

# Die letzten Tage Adolf Hitlers

---

Eine Darstellung für das 21. Jahrhundert  
in Oliver HIRSCHBIEGELS *Der Untergang*

by

Stefanie Krüger

A thesis  
presented to the University of Waterloo  
in fulfillment of the  
thesis requirement for the degree of  
Master of Arts  
in  
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2006

© Stefanie Krüger 2006



**Author's declaration for electronic submission of a thesis**

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.



## **Abstract**

The film *Der Untergang* (2004), directed by Oliver HIRSCHBIEGEL and written and produced by Bernd EICHINGER, is based on Joachim FEST's historical monograph *Der Untergang* (2002) and Traudl JUNGE's and Melissa MÜLLER's *Bis zur letzten Stunde* (2003). Taking place in April, 1945, the movie depicts the last days of Adolf Hitler and his staff in the 'Führerbunker'. The appearance of the film sparked wide-spread controversy concerning the propriety of Germans illuminating this most controversial aspect of their history. Specifically, the debate centred on the historical accuracy of the film and the dangers associated with the filmmakers' goal of portraying Hitler not as a caricature or one-sided figure but rather as a complete human being whose troubles and human qualities might well earn the sympathy of the viewers.

After surveying a variety of films that portray Adolf Hitler, the thesis analyses *Der Untergang* by focusing first on the cinematic and narrative aspects of the film itself and then on the figure of Hitler. It aims to demonstrate that the presentation of Hitler as a complex character reflects the circumstances of the film's time and culture. In particular, this thesis discusses two main aspects: first, it describes a figure of Hitler constructed in the film and conveyed to the viewers; second, it demonstrates that the film's construction of Hitler is embedded in the sociocultural context of the film's creation, thereby establishing that this is a Hitler for contemporary German society and the current state of German culture's reckoning with its fascist past.

The results of the analysis, in particular the depiction of Hitler and the representation of death and suicide, demonstrate that the film presents a multiple point of view. The film also faces the problematic issue of representing history adequately. The consideration of the German

sociocultural context brings up some reasons that can explain the increased interest in the personal side of the perpetrators and especially in the figure of Hitler.

Finally, this thesis maintains that *Der Untergang* gives a complex but subsequently inconsistent picture of Adolf Hitler because it gets entangled by the attempt to be informative and entertaining at the same time. Though the film cannot replace historical investigation and analysis, it still informs Germans about Adolf Hitler and reflects how their society deals with its own troubled past.

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG .....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>THEORIE – FORSCHUNG, VORGEHENSWEISE UND FILMHISTORISCHER KONTEXT .....</b>	<b>7</b>
2.1	Forschungsstand zu <i>Der Untergang</i> .....	7
2.2	Filmwissenschaftliche Aspekte und Analyse.....	13
2.2.1	Das Medium Film.....	14
2.2.2	Filmanalyse als Methode .....	17
2.3	Das Hitler-Bild in seiner Zeit und im filmhistorischen Kontext.....	24
2.3.1	Adolf Hitler als Führer – Selbstdarstellung und Widerstandsbild .....	25
2.3.2	Adolf Hitler als Filmfigur – Ein Überblick .....	29
2.4	Zusammenfassung .....	39
<b>3</b>	<b>ANALYSE – <i>DER UNTERGANG</i> UND DIE DARSTELLUNG DER FIGUR ADOLF HITLER .....</b>	<b>41</b>
3.1	Filmanalyse – <i>Der Untergang</i> .....	41
3.1.1	Produktionsfaktoren und Hintergrundinformationen.....	41
3.1.2	Point of View .....	49
3.1.3	Handlungswirklichkeiten: Innen vs. Außen .....	55

<b>3.2</b>	<b>Figurenanalyse – Die Darstellung der Figur Adolf Hitler in <i>Der Untergang</i>.....</b>	<b>58</b>
3.2.1	Aspekte des Führers.....	58
3.2.2	Aspekte der Privatperson und des Vorgesetzten.....	68
3.2.3	Verschmelzung/Überschneidung der konträren Aspekte der Hitler-Figur.....	80
3.2.4	Tod und Selbstmord.....	84
<b>3.3</b>	<b>Zusammenfassung.....</b>	<b>88</b>
<b>4</b>	<b>DISKUSSION UND FAZIT .....</b>	<b>91</b>
<b>5</b>	<b>LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>111</b>
	<b>ANHANG A: BESETZUNG UND STAB .....</b>	<b>121</b>
	<b>ANHANG B: SEQUENZPROTOKOLL.....</b>	<b>123</b>
	<b>ANHANG C: EINSTELLUNGSPROTOKOLLE AUSGEWÄHLTER SZENEN .....</b>	<b>127</b>

Hitler is explicable in principle,  
but that does not mean that he has been explained.  
--- Yehuda BAUER

Film emotionalizes, personalizes, and dramatizes history.  
Through actors and historical witnesses,  
it gives us history as triumph, anguish, joy, adventure, suffering, and heroism.  
--- Robert ROSENSTONE

## 1 Einleitung

Adolf Hitler – Nationalsozialist, Führer der Deutschen, Initiator des Zweiten Weltkriegs, Antisemit, schuldig am Tod von Millionen von Menschen und nun Hauptfigur eines Spielfilms – wie, wenn überhaupt, passt das zusammen?

Der Name Adolf Hitler (1887-1945) ruft unzählige Assoziationen hervor und steht wie kein zweiter für „an icon, an embodiment, a stand-in for ultimate evil in popular discourse“ (ROSENBAUM xxi). Doch neben den bekannten Tatsachen sind noch immer viele Umstände seines Lebens ungeklärt und wecken damit ein ungeahntes Interesse. Ron ROSENBAUM stellt folgerichtig fest: „The search for Hitler has apprehended not one coherent, consensus image of Hitler but rather many different Hitlers, competing Hitlers, conflicting embodiments of competing visions“ (xii). Doch welchem dieser Bilder ist zu trauen, welchem zu misstrauen? Hitler wird als „Verkörperung des Bösen“ betrachtet und trotzdem – oder gerade deswegen – wurde und wird er laut Charles HAMILTON noch immer als „a most fascinating man“ (zit. in ROSENFELD 111) in der Geschichte betrachtet.

