

Open Research Online

The Open University's repository of research publications and other research outputs

Furtwänglers Taschentuch: Der Gebrauch dokumentarischer Materialien in Filmen über die Zeit des Nationalsozialismus

Journal Item

How to cite:

von Lindeiner-Stráský, Karina (2011). Furtwänglers Taschentuch: Der Gebrauch dokumentarischer Materialien in Filmen über die Zeit des Nationalsozialismus. *New Readings*, 11 pp. 66–83.

For guidance on citations see [FAQs](#).

© 2011 The Author



<https://creativecommons.org/licenses/by/>

Version: Version of Record

Link(s) to article on publisher's website:

<http://dx.doi.org/doi:10.18573/newreadings.77>

Copyright and Moral Rights for the articles on this site are retained by the individual authors and/or other copyright owners. For more information on Open Research Online's data [policy](#) on reuse of materials please consult the policies page.

oro.open.ac.uk

Furtwänglers Taschentuch: Der Gebrauch dokumentarischer Materialien in Filmen über die Zeit des Nationalsozialismus

Karina von Lindeiner-Stráský
(Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Einleitung

Taking Sides – Der Fall Furtwängler (2001), *Der Untergang* (2004), *Sophie Scholl – die letzten Tage* (2005), *Dresden* (2006) und viele ähnliche Filme mehr: In den vergangenen rund zehn Jahren sind zahlreiche deutsche und internationale Kino- und Fernsehfilme entstanden, die sich mit der nationalsozialistischen Vergangenheit beschäftigen. Die meisten von ihnen erzielten beim internationalen Publikum beachtlichen Erfolg, wie die zahlreichen Preise und Nominierungen sowie die Besucherzahlen und Einschaltquoten belegen.¹ Derartige Geschichtsfilme lassen sich je nach ihrer inhaltlichen Ausrichtung und ihrer formalen Anlage verschiedenen Subgenres zuordnen, etwa dem des biographischen Films oder des Dokudramas. Die Gattung des Geschichtsfilms insgesamt wird in der Film- und in der Geschichtswissenschaft viel diskutiert (siehe z. B. Baumgärtner und Fenn, *Geschichte und Film*). Einer der zentralen Gegenstände dieser Diskussion ist die Darstellung von Wahrheit im Spielfilm, wobei *Wahrheit* meist gleichgesetzt wird mit der korrekten Präsentation historischer Fakten. Schon die Wahl des Stoffes innerhalb des Genres führt schließlich dazu, dass sich Drehbuchschreiber und Regisseure mit dem komplexen Themenfeld der Darstellung von ›wahren Fakten‹ im Spielfilm auseinandersetzen müssen. Dies gilt auch dann, wenn die Filmemacher weiterreichende Fragen wie die nach der Realität im Film, nach der Erfassbarkeit der historischen Wirklichkeit und der Wahrheit an sich außer Acht lassen.

Ruth Klüger weist darauf hin, dass die Wahl eines historischen Stoffes einem Versprechen an das Publikum gleichkommt, »sich weitgehend an Überliefertes zu halten« (85). Dieses Versprechen korreliert mit der Neigung weiter Teile des

¹Neben mehreren deutschen und internationalen Auszeichnungen und Nominierungen für das Drehbuch und die Darsteller der Filme in den Jahren 2005 (*Der Untergang*) und 2006 (*Sophie Scholl*) gewannen beide Filme beispielsweise den Bayerischen Filmpreis als Bester Film und wurden nacheinander für den Oscar als Bester Fremdsprachiger Film nominiert. *Dresden* wurde 2006 als Bester Fernsehfilm/Mehrteiler mit dem Deutschen Filmpreis ausgezeichnet, Stellan Skarsgård, in der Rolle des Wilhelm Furtwängler in *Taking Sides*, wurde 2001 als bester Darsteller für den Europäischen Filmpreis nominiert.

Publikums, gerade im Fall von Geschichtsfilmen in einer Art ›fotorealistischem Missverständnis‹ die im Film vermittelten Ereignisse und Situationen als direkte Abbildung der Wirklichkeit anzusehen (Borries 221–22). Doch der Eindruck, Geschichte werde wahrheitsgemäß abgebildet, beruht nicht allein auf der Wahl des Stoffes und der Neigung vieler Zuschauer, Fiktion und Wirklichkeit miteinander zu vermischen. In allen hier untersuchten Filmen finden sich zudem zahlreiche strukturelle und stilistische Merkmale, durch die dem Rezipienten mehr oder weniger subtil vermittelt wird, er sei Zuschauer eines faktengetreuen und historisch korrekten Films, der ihm historische Persönlichkeiten oder eine Zeit authentisch und damit wahr nahe bringe. Einige dieser Merkmale sollen im Folgenden identifiziert und in ihrer Wirkung analysiert werden. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem Einsatz dokumentarischen (faktualen) Materials in den fiktionalen Zusammenhängen eines Spielfilms. Ungeachtet der Frage danach, ob es überhaupt möglich ist, in einem Dokumentarfilm ›Wahrheit‹ zu reproduzieren, welche die Auseinandersetzung mit dem Dokumentargenre seit seiner Entstehung prägt, besitzt Material dieser Art für den Zuschauer eine »Überzeugungskraft, die sich auf das fiktionale Material ausweitet« (Klüger 193).² Durch den Einsatz von faktualen Filmausschnitten in einem fiktionalen Geschichtsfilm wird demnach der Unterschied zwischen der Historie und der Interpretation der Historie, die in der Fiktion dargestellt wird, vermischt. Der Fiktion wird damit der Anschein von Wahrheit verliehen.

Stilistische ›Authentizität‹ im historischen Spielfilm

Wie unter anderem aus den Anmerkungen Ruth Klügers und Bodo von Borries' hervorgeht, beruht der Eindruck historischer Authentizität im Geschichtsfilm in einem hohen Maße auf einem Wechselspiel zwischen der Simulation solcher Authentizität durch die Filmschaffenden und den Erwartungen und Sehgewohnheiten des Publikums. Im Folgenden sollen nun anhand der vier eingangs erwähnten Filme, die Aspekte aus der Zeit des Nationalsozialismus darstellen, stilistische und strukturelle Strategien untersucht werden, mit deren Hilfe der Anschein historischer Authentizität erweckt und gefördert wird.

Titel, Zwischentitel und authentische Darstellungsformen

Gemäß den Genrekonventionen des Geschichtsfilms verweist der Filmtitel üblicherweise auf eine bestimmte Periode, ein bestimmtes Ereignis oder eine bestimmte Persönlichkeit als Gegenstand der cineastischen Auseinandersetzung (Straub 17–18). Der Kinofilm *Sophie Scholl – Die letzten Tage* folgt dieser Konvention des biographischen Films, da der Name der dargestellten Person und der zeitliche Fokus dieser Lebensbeschreibung klar benannt werden. Die anderen in diese Untersuchung einbezogenen Filme gehen allerdings insofern über diese eher neutrale Art der Benennung hinaus, als sich aus ihren Titeln zugleich etwas über die interpretatorischen Absichten der Filme ablesen lässt. So reduziert der schlichte Titel

²Zu Fragen nach Wahrheit, Authentizität und Fakten im Dokumentarfilm siehe z. B. Arriens.

der zweiteiligen TV-Produktion *Dresden* die etwa achthundertjährige Geschichte dieser Stadt auf die Luftangriffe zwischen dem 13. und dem 15. Februar 1945, die den historischen Hintergrund für die fiktionale Liebesgeschichte zwischen einer deutschen Krankenschwester und einem abgestürzten britischen Piloten bilden. Die Zerstörung wenige Monate vor Ende des Zweiten Weltkrieg wird damit als prägendes Merkmal dieser Stadt definiert, womit zugleich der jüngeren Geschichte eine besondere Wertigkeit gegenüber der älteren Vergangenheit eingeräumt wird.³

Die Kinoproduktion *Der Untergang*, die bekanntermaßen die Geschehnisse in Berlin und insbesondere im Führerbunker während der letzten Tage des Zweiten Weltkriegs darstellt, zeigt bereits durch ihren Titel an, dass sie sich auf das Ende des sogenannten Dritten Reiches konzentriert und dementsprechend andere Aspekte dieser Zeit – die Vorgeschichte und den Verlauf dieses Regimes einerseits und die Folgen seines ›Untergangs‹, die Befreiung und Erlösung für Opfer und Gegner, andererseits – kaum berücksichtigt. Zudem erinnert der Titel vielleicht den einen oder anderen Cineasten an Anthony Manns monumentalen Geschichtsfilm *Der Untergang des Römischen Reiches* (1964), wodurch wiederum eine Vergleichbarkeit zwischen den beiden in diesen Filmen thematisierten Reichen angedeutet wird.

