schenck), die allesamt mit ihren historischen Vorlagen wenig mehr als den Namen gemein haben. Das Problem dieses Filmes liegt nicht darin, dass er Figuren erfindet, sondern dass er viel zu viel Geschichte braucht, um sich glaubhaft zu machen, und dadurch Geschichte verzeichnet. Hätte der heldenhaft-menschliche Arzt im „Untergang“ nicht Schenck, sondern Müller, Meier oder Schulze geheißen, so bliebe diese Figur des Drehbuchs allemal SS-Kitsch, aber wir wären zumindest der Irreführung enthoben, dass es sich bei Schenck um Schenck handle.⁹

⁶ Joachim Fest, *Speer. Eine Biographie*, Berlin 1999, S. 513f., Anm. 27; vgl. auch Gitta Sereny, *Das Ringen mit der Wahrheit. Albert Speer und das deutsche Trauma*, München 1995, S. 606-614. Albert Speer erzählt diese Szene in: ders., *Erinnerungen*, Berlin 1969, S. 482f., S. 487f.

⁷ Joachim Fest/Bernd Eichinger, *Der Untergang. Das Filmbuch*, hg. von Michael Töteberg, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 323.

⁸ Vgl. Speer, *Erinnerungen* (Anm. 6), S. 484f. So war zum Beispiel laut Speers Schilderung Joseph Goebbels bei diesem Besuch die ganze Zeit anwesend.



Christian Berkel (Professor Schenck, Arzt in der Reichskanzlei) und André Hennicke (SS-Gruppenführer Wilhelm Mohnke)

Wie es innerhalb eines Textes beispielsweise mittels der indirekten Rede etliche Regeln und Prozeduren gibt, um kenntlich zu machen, wer spricht, stehen auch für das Medium Bild entsprechende visuelle Techniken zur Verfügung. Es ist charakteristisch für den „Untergang“, dass solche Differenzierungen dort gar nicht erst versucht werden. Vielmehr spielt jede Szene den Zuschauern gleichförmig und eindimensional „Authentizität“ vor: Was zu sehen ist, sei das Wirkliche. Die Behauptung der Filmemacher, der „Untergang“ halte sich streng an die historischen Dokumente, ist daher nicht mehr naiv zu nennen – sie ist eine bewusste Täuschung.

⁹ Die Verzerrung im Falle Schencks ist so drastisch, dass nach der *taz* (Stefan Reinecke, Der Arzt von Berlin. Der gute Geist im Führerbunker: Doch wer war Ernst Günther Schenck, wenn ihn nicht Bernd Eichinger und Oliver Hirschgiebel zeichnen?, in: *die tageszeitung*, 15.9.2004, S. 15) auch die *FAZ* auf die Beteiligung Schencks an Menschenversuchen in Konzentrationslagern hinwies (Christoph Kopke, Heil Kräuter. Der gute Mensch in Hitlers Bunker? Die Rolle des Arztes Ernst Günther Schenk im „Untergang“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.9.2004, S. 38). Vgl. auch Christoph Kopke, Das KZ als Experimentierfeld. Ernst Günther Schenck und die Plantage in Dachau, in: Ralph Gabriel/Elissa Mailänder Koslov/Monika Neuhofer/Else Rieger (Hg.), *Lagersystem und Repräsentation*, Tübingen 2004, S. 13-28.

2. Narrativität



Spiegel-Titelseite vom 23.08.2004

„Wie geht es Ihnen“, wurde Bruno Ganz gefragt, „wenn Sie sich auf dem ‚Spiegel‘-Cover als Hitler sehen?“ Zunächst, antwortete er, „denke ich: Oh, eine neue ‚Hitler‘-Welle. Dann: Ein Glück, die Mütze ist so weit ins Gesicht gezogen, man erkennt mich nicht. Schließlich denke ich: Toll, ich bin auf dem ‚Spiegel‘-Titel.“¹⁰ Die Verwechslung ist intendiert. Der „Spiegel“, der drei Wochen vor dem Filmstart mit einer Titelgeschichte über Hitlers Ende herauskam, trug ganz wesentlich dazu bei, die Grenze zwischen Fiktion und Non-Fiktion zu verwischen. Stets changierte der Artikel von der Filmbeschreibung zur historischen Nacherzählung, wurden Film und Geschichte so miteinander verknüpft, dass kaum noch kenntlich wurde, was gespielt und