Die Faszination der Person Adolf Hitler ist ungebrochen und gerade das Ende des 20. Jahrhunderts zeigte ein gesteigertes Interesse an ihr, das zwar einerseits überraschend, aber andererseits trotzdem nicht ganz unerwartet kommt: Das Verlangen der Menschen nach Auf-

klärung über die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs und seine Folgen scheint in dem Maße zuzunehmen, in dem bewusst wird, dass die letzten Überlebenden – und somit letzten Zeitzeugen – dem (Aus-)Sterben nahe sind. Für die Deutschen selbst ist die Verarbeitung des Nationalsozialismus ein heikles Problemfeld, dessen sich nur zögerlich und uneinheitlich angenommen wird. Uneinigkeit herrscht vor allem darüber, ob und in welcher Form sich dieser Vergangenheit erinnert werden soll. Diese Problematik kristallisierte sich bspw. auch während des Vorhabens heraus, ein Denkmal für die ermordeten Juden Europas zu errichten, dessen Planung knapp 15 Jahre in Anspruch nahm, bevor es 2005 fertiggestellt und feierlich eröffnet wurde („Das Denkmal“). Doch während die Schrecken des Kriegs erinnert werden wollen und sollen, um dem Vergessen entgegenzuwirken, ist die Frage nach dem Umgang mit den Tätern zwar schon diskutiert, jedoch noch nicht abschließend beantwortet worden. Und insbesondere Hitler, „who, more than any other, stands for the deformation, and ultimately the defeat of all our cultural ideals“ (ROSENFELD xiii), stellt dabei die größte Herausforderung dar: Gibt es Möglichkeiten, Hitlers Wesen und Beweggründe zu erklären, sich ihm anzunähern, ohne ihn jedoch zu verharmlosen oder gar zu verklären? Diese schier unüberwindbar erscheinende Aufgabe wurde in der Vergangenheit zumeist von Historikern bearbeitet, fand jedoch zunehmendes Interesse der breiten Öffentlichkeit, so dass sich auch die (populären) Medien mit der Thematik befassten. Unsere Gesellschaft ist heute mehr denn je durch Medien und ihre Produkte bestimmt, weshalb auch viel unseres Wissens – unter anderem auch über den Nationalsozialismus – durch sie geprägt und vermittelt wird. Herrschte jedoch in den 1990ern Jahren noch die filmische Auseinandersetzung des Nationalsozialismus aus der Perspektive der Opfer vor, wie an Steven SPIELBERGS *Schindler's List* (1993; dt.: *Schindlers Liste*) oder Roberto BENIGNIS *La vita è bella* (1997; dt.: *Das Leben ist schön*) ersichtlich, scheint diese jetzt von Filmen abgelöst zu werden, die die Sicht der Täter in den Mittelpunkt setzen, wie bspw. Oliver HIRSCHBIEGELS *Der Untergang* (2004).

Am 9. September 2004 wurde *Der Untergang* in München uraufgeführt. Der Film, bei dem Bernd EICHINGER sowohl als Drehbuchschreiber als auch als Produzent fungierte, beschreibt die letzten zwölf Tage Adolf Hitlers und seiner engsten Mitarbeiter im Führerbunker in Berlin. Schon vor seiner Premiere löste der Film heftige und kontrovers geführte Diskussionen aus, die aber keinesfalls seinen kommerziellen Erfolg schmälerten, sondern diesen wohl eher noch forcieren konnten. Die Produktion avancierte mit über 4,6 Millionen Zuschauern zu einem der erfolgreichsten Filme Deutschlands („Film Information: Der Untergang“).

Doch es stellt sich unweigerlich die Frage, ob Adolf Hitler in einem Spielfilm dargestellt oder ‚gespielt‘ werden darf. Fast 60 Jahre galt nämlich das ungeschriebene Gesetz, dass Hitler keine Bühne geboten werden solle, auf der er sich entfalten bzw. präsentieren dürfe (GARCÍA). Diese war den Opfern und Widerstandskämpfern vorbehalten und nicht den Tätern. Nur vereinzelt gab es parodistische oder auch ernstere Auseinandersetzungen, doch war dies eher eine Angelegenheit des internationalen als des deutschen Films. *Der Untergang* widersetzte sich jedoch diesem Kodex und stellte Adolf Hitler in den Mittelpunkt des Films. Und genau diese Zentrierung löste unterschiedliche und sich zum Teil stark widersprechende Kritiken aus. Sie spiegeln somit die Problematik des *Untergangs* wider: Wim WENDERS bspw. bemängelte, dass er einen „Film ohne Haltung“ vor sich habe, der sich nicht traue, Hitlers Tod zu zeigen: „Alles sieht man in *Der Untergang*, nur Hitlers Tod nicht! Tausend Leichen sieht man, nur den Führer kriegen wir nicht tot zu Gesicht“. Frank SCHIRRMACHER dagegen spricht von einem „Meisterwerk“, mit dem es den Filmschaffenden gelungen sei, „Hitler ein zweitesmal [zu] erfinden [und ihn] damit, so sonderbar es klingt, zum erstenmal kontrollierbar gemacht“ zu haben. WENDERS und SCHIRRMACHER stellen zwar nur zwei Meinungen dar, die *Der Untergang* hervorrief, jedoch offenbaren sie eindrucksvoll die Widersprüchlichkeit in der Rezeption des Films. *Der Untergang* – basierend auf Joachim FESTs historischer Vorlage *Der Untergang* (2002) sowie Traudl JUNGES und Melissa MÜLLERS

autobiographischem Werk *Bis zur letzten Stunde* (2003) – stellt somit aus verschiedenen Gründen ein akademisch herausforderndes Forschungsgebiet dar.