Der Originaltitel des Kinofilms *Taking Sides*, einer internationalen Produktion unter der Leitung des ungarischen Regisseurs István Szabó, der die Verhöre im Rahmen des Entnazifizierungsverfahrens des Dirigenten Wilhelm Furtwängler thematisiert, weist bereits auf die zentrale Frage hin, die im Rahmen der Handlung gestellt wird: Wessen Seite kann und soll der Rezipient in dem intellektuellen Duell zwischen Furtwängler und seinem Vernehmer, einem amerikanischen Major, einnehmen? Der deutsche Zusatztitel *Der Fall Furtwängler* nutzt außerdem zum einen den nach wie vor großen Bekanntheitsgrad des Dirigenten in Deutschland, zum anderen weist er darauf hin, dass es sich hier um eine Art Gerichtsfilm handelt, in dem die – so eine These des Films – bisher nicht abschließend gelöste Bewertung der Haltung des Künstlers im Nationalsozialismus untersucht wird.

Zwar sind in *Dresden* alle Hauptfiguren der Spielfilmhandlung frei erfunden, doch werden hier wie auch in den anderen Filmen historische Persönlichkeiten wie beispielsweise der Gauleiter Martin Mutschmann oder Sir Arthur Harris von heutigen Schauspielern verkörpert. Wie bei solchen biographischen Darstellungen üblich, werden die historischen Figuren dabei mit ihren realen Namen bezeichnet (Straub 14). Die Illusion der historisch korrekten Abbildung dieser Personen wird durch die Betonung von Ähnlichkeiten der Schauspieler in Aussehen, Kleidung, Gestik und Diktion unterstützt. Hervorstechend ist in diesem Zusammenhang die viel gelobte Darstellung Adolf Hitlers durch Bruno Ganz in *Der Untergang*.⁴ Die Faszination dieser Darstellung beruht allerdings nicht nur auf Ganz' schauspielerischen Fähigkeiten, sondern auch auf der Sensationslust des Rezipienten, die

³Susanne Vees-Gulani (92) weist darauf hin, dass die Wurzeln der Fokussierung der Dresdner Historie auf das Bombardement auch in der nationalsozialistischen Propaganda zu finden sind, in deren Interesse es lag, die Zerstörung der Stadt als einen barbarischen Akt und Ausdruck der Aggression gegen die deutsche Kultur und Identität darzustellen.

⁴Unter anderem erhielt Ganz 2004 den Bayerischen Filmpreis als Bester Darsteller.

wiederum von der Regie aktiv unterstützt wird. So wird beispielsweise das erste Auftreten Ganz/Hitlers effektiv hinausgezögert: Die narrative Instanz des Films (Hitlers Sekretärin Traudl Junge) und mit ihr die anderen potentiellen Sekretärinnen sowie die Zuschauer wissen, dass sich Ganz/Hitler in einem Raum hinter einer offenen Tür aufhält und in Kürze erscheinen wird. Der Spannungsbogen der Szene ist sowohl inhaltlich als auch stilistisch (durch die Kameraführung, Beleuchtung etc.) darauf angelegt, dass sich der Zuschauer gemeinsam mit den Sekretärinnen erwartungsvoll nach vorne lehnt, um möglichst bald einen Blick auf Ganz/Hitler zu erhaschen.

Die genauen, historisch korrekten Zeit- und Ortsangaben zu Beginn und während der Filme, meist in Form von Zwischentiteln des Typs »Magdeburg, 21.38 Uhr« (*Dresden*) oder »18. Februar 1943« (*Sophie Scholl*), finden sich ebenfalls im Einklang mit den Konventionen des Genres. (*Taking Sides* stellt hier die Ausnahme dar.) Hinzu kommt die möglichst genaue Rekonstruktion der Geschichte durch das Drehen an Originalschauplätzen, historisch korrekte Kostüme und den Einsatz von zeitgenössischer Musik (etwa der Jazzmusik, die Sophie zu Beginn von *Sophie Scholl* hört). *Taking Sides* bemüht sich dabei auf ungewöhnliche Weise zugleich um Authentizität und um die Hörgewohnheiten der Rezipienten, denn die den Film durchziehenden Ausschnitte klassischer Musik unter anderem von Beethoven und Bruckner bestehen nur teilweise aus Originalaufnahmen unter Furtwänglers Leitung. Den zusätzlichen Informationen der DVD-Ausgabe des Films zufolge wurden sie zum Teil um des besseren Klangs Willen unter der Leitung von Daniel Barenboim nach Furtwänglers Originalaufnahmen neu eingespielt. Ebenso werden in den Filmen Texte und Reden historischer Personen (so zum Beispiel die Flugblätter der Weißen Rose in *Sophie Scholl*) im Original zitiert, worauf meist im Abspann hingewiesen wird.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Zusammenhang die Titel, die mit Ausnahme von *Taking Sides* zu Beginn der Filme eingeblendet werden, denn sie geben nicht nur einen Hinweis auf die historische Periode, die im Folgenden dargestellt wird, sondern geben wie die Filmtitel zugleich auch Hinweise auf den interpretatorischen Rahmen, in dem die Filmschaffenden ihr Werk verstanden wissen wollen. In *Der Untergang* weisen beispielsweise die einleitenden Titel »November 1942 – Führerhauptquartier ›Wolfsschanze‹ – Rastenburg, Ostpreußen« bereits zwei den Film prägende Kennzeichen auf: Zum einen nimmt die neutrale Aufzählung von referenzialisierbaren Fakten die Erzählhaltung des Films vorweg (auf die noch zurückzukommen sein wird); zum anderen gehen die Titel davon aus, dass allgemein bekannt ist, dass im Jahr 1942 Krieg herrschte und wer der ›Führer‹ war. Ebenfalls im Einklang mit der erzählerischen Grundhaltung des Films stehen die Eingangstitel in *Dresden*, die zugleich mit der Benennung von Fakten der Einordnung des Geschehens in die historischen Zusammenhänge Sorge tragen:

Januar 1945. Der 2. Weltkrieg geht in sein sechstes Jahr. Im Westen ist die Ardennenoffensive der deutschen Wehrmacht gescheitert. / Im Osten hat am

12. Januar die Rote Armee mit ihrer entscheidenden Großoffensive begonnen. Zwei Wochen später wird sie das KZ Auschwitz befreien. / Die amerikanische und britische Luftwaffe beherrschen unangefochten den deutschen Luftraum. Mittlerweile können die britischen Bomber jede deutsche Stadt angreifen. / Und doch gibt es immer noch Städte, die vom Bombenkrieg nahezu unberührt sind.

Die Titel verweisen einerseits indirekt auf den Holocaust (der ansonsten im Film mit Ausnahme einer kurzen Szene, in der KZ-Häftlinge gezeigt werden, nicht präsent ist und der für die Filmhandlung an sich auch keine Rolle spielt) und auf die deutsche Verantwortung für den Angriffskrieg; andererseits betonen sie aber auch, dass der Krieg für Deutschland bereits so gut wie verloren ist und die Alliierten militärisch, vor allem aber in der Luft, weit überlegen sind. Dadurch nehmen sie die narrative Multiperspektivität des Films vorweg, die als ein Ausdruck des Bemühens der Filmschaffenden um Neutralität interpretiert werden kann (Cooke, »Dresden« 285; Heckner 66).

