

Vorhang auf für einen weiteren Meilenstein deutscher Erinnerungspolitik und Geschichtsschreibung: »Der Untergang« von Bernd Eichinger (2004), der die letzten zwölf Tage im Führerbunker im April 1945 zeigt, ist als »meisterhafte Rekonstruktion« bejubelt worden. Die Rede ist davon, dass ,uns‘ Hitler noch nie so nahe war, dass wir endlich auch die ,menschlichen‘, ja, ,liebenswürdigen‘ Seiten dieses Mannes zu sehen bekämen und ganz nahe erleben würden, wie es wirklich war. Mit Erfolg: Nicht nur in Deutschland wurde der Film ausgezeichnet, auch im Ausland trifft er auf große Nachfrage, was die Oscar-Nominierung bestätigt. Worin also besteht die besondere Qualität vom »Untergang«? Was macht diesen Film so »faszinierend«? Vor allem aber stellt sich die Frage: Welchen Umgang mit Geschichte schlägt dieser Film vor und was wird damit befriedigt

LISELOTTE HERMES DA FONSECA/JENS HÜTTMANN

Kontextlos-authentische Geschichte

»Bernd Eichinger also hat geschafft, was vor ihm noch keinem gelang: Er hat Hitler ein zweites Mal 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 posthum vorschreibt [...] Es ist unheimlicher geworden um uns herum. Nähergerückt ist es auch.«² Das Zitat selbst erscheint unheimlich. Nicht nur, dass suggeriert wird, Hitler sei mit Bruno Ganz leibhaftig auferstanden und es somit allen Zuschauern erlaubt werde, sich »ein eigenes Bild« vom Führer zu machen: Der »Kontext« werde zum ersten Mal kontrollierbar, so die Kritiken. Doch welcher Kontext kann das sein, der unabhängig vom Kontext Hitlers gesehen werden soll? Hitler ohne Drittes Reich? Einem Klon-Labor gleich erscheint Hitler darin auferstanden, in seiner Reproduzierbarkeit beherrschbar und mit ihm auch der Kontext – die Geschichte?

So wird nicht nur der Zugriff auf Hitler inszeniert, sondern mit ihm auch derjenige auf die Geschichte. Die Zuschauer sollen wie durch eine Zeitmaschine die »Geschichte selbst« erleben, ohne ,unkontrollierbar störende Kontexte‘ dessen, um den es gerade geht: Der ,Geschichtsklon‘ vergisst sozusagen seine Herkunft aus dem Labor und wird zur Geschichte selbst; →

Hitler ein zweites Mal erfunden

»Der Untergang« als Untergang der Geschichte?¹

→ eine Art gegenwärtige Geschichte. Das wäre in seiner Ununterscheidbarkeit in der Tat unheimlich. Entsprechend fehlt im Film jedweder Kontext fast gänzlich und entzieht dem Zuschauer die Möglichkeit, das historische Geschehen zu reflektieren und sich von den dargestellten ‚Protagonisten‘ zu distanzieren.

So erklärt der Hitler-Biograph Ian Kershaw: »Die makabre, unheimliche Atmosphäre im Bunker wird wunderbar eingefangen. Anschaulich wird die verrückte Welt der Insassen.«³ Man könnte darüber selbst verrückt werden. Und so wundert die immer wieder bekundete Sprachlosigkeit der Zuschauer ebenso wenig wie die Rede vom Big-Brother-Blick des Films. Nicht nur, dass die Geschichte des Dritten Reichs sich aus einem intimisierenden Blick auf den nächsten Bereich des Führers, dem Bunker, wie ein Konzentrat zu erkennen geben soll. Der Zuschauer selbst wird durch den Entzug des Kontextes in eine Art Bunker-Blick gesperrt und emotional an die dargestellten ‚Subjekte‘ gefesselt, die ohne Geschichtskontext als nackte, fassadenlose Subjekte inszeniert werden.