In diesem Zusammenhang ist außerdem die Frage interessant, wie es sich auswirkt, dass sich *Der Untergang* nur auf die letzten zwölf Tage des Dritten Reichs bezieht und den Fokus auf Adolf Hitler und seine engsten Mitarbeiter lenkt. Der Film erhebt also von Beginn an nicht den Anspruch, ein vollständiges Bild des Nationalsozialismus aufzuzeigen, sondern beschränkt sich auf einige wenige Tage, Personen und Themen. Dieser begrenzte Blickwinkel wurde leidenschaftlich und kontrovers in der deutschen Öffentlichkeit diskutiert, da die Frage aufkam, ob dies nicht zu einer limitierten Sichtweise der Gräueltaten des Nationalsozialismus führe, wenn (fast) nur die Täterperspektive aufgezeigt wird. Der Vorwurf zog zudem noch die Frage nach sich, ob ein solches Projekt denn überhaupt realisierbar sei. Dies geschah vor allem im Hinblick darauf, ob dieses Stück Zeitgeschichte von Deutschen beleuchtet werden sollte und ob für dieses Unternehmen Anfang des 21. Jahrhunderts (schon) der richtige Zeitpunkt gekommen sei.

Doch genau diese knapp umrissenen Kontroversen machen den Film *Der Untergang* zu einem wissenschaftlich interessanten Projekt, das eine weiterführende Analyse rechtfertigt. Die vorliegende Magisterarbeit möchte also beantworten, wie Adolf Hitler im Film *Der Untergang* dargestellt bzw. konstruiert wird und welches Bild damit uns, den Zuschauern, vermittelt wird. Zur Annäherung und Beantwortung dieser Fragestellung ist es notwendig, auch andere Aspekte und damit zusammenhängende Fragestellungen zu erörtern. Es ist wichtig, die Produktion in einen filmhistorischen Kontext zu setzen, anhand dessen geklärt werden kann, ob das Hitler-Bild, das in diesem Film angeboten wird, den vorangegangenen widerspricht oder in Einklang zu diesen steht. Zudem muss der Einsatz filmischer Mittel und Strukturen hinterfragt und geklärt werden, welche Auswirkungen diese haben. Außerdem ist es von Bedeutung, zu klären, welchen Einfluss die Tatsache hat, dass der Film nur die letzten zwölf Tage im Leben Adolf Hitlers beschreibt. Die

vorliegende Arbeit will also folgende Fragen beantworten: Trägt der Film und seine Darstellung der Figur Adolf Hitler dazu bei, den Zuschauern ein besseres Verständnis dieser historischen Figur zu offerieren oder nicht? Welchen Stellenwert hat *Der Untergang* in der Vergangenheitsbewältigung der Deutschen?

Daraus leitet sich die folgende, der Arbeit zugrunde liegende These ab: *Der Untergang* präsentiert und vermittelt zwar einerseits ein inkonsequentes Hitler-Konstrukt, spiegelt aber andererseits auch das heutige gesellschaftliche Interesse in Deutschland an seiner Person wider.

Die Arbeit ist folgendermaßen gegliedert: Zunächst werden in Kapitel 2 der Forschungsstand sowie die filmwissenschaftliche Vorgehensweise vorgestellt, bevor ein knapper filmhistorischer Überblick über die wichtigsten deutschen und internationalen Hitler-Verfilmungen gegeben wird, der eine Einbettung des *Untergangs* ermöglicht. Kapitel 3 stellt den Hauptteil der Arbeit dar und befasst sich mit der Analyse des *Untergangs*, die in zwei Bereiche unterteilt ist: Film- und Figurenanalyse. In einem vierten Kapitel werden die zuvor gewonnenen Resultate abschließend diskutiert sowie ein kurzer Ausblick gegeben.



## 2 Theorie – Forschung, Vorgehensweise und filmhistorischer Kontext

In diesem theoretischen Kapitel wird eine Übersicht über den Forschungsstand zu *Der Untergang* (2.1) gegeben sowie die filmanalytische Vorgehensweise (2.2) vorgestellt. Des Weiteren wird das Hitler-Bild in seiner Zeit als auch im filmhistorischen Kontext (2.3) präsentiert, bevor eine Zusammenfassung das Kapitel (2.4) abrundet und zur Analyse überleitet.

### 2.1 Forschungsstand zu *Der Untergang*

Begleitend zum Film *Der Untergang* wurde 2004 auch Joachim FESTs und Bernd EICHINGERS *Der Untergang: Das Filmbuch* herausgegeben, das neben dem Drehbuch auch die historische Vorlage von Joachim FEST sowie weitere Hintergrundinformationen (Berichte zu Dreharbeiten und Interviews mit Darstellern und Filmemachern) enthält. Dieses Werk gibt eine erste Annäherung an den in dieser Arbeit zu untersuchenden Forschungsgegenstand, erfüllt jedoch nicht unbedingt die wissenschaftlich geforderte Objektivität, da an diesem Buch – zumindest teilweise – die gleichen Personen beteiligt waren wie bei der Filmproduktion.

Ein erster Überblick zeigt, dass sich die Forschungsliteratur, die sich auf *Der Untergang* bezieht, in einem überschaubaren Rahmen hält. Dies liegt darin begründet, dass der Film eine erst knapp zwei Jahre alte Produktion ist. Willi BISCHOF hat in seinem 2005 herausgegebenen Werk *Filmriss: Studien über den Film Der Untergang* verschiedene Aufsätze und Studien gebündelt, die für die vorliegende Arbeit von Interesse sind. Hito STEYERL bspw. erörtert in ihrem Artikel „Mimesis als Anpassung: Die unbewusste Optik des Films *Der Untergang*“, wie der Film auf Grund seines Anspruchs die historische Realität abzubilden, doch „nur die schablonenhaften Verfahren [seiner] Konstruktion“ (30) bloßlege. Sie führt aus, dass gerade die Verwendung dreier mimetischer Schemata, die vom „Verfahren der Nachahmung bis zur Imitation“ (31) reichen, keine Vorzeichen

