

Rudolf Worschech

Frühling für Hitler. DER UNTERGANG und andere: Wie der deutsche Film das "Dritte Reich" und seine Täter darstellt

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1726>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Worschech, Rudolf: Frühling für Hitler. DER UNTERGANG und andere: Wie der deutsche Film das "Dritte Reich" und seine Täter darstellt, in: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft* (2004) Nr. 36, 102-110. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1726>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Rudolf Worschech

Frühling für Hitler

***Der Untergang* und andere: Wie der deutsche Film das „Dritte Reich“ und seine Täter darstellt**

1. Nazis im deutschen Gegenwartskino

Der alte Diktator sitzt auf dem Bett in seinem letzten Unterschlupf, den labyrinthischen Katakomben des „Führerbunkers“ unter der Reichskanzlei. „Das Schicksal wollte es nicht anders“, räsoniert Adolf Hitler, ein paar Tage oder Stunden vor dem Tod. Der Schauspieler Bruno Ganz, sonst in ganz anderen kinematographischen Gefilden zu Hause, ist die perfekte Verkörperung dieses Tyrannen. *Der Untergang* (2004), inszeniert vom Regisseur Oliver Hirschbiegel nach einem Drehbuch des Produzenten Bernd Eichinger sowie des Historikers Joachim C. Fest, folgt, nach einem kurzen Prolog im Jahre 1942, den letzten Lebenstagen Adolf Hitlers, von seinem 56. Geburtstag am 20. April 1945 bis nach seinem Tod am 2. Mai 1945.

Das „Dritte Reich“ ist ein Dauerthema im deutschen Film der letzten Jahre. Selten zuvor haben sich aber deutsche Regisseure so intensiv und so massiert mit der NS-Zeit beschäftigt. Am 16.9.2004 startete in den deutschen Kinos Oliver Hirschbiegels *Der Untergang*, im November folgte Volker Schlöndorffs *Der neunte Tag* (2004) über das moralische Dilemma eines im KZ inhaftierten Pfarrers, und in *Napola* (2005) beschäftigt sich Dennis Gansel im Stil eines Internatsfilms mit dem Innenleben einer nationalsozialistischen Eliteschule. Im Fernsehen liefen Jo Baiers Zweiteiler *Stauffenberg* (2003) und davor Kai Wessels *Goebbels & Geduldig* (2002) mit Ulrich Mühe als Propagandaminister. Heinrich Breloer arbeitet an *Speer & Er*, der 2005 in die Kinos kommt.

Als der Wiener Satiriker Karl Kraus 1933 mit der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten und mit den sofort einsetzenden Willkürmaßnahmen kon-

frontiert wurde, schrieb er innerhalb weniger Wochen eine große satirische Polemik gegen das „Dritte Reich“: *Die Dritte Walpurgisnacht*. Sie versuchte, lange vor Victor Klemperer, so etwas wie die Sprachkritik der neuen braunen Herrscher. Veröffentlicht hat er sie nicht, und in einer späteren Rechtfertigung schrieb er: Wer etwas zu sagen hat, der trete vor und schweige. Es war das Erlebnis, daß die Sprache versagt vor dem, was es zu beschreiben gilt.

2. Nazis in der Populärkultur

Jeder Film, der sich heute mit der Zeit des „Dritten Reiches“, mit dem Holocaust und dem nationalsozialistischen Unrechtsstaat beschäftigt, muß sich immer wieder der Krausschen Frage stellen: wie sich einem Gegenstand nähern, der oft jedem menschlichen Empfinden spottet, der der Beschreibung Hohn spricht. In den 70 Jahren nach Kraus' Entschluß – sein Werk erschien erst postum – hat sich die Situation nicht vereinfacht. Die Symbole des „Dritten Reichs“ und des Holocaust sind mittlerweile zu einer Bilderkiste geworden, in der schon wenige Zeichen genügen, um erkannt zu werden. Nazi-Symbole bestimmen nach wie vor die populäre Kultur, oder, um es überspitzt zu formulieren: Der Mainstream hat sich auch den Holocaust erobert. Und das nicht erst seit *Schindler's List*.