Eine dritte Variante des Einsatzes der Filmtitel findet sich zu Beginn von *Sophie Scholl*. Hier wird durch den Titel »Dieser Film beruht auf historischen Fakten, bisher unveröffentlichten Verhörprotokollen und neuen Interviews mit Zeitzeugen« für die folgende Darstellung dem Zuschauer besonders nachdrücklich suggeriert, die Spielfilmhandlung bilde die historische Wirklichkeit ab. Die Betonung der »bisher unveröffentlichten« Fakten weist außerdem darauf hin, dass der Film anstrebt, neues historisches Wissen zu präsentieren und damit über Michael Verhoevens dokumentarischen Spielfilm *Die weiße Rose* (1982), der ebenfalls in hohem Maße historische Korrektheit anstrebt, hinauszugehen.

Dokumentarmaterial und dokumentarische Ästhetik

Ein zentrales Mittel zur Erzielung größtmöglicher Authentizität und damit zur Schaffung der Illusion einer durch den Film gezeigten Wahrheit ist, wie zuvor erwähnt, der Einsatz dokumentarischen Materials. Im Hinblick auf den Anspruch eines Geschichtsfilms auf historische Wahrheit ist dabei von besonderem Interesse, ob und wie die faktuale von der fiktionalen Ebene getrennt ist. Eine typische Form der Vermischung ist die durch die Spielfilmhandlung begründete Einbindung originalen historischen Materials als Referenz auf die dargestellte Zeit, wie zum Beispiel der Wochenschau-Ausschnitt beim Kinobesuch der Hauptfigur in *Dresden* oder Goebbels Radioansprache, die in *Sophie Scholl* bei der Einweisung Sophies in den Gefangentrakt im Hintergrund zu hören ist und auf die der Wärter mit seinen Worten »zack zack, ich will die Rede hören« Bezug nimmt. Eine ähnliche Wirkung hat auch der Einsatz von faktuellem Material innerhalb der Spielfilmhandlung in *Taking Sides*. Durch die wiederholte Einbindung von Ausschnitten aus Frank Capras antinationalsozialistischem Propagandafilm *Your Job in Germany* (1945) wird die Situation des amerikanischen Majors im Deutschland der Nachkriegszeit veranschaulicht. Vor allem wird dessen Motivation deutlich, Wilhelm Furtwängler

unbarmherzig zu verfolgen: Schließlich werden dem Major Capras Film sowie Dokumentaraufnahmen von jubelnden Nazi-Anhängern und aus dem ehemaligen KZ Bergen-Belsen zum ersten Mal vorgeführt, als er den ausdrücklichen Auftrag bekommt, Furtwängler seine Schuld nachzuweisen. Und der Major wiederum führt der ob seiner Verhörmethoden zweifelnden Sekretärin Emmi die KZ-Bilder vor, um sie zum Bleiben zu bewegen.⁵

In den geschilderten Fällen unterscheidet sich das faktuale Material hinsichtlich seiner Bild- und Tonqualität und durch die Situationen innerhalb der Spielfilmhandlung, in denen es eingesetzt wird, von dem fiktiven Material. Es ist also für den Zuschauer auch ohne geschulte historische Kenntnisse möglich, die Ebenen zu trennen. Problematischer in dieser Hinsicht ist das Subgenre Dokudrama, dessen Struktur und Ästhetik darauf beruht, die Ebenen so miteinander zu vermischen, dass sie für den Zuschauer so gut wie nicht mehr unterscheidbar sind. Dadurch wird dem durchschnittlichen Zuschauer kaum noch die Wahl gelassen, ob er die präsentierte Geschichtsauffassung teilen will oder nicht. Spuren einer solchen Vermischung finden sich in *Dresden*, auch wenn der Film insgesamt in Form und Struktur nicht dem Dokudrama zugeordnet werden kann. Er enthält allerdings zahlreiche Szenen, in denen kurze, oft nur sekunden- oder gar sekundenbruchteil lange dokumentarische Aufnahmen sowohl auf der Bild- als auch der Tonebene zwischen die fiktionalen Aufnahmen montiert sind. Dieses dokumentarische Material zeigt vor allem die Vorbereitungen der britischen Piloten auf die Bombardierung Dresdens sowie die Bombardierung selbst. Bei vielen dieser schnellen Montagen lassen sich das faktuale und das fiktionale Material nicht mehr eindeutig auseinanderhalten. Diese Wirkung wird noch dadurch unterstützt, dass Schauspieler, die in den fiktionalen Szenen spielen, teilweise den im faktualen Material gezeigten Personen ähnlich sehen. Dadurch werden die beiden Ebenen zusätzlich miteinander verwoben, und es entsteht nicht nur der Anschein von Authentizität, sondern die Inszenierung wird zugleich mit einem »claim to ›truth in fiction« ausgestattet (Heckner 71). Am Ende von *Dresden* findet sich eine weitere Form der Vermischung der faktualen und der fiktionalen Ebene: Die Handlung des Spielfilms wird in einen größeren historischen und interpretatorischen Zusammenhang gestellt, wenn Dokumentaraufnahmen der zerstörten Dresdner Frauenkirche von Dokumentaraufnahmen von den Feierlichkeiten zur Weihe der wieder aufgebauten Kirche am 30. Oktober 2005 abgelöst werden. In die Rede des damaligen Bundespräsidenten Horst Köhler wird als eine Art »Stimme der Geschichte« (Junkelmann 75) die Stimme der Hauptdarstellerin des Spielfilms, Felicitas Woll, geschnitten, die als Tonspur zu den weiterlaufenden Dokumentarbildern des Weihefestes die soeben abgeschlossene Spielfilmhandlung einordnet und den Rezipienten vorgibt, welche Schlussfolgerungen sie aus dem Gesehenen zu ziehen haben:

⁵Eine Analogie dieser Szenen zur »unbarmherzigen Verfolgung« durch den Nationalsozialismus wird dem Rezipienten nicht nur nahe gelegt, sondern im Film auch explizit ausgesprochen, wenn Emmi dem Major vorwirft, seine Verhörmethoden ähnelten denen der Gestapo.

Köhler (Bild- und Tonebene bestehen aus dem dokumentarischen Material vom Weihefest 2005): »Gerhart Hauptmann hat 1945 gesagt, wer das Weinen verlernt hat, der lernt es wieder beim Untergang Dresdens.«

Felicitas Woll (Off-Ton – auf der Bildebene läuft das dokumentarische Material weiter, in diesem Fall die Menschenmenge vor der Kirche, unter Fokussierung auf einzelne, meist ältere Menschen): »Es ist schwer zu begreifen, was damals im Februar 1945 passiert ist. Aber jeder, der überlebt hat, hatte die Verpflichtung, etwas Neues zu schaffen. Wer immer nur zurückschaut, der sieht nichts als seinen Schatten.«

Köhler (im Bild der Turm der wieder aufgebauten Frauenkirche, davor eingeblendet der Abspann des Spielfilms, dann der Abspann vor schwarzem Hintergrund): »Peace be with you. [. . .] Friede sei mit euch [. . .]. Und die wieder aufgebaute Frauenkirche verbindet Menschen. Weltweit. Menschen, die die Völkerverständigung Wirklichkeit werden ließen und wollen, dass es nie wieder Krieg gibt. Nicht in Europa und nicht anderswo auf der Welt.«

Diese Montage bestärkt die Aussage der Spielfilmhandlung, in der die Beziehung zwischen der ›guten Deutschen‹ Anna mit dem Bomberpiloten Robert und die symbolträchtige Zeugung ihres gemeinsamen Kindes das friedvolle Zusammenwachsen Europas vorwegnehmen (Cooke, »*Dresden*« 291–92). Es ergibt sich eine stark appellative Funktion dieser Szene, deren Botschaft ein Aufruf zum gemeinsamen Nach-vorne-Sehen und zu einem deutsch-britischen ›Nie wieder Krieg‹-Gefühl ist. Im Widerspruch zur historischen Kontextualisierung in den Anfangstiteln wird die Bombardierung Dresdens somit aus den historisch-militärischen Zusammenhängen des Zweiten Weltkriegs herausgelöst und in den zeitgenössischen Kontext der europäischen Einigung gestellt.