was geschehen ist.¹¹ Joachim Fest, Mentor und Berater des Films, ging zu Eichingers vermessenem Authentizitätsanspruch zwar früh auf Distanz, hielt jedoch zugleich am Narrativ des Films fest: „Geschichtsschreibung kommt ohne Film aus, aber Film nicht ohne Geschichtsschreibung. Der Unterschied zwischen Fiction und Nonfiction ist gar nicht so groß. Ein großes historisches Buch verlangt nichts wesentlich anderes als ein großer Roman. Romanciers und Historiker folgen den gleichen Gesetzen.“¹²

Es ist eigentümlich, dass dieser Aspekt in der Debatte um den „Untergang“ kaum beachtet worden ist, obwohl er eine Grundkontroverse der Geschichtswissenschaft berührt: diejenige um „Theorie und Erzählung in der Geschichte“ (wie 1979 der dritte Band der mittlerweile selbst historisch gewordenen „Beiträge zur Historik“ der Studiengruppe „Theorie der Geschichte“ hieß).¹³ Nicht zufällig begründete damals Golo Mann gegen Hans-Ulrich Wehler sein Plädoyer für die historische Erzählung mit eben jenen Argumenten, die ein Vierteljahrhundert später Joachim Fest aufgreift, als sei die Debatte innerhalb dieser Zeit stehengeblieben, als habe es einen „linguistic turn“ in der Ge-

¹⁰ „Ich halte die Hand über ihn“. Interview von Christiane Peitz mit Bruno Ganz, in: *Der Tagesspiegel*, 9.9.2004, S. 25.

¹¹ Klaus Wiegrefe, Im Bunker des Bösen, in: *Der Spiegel*, 23.8.2004, S. 54.

¹² Wenn Untergänge, dann aber richtig. Interview von Rüdiger Suchsland mit Joachim C. Fest, in: *Der Tagesspiegel*, 22.4.2003, S. 21.

¹³ Jürgen Kocka/Thomas Nipperdey (Hg.), *Theorie und Erzählung in der Geschichte*, München 1979.

schichtwissenschaft nicht gegeben, von der dekonstruktivistischen Schule bei den Literaturwissenschaftlern ganz zu schweigen.

Dass Fests Buch dem Film zugrunde liegt, ist nicht allein vom Thema her zu erklären, sondern ebenso aus der Erzählung als Darstellungsform, die dem Spielfilmnarrativ in kongenialer Weise entspricht. Beide wollen eine Geschichte erzählen, nicht sie analysieren. Fests Essay wie Eichingers Film bedienen sich der traditionellen Perspektive des auktorialen, allwissenden Erzählers, ohne im Mindesten kenntlich zu machen, dass eben diese Erzählhaltung seit nahezu einem Jahrhundert in Frage steht. Im Film wie in der Geschichtsschreibung werden längst Erzählperspektiven eingenommen, die die Kritik des auktorialen Erzählersubjektes kreativ verarbeiten, Blickwinkel gegeneinander schneiden, brechen, verfremden. Beiden „Untergängen“ haftet daher etwas Verstaubtes an, als ließe sich noch die eine Geschichte erzählen, die erhellt, was die Welt im Innersten zusammenhält. „Was kann eine Fiktion an Erkenntnis bringen“, fragt der Filmwissenschaftler Georg Seeßlen, „wenn sie sich nicht dorthin wagt, wo die Dokumente, wo die Logik der Historiker eben nicht hinreichen? Die Fiktion kann zwei einander widersprüchliche, in der Welt der Tatsachen nicht notwendig vorhandene Elemente erzeugen, Erklärung und Sinn. Was eine Fiktion indes nicht sein kann oder will, ist, etwas zu beweisen. Eine Erzählweise, in der nicht zwischen Geschichte und Fiktion unterschieden wird, darf man mythologisierend nennen.“¹⁴ Seeßlen hat Recht: Der „Untergang“ durchbricht den Mythos Hitler nicht – wie seine Protagonisten nicht müde werden zu behaupten –, sondern reproduziert ihn.