Wer nur ein bißchen Brainstorming betreibt, dem fallen jede Menge solcher Zitate ein. Wer sind eigentlich die Gegner von *Indiana Jones*? Na klar, die Nazis. (Und Adolf Hitler gibt dem Archäologen sogar ein Autogramm in Teil 3) Und sah nicht die Hühnerfarm in *Chicken Run / Hennen rennen* (2000) von Peter Lord und Nick Park wie ein Konzentrationslager aus, wo ständig der Schornstein raucht und der Stacheldraht oft ins Bild kommt? Die Nazis mit den schwarzen SS-Uniformen sind heute ein simples Symbol für das Böse. In diesem Monat läuft, neben *Der Untergang*, auch der Fantasy-Film *Hellboy* (2004) von Guillermo del Toro an, mit einer Nazi-Heroine im Catsuit und einem Nazi-Killer, der sichtlich Darth Vader zitiert, der doch selbst ein Zitat war mit seinem schimmernden Helm und seinem schwarzen Cape. In Berlin konnte man im Jahr 2000 die Ausstellung *Die Nazis* von Piotr Uklanski sehen, eine überwältigende Zusammenstellung von 160 Porträts von Schauspielern in Nazi-Rollen.

Das ganze Brimborium um die faszinierenden schwarzen und oft ledernen Uniformen und Mäntel hat schon Mel Brooks in seinem großartigen Film *The Producers / Frühling für Hitler* (1968) auf den Punkt gebracht. Da geht es um zwei erfolgreiche Musicalproduzenten, die mit dem Stück eines Altnazis, *Früh-*

ling für Hitler (so auch der deutsche Titel), Geld machen wollen: durch einen Betrug, mit einem Mißerfolg. Doch das von einem schlechten Regisseur und mit einer lausigen Besetzung in Szene gesetzte Stück wird ein Bombenerfolg. In der Klimax des Films treten blonde Maiden und Jungs im schwarzen Leder auf und singen das Titellied „Springtime For Hitler And Germany, Winter For Poland and France“. Und als dann noch Hitler selbst auftritt, weiß man, daß das Stück ein Erfolg wird.

Die Frage, wie man sich künstlerisch Figuren nähern kann, deren Taten jedem menschlichen Empfinden spotten, haben die Macher des *Untergangs*, dessen Drehbuch ja nach dem Sachbuch von Joachim Fest entstand, immer mit einem kategorischen Authentizitätsanspruch beantwortet: zeigen, wie es wirklich war, damals, im Führerbunker. Und die Nazi-Größen als „Menschen“ darzustellen, ohne jede „Wertung“, wie der Drehbuchautor und Produzent Bernd Eichinger in Interviews immer betont hat. Einen Hitler, der Spaghetti wickelt, seinen Hund („Blondie“) hätschelt und seiner frisch angetrauten Eva Braun den Hochzeitskuß auf den Mund drückt.

Aber natürlich ist die Entscheidung, sich auf die letzten Tage im Führerbunker zu konzentrieren, schon eine ‚Wertung‘: *Der Untergang* blendet, der Titel deutet es an, das aus, was vorher war, er zeigt nur das Ende einer Entwicklung. Vom nationalsozialistischen Vernichtungskrieg ist nicht die Rede, und der Holocaust kommt nur in den schwadronierenden verbalen Absonderungen Adolf Hitlers vor. Nun muß ein Film, der sich dezidiert um die Täter kümmert, auch nicht die gesamte Totalität des „Dritten Reiches“ vorführen. Aber dem Untergang fehlt die Perspektive und die Entschiedenheit, auch ästhetisch. Es gibt Sequenzen, die wie große Oper in Szene gesetzt sind und solche, die fast grotesk wirken. *Der Untergang* beginnt zwar mit der Anstellung von Hitlers Sekretärin Traudl Junge, doch der Film verliert sie in den Katakomben des Bunkers immer mehr aus den Augen. Das hätte eine Perspektive sein können: wie ein naives Mädchen die Nazi-Größen sieht. Erst am Ende des Films in einem Epilog tritt Traudl Junge, und zwar die echte, wieder vehement in Erscheinung, in einem Ausschnitt aus André Hellers Dokumentarfilm *Im toten Winkel* (2001).