Sowohl Vees-Gulani (111) als auch Cooke (»*Dresden*« 292–93) zeigen auf, dass diese Herauslösung der Zerstörung der Stadt aus dem historischen Kontext in mehrfacher Hinsicht problematisch ist. Zum einen wird die zuvor erfolgte drastische Darstellung des Leids der Dresdner Bevölkerung dadurch erweitert zur Darstellung nicht eines spezifischen, sondern des allgemeinen Leids. Dadurch werden die Opfer des Dresdner Bombardements zusammengebracht mit anderen Opfern (zum Beispiel denen des Nationalsozialismus, aber auch denen zeitgenössischer Kriege). Zum anderen wird durch den Einsatz gerade dieses Dokumentarmaterials und durch die Vermischung der Fiktion mit diesem Material der Wiederaufbau der Stadt in den Vordergrund gestellt. Folgt man der Interpretation von Annas und Roberts Verbindung als einer Keimzelle des modernen, friedvollen Europas, so lässt sich aus der Betonung des Wiederaufbaus nicht nur der Wunsch nach, sondern gar die Bestätigung der viel beschworenen Normalität der Berliner Republik ablesen. Dresden musste gewissermaßen weichen, um Platz für das heutige Deutschland zu machen. Allerdings weist Cooke (»*Dresden*« 292–93) darauf hin, dass in dieser Interpretation die Frage nach den Gründen für die Zerstörung der Stadt und die Aufarbeitung dieser Gründe keine Rolle spielen (siehe auch Vees-Gulani 113; Cooke, »*Continually Suffering*« 90).

Eine weitere Art der Vermischung der fiktionalen und der faktualen Ebene im Geschichtsfilm ist der Gebrauch dokumentarischer Ästhetik für die Darstellung fiktionaler Inhalte. Fiktionale Inhalte werden so präsentiert, dass sie »assoziativ den Glauben an ein besonderes Verhältnis von Filminhalt und Realität hervorruf[en], unabhängig davon, ob dies berechtigt ist oder nicht.«⁶ Zwar ist die Ästhetik des Dokumentarfilms »so vielfältig, wie es die Erscheinungsformen des Dokumentarfilms selbst sind« (Bornkamm 18), doch lassen sich einige typische stilistische Merkmale identifizieren. Konventionelle Erkennungszeichen für dokumentarisches Material sind zum Beispiel die Farbgebung (vor allem der Einsatz von Schwarzweißmaterial) und das amateurhafte Flair des Materials, der Gebrauch von Originalton und die Einbeziehung von Originalschauplätzen sowie der Verzicht auf Soundeffekte zusätzlich zur originalen Tonspur und die Unterordnung des Bildes unter den Ton (beispielsweise beim Einsatz eines Voice-Overs) (siehe 18–23). Besonders die Farbgestaltung der Spielfilmhandlung zeugt an vielen Stellen von *Dresden* davon, dass die Filmschaffenden versucht haben, durch die Ästhetik den Eindruck von Faktualität zu kreieren und die authentischen Filmausschnitte möglichst eng mit dem fiktionalen Geschehen zu verbinden. Dies lässt sich besonders gut dort beobachten, wo Dokumentarbilder und fiktionale Aufnahmen aufeinandertreffen, also jeweils kurz vor oder nach der Montage des faktualen Materials in die Spielfilmhandlung. So werden zum Beispiel die letzten Szenen der Spielfilmhandlung, in denen die Überlebenden der Bombenangriffe und die zerstörte Stadt dargestellt werden, mittels einer reduzierten Farbskala vorwiegend in grau, weiß und schwarz dargestellt. Bei einigen Aufnahmen, besonders zu Beginn dieses Abschnitts, wenn nicht die Hauptfiguren sondern sonstige Überlebende und die Zerstörungen im Bild sind, erinnert zudem die leicht wackelnde Kameraführung an die typische Ästhetik eines Dokumentarfilms. Vees-Gulani weist daraufhin, dass diese fiktionalen Szenen in Dokumentarästhetik – wie überhaupt die visuelle Darstellung Dresdens in diesem Film – an die ikonographischen Photographien der Stadt erinnern. Dadurch erwecken sie beim Zuschauer nicht nur den Eindruck von Authentizität, sondern auch von Familiarität und Intimität, denn die Bilder der zerstörten Stadt sind längst fester Bestandteil der deutschen Erinnerungskultur geworden (107).

Eine Anlehnung an das Voice-Over des Dokumentarfilms findet sich am Ende der Spielfilmhandlung von *Taking Sides*. Das letzte Bild eines leeren Treppenhauses, das Stellan Skarsgård in der Rolle des Wilhelm Furtwängler soeben verlassen hat, wird ebenfalls einer ›Stimme der Geschichte‹ untergeordnet. In diesem Fall ist es die Stimme des amerikanischen Majors, der das soeben Gezeigte historisch erklärt und vom Fortgang der Geschichte berichtet:

Wir übergaben Wilhelm Furtwängler den Zivilbehörden. Man warf ihm vor, dem Naziregime gedient, antisemitische Verleumdungen geäußert zu haben, bei einer offiziellen Veranstaltung aufgetreten und preußischer Staatsrat gewesen zu sein. Doktor Furtwängler wurde entlastet. Ich habe ihn nicht festgenagelt. Aber ich habe ihn ins Schwitzen gebracht. Ich weiß, dass ich das

⁶Ein viel diskutiertes Beispiel hierfür bieten die politischen Filme Oliver Stones, vor allem *JFK* (1991).

Richtige getan habe. Furtwängler setzte seine Laufbahn fort, aber er durfte nie in den Vereinigten Staaten dirigieren. Er starb 1954. [. . .]

Der Bericht des Majors in der Ich-Erzählhaltung, der hier an die Stelle der üblicheren Abspann-Titel tritt, hält durch die Vermischung historischer Fakten über Wilhelm Furtwängler mit dem persönlichen Rückblick des fiktiven Majors die Illusion aufrecht, dass der Spielfilm eine ›wahre‹ Geschichte erzählt hat.

Häufiger als eine solche auch ästhetische Vermischung der faktualen mit der fiktionalen Ebene liegt in den hier untersuchten Filmen allerdings eine klare, meist auf den ersten Blick erkennbare Trennung vor. Diese wird besonders dann deutlich, wenn das authentische dokumentarische Material zu Beginn oder am Ende des Films eingesetzt wird, also vor oder nach der Spielfilmhandlung und von dieser ästhetisch unterscheidbar. Doch auch in diesen Fällen steht das faktuale Material in einer engen Verbindung zu den fiktionalen Anteilen des Films. Durch die Präsentation von faktuellem Material im Zusammenhang mit der fiktionalen Handlung wird dem Rezipienten eine Interpretation dieses Materials nahe gelegt, die im Normalfall die historische Interpretation des Spielfilms stützt. Es entsteht eine Intertextualität, zumindest aber eine Referenzialität zwischen den beiden Ebenen des Films, durch welche die im Allgemeinen angestrebte Neutralität des klassischen Dokumentarmaterials noch weiter untergraben wird, als es dem Genre an sich schon inhärent ist. Dabei dient auf diese Weise eingesetztes Dokumentarmaterial zunächst einmal der historischen Verortung der Spielfilmhandlung. So beginnt etwa *Dresden* mit historischen Aufnahmen der noch unzerstörten Stadt, zu denen zunächst Adolf Hitlers Stimme zu hören ist. Hitler kündigt in diesem Tondokument im Zusammenhang mit der ›Adlertag‹ genannten deutschen Luftoffensive gegen Großbritannien im Zweiten Weltkrieg an, die britischen Städte durch Luftangriffe »ausradieren« zu wollen. Darauf folgt, wie ein Untertitel erläutert, ein »Originalton Sir Arthur Harris, Chef des britischen Bomber-Kommandos«, der (in deutscher Simultanübersetzung durch ein Voice-Over zugänglicher gemacht) dessen Antwort auf die Zweifel am Nutzen der Bombardierungen für den Kriegsgewinn enthält: »[. . .] it has never been tried yet and we shall see. Germany, clinging ever more desperately to her widespread conquests and even foolishly seeking for more, will make a most interesting initial experiment.« In Kombination mit der Bildspur stimmen diese beiden Zitate den Zuschauer nicht nur auf den historischen Hintergrund der Liebesgeschichte im Film ein; sie geben zudem einen Rahmen für die bereits erläuterte Interpretation der im Anschluss einsetzenden Spielfilmhandlung vor.