Der Zuschauer sehe, das wirklich wahre Wesen der Personen, Menschen, mit denen man auch Mitleid haben dürfe, die man sympathisch und unsympathisch finden könne und dürfe. Und die Frage, ob man mit Hitler Mitleid haben dürfe, wurde tatsächlich immer wieder diskutiert; eben so als könne oder müsse man den Menschen Hitler vom Führer Hitler trennen. Das eine solche Frage gestellt wird, scheint dabei zugleich die Frage zu stellen, ob es schlimm sei, mit einem Menschen Mitleid zu haben – hier dem Führer. Die ganze Ungeheuerlichkeit

des Dritten Reichs wird, durch die Reduktion des Führers Hitler auf einen einzelnen »Menschen« Hitler, an eine Frage des Mitleids gekoppelt; an ein ausschließliches Ja oder Nein des Mitgefühls. Reflektierende Kritik am Film und der Ruf nach historischen Kontexten wird zur Gefühllosigkeit. Denn um Gefühle soll es gehen, seien es positive oder negative. In dem Maße wie der Zuschauer emotional mitgerissen wird und verschiedene emotionale Eindrücke geweckt werden, schwindet der Führer als Schauspieler zugunsten eines ‚wirklich lebendigen‘ Charakters, den man ‚gerechter Weise‘, wie einen menschlichen Gegenüber zu betrachten habe und der wie ‚jeder Mensch‘ verschiedene Emotionen auslöse – pluralistische Gerechtigkeit wird inszeniert. Die Kritik des Films, vor allem aber die Auseinandersetzung mit Geschichte, wird auf die Ebene der subjektiven Begegnung geholt. Diese ‚Nähe‘ fasziniert und führt in der suggerierten unmittelbaren Emotionalität zugleich zu einer kritiklosen Sprachlosigkeit, die als zusätzliches Merkmal der Authentizität aufgeführt wird.

Faszination, Emotion und Ästhetisierung als moralische Entlastung?

Der Untergang fasziniert, wie es heißt, und Faszination wird hierbei positiv besetzt: Was dermaßen fasziniert, muss gut sein und bedarf keiner Kritik; außer des emotionalen Eindrucks oder – und das liegt mit dem Pochen auf Gefühlen nahe – einer ästhetischen, die an filmischen Kriterien orientiert ist.

»WAS FÜR EIN FILM! Beklemmung und Schauer erfasst den, der ihn sieht: Krachend einschlagende Artillerie-Granaten, Menschen, die zwischen

zerfetzten Leichen und Trümmern umherirren, fanatisch kämpfende SS-Soldaten, Militärärzte in blutverschmierten Kitteln in einem Notlazarett in den Katakomben der Reichskanzlei, die brüllenden Verwundeten Beine absägen, [...] einem regelrechten Bluttausch.«⁴ Ähnlich der »Passion Christi« scheint die extreme Gewalt, die einem die Sprache verschlägt, als Ausweis von »Authentizität«, im Gegensatz zu einer »verkitschten, versüßten Darstellung der Wirklichkeit« (Mel Gibson). Je gewaltsamer umso Realer? Diese Authentizität zu zeigen wird wichtiger als die ‚alten moralischen‘ und erzählerischen Perspektiven auf den Nationalsozialismus, die der Film entweder ununterscheidbar als Bild einsetzt oder ganz auslässt. Die »Tribunalisierung war gestern, jetzt sind wir weiter, möglicherweise springt auch etwas für den Filmstandort Deutschland heraus«, so Rüdiger Safranski am 24. September 2004 im Philosophischen Quartett. »Die Historiker sind fertig mit Hitler, jetzt eignet er sich nur noch als Thema der Künste« sekundierte ihm Durs Grünbein in derselben Sendung. Die Ästhetik, die hier ins Spiel kommt, ist aber eine, die sich als ununterscheidbare Wirklichkeit tarnt und zugleich als industrielle Verwertung von Geschichte gedacht wird. Eine Verknüpfung, die dann als »ästhetische Kritik« nicht nur berechenbar reproduzier- und kontrollierbar wird, sondern auch eine entmoralisierende und entlastende Funktion hat, sofern sie auf ein subjektives Gefühl reduziert wird, das eben nicht symbolisiert werden soll, sondern empfunden: »Du musst ihn einfach sehen, das kann man nicht erzählen«, hieß es immer wieder. So ist eine der häufigsten Formeln im Film der gänz-