eines kommenden Diskurswechsels geben, sondern diese „eine Anpassung ans herrschende Realitätsprinzip“ (36) darstelle. STEYERL folgert, dass *Der Untergang* Teil des „diskursiven Mainstream“ (36) sei, der auf allen – also filmästhetischen sowie inhaltlichen – Ebenen keine Überschreitung des ‚politisch Korrekten‘ darstelle. Inwiefern der Film Geschichte kommentiert und welche Wirkung dies hervorruft, beurteilt Jan WEYAND in seinem Beitrag „So war es! Zur Konstruktion eines nationalen Opfermythos im Spielfilm *Der Untergang*“. Er beschreibt dabei vier Thesen – positive vs. negative Repräsentanten, Authentizität vs. Fiktion, Personalisierung und problematische Identifikation in der Nachkriegszeit –, die zeigen sollen, ob Regisseur HIRSCHBIEGEL wirklich sein Ziel erreicht habe und einen „neue[n] Zugang zur Geschichte“ (WESTPHAL) anbiete (WEYAND 41-66). Lars QUADFASEL dagegen betrachtet in seinem Aufsatz „Unmenschen, menschlich gesehen“ die Darstellung der Hitler-Figur und erörtert, ob ein Film diese Person als Menschen und nicht als Führer der Deutschen zeigen darf oder ob dadurch nicht ein zu einseitiges Bild gezeichnet werde. Er folgert, dass der Film trotz erkennbarer Schwächen die Ansprüche des Publikums erfüllt, denn „jede Zeit hat den Hitlerfilm, den sie verdient“ (114). Die hier aufgezeigten Beiträge sind für die Bearbeitung der vorliegenden Arbeit von Interesse, da sie den Fokus auf den Film richten und aus verschiedenen Perspektiven heraus die Tatsache, dass sich *Der Untergang* in seiner Darstellung auf einen begrenzten Zeit- und Personenkreis beschränkt, kritisch hinterfragen.

In seiner Studie *„Hitler war’s“: Die Befreiung der Deutschen von ihrer Vergangenheit* (2005) hinterfragt Hannes HEER kritisch die Vergangenheitsbewältigung in Deutschland, die seiner Meinung nach verstärkt „zur harmlosen Eisenbahn, zu einem Arsenal von Stories und Legenden“ (10) verkomme. *Der Untergang* ist für ihn dafür ein Paradebeispiel, bei dem er dem Historiker und Publizisten Joachim C. FEST vorwirft, „maßgeblich für das Löschen aller historische[r] Daten und jeglicher moralische[r] Verantwortung“ (25) zu sein. Die Begeisterung,

die der Film teilweise bei der nationalen Presse hervorrief, betrachtet HEER argwöhnisch und sieht im Film und seiner Akzeptanz einen weiteren Schritt zur „Normalisierung“, die sich „vom Diktat der Fakten und vom Kontext der Zeit“ emanzipiere und dabei in Kauf nehme, Historie zu verdrängen (27). HEER, der 1995 die erste ‚Wehrmachtsausstellung‘ bis zur vorläufigen Schließung wegen der von Wissenschaftlern geübten inhaltlichen Kritik leitete, widerlegt die These, dass Hitler die Alleinschuld treffe und das Volk von allem nichts gewusst habe. Dies suggeriert er auch schon durch seinen ironisch gemeinten Titel ‚*Hitler war’s*‘, mit dem er darauf verweist, dass Hitler in der Nachkriegszeit als der alleinige Täter genannt wurde, während die Bevölkerung keine Mitschuld an den Naziverbrechen trug. Auch die mediengerechte Aufarbeitung der NS-Zeit in Form von Serien, Dokudramen etc. befremdet HEER, da er die Gefahr der Verharmlosung und Banalisierung sowie das Risiko einer für das Publikum vorgefertigten Meinung darin erkennt (10, 26-27, 160-94).

Wilhelm HOFMANN, Anna BAUMERT und Manfred SCHMITT haben mit ihrer Studie „Heute haben wir Hitler im Kino gesehen: Evaluation der Wirkung des Films *Der Untergang* auf Schüler und Schülerinnen der neunten und zehnten Klasse“ (2005) die Diskussion um Hitler-Filme bereichert. Zwar zeigt die Studie, dass Hitler nach dem Anschauen des Films positiver eingeschätzt werde, doch schränken sie ein, dass dies nicht allein auf dem Film als Ursache beruhe, da bspw. auch die schulische Nachbearbeitung Einfluss nehmen könnte. HOFMANN, BAUMERT und SCHMITT folgern, dass Filme über Hitler nicht nur einen künstlerisch-ästhetischen Nutzen haben, sondern auch das Geschichtsbild junger Menschen maßgeblich beeinflussen.

In seinem Aufsatz „*Der Untergang*: Ein Film inszeniert sich als Quelle“ (2005) betrachtet der Historiker Michael WILDT die filmische Aufarbeitung der letzten Tage Hitlers. Trotz diverser Filmmängel erkennt er, „wie mächtig die Bildersprache geworden ist und wie nachhaltig sie das

Gefüge von Fiktion und Realität, von Anschaulichkeit und Erklärung, von Erzählung und Argument verschieb[e]“, worin er eine Bedrohung der traditionellen Geschichtsschreibung ansieht.

Peter REICHEL spricht in seinem Aufsatz „Onkel Hitler und Familie Speer – die NS-Führung privat“ (2005) sogar von einem Paradigmenwechsel in der filmischen Vergangenheitsbewältigung: „Das Private der prominenten Personen wird wichtiger als der historisch-politische Zusammenhang, in dem sie agierten“, was er durchaus kritisch sieht, da der Zusammenhang zum historischen Kontext nicht mehr erkennbar und somit auch nicht mehr nachvollziehbar sei.

Neben diesen Beiträgen, die sich in vielfältiger und unterschiedlicher Weise dem Objekt Hitler und seiner Repräsentation in *Der Untergang* annähern, waren vor allem die Feuilletons der deutschsprachigen Presse mit Artikeln, Rezensionen und Interviews mit den Beteiligten gefüllt. Diese Beiträge helfen, einen ersten Eindruck des Films zu erhalten und sind insbesondere bei neueren Produktionen von Nutzen, da diese oftmals noch nicht ausreichend in der Forschung diskutiert und untersucht wurden. Schon bevor es zur Uraufführung des Films kam, wurde eine Debatte in den Feuilletons entfacht, die Themen wie ‚Kollektivschuld‘, ‚Holocaust-Mahnmal‘, ‚Wehrmachtsausstellung‘ etc. kontrovers diskutierte. Auch der Film *Der Untergang* spaltete die öffentliche Meinung wie die Auseinandersetzung in prägnanten Beiträgen der Tagespresse zeigt: „Wirkungslos“, „verzerrend“, „unzureichend“ und somit „unnötig“ befand die eine Seite den Film, während von anderer Seite von „Meisterwerk“ und einer „echten Annäherung“ an das Objekt Hitler die Rede war.