Ein anderes Beispiel für die Steuerung der Interpretation durch die Einbettung der Spielfilmhandlung in dokumentarisches Material ist der Schluss von *Taking Sides*. Das Ende der Spielfilmhandlung scheint einen moralischen Sieg des amerikanischen Besatzungsoffiziers (und somit der Politik) über den Dirigenten (die Kunst) zu suggerieren: Furtwängler wird als gebrochener Mann präsentiert, der Major bringt im letzten Verhör die besseren Argumente vor und greift die Berufung des Dirigenten auf das moralische Wirkungspotential der Musik scharf an. Visuell wird diese Deutung dadurch unterstützt, dass der Dirigent beim Verlassen

des Verhörzimmers stürzt. Doch die Tonspur des Films widerlegt diese Interpretation, denn der mit Furtwängler sympathisierende Assistent des Majors hat eine Schallplattenaufnahme von Beethovens 5. Sinfonie (die im Film als eine Art akustisches Leitmotiv fungiert) in einer solchen Lautstärke aufgelegt, dass der Major seinem Vorgesetzten nicht telefonisch vom Ende der Verhöre berichten kann: Die Musik triumphiert über die Politik. Vor allem aber die sich an das Ende der Spielfilmhandlung anschließende Präsentation von originalem historischem Filmmaterial widerspricht dem vermeintlichen Sieg der Politik über die Kunst: Gezeigt wird ein Ausschnitt aus einer von Furtwängler dirigierte Aufführung von Beethovens 5. Sinfonie vor Kriegsversehrten und Repräsentanten des nationalsozialistischen Regimes. Beim Schlussapplaus erhebt sich Joseph Goebbels und schüttelt dem Dirigenten die Hand, anschließend wischt sich Furtwängler mit einem weißen Taschentuch eben diese Hand ab. Dieser Akt des Handabwischens wird mehrmals in Großaufnahme wiederholt, wodurch die Interpretation dieser Geste als das Bedürfnis des Künstlers nach Reinigung im Anschluss an die Berührung mit dem NS-Regime überdeutlich nahe gelegt und abweichende Interpretationen und Assoziationen (etwa als einen üblichen Akt der Trocknung nach dem anstrengenden Dirigiervorgang) verdrängt werden. Die Sympathien des Rezipienten werden so auf Seiten des Dirigenten gelenkt und der »Fall Furtwängler« wird letztlich zu dessen Gunsten entschieden.

Etwas anders verhält es sich in *Der Untergang*, wo die Spielfilmhandlung von kurzen dokumentarischen Ausschnitten aus einem gefilmten Interview mit Traudl Junge eingerahmt wird. Der erste Ausschnitt dient vor allem der Kontextualisierung (ähnlich der bereits diskutierten historischen Verortung durch Zwischentitel mit Zeit- und Ortsangaben), denn Junge beschreibt retrospektiv ihre Gefühle über den Einsatz als Hitlers Sekretärin als eine Art Vorgeschichte zu ihrer unmittelbar danach in der Spielfilmhandlung gezeigten ersten Begegnung mit Hitler:

Ich habe das Gefühl, dass ich diesem Kind, diesem kindischen jungen Ding, böse sein muss oder dass ich ihm nicht verzeihen kann, dass es diese Schrecken . . . dieses Monster nicht rechtzeitig erkannt hat. Dass es nicht durchschaut hat, in was es da hineingeraten ist. Und vor allem, dass ich so unüberlegt »ja« gesagt habe. Ich war ja keine begeisterte Nationalsozialistin. Ich hätte ja, als ich dann nach Berlin kam, sagen können: »Nein, ich will da nicht mitmachen und ich will auch nicht ins Führerhauptquartier geschickt werden.« Ich habe es aber nicht gemacht. Aber da war die Neugier zu groß. [. . .] Ich habe ja nicht gedacht, dass mich das Schicksal so vorantreibt an eine Stelle, die ich überhaupt nicht angestrebt habe. Und trotzdem: es fällt mir schwer, mir das zu verzeihen.

Damit ist sowohl Junge in ihrer zwiespältigen Rolle als unbedarfte Randerscheinung im Lauf der Weltgeschichte als auch die Situation zu Beginn des Spielfilms – Junges erste persönliche Begegnung mit Hitler – eingeführt. Zugleich wird durch diesen Beginn dem Anspruch des Films auf historische Genauigkeit und seine Berufung auf authentische Quellen Nachdruck verliehen.

Der Dokumentarfilmausschnitt am Schluss des Films hingegen hat nahezu den entgegengesetzten Effekt wie derjenige am Ende von *Taking Sides*. Die dem Film konstant zugrunde liegende Erzählhaltung des neutralen Beobachters und der scheinbar objektiven Darstellung dessen, was ›wirklich passiert‹ ist, die zugleich das Faszinosum und die Problematik dieses Films ausmacht, wird durch Junges Bekenntnis durchbrochen, sie habe erst im Nachhinein, durch die Informationen auf einer Gedenktafel für Sophie Scholl, begriffen, »[. . .] dass das keine Entschuldigung ist, dass man jung ist, sondern dass man auch hätte vielleicht Dinge erfahren können.« Hier ergänzt diese nachträgliche Einordnung und Bewertung der Spielfilmhandlung durch das Dokumentarmaterial die für manche Rezipienten schwer erträgliche betonte Objektivität der Spielfilmhandlung, die sich in dem fast vollständig durchgehaltenen Verzicht auf Kontextualisierung und Einordnung im Rahmen der Handlung selbst ausdrückt. Dadurch versucht der Film auch, der Kritik entgegenzuwirken, er isoliere auf unzulässige Weise die Figur Hitlers und seine nächste Umgebung von den Gräueltaten der Nationalsozialisten, indem er das eine nahezu ohne Erwähnung des anderen darstelle. Gleichzeitig stellt der Film dadurch allerdings auch Junge und andere Figuren (z. B. Albert Speer) als naive Mitläufer dar, die über die tatsächlichen Vorgänge im Land nicht (ausreichend) informiert waren und präsentiert auf diese Weise Hitler als Hauptschuldigen, von dem die anderen Figuren durch ihre Gutgläubigkeit und Uninformiertheit isoliert sind.

Epilog und Abspann

Analog zur Einführung in die Thematik durch Titel zu Beginn des Films finden sich am Ende der hier untersuchten Filme mit Ausnahme von *Taking Sides* die ebenfalls gattungstypischen abschließenden Titel, mit deren Hilfe der Fortgang der Geschichte und das weitere Schicksal der handelnden Personen erläutert werden. Es zeigt sich jedoch, dass auch bei einer solchen auf den ersten Blick nüchternen Darstellung historischer Fakten die Intention des Films beziehungsweise die durch den Film vermittelte Interpretation der Geschichte bestimmend ist. Am Ende von *Sophie Scholl* beispielsweise geht das schwarze Bild der geschlossenen Guillotine in Zwischentitel über, auf denen in weißer Schrift »die Urteile des so genannten Volksgerichtshofs gegen die Mitglieder der Weißen Rose« referiert werden. Der Gebrauch der Worte *so genannt* weist dabei auf die im Spielfilm nachdrücklich betonte Illegitimität und Amoralität des nationalsozialistischen (Rechts-)Systems hin. Anschließend werden vom Himmel über München fallende Flugblätter gezeigt, zu denen eine Stimme aus dem Off berichtet:

Durch Helmut von Moltke gelangt das sechste Flugblatt der ›Weißen Rose‹ über Skandinavien nach England. Millionenfach wird es von alliierten Flugzeugen Mitte 1943 über Deutschland abgeworfen. Es ist jetzt überschrieben:
Ein deutsches Flugblatt, Manifest der Münchner Studenten.