3. Identität

Befragt, was genau die Intention seines Films sei, antwortete Eichinger: „Wir haben uns vorgenommen, diesen Film in deutscher Sprache zu drehen, mit deutschen Schauspielern und einem deutschen Regisseur. Wieso? Wenn man den Lichtkegel auf den größtmöglichen physischen und psychischen Zusammenbruch einer ganzen Zivilisation richtet, nämlich unserer deutschen Nation, dann muss es auch möglich sein, dass wir diese Geschichte selbst erzählen können – und müssen.“¹⁵ In gleicher Weise äußerte sich Regisseur Oliver Hirschbiegel, der den Film als einen „historischen Auftrag“ betrachtet: „Wir müssen überhaupt erst wieder eintreten in unsere Geschichte, statt sie einfach ‚abzuwickeln‘. Über die Tätervolkdebatte ist das nicht möglich. Als Volk haben wir eine Schuld auf uns geladen, die wir nie werden tilgen können. Aber wir müssen anders damit umgehen. [...] Wir brauchen dennoch eine neue Hal-

¹⁴ Georg Seeßlen, Das faschistische Subjekt, in: *Die Zeit*, 16.9.2004, S. 52.

¹⁵ Interview mit Bernd Eichinger, Presseunterlagen der Constantin Film AG zum Kinostart des Films, S. 9.

tung und eine nationale Identität. Sonst stagnieren wir auch kulturell. Mit diesem Film fällt es mir leichter zu sagen, dass ich ein Deutscher bin – und dass mir das nicht peinlich ist.“¹⁶

Der „Untergang“ als nationales Selbstvergewisserungsprojekt – davon mochten auch die Schauspielerinnen und Schauspieler nicht lassen. Natürlich habe dieser Film etwas speziell Deutsches, bekannte Goebbels-Darsteller Ulrich Matthes: „Wir sind ja die Täter, und deswegen hätten wir eigentlich viel früher schon die verdammte Pflicht und Schuldigkeit gehabt, uns dieses Themas anzunehmen.“¹⁷ Corinna Harfouch, die Magda Goebbels spielt, erläuterte: „Zunächst ging es mir darum, dass die ewigen Ängste, die wir haben, diese ganzen Regeln, wie man Hitler zeigen darf und wie nicht, das alles hat uns keinen Schritt weiter gebracht. Meiner Ansicht nach sind wir eben nicht vorangekommen in der Bewältigung der Vergangenheit. Also wollten wir es einmal anders versuchen. So, dass es einen wirklich zutiefst berührt, aber nicht, weil man sich auf einfache Weise mit den Opfern identifizieren kann, in der Hoffnung, dass man damals auf Seiten der Guten gestanden hätte. Das Wagnis liegt nicht darin, wie wir den Film jetzt gemacht haben, sondern im Bruch mit den bisherigen Regeln.“¹⁸

Das Pathos des Tabubruchs, das den „Untergang“ umgibt, hat ohne Zweifel den immensen Erfolg des Films befördert. „Wir betreten Neuland“, ist ein Satz, den Regisseur Hirschbiegel ein ums andere Mal wiederholte. Selbst ein so erfahrener Historiker wie Ian Kershaw ließ sich auf die falsche Fährte locken, dass mit der filmischen Darstellung „erstmal ein Tabu gebrochen“ worden sei.¹⁹ Nichts indes liegt ferner. Charlie Chaplins Film „Der große Diktator“ kam bereits 1940 in die Kinos, Ernst Lubitschs „Sein oder Nichtsein“ 1942; 1955 erschien in der Bundesrepublik der direkte Vorgänger von Eichingers Film: „Der letzte Akt“ von G.W. Pabst, Drehbuch: Erich Maria Remarque mit Albin Skoda als Darsteller Hitlers, Willy Krause als Goebbels und Oskar Werner als aufrechter Ritterkreuzträger Wüst. Selbst die kitschige Geschichte des verblendeten, dann geläuterten, selbstverständlich blonden Hitlerjungen findet sich schon in Pabsts Film, der in Deutschland auf heftige Abwehr stieß, im Ausland dagegen weithin Anerkennung fand. Es folgten etliche andere Filme, in denen Hitler gespielt wurde.²⁰

¹⁶ „Daher kommen wir“. Interview von Anke Westphal mit Oliver Hirschbiegel, in: *Berliner Zeitung*, 11.9.2004, S. 31/33.