Vor allem Regisseur Wim WENDERS, der schon früh Kritik an dieser Produktion übte, bemängelte fragend in der *Zeit*: „Wessen Sicht transportiert dieser Film?“ Stefan REINECKE kritisierte, dass der Film fast nur das Interesse am privaten Hitler befriedige, sich aber keinesfalls kritisch dazu äußere und befindet den Film somit als unbrauchbar. Einen Leitfaden, der einen für den Film wappne, hielt Gustav SEIBT für sinnvoll. Zudem kritisierte er das Fehlen der alles ent-

scheidenden Frage und ihre Beantwortung: „Warum [konnte] eine so unangenehme Person wie Hitler so viel Liebe, Gefolgschaft und bis zuletzt furchtsamen Gehorsam auf sich ziehen?“ (SEIBT). Auch Filmkritiker Georg SEEBLEN beanstandete, dass der Film weder Hitler analysieren noch abstrahieren wolle, sondern es nur um die Erfüllung der Ansprüche der heutigen Kinoszahler gehe und somit kein zu hinterfragendes Hitler-Bild dargestellt werde. Die Beurteilung des Sozialforschers Harald WELZER fiel ebenfalls negativ aus: „Dieser Film, machen wir es kurz, ist so schlecht wie er ideologisch ist, indem er vorgibt, authentisch und bewertungsfrei erzählen zu können, was ohne Kontextualisierung und Wertung gar nicht zu erzählen ist“. Außerdem sei es obszön, den Niedergang des nationalsozialistischen Reichs als Tragödie vorzuführen (WELZER). Kritisiert wurde in den Feuilletons außerdem, dass der Film zwischen Unterhaltung und Geschichtsschreibung schwanke und keine Balance finde (KNIEBE; REUTH). Dieter DIEDERICHSEN bezeichnete den Film sogar als „Hybride aus Überwältigungsdrama und Sekretärinnenperspektive“ und bemängelte, dass *Der Untergang* nur TV-Niveau biete.

Doch diese negative Kritik wurde nicht von allen geteilt. Frank SCHIRRMACHER bspw. erkannte, dass „die Überreste des Adolf Hitler durch alle Geschichtsnebel und die Wolken der Vergangenheit in unsere Zeit hinein“ reichen und „damit ist *Der Untergang* nicht nur ein großes Kunstwerk, sondern ein wichtiges Datum unserer Verarbeitungsgeschichte“. Autor und Literaturkritiker Hellmuth KARASEK fragt, ob Hitler als Mensch gezeigt werden darf. Er gibt zu, dass Bruno GANZ zwar den unmenschlichen Diktator als Menschen zeige, stellt aber fest: „Eine Verharmlosung ist das nicht“ (KARASEK). Harald MARTENSTEIN stimmt zu und betont: „Es ist sogar das Gegenteil einer Verharmlosung“. Allein die Erkenntnis, dass „für ein heutiges deutsches Publikum vom Anblick eines älteren Mannes mit Bürstenschmurrbart keinerlei Verführungsgefahr mehr ausgeh[e]“, sei als Erfolg zu werten (MARTENSTEIN).

Insgesamt betrachtet löste der Film kontroverse Debatten aus und Arno FRANK kommentiert bissig die „neue mediale Hitleritis: Wie eine Grippewelle rollt sie durchs Land, begleitet vom Schnupfen reflexhafter Mahnungen und Warnungen auf allen Kanälen. Es ist nicht auszuhalten. Oder doch?“ Hitler scheint also das neue kritisch diskutierte Thema der deutschen Gesellschaft zu sein. Doch nicht nur in Deutschland wurde der Film differenziert betrachtet, sondern auch im Ausland wurde dem *Untergang* mit gemischten Gefühlen entgegengesehen. In Nordamerika rief er Skepsis hervor: „You’re forced to see Hitler as a human being, albeit the weirdest one you’ve ever met, a gentleman with his employees and his dog. But a lunatic full of despair, disdain and paranoia, when it comes to managing his military demise“ (THOMSON). Michael WILMINGTON sieht zwar auch Mängel im Film, erkennt aber trotzdem seine Leistung an: „*Downfall*, whatever its shortcomings, bears strong witness to great evil. That is its triumph as a film“. Insgesamt rief der Film in den USA ähnliche Kommentare hervor wie in Deutschland und der Filmrezensent der *The New York Times* stellte fest, dass Adolf Hitler

continues to exert a powerful fascination: we still want to understand not just the historical background of German National Socialism, but also the psychological and temperamental forces that shaped its leader. At the same time, though, there is still a powerful taboo against making him seem too much like one of us. We want to get close, but not too close. (SCOTT)

Die britische Presse reagierte eher zurückhaltend, „obwohl unterschwellig die alten britischen Klischees über Hitler und Deutschland zu spüren sind“, wie Gina THOMAS anmerkte. Michael BURLEIGH stellte fest: „*Downfall* certainly contains one masterly performance, and some striking sub-Wagnerian tableaux, but it tells us remarkably little about the Third Reich“. In Frankreich, so schrieb Johannes WETZEL, erntete der Film „etwas Beifall und viel Unbehagen“, doch einig wäre man sich darin, „dass dieser Hitler ‚mit menschlichem Antlitz‘ keine Sympathien weck[e]“.

Bernhard SCHMID dagegen bemerkt, dass sich die französische Kritik mit der Thematik auseinandersetzt, dass sich die „Deutschen [zunehmend] als Opfer“ sehen und gleichzeitig aber auch ihren Platz in der Weltordnung suchen. Insgesamt, so fasste der *Tagespiegel* zusammen, waren die Reaktionen der Gazetten im Ausland – genau wie in Deutschland – zwiespältig („Bemerkenswert wenig bemerkenswert“). Jörg LAU erkennt jedoch vor allem große Gleichgültigkeit: „Indifferenz ist schlimmer als Ablehnung für diesen Film, der mit dem Anspruch des Tabubruchs daherkommt und dessen Macher viel Wirbel um seine Gewagtheit erzeugt haben“.