Im Zusammenhang mit der Erzählstruktur des Spielfilms und auch dadurch, dass die Darstellung des Himmels im Film als visuelles Leitmotiv genutzt wird,

wird die ohnehin schon emotionale Reaktion des Zuschauers auf die Hinrichtungen am Ende des Films weiter gefördert und die weitreichende Wirkung der Aktionen der als stark und mutig gezeigten Sophie beziehungsweise der Weißen Rose betont. Wie bei den einführenden wird auch bei den abschließenden Titeln in der Regel nicht explizit darauf hingewiesen, dass es sich bei den dargestellten Figuren nicht um die historischen Figuren selbst handelt, sondern eben um ihre Verkörperung durch Schauspieler, also um Interpretationen. Im Abspann von *Der Untergang* werden allerdings die faktuale und die fiktionale Ebene über das genretypische Maß hinaus miteinander vermischt. Die weiteren Schicksale der zahlreichen im Film auftretenden historischen Personen werden hier neben einem Foto dieser Figuren erläutert. Dabei handelt es sich nicht um Fotos der historischen Personen, sondern um Bilder der Schauspieler, die diese Personen im Spielfilm verkörpert haben. So findet sich beispielsweise der Abspann-Titel »ALBERT SPEER wurde 1945 in Flensburg verhaftet und im Nürnberger Prozess zu 20 Jahren Haft verurteilt. Er wurde 1966 aus der Haft entlassen und starb 1981 in London« neben dem Foto Heino Ferchs in seiner (als beschönigend kritisierten) Filmrolle als Speer (siehe dazu Reichel *Erfundene Erinnerung*; »Onkel Hitler«). Diese Einordnung der Personen des Films durch die Bilder der sie darstellenden Schauspieler mag auch der großen Anzahl der Spielfilmfiguren und der Übersichtlichkeit für den Zuschauer geschuldet sein. Allerdings hätte dieses Problem auch durch die Einblendung des Textes in Kombination mit zwei Fotos gelöst werden können: ein Bild Ferchs (um dem Rezipienten die Einordnung zu erleichtern) und ein historisches Foto Speers. So wäre deutlicher geworden, dass es sich bei Ferch eben nicht um Speer, sondern um die Verkörperung und damit um eine Interpretation Speers handelt. Durch die gewählte Darstellung, bei der erneut die Grenzen zwischen der fiktionalen und der faktualen Ebene verwischt werden, wird dem Rezipienten suggeriert, dass die soeben gesehene Version Speers zumindest nahe an der realen historischen Figur und somit authentisch ist. Bilder der im Spielfilm dargestellten historischen Persönlichkeiten werden auch am Ende von *Sophie Scholl* gezeigt. Mit Ausnahme des ersten Fotos der Protagonistin, neben dem der Titel »Julia Jentsch als Sophie Scholl« eingeblendet ist, werden die historischen Fotos von ihr sowie Hans Scholl, Christoph Probst, Alexander Schmorell und Willi Graf ohne jede weitere Erläuterung zu der historischen Person oder dem Darsteller präsentiert. Hier wird also vorausgesetzt, dass der Zuschauer eine genaue Kenntnis der Historie besitzt, wodurch wiederum die nachdrückliche Präsentation der Taten der Weißen Rose als erfolgreich und herausragend gestützt wird.

Eine gute Gelegenheit für die Filmschaffenden, Authentizität und Historizität zu demonstrieren, bietet der Abspann. Die Filme *Taking Sides* und *Dresden* sind insofern atypisch für das Genre, als sie an dieser Stelle die im Film verwendeten Dokumentarfilme überhaupt nicht erwähnen. Ersterer weist lediglich auf die Archive hin, die bei den Recherchen konsultiert wurden. Zudem steht an seinem Ende eine Erklärung, die der Zuschauer eher von rein fiktionalen Filmen gewohnt ist:

This motion picture is based on a true story, however, some characters are composite or fictional characters and certain scenes are fictional. Any similarity between fictional characters and/or events and the name, character and history of any person living or dead, or any actual event is entirely coincidental and unintentional.

Hier ergibt sich ein interessanter Widerspruch, der vermutlich unbeabsichtigt auf das Dilemma des Genres hinweist: Zum einen wird der Anspruch erhoben, eine ›wahre Geschichte‹ nacherzählt zu haben, bei der lediglich ›einige‹ Figuren und ›gewisse‹ Szenen nicht faktual sind, zum anderen wird darauf hingewiesen, dass die Ähnlichkeiten der fiktionalen mit lebenden oder historischen Personen dennoch ›zufällig und unbeabsichtigt‹ sind. Dadurch wird allerdings zugleich suggeriert, dass diejenigen Figuren, die nicht rein fiktional sind, eben einen hohen Anspruch auf Authentizität haben. Zudem bleibt es dem Zuschauer überlassen zu entscheiden, wie groß der fiktionale Anteil der Figuren ist.

Die Abspanne von *Der Untergang* und *Sophie Scholl* folgen den Konventionen des Genres, indem sie den Wahrheitsgehalt ihrer Darstellungen durch klare Nennung ihrer Quellen zu betonen suchen. Besonders ausführlich ist der Abspann von *Sophie Scholl*, in dem nicht nur zahlreiche Publikationen über die Weiße Rose angegeben werden, sondern auch die

Dokumente und Publikationen, die bei der Entstehung des Films verwendet wurden: Die sechs Flugblätter der »Weißen Rose« und der Entwurf von Christoph Probst, die Verfahrensprotokolle der Gestapo gegen die Mitglieder der »Weißen Rose«, das Verhandlungsprotokoll und Urteil des so genannten Volksgerichtshofs, de[r] handschriftliche[r] Entwurf der »Urteilsbegründung« Freislers, die Anklageschriften und die Hinrichtungsprotokolle des Oberreichsanwalts.

Zudem wird in einer ausführlichen Liste unter anderem den »Mitgliedern und Angehörigen der ›Weißen Rose‹ für die persönliche Überlieferung ihrer Erfahrungen und Erinnerungen und die Überlassung von Bildmaterial« gedankt sowie weiteren unmittelbaren Zeitzeugen und Familienmitgliedern wie »Elisabeth Hartnagel, der Schwester von Hans und Sophie Scholl. Manuel Aicher, [. . .] Herta und Dr. Erich Schmorell, Dr. Michael Probst«. Zusätzlich zu dieser Betonung der Quellentreue erfährt die Filmhandlung wie in *Dresden* auch hier eine direkte Anbindung an die heutige Realität, womit dem Rezipienten deutlich vorgegeben wird, welche Schlüsse er aus dem Film ziehen soll. Dies geschieht zum Abschluss des Abspanns, in dem zusammen mit der Nennung der Internetadresse der Organisation darauf hingewiesen wird, dass »Überlebende und Angehörige [. . .] 1987 die ›Weiße Rose-Stiftung‹ in München gegründet« haben und »seither unermüdlich [. . .] über Zivilcourage und Widerstand informieren. Auch heute.« So wie Felicitas Wolls Stimme am Ende von *Dresden* den Zuschauer auffordert, nach vorne zu sehen und aus der Bombardierung Dresdens (und der anderen im Bombenkrieg

zerstörten Städte) eine positive pazifistische Lehre zu ziehen, wird hier dazu aufgefordert, sich Sophie Scholl und die anderen Mitglieder der Weißen Rose zu Vorbildern zu nehmen und ihrer Zivilcourage nachzueifern; gleichzeitig wird behauptet, dass solche Tugenden »auch heute« vonnöten seien.