1| Der Text beruht auf einen Workshopbeitrag des 23. Workshop-Kongresses der Sektion Politische Psychologie im Berufsverband Deutscher PsychologInnen, »Identitäts- und Erinnerungsbrüche«, Wittenberg, November 2004. Ein ausführlicher Beitrag wird in der Zeitschrift für Politische Psychologie (ZfPP, Universität Hamburg) im Juni 2005 erscheinen.

2| Vgl. Frank Schirrmacher: »Die zweite Erfindung des Adolf Hitler. Bernd Eichingers Risiko und Lohn: Sein Film 'Der Untergang' macht das sichtbar, was uns bis heute verfolgt«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), 15. September 2004, Nr. 215, S. 33.

3| Vgl. Ian Kershaw: »Der Führer küsst, der Führer isst Schokolade. Nach der Premiere: Einen besseren Film über Hitlers letzte Tage kann ich mir nicht vorstellen«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), 17. September 2004, Nr. 217, S. 37.

4| Vgl. Ralf Georg Reuth: »Zum Abschied ein Händedruck und Zyanalkali. Großes Action-Kino ohne Tiefgang: Eichingers Film 'Der Untergang'«, in: Welt am Sonntag (WAMS), 19. September 2004, Nr. 38, S. 11.

lich wolkige Begriff des »Schicksals«. Allesamt sind die Protagonisten kleine Rädchen im Getriebe, die nur irgendwie zurechtkommen wollen. Das Bild des kontrollierten Maschinchens ist dabei untrennbar mit dem subjektiven, emotionalen verstrickt: Hitler wählt väterlich liebevoll seine Sekretärin Traudl aus, obwohl diese seine Prüfung nicht bestanden hat – und das »Obwohl« zieht sich als Logik der Entscheidungen durch den ganzen Film.

Die Akteure – diejenigen auf der Leinwand genauso wie die Kinobesucher – erleben moralische Fragen somit aus der Mitläuferperspektive. Tobias Teske (26), der zusammen mit seinem Vater und Großvater den Film gesehen hat, lobte ihn gegenüber der BILD, weil »man nicht den Eindruck hatte, einen künstlichen Hollywood-Film gesehen zu haben, sondern viel Fakten erfuhr. Da wurden keine Helden produziert, sondern Menschen dargestellt. Selbst Hitler wurde von Bruno Ganz auch nicht als ein Monster gespielt, sondern als ein Chef, der sehr nett sein konnte. Das fand ich alles sehr glaubhaft. Auch der Fanatismus der jungen Männer, die bis zuletzt für Hitler gekämpft haben, war überzeugend. Ich habe mich gefragt, ob ich nicht auch ein fanatischer Hitler-Junge geworden wäre, wenn ich im Dritten Reich aufgewachsen wäre. Ich fürchte, ich wäre es geworden.«⁵

Nicht nur, dass es interessant wäre zu erfahren, warum die Menschen es glaubhaft finden, etwas anderes fällt in den Blick. Das Bild zum Bild-Artikel zeigt die drei miteinander versöhnten Generationen, die Konflikte sind beilege, die Reihen fest geschlossen. Die Voraussetzung dafür ist der inszenierte »menschliche« Blick auf die Ak-

teure. Der auf Emotionalität und wolkige Ununterscheidbarkeit zielende Film, in dem Objektivität behauptet und der eigene Interpretationsanteil geleugnet wird, entzieht den Betrachtern die Möglichkeit einer distanzierenden und kontextualisierten Perspektive. Die »kontrollierbare« Technik stellt traurige Blicke, Bombeneinschläge, Schockbilder und unauffällige Trauermusik über geschickte Schnittführung zusammen und produziert so nicht nur reflektionslose Emotionen, sondern auch eine Mythisierung der Nazi-Spitzen ohne jedweden historischen Kontext.