Der Forschungsstand und die Auseinandersetzung in den Feuilletons können mit dem *Zeit*-Artikel „Eichingers Hitler Film *Der Untergang*: Wütende Ablehnung und begeisterte Zustimmung“ abgerundet werden, der eindrucksvoll die zwei gegensätzlichen Pole der Diskussion zeigt, indem WENDERS Abrechnung und SCHIRRMACHERS Lob einander gegenübergestellt werden und somit das öffentliche Dilemma, das dieser Film – nicht nur, aber auch – ausgelöst hat, in zwei kurzen aber prägnanten Textausschnitten dokumentiert. Dieser Widerspruch ist es auch, der die Arbeit an *Der Untergang* interessant und eine genauere Untersuchung erforderlich macht: Denn welches Hitler-Bild wird uns gegeben und inwiefern spiegeln sich darin auch die gesellschaftlichen Umstände wider, in denen er entstanden ist? Trifft etwa QUADFASELS Aussage zu, dass jede Gesellschaft die Hitler-Darstellung bekomme, die sie auch wolle? Es ist demnach auch zu klären, ob der Film die schon gesellschaftlich vorgegebene Hitler-Wahrnehmung ins Medium Film übertrage oder ob diese erst durch den Film geprägt wird.

## 2.2 Filmwissenschaftliche Aspekte und Analyse

Kino, Rundfunk, Internet etc. sind aus unserer heutigen medialen Gesellschaft nicht mehr wegzudenken und gelten als fundamentaler Teil der Informationsbeschaffung. Film und Fernsehen sind „gesellschaftliche Phänomene, die in vielfältiger Weise eingebettet sind in unsere Kultur

und auch umgekehrt unsere Kultur und Gesellschaft entscheidend prägen“ (BORSTNAR, PABST und WULFF 11). Besonders der Kinofilm erfüllt dabei oftmals geheime Wünsche und Sehnsüchte, zeigt Bilder der Zukunft genauso wie von der Vergangenheit und erzählt wahre als auch erfundene Geschichten. Gleichzeitig spiegelt sich in filmischen Produkten auch unsere Gegenwart wider. Filme sind als Arbeiten eines Kollektivs zu betrachten, deren Ziel es ist, eine Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient zu erzeugen. Durch Ver- und Bearbeitung des filmischen Rohmaterials zeigt der fertige Film immer nur eine ausgewählte Auswahl eines größeren Stoffs. All dies impliziert schon, dass ‚mehr‘ hinter Filmproduktionen steckt, als wahrscheinlich auf den ersten Blick erscheinen mag. Obwohl eine Lesart, das so genannte ‚preferred reading‘, meist vorgegeben wird, ist ein Film – wie Literatur – doch immer vielschichtig und kann auf mehreren Ebenen untersucht und interpretiert werden. Siegfried KRACAUER unterstreicht zudem den sozialen Wert von Filmen und fragt: „Was vermittelt er [der Film, S.K.] den Publikumsmassen und in welchem Sinne beeinflusst er sie?“ (*Kino* 10).

Im Folgenden wird das Medium Film kurz umrissen, um ein klar organisiertes Instrumentarium für die spätere Untersuchung des Forschungsgegenstands *Der Untergang* zu erarbeiten. Danach wird aufgezeigt, wie eine filmische Analyse funktioniert und was sie erreichen will, wobei auch auf die Problematik von Geschichte im Film eingegangen wird.

### 2.2.1 Das Medium Film

Der Begriff Medium bezeichnet ein spezifisches System der Informations- und Zeichenverarbeitung, das über eigene spezifische „Bedingungen und Normen der Produktion, Vermittlung, Verbreitung (Distribution), Rezeption und Verarbeitung bzw. Weiterverarbeitung seiner Inhalte“ verfügt (BORSTNAR, PABST und WULFF 11). Der Terminus Film hat mehrere Bedeutungen und besagt in filmwissenschaftlicher Hinsicht: (1) technisch-physikalischer Ober-

begriff für Materialien, die durch Belichtung verändert werden können; (2) Bezeichnung des einzelnen Films (engl. / frz. *film*) und (3) Oberbegriff für das gesamte Lichtspielwesen bzw. die Filmkunst (engl. *cinema, movies*; frz. *cinéma*) (*Lexikon der Filmbegriffe*).

Das Medium Film wird dabei nach BORSTNAR, PABST und WULFF zudem durch sein Zeichensystem bzw. seine Informationsvermittlung gekennzeichnet. Der Film ist aufgrund seiner ‚geordneten Menge von Zeichen‘ in unser Kultursystem eingebettet, in dem verschiedene Zeichensysteme bzw. Texte verwendet und ausgetauscht werden. Das letzte Charakteristikum beschreibt, dass das Medium Film, sobald es rezipiert wird, sowohl an einer Kulturgeschichte des Films, an der Entwicklung der Gesellschaft als auch an grundlegenden symbolischen Ordnungen der Welt teilnimmt und „als ein ‚geistiges Kommunikat‘“ existiert (12). Die Besonderheit dieses Bildmediums ist dabei die Fähigkeit, „außerfilmische Zeichensysteme zu repräsentieren“ (12). Knut HICKETHIER schreibt, dass audiovisuelle Medien „populäre Vermittler im Prozeß gesellschaftlicher Selbstverständigung [seien]: Sie vermitteln den Individuen nicht nur Wissen über Welt, sondern geben auch Orientierung für das individuelle wie kollektive Verhalten in ihr und ermöglichen damit eine Sinnstiftung für das Leben“ (93). Doch nicht nur die Filmsprache und der soziale Kontext eines Films müssen betrachtet werden, sondern auch das Medium an sich.<sup>1</sup> Pierre SORLIN bestätigt dies: „A fictional film is its own event“ (9).