Schlussbemerkung

Die hier vorliegende Untersuchung der Darstellung der nationalsozialistischen Vergangenheit in vier Spielfilmen der Jahre 2001 bis 2006 zeigt, dass es ein essentielles stilistisches und strukturelles Merkmal von Geschichtsfilmen ist, den Anschein historischer Authentizität zu erzeugen und dadurch zu suggerieren, die ›Wahrheit‹ zu erzählen. Der Einsatz von historischem Film- und Tonmaterial eignet sich in besonderer Weise zur Kreation und Unterstützung dieser Illusion, da zum Beispiel Dokumentarfilme an sich schon den Eindruck erwecken ›wahr‹ zu sein. Des Weiteren zeigt sich, dass auch Filme wie *Sophie Scholl*, die auf den expliziten Einsatz von historischem Filmmaterial verzichten, vielfältige Möglichkeiten haben, innerhalb und am Rande der Spielfilmhandlung ihren Anspruch auf Historizität zu untermauern. Dies geschieht zum Beispiel dadurch, dass sie sich auf historische Quellen stützen und Spuren dieser Quellen in die Spielfilmhandlung – etwa in Form des originalen Wortlauts der Flugblätter der Weißen Rose – integrieren. Der Eindruck der ›Authentizität‹ wird auch bei einem impliziten, nicht gekennzeichneten Einsatz von dokumentarischem Material gestützt, wenn beim Zuschauer im Umfeld dieses Materials bereits allgemein die Erwartung geweckt wurde, die ›Wahrheit‹ präsentiert zu bekommen. In *Sophie Scholl* geschieht dies beispielsweise durch die insgesamt authentische Atmosphäre des Films, also die beschriebenen Verweise auf historisch nachprüfbare Orts- und Zeitangaben, den Einsatz historischer Ausstattung etc. und zum anderen durch den erwähnten einleitenden Filmtitel, in dem darauf hingewiesen wird, dass der Film auf Fakten basiert. In diesem Umfeld schreibt der Rezipient beispielsweise den Texten der Flugblätter Authentizität zu, auch wenn darauf nicht ausdrücklich hingewiesen wird. Festzuhalten ist allerdings auch, dass der Einsatz von dokumentarischem Material nicht nur den entsprechenden Szenen eines Films die Aura des Authentischen verleiht, sondern sich diese Aura auf den Film insgesamt, also auch auf die rein fiktionalen Teile, überträgt.

Auf Seiten der Filmschaffenden ist davon auszugehen, dass die Motivation, authentische und ›wahre‹ Filme zu gestalten, eng mit dem Anspruch verknüpft ist, nicht nur ein unterhaltendes, sondern auch ein aufklärerisches und erzieherisch wertvolles Werk zu schaffen. Die Aura des Authentischen wird evoziert, um der Aussage des Films Gewicht zu verleihen und dem Vorwurf der Geschichtsfälschung zu begegnen. Allerdings zeigen die Beispiele der Hitler-Darstellung in *Der Untergang* und die geradezu »shocking air of authenticity« (Cooke, »*Dresden*« 283) der Darstellung der Bombardierung Dresdens im gleichnamigen Film, dass das Spiel mit der Vermischung von Fiktion und Fakten auch zum Unterhaltungswert des Genres beiträgt. Heckner merkt sogar an, dass diese Geschichtsfilme

»have gone so far as to restore cinematic pleasure by savoring the drama intrinsic to these tainted histories« (66).

Nun ist es wenig überraschend, dass ein Film, der sich der Darstellung eines historischen Ereignisses oder einer historischen Person widmet, darauf angelegt ist, historische Glaubwürdigkeit zu transportieren. Wie die Untersuchung der Filme zeigt, ist es allerdings auf mehreren Ebenen problematisch, solche Glaubwürdigkeit mit einem fiktionalen Werk in Anspruch zu nehmen. Abgesehen von der grundsätzlichen Schwierigkeit oder besser Unmöglichkeit, selbst mit einem auf größte Neutralität bedachten Dokumentarfilm die ›Wahrheit‹ abzubilden, die im Rahmen dieser Untersuchung nicht weiter diskutiert werden konnte, verdeutlichen die Beispiele eines: Auch qualitätsvolle und sich eng an historische Quellen stützende Geschichtsfilme wie *Sophie Scholl* stellen eben nicht ›die Geschichte‹ dar, sondern eine Interpretation der Geschichte. Zugunsten der Geschichtsfilme wird gelegentlich argumentiert, Filme seien eben keine wissenschaftliche Historiographie: “Sie sind auch dann, wenn sie eine Wirklichkeitsillusion herzustellen versuchen, Fiktion, und unterliegen anderen Produktions- und Rezeptionsbedingungen als wissenschaftliche Werke oder Sachbücher” (Baumgärtner und Fenn, »Vorwort« 7).

Klüger spricht in diesem Zusammenhang auch von einer Art ungeschriebenem Vertrag zwischen dem Schöpfer einer Fiktion und dem Rezipienten, der letzterem signalisiere, um welche Gattung es sich bei dem vorliegenden Werk handle und ob er eine weitestgehend neutrale Darstellung der Geschichte (etwa in Form einer historischen Studie) oder eine Interpretation (etwa in einem Roman) erwarten kann. Dabei könnten die »entscheidenden Signale« auch indirekt, innerhalb des fiktionalen Werkes gesendet werden (88). Diese Argumente kollidieren aber mit dem durch die Filmschaffenden erhobenen Anspruch auf Authentizität: Zwar handelt es sich bei allen vier hier betrachteten Filmen eindeutig und leicht erkennbar um fiktionale Werke, zugleich aber werden durch den Einsatz des faktualen Materials und die Berufung auf historische Quellen deutliche Signale in Richtung Authentizität gesendet. Des Weiteren wird bei dieser Argumentation die Rezeptionswirklichkeit von Geschichtsfilmen vernachlässigt. Untersuchungen haben die Funktion von Spielfilmen als Medien des kollektiven Gedächtnisses belegt, die zur »Externalisierung gedächtnisrelevanter Informationen« beitragen und für die »Verbreitung und Tradierung von Gedächtnisinhalten« sorgen (Nieberle 3). Mit anderen Worten: Geschichtsfilme leisten einen entscheidenden Beitrag zu unserem Geschichtsverständnis, der durch den im Allgemeinen großen Erfolg solcher Filme potenziert wird.⁷ Junkelmann (70–72) weist zum Beispiel darauf hin, wie sehr einerseits die Diskussion um historische Genauigkeit die Rezeption eines Geschichtsfilms bestimmt und andererseits das allgemeine Wissen um Alltagsgeschichte, beispielsweise um Lebensgewohnheiten und Kleidungsstücke, durch Spielfilme bestimmt wird.

⁷Meyers stellt diesbezüglich fest: »Millionen von Zuschauern [beziehen] ihre zeithistorischen Vorstellungen zum überwiegenden Teil, wenn nicht ganz, aus dem Film [. . .]. Aus der ARD-Medienforschung ist bekannt, dass fast die Hälfte der Zuschauer ein besonderes Interesse an Geschichte im Fernsehen hat« (38).