3. Land der Väter, Land der Täter

Es gehört zu den großen Mystifikationen der letzten Jahre zu behaupten, daß die Nazi-Zeit in Deutschland zwei Jahrzehnte lang totgeschwiegen worden wäre und erst die 68er Generation die Frage nach den Tätern und Vätern gestellt

habe. Im Film jedenfalls ergibt sich ein anderes Bild. Der Neue Deutsche Film hat sich eher nur am Rande mit der NS-Zeit beschäftigt – noch vor kurzem ist Werner Herzog mit seiner Hanussen-Verfilmung *Invincible* (2000) gescheitert. Sicherlich, Alexander Kluges Montagefilme drehen sich immer auch um die Untiefen deutscher Geschichte, und Volker Schlöndorff gelang mit der *Blech-trommel* (1980) ein epischer Film auch über den Alltag des Nationalsozialismus. Aber die eigentliche Zeit der ‚Bewältigung‘ deutscher Vergangenheit waren die fünfziger Jahre. Diskussionen über die Verbrechen der Wehrmacht kannten die fünfziger Jahre nicht, und die Filme beschreiben, wie man sich durch den Krieg organisiert hatte (die *08/15*-Trilogie), wie ein Kadett gegen seinen unfähigen Vorgesetzten revoltiert (*Haie und kleine Fisch*, 1957, von Frank Wisbar), oder beschäftigen sich mit dem heroischen Widerstand. Der Politikwissenschaftler Paul Reichel rückt in seinem 2004 erschienenen Buch „Erfundene Erinnerungen“ die zwei Filme um das Attentat gegen Hitler im Jahre 1944, *Der 20. Juli* (1955) von Falk Harnack und G.W. Pabsts *Es geschah am 20. Juli* (1955), in den Mittelpunkt. Reichel geht davon aus, daß der Film seinen festen Platz im System der Vergangenheitsbewältigung der fünfziger Jahre hatte, als es darum ging, moralisch diskreditierte Personen wie NS-Funktionäre ebenso zu integrieren wie ehemals rassistisch oder politisch Verfolgte oder Opfer der Vertreibung. Die bundesdeutschen Filme der fünfziger Jahre transportieren das Bild von der sauberen Wehrmacht, die Verstrickung der Wehrmacht in den nationalsozialistischen Vernichtungskrieg wird ebenso abgewehrt wie die persönliche Schuld relativiert. Die Filme der ostdeutschen DEFA-Produktion, entstanden in strikt antifaschistischem Auftrag, haben sich dieses Themas direkter angenommen. Reichels Thesen sind so neu nicht, aber er unterfüttert sie mit vielen Bezügen zur Zeitgeschichte.

Es gibt merkwürdige Konstanten und Analogien zwischen den Filmen der fünfziger Jahre und denen seit den Neunzigern. Durch die ganze Zeit hindurch konstruieren Filme bei ihren Hauptfiguren so etwas wie eine natürliche Opposition zum Regime. In den fünfziger Jahren war dafür Curd Jürgens zuständig. In *Des Teufels General* (1955) von Helmut Käutner etwa ist sein Harras als der natürliche Antagonist des Nazi-Regimes angelegt. Ein Draufgänger und Trinker, vorlaut („Prost mit einem leeren Glas – der Führer ist Abstinenzler“), den Frauen heftig zugetan, ein Individualist, der sich nicht in die totalitäre Gesellschaft einfügen will. Dieser Antagonismus dem System gegenüber findet sich auch in jedem neueren Militärfilm, ob er nun *Stalingrad* (1993, von Joseph Vilsmeier) betitelt ist oder *Duel – Enemy At the Gates* (2001, von Jean-Jacques Annaud, ein Kriegersactionfilm, der eigentlich sowieso eher ein Western ist). Widerstand und Zivilcourage ergeben sich eher aus persönlicher Betroffenheit

denn aus bewußtem Handeln. Die Frauen aus der *Rosenstraße* (2004, von Margarethe von Trotta) demonstrieren – immerhin! – vor dem provisorischen Gefängnis, weil ihre jüdischen Männer dort eingesperrt sind.