Geschichtlich gesehen ist das Medium Film ein vergleichsweise junges Medium. In ihm verknüpften sich Ende des 19. Jahrhunderts verschiedene Vorläufermedien, die sich neu bündelten: Dabei übernahm das Medium die szenische Inszenierung des Theaters, das Festhalten der sichtbaren Wirklichkeit durch die Fotografie und das Erzählen fiktionaler Geschichten des Nar-

---

<sup>1</sup> Oder wie auch schon MCLUHAN konstituierte: „The medium is the message.“ Vergleiche hierzu genauer: Marshall MCLUHAN. *Understanding Media: Extensions of Man*.

rators und erschuf somit eine neue ‚Welt‘, die durch ‚bewegte Bilder‘<sup>2</sup> imstande war, eine ‚Film-Realität‘ anzubieten, die von der Wirklichkeit fast nicht mehr zu unterscheiden ist. Der gesellschaftliche Wandel zu einer anonymisierten Massengesellschaft sowie das Hinzukommen des Tons in den 1920er Jahren markierten schließlich die entscheidenden Schritte zum massenwirksamen Medium bzw. Unterhaltungsprogramm (BORSTNAR, PABST und WULFF 193-94).

Seit den Anfängen des Mediums Film spielt der ökonomische Faktor eine wichtige Rolle und durchdringt seine Entwicklung. Die schnell entstehende Filmindustrie verfolgt dabei ihre eigenen Ziele und Interessen, womit sie natürlich oftmals in Opposition zum Filmregisseur, der eigene Absichten und Ansprüche an seine Filmproduktion erhebt, steht. Die Debatte Kunst vs. Kommerz prägt somit seit den Anfängen des Mediums die Filmemacher: So sehr sie auch ein ästhetisches Kunstwerk produzieren wollen, das ihren Ansprüchen gerecht wird, so sehr sind sie doch auch auf finanzielle Unterstützung angewiesen, die aber oftmals mit Einschränkungen der künstlerischen Freiheit einhergeht. Gerade Filme, die sich mit historischen Aspekten befassen, stehen meist vor beinahe unüberwindbaren Hürden, die solche Projekte schwer realisierbar machen. Geschichte hat zwar einen Anfang, doch nicht unbedingt ein greifbares Ende, wodurch eine Schwierigkeit darin besteht, sie filmisch aufzubereiten. Mediale Produkte sind an ihre eigenen Regeln gebunden: Filme wollen Geschichte in einer Story ‚verpacken‘ bzw. erzählen und tun dies im Rahmen ihrer Möglichkeiten. Filmemacher sind zudem an Zeit- und Geldlimits seitens der Geldgeber gebunden und wollen den Erwartungen des Publikums entsprechen, kurzum: Es ist ein Balanceakt zwischen Anspruch und Unterhaltung, weshalb bei der Betrachtung von Filmproduktionen dieser entscheidende Faktor mit einbezogen und sein Einfluss nicht unterschätzt werden sollte.

---

<sup>2</sup> Daher der Begriff ‚Motion Pictures‘. Dass ein Film nicht als Abfolge einzelner Bilder wahrgenommen wird, hängt mit dem Effekt der ‚Trägheit des Auges‘ zusammen. 24 Bilder pro Sekunde machen eine Bewegung realistisch.

### 2.2.2 Filmanalyse als Methode

Das Medium Film kann aufgrund seiner Vielschichtigkeit unter verschiedenen Fragestellungen untersucht werden. Der Medienwissenschaftler Werner FAULSTICH differenziert dabei zwei Typen: die Medien- und Produktanalyse (*Grundkurs Filmanalyse* 9). Während die Produktanalyse nur einen einzelnen Film als Untersuchungsgegenstand hat, umfasst die Medienanalyse verschiedene Bereiche: Neben einzelnen Filmen gehören dazu die Filmästhetik, Filmgeschichte, Filmförderung etc. (FAULSTICH, *Grundkurs Filmanalyse* 9-10). Hierbei werden also statt des Produkts selbst die Produktion, Distribution und Rezeption fokussiert. In der vorliegenden Arbeit wird die Filmanalyse als Produktanalyse des einzelnen Films betrachtet, wobei aber die Produktion und Rezeption nicht ganz ausgeklammert werden dürfen. Filme sind nämlich kein Individualwerk, da verschiedene Beteiligte zusammengebracht werden, die innerhalb einer bestimmten Zeit einen ‚Filmstreifen‘ produzieren: „The motion picture is both the cause and the result, it has no referent“ (SORLIN 9).

Filme bestehen aus mehreren Bausteinen, die alle im Kontext des „gesellschaftlichen Hintergrund[s], in dem und für den der konkrete Film produziert worden ist“, gesehen werden müssen (BORSTNAR, PABST und WULFF 15). Die verschiedenen Prinzipien, die einen Film gestalten, sind vielfältig und nur schwer in ein System zu pressen. Versteht man aber Film als ein eigenes Zeichensystem, dann muss es eine ‚Sprache‘ geben, deren Zeichen und Verknüpfungsregeln entschlüsselt werden können (BORSTNAR, PABST und WULFF 15). Zeichen des Films sind bspw. die visuellen und akustischen Elemente, die vom Zuschauer subjektiv und ohne großen Vorkenntnisse – anders als bspw. beim Medium Schrift – entziffert werden können. Entscheidend ist aber die Möglichkeit, innerhalb des Films neue Arrangements von schon bekanntem und bedeutungsvollem Material zu vollziehen und den Weg für noch unbekanntes Verknüpfungs- und Deutungsmöglichkeiten zu ebnet (BORSTNAR, PABST und WULFF 16-17).

Filme, die sich immer an ein Publikum wenden und aufgrund dessen auch erst produziert werden, sind nicht nur aus ökonomischer Sicht für die Filmindustrie von Bedeutung, sondern auch aus rezeptionsästhetischer Sicht. Durch die Bereitstellung eines durch Zeichen codierten Films wird nämlich der Zuschauer gefordert und soll ‚interpretieren‘, denn: „Ein Film besteht im Grunde erst im Bewusstsein seiner Rezipienten, d.h. die Rezipienten nehmen den Film in einer spezifischen Weise wahr und leisten aktiv eine bedeutungsgenerierende Arbeit während der Rezeption“ (BORSTNAR, PABST und WULFF 18). Die Leistung des Zuschauers ist also, auch wenn es oftmals nicht so scheint, aktiv und er ist fähig, die ‚Sprache‘ des Films zumindest subjektiv zu entschlüsseln und dem Gesehenen einen Sinn zu geben.