Nun stellt sich die Frage, ob und warum es überhaupt problematisch ist, wenn in Geschichtsfilmen die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit verschwimmen und dem Zuschauer statt der ›wahren Geschichte‹ eine Interpretation der Geschichte gezeigt wird. Kaum ein Rezipient wird doch beispielsweise den Aufruf zu Zivilcourage am Ende von *Sophie Scholl* als Geschichtsfälschung kritisieren und ihm widersprechen wollen. Schwieriger einzuordnen sind allerdings der Friedensappell in *Dresden*, die indirekte Parteinahme für den umstrittenen Wilhelm Furtwängler in *Taking Sides* und die scheinbar objektive Darstellung in *Der Untergang*. In diesen Filmen liegt, wie vor allem das Beispiel *Dresden* zeigt, zwar keine Geschichtsfälschung vor, aber doch eine Darstellung, die eine nicht unumstrittene Version und Interpretation der Historie nahe legt. Wohlwollend können diese Filme als cineastischer Ausdruck eines deutschen Bedürfnisses nach Normalität und einer neuen Stufe der Vergangenheitsbewältigung verstanden werden. Allerdings kann der Rezipient, wie dies beispielsweise Cooke (»Continually Suffering«; »*Dresden*«) getan hat, in ihnen auch revanchistische und verharmlosende Tendenzen erkennen. Im Fall von *Taking Sides* kommt zudem die moralische Rechtfertigung eines Regisseurs hinzu, der selber, wie Furtwängler, in exponierter Stellung einem diskreditierten Regime gedient hat. Auch muss in eine Beurteilung des Geschichtsbildes, das diese und ähnliche Filme transportieren, ihr Kontext mit einbezogen werden. Dabei ist relevant, was diese Filme nicht oder nur am Rande darstellen (die Judenverfolgung spielt beispielsweise nur in *Taking Sides* eine wichtigere Rolle), und in welchem Zusammenhang, mit welchen Absichten und für welches Publikum sie produziert werden. Die Produzenten von *Dresden* haben ihr Werk zum Beispiel ausdrücklich auch für den Gebrauch im Schulunterricht produziert und stellen entsprechendes Bonusmaterial im Rahmen der DVD-Fassung zur Verfügung, wodurch dem Film von ihnen eine andere Wertigkeit zugeschrieben wird als einem als reiner Unterhaltungsfilm konzipierten Werk.⁸

Es bedürfte wohl einer Art genre-immanenter Selbstreflexion, und vermutlich auch neuer Darstellungsformen, um es dem Zuschauer zumindest zu erleichtern, in solchen und ähnlichen Geschichtsfilmen Fakten und ihre Interpretation jederzeit klar zu unterscheiden. Der Anspruch, im Rahmen eines historischen Spielfilms zugleich über die Gattung und womöglich noch die zugrunde liegenden Fragen wie die nach der historischen Wahrheit und ihrer Erfassbarkeit im Film zu reflektieren, steht aber wiederum dem Unterhaltungsanspruch und dem erprobten Erfolgsrezept dieser Filme diametral entgegen. Fest steht, dass die Gattung Geschichtsfilm einen besonders hohen Kenntnisstand und viel analytische Eigenarbeit des Rezipienten verlangt, um ihrem Anspruch auf objektive Geschichtsvermittlung auch nur annähernd zu entsprechen. Dies wiederum kontrastiert mit der massenhaften Verbreitung und dem großen Erfolg des Genres. Es besteht also durchaus die Gefahr, dass durch die Verbreitung von Geschichtsfilmen, die für den durchschnittlichen

⁸Die Gründe für die Häufung von Darstellungen deutschen Leids und ›guter Deutscher‹ seit der Wiedervereinigung und ihre politischen und gesellschaftlichen Wurzeln bzw. Auswirkungen können an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden. Umfangreiche Lektüre zu diesem Thema steht zur Verfügung, beispielsweise mit den Beiträgen in Niven (*Germans as Victims*; »The Good Captain«).

Zuschauer selten erkennbar und auch kaum vermeidbar Fiktion und Fakten vermischen, das Faktenwissen des Zuschauers nachhaltig beeinflusst und schlimmstenfalls sogar bewusst verfälscht wird. In letzter Konsequenz führt dies dazu, dass die Interpretation eines Faktums im Geschichtsfilm das ursprüngliche Faktum (beziehungsweise das Wissen des Rezipienten über dieses Faktum) verändert. Die Fiktion, die sich mit der Darstellung der historischen Wahrheit beschäftigt, strebt somit über die Deutung hinaus danach, selbst zur Wahrheit zu werden.⁹

Zitierte Quellen

Filme

- Dresden*. Regie Roland Suso Richter. 2006. Warner Home Video, 2006. DVD.
JFK. Regie Oliver Stone. Warner Bros. Pictures, 1991. Film.
Sophie Scholl – Die letzten Tage. Regie Marc Rothemund. 2005. Warner Home Video, 2005. DVD.
Taking Sides – Der Fall Furtwängler [Taking Sides]. Regie István Szabó. 2001. VCL, 2003. DVD.
Der Untergang. Regie Oliver Hirschbiegel. 2004. Highlight, 2005. DVD.
Der Untergang des Römischen Reiches [The Fall of the Roman Empire]. Regie Anthony Mann. Samuel Bronston Productions, 1964. Film.
Die Weiße Rose. Regie Michael Verhoeven. Central Cinema Company Film, 1982. Film.
Your Job in Germany. Regie Frank Capra. 1945. Film.

Sekundärliteratur

- Arriens, Klaus. *Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. Print.
Baumgärtner, Ulrich, und Monika Fenn, eds. *Geschichte und Film*. München: Herbert Utz, 2004. Print.
—. »Vorwort«. Baumgärtner und Fenn, *Geschichte und Film* 7–9.
Bornkamm, Henriette. *Bilder, die lügen . . . Alte und neue Grenzbereiche zwischen Dokumentar- und Spielfilm und die Wirkung dokumentarischer Ästhetik*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008. Print.
Borries, Bodo von. »Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm? Eine Anfrage aus geschichtsdidaktischer Sicht«. *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 52 (2001): 220–27. Print.
Cooke, Paul. »The Continually Suffering Nation? Cinematic Representations of German Victimhood«. Niven, *Germans as Victims* 76–92.
—. »*Dresden* (2006), *Teamwork* and *Titanic* (1997): German Wartime Suffering as Hollywood Disaster Movie«. *German Life and Letters* 61.2 (2008): 279–94. Web. DOI: 10.1111/j.1468-0483.2008.00424.x

⁹Siehe auch Klüger (7, 64).

- Heckner, Elke. »Televising Tainted History: Recent TV Docudrama (*Dresden, March of Millions, Die Gustloff*) and the Charge of Revisionism«. *New German Critique* 38.1 (2011): 65–84. Web. DOI: 10.1215/0094033X-2010-023
- Junkelmann, Marcus. »Träume von Rom: Ridley Scotts *Gladiator* und die Tradition des römischen Monumentalfilms«. Baumgärtner und Fenn, *Geschichte und Film* 63–89.
- Klüger, Ruth. *Gelesene Wirklichkeit: Fakten und Fiktion in der Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2006. Print.
- Meyers, Peter. *Film im Geschichtsunterricht: Realitätsprojektionen in deutschen Dokumentar- und Spielfilmen von der NS-Zeit bis zur Bundesrepublik. Geschichtsdidaktische und unterrichtspraktische Überlegungen*. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1998. Print.
- Nieberle, Sigrid. *Literarhistorische Filmbiographien: Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino*. Berlin: de Gruyter, 2008. Print.
- Niven, Bill, ed. *Germans as Victims*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006. Print.
- . »The Good Captain and the Bad Captain: Joseph Vilsmaier's *Die Gustloff* and the Erosion of Complexity«. *German Politics and Society* 26.4 (2008): 82–98. Print.
- Reichel, Peter. *Erfundene Erinnerung: Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. Print.
- . »»Onkel Hitler und Familie Speer« – die NS-Führung privat«. *Dossier Geschichte und Erinnerung*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2008. Web. <<http://www.bpb.de/themen/O0I93O.html>>
- Straub, Katja. *Faszination Biopic: Entwicklungen und aktuelle Tendenzen populärer biografischer Filme*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007. Print.
- Vees-Gulani, Susanne. »The Ruined Picture Postcard: Dresden's Visually Encoded History and the Television Drama *Dresden*«. *New German Critique* 38.1 (2011): 85–113. Web. DOI: 10.1215/0094033X-2010-024