¹⁷ Interview mit Ulrich Matthes, Presseunterlagen der Constantin Film AG zum Kinostart des Films, S. 19.

¹⁸ Hitlers Frauen. Corinna Harfouch, Alexandra Maria Lara und Juliane Köhler interpretieren ihre Rollen in „Der Untergang“. Interviews mit Tobias Kniebe, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4.9.2004, Wochenendbeilage, S. VI.

¹⁹ Ian Kershaw, Der Führer küßt, der Führer ißt Schokolade, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.9.2004, S. 37.

Dennoch markiert und überschreitet „Der Untergang“ offenbar eine Schwelle. Während Jens Jessen in der „Zeit“ noch abwiegelte, das Ganze sei „eine Art Kammerspiel geworden, das undramatischer nicht inszeniert sein könnte“,²¹ kritisierte Gustav Seibt in der „Süddeutschen Zeitung“ das „Brüllen, Kreischen und Gerummse“ im Film; er erinnerte an „den Vorteil der Sprache vor der leiblichen Darstellung“ und rief dazu auf, sich mit dem Stil von Jacob Burckhardt, Thomas Mann, Elias Canetti, Joachim Fest, Sebastian Haffner und Golo Mann zu „wappnen“.²² Frank Schirrmacher, der Nachfolger Fests als Herausgeber der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, meldete sich mit einem furiosen Plädoyer für den Film zu Wort: Eichingers Film sei ein künstlerisches „Meisterwerk“; ihm sei es gelungen, „ein Drehbuch zu schreiben, das selbst Literatur geworden ist“. Eichinger habe, wie noch keiner vor ihm, „Hitler ein zweitesmal erfunden. Er hat Hitler damit, so sonderbar es klingt, zum erstenmal kontrollierbar gemacht; zum erstenmal ist es möglich, Hitler in einen Kontext zu stellen, den er uns nicht postum vorschreibt, sei es durch die Wochenschauaufnahmen, die Tischgespräche – oder negativ durch die Abwesenheit jeglicher persönlicher Aufzeichnungen.“²³

Und auch der Brite Ian Kershaw bescheinigte dem deutschen Publikum, was es offenbar hören will: dass Hitler tot und Deutschland endlich erwachsen geworden sei. „Noch vor wenigen Jahren“, so Kershaw, „wäre dieses Projekt viel zu gewagt gewesen, eine viel zu große Provokation, eine Ungeheuerlichkeit. Aber einen solchen Film zu drehen, ist Teil eines kontinuierlichen, unausweichlichen Prozesses, die Zeit Hitlers als Geschichte zu sehen und wahrzunehmen.“²⁴ Nun endlich, schrieb Eckhard Fuhr in der „Welt“, sei der Blick „weiter und freier“ geworden. Der Film ordne sich in einen allgemeinen Perspektivenwechsel ein, in dem „ein Bedürfnis wenn nicht nach Versöhnung mit der ‚Tätergeneration‘, so doch nach Verständnis bearbeitet“ werde. „Die Deutschen haben heute ihre Geschichte, aber sie haben sie nicht mehr am Hals. Das erlaubt ihnen auch, Hitler in die Augen zu schauen.“²⁵

Es mag sein, dass „Der Untergang“ einen gelasseneren, weniger volkspädagogisch belasteten Umgang mit der NS-Geschichte bedeutet, dass Jugendliche sich diesen Film womöglich eher als Spielfilm denn als Geschichtsfilm ansehen. Die kurze Debatte, ob man überhaupt Hitler darstellen dürfe, offenbarte in der Tat, wieviel strenge Geschichtspädagogik hierzulande noch existiert.

²⁰ Siehe dazu Michael Töteberg, Hitler – eine Filmkarriere. „Der letzte Akt“ und andere Filme über das Ende des Führers, in: Fest/Eichinger, *Der Untergang* (Anm. 7), S. 405-425.

²¹ Jens Jessen, Stille eines Irren unter Tage, in: *Die Zeit*, 26.8.2004, S. 33.

²² Gustav Seibt, Eine unangenehme Person, in: *Süddeutsche Zeitung*, 9.9.2004, S. 13.