Ununterscheidbar dekontextualisierte und enthistorisierte Akteure

Es ist längst üblich, dass bei medialen Formaten des Histotainment – aber auch bei Verfilmungen anderer Katastrophen und historischer Ereignisse (u.a. Titanic, Gustloff) – die Zuschauer in »die Zeit« des Geschehens versetzt werden sollen, so als seien sie authentisch dabei: Dokumentarfilme, historische Fotos und nachgestellte Bilder werden hierfür derart vermischt, dass diese ununterscheidbar werden und suggerieren, mit eigenen Augen sehen und mit-leben zu können, wie es tatsächlich war.

Die Ununterscheidbarkeit betrifft dabei nicht nur die Personalisierung und Ikonisierung der Protagonisten (so werden in zahlreichen aktuellen Beispielen – wie z.B. bei Umfragen, ob es richtig sei, in einem Kinofilm »Hitlers menschliche Seite zu zeigen?« – Bilder von Hitler eingesetzt, die sich bei näherem Hinsehen jedoch als Bilder von Bruno Ganz erweisen); verstärkt und geradezu wissenschaftlich belegt, wird die Ununterscheidbarkeit auch durch die Unterstützung nam-

hafter Historiker und Wissenschaftler. Der bereits erwähnte Ian Kershaw sagt, wie es dazu kommt: »Aber vor allem Bruno Ganz als Hitler ist überragend. (...) Von allen filmischen Hitler-Porträts ist dies das einzige, das mich überzeugt. Das liegt auch an der Stimme. Bruno Ganz beherrscht die Stimme Hitlers fast vollkommen, es klingt erschreckend echt.«⁶ Die zu erzielende Nähe, ja Gleichheit von historischem »Fakt« und Nachstellung ist nicht nur Ziel des Unternehmens, sondern auch »unheimlich«. Eine Unheimlichkeit aber, die als Heimsuchung erscheint und damit die Authentizität abermals bestätigen soll.

Diese Ununterscheidbarkeit, die nicht nur vor dem Hintergrund der momentanen Diskussion über die von der US-Armee produzierten Folterbilder zutiefst bedenklich erscheint, bestimmt längst unsere gesellschaftlichen Wahrnehmungsweisen und -blockaden. So paradox es auch sein mag: Die entkontextualisierende Darstellungsweise macht es möglich, jedes »historische Ereignis« als gegenwärtiges, wirkliches Ereignis nachzustellen und damit der unterscheidenden Auseinandersetzung zu entziehen. Der Authentizitätsdiskurs, der mit dem Erfolg vom »Untergang« verbunden ist, inszeniert eine dokumentarische Unmittelbarkeit und Echtheit (selbst ein Paradox) des Mit-Sehens und verstärkt damit die Aufhebung einer geschichtlichen Distanz und Reflektierbarkeit, die noch der Symbolisierung bedürfte.

Das so produzierte »Wissen« läuft damit nicht nur Gefahr, inszenierte historische Ereignisse als Fakt anzusehen, sondern als »Wissen« diskussionslos und kritiklos zu erscheinen. Dann aber sind die Zuschauer ebenso wie

5| Vgl. Helmut Böger: »Ich fürchte, ich wäre auch Hitler-Junge geworden«. Das sagt der Hamburger Tobias Teske (26), der zusammen mit seinem Vater und Großvater den Film »Der Untergang« gesehen hat, in: Bild am Sonntag (BAMS), 19. September 2004, S. 26
6| Vgl. Fn. 3, ebenda

- die Akteure in ihrer Ununterscheidbarkeit dekontextualisiert – ihre Herkunft und ihre Taten werden genauso wenig dargestellt wie ihre jeweilige Verantwortung, die im wolkigen Schicksalsbegriff zur subjektiven Entscheidung wird.