4. Täter und Mitläufer

Eine weitere Analogie besteht in der Tendenz zum Dämonisieren: das Böse als Schicksalsmacht. Der Film der fünfziger Jahre kennt die übergroßen Nazischurken. Viktor de Kowa als Curd Jürgens Gegenspieler in *Des Teufels General*, ein asiger Hansjörg Felmy (in einer seiner ungewöhnlichsten Rollen) in *Schachnovelle* (1960) von Gerd Oswald, ein fanatischer, eiskalter Hannes Messemer in *Nachts, wenn der Teufel kam* (1957) von Robert Siodmak. Noch 1999 hat Roland Suso Richter in seinem *Nichts als die Wahrheit* dem KZ-Arzt Josef Mengele, dem „Todesengel von Auschwitz“ in dieser Tradition inszeniert. Eigentlich bietet der Film eine durchaus interessante Versuchsanordnung: Was wäre, wenn Mengele nicht wie bisher angenommen 1979 bei einem Badeunfall in Südamerika umgekommen wäre, sondern lebte und sich, todkrank, der deutschen Justiz stellte? Und wie verhält sich ein Anwalt, der als einer der größten Mengele-Spezialisten gilt und um die Verbrechen des Arztes gegen die Menschlichkeit weiß? Richter begeht nicht den Fehler, den Arzt etwa als Holocaust-Leugner auftreten zu lassen. „Auschwitz war ein Vernichtungslager“, sagt Mengele einmal fast gelangweilt dem Staatsanwalt. Aber der Anwalt Peter Rohm (Kai Wiesinger) wie auch sein Mandant versuchen die Verbrechen und Menschenversuche zu relativieren, aus einer Zeit zu verstehen, die schon vor 1933 den Euthanasie-Gedanken entwickelte. Mengele besteht darauf, seine Opfer getötet zu haben, um ihnen weitere Leiden zu ersparen. Und seine medizinischen Experimente, etwa das Zusammennähen zweier Menschen, seien im Interesse der Wissenschaft erfolgt. Richter präsentiert seinen Mengele im Gerichtssaal in einem Glaskäfig (wegen zu erwartender Attentate), ein Schauobjekt, und Götz George als Mengele zieht alle Register, um diesen Mann als das Böse schlechthin erscheinen zu lassen, eine altersmüde Lethargie geht von ihm aus, der nur mit säuselnder Stimme spricht. Eigentlich hätte *Nichts als die Wahrheit* ein interessanter Film sein können: die Konfrontation der nachgeborenen Söhne mit den Vätern, ein Film darüber, ob es angesichts des Grauens in den Lagern auch 60 Jahre danach so etwa wie eine Unbedarftheit, die „Gnade der späten Geburt“, geben kann. Schon durch die Tatsache, daß Mengele seinen Prozeß und damit ein Podium bekomme, habe er über „uns alle gesiegt“, sagt der Staatsanwalt (Peter Roggisch) einmal. Und in Richters Film siegt das

gängige Bild, die Nazi-Morbidezza (die Visconti in seinem *La caduta degli die / Die Verdammten*, 1969, und Liliana Cavani in *Il portiere di notte / Der Nachtportier*, 1973, konsequenter inszeniert haben) über die Reflexion.

Den Filmemachern von *Der Untergang* kann man sicherlich nicht vorwerfen, daß sie die im Führerbunker eingeschlossene NS-Elite glorifizieren oder mit deren Verworfenheit spielen. Hitler, in der bravourösen Darstellung von Ganz, ist ein paranoides Männlein, das mit Heeresteilen jongliert, die es gar nicht mehr gibt, Goebbels ein aalglatter Technokrat. Aber Größe, die haben sie schon. Hat Hitler nicht auch Visionen? Von Germania, der Stadt, die er anstelle des in Schutt und Asche gelegten Berlins zusammen mit Albert Speer errichten will – wie Speer, als Rüstungsminister verantwortlich für Tausende Tote, ein ganz patenter und loyaler Typ ist, der dem Führer mitteilen muß, daß er schon lange gegen dessen Politik der verbrannten Erde arbeitet. Und den Selbstmord des Ehepaars Goebbels hat Hirschbiegel inszeniert wie den Shoot-out in einem Western, überlebensgroß.



Aus einem deutschen Leben

Ganz anders, fast dokumentarisch hat sich auch Romuald Karmakar in seinem *Das Himmler-Projekt* (2001) einem Täter genähert: Der Schauspieler Manfred Zapatka liest die dreistündige Geheimrede, die Heinrich Himmler am 4. Oktober 1943 vor 92 SS-Generälen im Goldenen Saal des Schlosses von Posen gehalten hat, Wort für