²³ Frank Schirrmacher, Die zweite Erfindung des Adolf Hitler, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.9.2004, S. 33.

²⁴ Kershaw, Der Führer küßt (Anm. 19).

²⁵ Eckhard Fuhr, Auf Augenhöhe, in: *Die Welt*, 25.8.2004, S. 3.

Und die Befürchtung, Hitler könnte den Zuschauern als sympathische Figur ans Herz wachsen, verrät die tiefe Unsicherheit über die eigenen Aufklärungsbemühungen der letzten Jahrzehnte. Doch selbst wenn man jedweden Alarmissimus über den „Untergang“ vermeidet, kommt man nicht umhin, jenen Blick auf Hitlers Augenhöhe als vornehmlich deutsche Sicht wahrzunehmen. Was im „Untergang“ außerhalb des Bunkers zu sehen ist, sind verletzte deutsche Soldaten, tote deutsche Zivilisten, Angst und Tod im zerschossenen und zerbombten Berlin. Es gibt im „Untergang“ Berlins nur deutsche Opfer der alliierten Armeen und vereinzelt auch der nationalsozialistischen Durchhaltefanatiker; wir sehen keine Massenmorde in den Gefängnissen, keine Erschießungen ausländischer Zwangsarbeiter, keine Todesmärsche, ja nicht einmal getötete sowjetische Soldaten. Insofern reiht sich der Film tatsächlich in die Reihe der zahllosen literarischen, doku-fiktionalen Unternehmungen der letzten Zeit ein, die das Ende des Nationalsozialismus aus der Sicht der nichtjüdischen Deutschen erzählen.²⁶ Das Andere, das nicht zur „Schicksalsgemeinschaft“ oder „Volksgemeinschaft“ Gehörende, wird im Film nicht gezeigt. Drehte sich die Diskussion vor 20 Jahren darum, ob der „Zusammenbruch“ 1945 nicht besser „Befreiung“ genannt werden sollte, hat sich mittlerweile der Begriff der „Tragödie“ wie selbstverständlich festgesetzt. Nicht zufällig ordnet der Verleih den „Untergang“ dem Genre „Drama“ zu.

4. Leere

Aber ist es wirklich eine Tragödie, die „Der Untergang“ zeigt? Die in der Debatte um den Film häufig aufgeworfene Frage, ob man Hitler als Menschen spielen dürfe, zielt seltsam ins Leere. Denn es steht außer Zweifel, dass die nationalsozialistischen Verbrecher keine Monster oder Außerirdische gewesen sind, sondern Menschen, die auch schliefen, aßen, Musik hörten oder lachten. Gerade darin liegt das Verstörende. Jorge Semprún hat berichtet, dass im KZ Buchenwald am Sonntagnachmittag politische Häftlinge aus allen Ländern zusammenkamen, um über Kant, Hegel, Schelling oder die Romane von Malraux zu reden. Im Block 56 des „Kleinen Lagers“ diskutierten die von den Nationalsozialisten aus ganz Europa Verschleppten, die in den Augen ihrer Peiniger nur verächtliche Gegenstände darstellten, Kants These, dass das radikal Böse nicht das Unmenschliche sei, sondern einer der möglichen Entwürfe der Menschlichkeit des Menschen. Anders als es „Der Untergang“ vermag oder überhaupt anstrebt, haben Jorge Semprún, Primo Levi, Imre Kertész unerbittlich und kompromisslos durch die herrschende Dichotomie von Tätern und

²⁶ Harald Welzer, Der erratische Führer. In „Der Untergang“ wird Hitler zum tragischen Helden, in: *Frankfurter Rundschau*, 18.9.2004, S. 15.

Opfern hindurch gedacht, ohne die Schrecken des Lagers, die Tötungsmacht und die Verantwortlichkeit für den Massenmord zu relativieren.