Dann aber wird – nicht nur im »Der Untergang« – Geschichte zur subjektiven Erfindung und nicht mehr als Umgang mit Geschichte als Kontext der Subjekte und ihrer Verantwortung gedacht. Eine kontextlose, ununterscheidbare Neu-Erfindung von Geschichte als Wirklichkeit erscheint, die nicht nur die Menschen, sondern auch die Institutionen betrifft: So wird etwa das Reichssicherheitshauptamt im »Untergang« schlicht zum »Amt«, Albert Speer, NS-Rüstungschef und »Herr« von Millionen von Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeitern, wird zum »gewissenhaften, guten Menschen«, ebenso wie der KZ-Arzt Ernst Günther Schenck, der als Ernährungsinspekteur der Waffen-SS und der Polizei zahlreiche Menschen in den Tod schickte. Geschichte wird als Anhäufung von »nur Menschen« (was immer das auch sein mag) dargestellt, die man unabhängig von ihren »Berufen«, sogar ihren Geschichten sehen müsse, also ganz intim und privat, um so die Wahrheit über sie zu erfahren – mit diesen »Menschen« darf, ja muss man Mitleid haben, denn sie werden als nackt und berührbar inszeniert.

Der Film pocht damit auf allen Ebenen auf »Authentizität« und mit dem »Jetzt wissen wir's«, »Wir haben es selbst empfunden« scheint sich eine neue Gelassenheit und Souveränität einzustellen. Diese Souveränität baut zutiefst auf der Instrumentalisierung von Emotionen.

Verantwortung?

Geschichte wird im »Untergang« angesichts dieser kontextlosen »Faktizität« zum sprachlosen Faszinosum, das in einer emotionalen Wolke kritiklos angenommen werden muss und nicht symbolisiert werden darf, soll sie authentisch bleiben. Es wird geradezu zum Untergang von Geschichte selbst, die als zeitliches Ereignis immer eine Distanz und somit eine Reflexion und Erzählbarkeit ermöglicht und erzwingt, um sich dazu verhalten zu können.

»Der Untergang« macht die Verbrechen Geschichte der hier verklärten Mörder intransparent. Er schildert ein Kleiner-Leute-Drama in bunten Uniformen, in dem das angebliche »Schicksal« alle im Griff hat. Wenn dieser Film (und unzählige andere sind gefolgt) trotz ihrer sprachlos machenden Geschichtslosigkeit derartig hitzige Auseinandersetzungen entfacht, was wird dann debattiert? Was wird erzählt? Und was soll weitergegeben werden, wenn es u.a. heißt, der »Untergang« solle an allen Schulen gezeigt werden? Unter welchen Kriterien wird angesichts »Der Untergang« historische Verantwortung denkbar?

»Der Untergang« bietet scheinbar emotional erfüllende »Wahrheiten«, die in ihrer Dekontextualisierung und Vereinfachung kontrollierbar und handhabbar erscheinen. Angesichts der Diskussionen über Geschichte, Erinnerung und historische Verantwortung, die apodiktisch auf ausschließliche und abschließende Bereinigung in Richtig oder Falsch abzielen, scheint der Film einen tiefen Wunsch zu erfüllen. Wie im Labor werden die Zuschauer selbst in den Bunker gesetzt, so als sei alles, was sie betrifft, auch nur noch dort zu sehen, zu fin-

den und zu verantworten. Eine entlastende Perspektive, aber auch eine sehr graue und düstere – denn was wird wann darin aus- und einbrechen? ■

Liselotte Hermes da Fonseca und Jens Hüttmann sind MitarbeiterInnen in der Redaktion der »Zeitschrift für Politische Psychologie«

Kontakt : fk7a022@rrz@uni-hamburg.de