Wort vor. In seinem nüchternen Vortrag wird, viel mehr als etwa in Richters Spielfilm, die Menschenverachtung der Nazis deutlich. Theodor Kotulla hat in seinem *Aus einem deutschen Leben* (1977) die Biographie des KZ-Kommandanten Rudolf Höss, der im Film Franz Lang heißt (so nannte sich Höss, als er untertauchte), als ein Lehrstück inszeniert, in 15 Kapiteln, von 1916, als Höß freiwillig in den Ersten Weltkrieg zieht, bis zu seiner Herrschaft über die Massenvernichtungsmaschinerie. Dabei hat es Kotulla vermieden, Auschwitz zu „inszenieren“, es gibt nur wenige, meist angedeutete Szenen. Auch wenn man Kotullas kühle Inszenierung heute ein wenig volkshochschulhaft finden mag (man sieht in jeder Sequenz genau, was sie will), ist *Aus einem deutschen Leben* noch immer einer der besten Filme über einen faschistischen

Charakter. Weil er analysiert. Weil er deutsche Tugenden wie Fleiß und Ordnungsliebe verantwortlich macht. Weil er zeigt, wie ein Durchschnittskleinbürger zum Massenmörder wird. Es gibt in diesem Film nicht das übliche, entlastende Gegenüber zwischen dem guten Deutschen und dem bösen Nazi, es gibt nur den Handlanger, der das Töten zu perfektionieren sucht. In Bayern wurde der Film seinerzeit nicht für den Einsatz an den Schulen zugelassen.

„Diese Mörder waren keine gemeinen Verbrecher, sie waren auch nicht geborene Sadisten oder sonst pervertiert. Im Gegenteil [...], man hatte es mit normalen Menschen zu tun“, hat Hanna Arendt über die Täter geschrieben. An ihnen scheint heute, fast 60 Jahre nach Kriegsende, nach dem Streit um das Holocaust-Mahnmal, der Walser-Bubis-Debatte und der Wehrmachtsausstellung, ein neues Interesse erwacht. Ebenso an denen, die Mitläufer waren und das System stützten – waren sie auch „Täter“? Istvan Szabo hat diese Frage mit seinem *Mephisto* aufgeworfen, und sie ist, wie auch ein Blick auf Constantin Costa-Gavras' *Der Stellvertreter* (2002) zeigt – in dem ein Bekennender Christ sich am Holocaust beteiligt – immer noch virulent. In seinem *Taking Sides – Der Fall Furtwängler* (2001) hat Szabo selbst das Thema der Mitschuld, der moralischen Verantwortung auch desjenigen, der sich nicht die Finger schmutzig gemacht hat, revidiert. Die Befragung des Dirigenten Wilhelm Furtwängler, bravourös gespielt von Stellan Skarsgard, durch den amerikanischen Offizier (Harvey Keitel), wirkt wie ein privates Tribunal, durchsetzt von Willkür, inszeniert von einem ehemaligen Versicherungsspezialisten, der von deutscher Kultur, wie er selbst zugibt, keine Ahnung hat. Furtwänglers Befragung, kein offizielles Gerichtsverfahren, erscheint in diesem Film als die Rache der Siegermacht, und der Amerikaner ist alles andere eine moralische Instanz. Hinzu kommt, daß der Filmarchitekt Ken Adam Bauten gefunden hat, die an die Nazi-Theatralik erinnern – nur, daß sich eben jetzt die Sieger ausgesprochen wohl drinnen zu fühlen scheinen, die Treppe des Berliner Bode-Museums auf der Museumsinsel, Keitels Büro, in dem er thront wie früher SS-Führer zu residieren pflegten. Daß er Gestapo-Methoden verwendet, muß sich Keitel von seinen deutschen Mitarbeitern sagen lassen. Das Recht des Urteils nimmt sich der Offizier damit – und auch der Film.

5. *Sympathy for the devil?*

Es hat im deutschen Film sicherlich jahrzehntelang Berührungängste gegeben, Adolf Hitler selbst zu zeigen. Der Film der fünfziger Jahre präsentierte ihn nur in wenigen Momenten. Rainer Werner Fassbinder läßt in seinem *Lili Marleen*

(1980) die Sängerin Wilkie (Hanna Schygulla) die Treppe in der Reichskanzlei hinaufschreiten, und wenn die Flügeltüren sich öffnen, bricht ein Lichterglanz hervor – ein Moment der Kolportage, mit der der Film genau wie mit der alten Ufa-Herrlichkeit permanent spielt. In anderen Kinematographien, vornehmlich in Hollywood, gab es dieses Tabu nicht – schon Chaplins genialer *The Great Dictator / Der große Diktator* (1940) gibt den „Führer“ der Lächerlichkeit preis.

Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* ist keineswegs der erste Film im deutschsprachigen Raum mit dem „Führer“ als explizitem Protagonisten und der Führungsriege des NS-Staates als *principal cast*. 1955 hat G.W. Pabst *Der letzte Akt* gedreht, eine österreichische Produktion, inszeniert von einem seit den Stummfilmtagen aktiven Regisseur mit teilweise pazifistischen Tönen (*Westfront 1918*, 1930), der aber auch im Nazifilm arbeitete. Pabsts Film über Hitlers letzte Tage im Bunker unter der Reichskanzlei benutzt als Aufhänger die Mission eines jungen Offiziers (Oskar Werner), der von der bei Hitler versammelten Wehrmachtsführung Entsatz für seine eingekesselte Truppe verlangt. Pabst hat seinen Film als klaustrophoben Totentanz in Szene gesetzt, mit fast expressionistischem Helldunkel auf den kahlen Betonwänden des Bunkers. Der Film gesteht, und das war damals sicherlich eine mutige Entscheidung, Hitler (vom Burgtheater-Schauspieler Albin Skoda gespielt) überhaupt keine Größe zu – ein Mann, der sich in Ritualen ergeht, der nutzlose Befehle gibt und dem sein lächerliches Testament überhaupt keine Tragik verleiht. Das Faszinosum der Nazi-Grandezza hat Pabst bewußt vermieden. Auch dem in dieser Zeit so oft unternommenen Versuch einer wie auch immer gearteten Rehabilitation der Wehrmacht entgeht Pabst, in dem er den Generalstab als feige Speichellecker zeigt. In einem lesenswerten Essay über Entstehung und Wirkung dieses Films weist Michael Töteberg auf das Desinteresse des damaligen, von Verdrängung geprägten Publikums hin.¹ Nicht einmal ein Prädikat der schon damals recht freizügigen Filmbewertungsstelle hat *Der letzte Akt* erhalten.

Gerade die Darstellung des Generalstabs unterscheidet *Der letzte Akt* vom *Untergang*. Bei der von Hirschbiegel und Eichinger versammelten Generalität stehen sich Gut und Böse gegenüber, vermischen sich Skeptiker mit Parteigängern. Das Suchen nach den „guten“ Menschen im Umfeld des „Bösen“, dieses Modell der Entlastung, verbindet *Der Untergang* mit den Bewältigungsfilmen der fünfziger Jahre, als das Auffinden derer, die nicht mitgemacht hatten, auch zur Entlastung von der „Kollektivschuld“ diente.

Pabsts Verweigerung, den Nazis eine mythische Dimension (mit der sich

¹ Töteberg, Michael (2004): *Der letzte Akt*. In: Joachim Fest und Bernd Eichinger: *Der Untergang*. Das Filmbuch, Reinbeck bei Hamburg.

etwa Hans-Jürgen Syberberg in seinem *Hitler – ein Film aus Deutschland*, 1977, auseinandersetzt) zu geben, auch nicht in den Selbstmorden, verbindet ihn mit einem weiteren Endspiel: Christoph Schlingensiefels *100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker* (1989). Die Nazi-Clique tobt hier, übrigens auch in kräftigem Hell-Dunkel (weil alles von einem Handscheinwerfer ausgeleuchtet wurde), mit Getöse durch den Keller, ergeht sich in Intrigen und Handgreiflichkeiten. Es sind lächerliche Figuren, Udo Kier als Hitler, Dietrich Kuhlbrodt als Göbbels und Alfred Edel als Göring, die aber nie als – befreiende – Karikaturen wirken, sondern die Banalität bis zum Irrsinn exekutieren. Um die, wenn man so will, Banalität des Bösen, geht es auch Aleksandr Sokurov in seinem eher mißlungenen *Molokh / Moloch* (1999). In dem von der Welt abgeschirmten Obersalzberg wollen Hitler, sein Adjutant Bormann, Eva Braun, das Ehepaar Goebbels und ein Priester im Frühjahr 1942 ein Wochenende verbringen. Man trifft sich am Abend zum langen Mahl, dessen Gespräche fast nur um Alltäglichkeiten kreisen. Sokurov konfrontiert Monumentalität mit Trivialität – ein ermüdendes und nicht sonderlich erhellendes Prinzip. Bei Schlingensiefel dagegen ist die Walpurgisnacht im Führerbunker wüstes *Grand Guignol* – bis zum Erbrechen – das auch der Zuschauer förmlich spürt.