Alexander Held (Walter Hewel), Ulrich Matthes (Joseph Goebbels), Thomas Thieme (Martin Bormann), Justus von Dohnanyi (General Burgdorf), Rolf Kanies (General Krebs), Götz Otto (Otto Günse), Thomas Limpinsel (Heinz Linge) und Christian Redl (General Jodl)

Wie wenig mutig dieser Film dagegen ist, zeigt sich an der sonderbaren Scheu, den toten Hitler abzubilden: Die Tür zu Hitlers Privaträumen wird geschlossen, man hört einen Schuss, Diener Linge öffnet die Tür, schaut kurz hinein und wendet sich an den ebenfalls wartenden Bormann: „Herr Reichsleiter, es ist passiert.“ Dann sieht man, wie die in Decken gehüllten Leichen Hitlers und Eva Brauns die Treppe hinaufgetragen werden, um sie im Garten der Reichskanzlei zu verbrennen. Was hielt Eichinger und Hirschbiegel davor zurück, dieses tote, zerschossene Stück Fleisch zu filmen? Stattdessen wird der Leichnam Hitlers wie ein sakraler Gegenstand vor den Augen der Öffentlichkeit verborgen und damit im Film wiederholt, was Hitler selbst als Hauptgrund für seinen Selbstmord angegeben hat: dass er nicht enden wolle wie Mussolini, dessen Leiche öffentlich aufgehängt und zur Schau gestellt wurde, des Duce-Nimbus endgültig beraubt. Der Film, der so viel Wert darauf legt, Mörder als lebende Menschen zu zeigen, drückt sich um die Konsequenz, auch die Jämmerlichkeit, Obszönität und Hässlichkeit ihres Todes zu zeigen.²⁷

Diese Menschen im Bunker haben nichts Tragisches an sich, weil sie sich – anders als Macbeth oder Richard III. – eben nicht in einer inneren Entscheidungssituation befinden. Während Richard III. mit einem Mal gewahr wird, dass er ein Mörder ist und dieser Erkenntnis nicht mehr entfliehen kann, meint die Nazi-Elite im „Führerbunker“ nach wie vor, den unerbittlichen Gang der Weltgeschichte zu verkörpern. Der Konfrontation mit sich selbst weichen diese Menschen ganz und gar untragisch aus. Er glaube, sagte Bruno Ganz über die Figur, die er spielt, dass ein großer Teil von Hitlers Bemühungen dahin gingen, die eigene Leere zu kaschieren.²⁸ Diese Leere, der Wahnsinn und die Abhängigkeit hätten reichlich Stoff geboten, um einen Film über den Nationalsozialismus zu drehen. Stattdessen ist ein Film herausgekommen, der zeigen will, wie es wirklich gewesen ist, und daran scheitern muss.

Niemand sieht sich Shakespeares Drama über Richard III. in der Erwartung an, mehr über einen historischen König im mittelalterlichen England zu erfahren. Von einer solchen Transformation von Geschichte in Kunst ist „Der Untergang“ weit entfernt. Aber der Film macht unmissverständlich klar, wie mächtig die Bildersprache geworden ist und wie nachhaltig sie das Gefüge von Fiktion und Realität, von Anschaulichkeit und Erklärung, von Erzählung und Argument verschiebt. Historiker werden es daher in Zukunft nicht leicht haben, denn ihre für unerschütterlich gehaltene Deutungshoheit über Geschichte zerbricht, während die Bilder einen ganz eigenen Diskurs konstruieren, den zu ignorieren sich nur jene leisten können, die im Trugschluss verharren, dass Wissenschaft ausschließlich im Medium der Schrift konstituiert werde. Im Gegenteil: Will man sich nicht in die Subalternität von bloßen Heloten drängen lassen, die in den Minen der Historie den Stoff für die Bilderwelt abbauen, wird man sich der Herausforderung des visuellen und audiovisuellen Diskurses theoretisch wie praktisch stellen müssen.

Abbildungen: Constantin Film Verleih GmbH

Prof. Dr. Michael Wildt, Hamburger Institut für Sozialforschung, Mittelweg 36, D-20148 Hamburg, E-Mail: michael.wildt@his-online.de

²⁷ Diesen Aspekt hat neben Ekkehard Knörer (Anm. 2) vor allem Wim Wenders in seinem Kommentar zum „Untergang“ betont (Tja, dann wollen wir mal, in: *Die Zeit*, 21.10.2004, S. 49f.).

²⁸ „Ich muß das Böse in mir entdecken“. Interview von Andreas Kilb mit Bruno Ganz, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 21.9.2003, S. 21.