Die Funktion des Films erschließt sich im Zusammenspiel von Inhalt (Handlung) und Form (‚Sprache‘) des Gezeigten, die vom Zuschauer ‚gelesen‘ werden muss: „Der Spielfilm ist ein Kommunikationsprozeß, bei dem idealtypisch Produzent (Regisseur) und Rezipient (Zuschauer) miteinander in Verbindung treten und durch das jeweilige Werk ästhetische Erfahrungen vermittelt bzw. konstituiert werden“ (FAULSTICH, *Grundkurs Filmanalyse* 17). Filme, die sich mit Geschichte befassen, sind dabei von einer Interpretation nicht ausgeschlossen, obwohl gerade Historiker dem Medium Film und seinen Repräsentationsmöglichkeiten kritisch gegenüberstehen und es als große Herausforderung ansehen (WOLFRUM). Judith DONESON aber erklärt, dass Geschichte in den Formen dargeboten werden müsse, die der Rezipient fordere und annehme, weshalb sich auch die Geschichtswissenschaft nicht vor dem Medium Film verschließen dürfe (71).

Der Film als Zeichensystem besteht aus Bildern und aufgrund der Tatsache, dass unsere heutige Kultur stark visuell geprägt ist, ist dies auch ein Faktor für den Erfolg dieses Bildmediums. BORSTNAR, PABST und WULFF konstatieren: „Bildern haftet dabei der Anschein universeller Verstehbarkeit und Eindeutigkeit an“ (85). Im Film werden einzelne Bilder aneinandergereiht und

vermitteln somit ein ‚direktes Abbild‘ der Welt, das verstanden wird und keiner weiteren Erklärung bedarf. Bilder können auf unterschiedliche Art und Weise arrangiert werden und geben dem Film somit ‚seine‘ eigene bildliche Struktur, die entscheidend die Wirkung des Gesehenen beeinflussen kann. Entscheidende Aspekte bei der Analyse des visuellen Bereichs sind Bildinhalt (Was wird gezeigt und was nicht?), Bild und Motiv (Bildformat, Einstellungsgröße, Kameraperspektive, -objektiv, -bewegung), Bildaufbau und -gestaltung (‚Mise en Scène‘) sowie Bildträger (technische Eigenschaften des Films), die vom Regisseur bewusst gewählt werden. Besonders der Aspekt des Zeigens und Nichtzeigens ist dabei hervorzuheben: Warum werden bestimmte Sachverhalte nicht abgebildet oder filmisch verarbeitet? HICKETHIER stellt hierzu fest: „Entscheidend ist nicht nur, wie Film und Fernsehen etwas zeigen, sondern auch was sie ausklammern und nicht zeigen und damit als bedeutungslos für die gesellschaftliche Auseinandersetzung erklären“ (17). Der Status von Fernsehen und Film als gesellschaftliche Phänomene erlaubt somit, Wertungen zu treffen, wodurch es auch schon zum Vorwurf kam, Medien würden manipulieren. Die Bildhaftigkeit und die dem Filmbild unterstellten Wirkungsmöglichkeiten haben deshalb schon früh zu einer staatlichen Kontrolle (bspw. Zensur) geführt: „Gegenüber dem Wort erzeugt das Bild, besonders das bewegte Bild, eine starke Suggestionskraft“ (HICKETHIER 15).

Neben dem Bild ist es vor allem der Ton, der dem Publikum das Gefühl der ‚Realität‘ vermittelt. Nicht nur Dialoge und Gespräche, die die Handlung entscheidend vorantreiben, sind bedeutend, sondern mit auditiven Elementen kann das visuelle Zeichensystem ergänzt und im Idealfall zu einem ‚Gesamtkunstwerk‘ verschmelzen (BORSTNAR, PABST und WULFF 123). Tonale Elemente erweitern die Wirkung für das Publikum und können genau wie ein Bild leitmotivisch wirken. Der Ton kann in Sprache, Geräusche und Musik unterteilt werden, die jeweils eigene spezifische Wirkungen verursachen, je nachdem wie sie eingesetzt werden. Spezielle Aufmerksam-

keit verdient die Bild-Ton-Relation, die aufgrund ihrer analogen oder konträren Gestaltung in den Fokus des Interesses rücken kann.

Diese Zeichenhaftigkeit des Films, die den Untersuchungsgegenstand der Semiotik darstellt, ist immer auch problematisch. Zeichen sind kulturell bestimmt und stark vom Vorverständnis der an der Kommunikation beteiligten Personen abhängig: Kann die ‚Sprache‘ bzw. der ‚Code‘, der vom Filmemacher vorgegeben wird, auch vom Rezipienten verstanden werden? Dabei ist anzumerken, dass der Schein, Bilder seien allgemein verständlich, widerlegbar ist, denn auch sie bilden ein Zeichensystem, das nach bestimmten Mustern organisiert werden kann und dessen Verständnis kulturell geprägt ist (BORSTNAR, PABST und WULFF 85). FAULSTICH erklärt: „Das Problem der Filmsprache ist also das Problem des Filmcodes; ein Film wird in dem Maße verstanden, in dem sich der gemeinsame Zeichenvorrat von Filmemacher und Betrachter vergrößert“ (*Einführung Filmanalyse* 25). Filme dürfen also nicht isoliert betrachtet werden, sondern stehen immer in einem Kontext zu ihrer Entstehungszeit und ihrer Gesellschaft. Dabei rekurriert Vergangenheit im Film stets zur Gegenwart: „Wirklichkeit und Geschichte – alles wird in einer magischen Anwesenheit, dem Präsenz zeitloser Erzählung beschworen“ (WENZEL 438). Lawrence BARON stellt fest, dass „movies are not simply a form of mass entertainment but expressions of a particular mind-set, place, and era in history. They do not merely reenact the event they are depicting; they alter it to render it relevant to the audiences“ (viii).

Des Weiteren ist der Aspekt des ‚Point of View‘ (POV) bei der Filmanalyse von Bedeutung. Der POV bezeichnet „den Umfang der Informationsvergabe im Film in Hinblick auf den Rezipienten“ (BORSTNAR, PABST und WULFF 165) und organisiert somit sowohl dessen Quantität als auch Qualität: Der „Film verteilt also [einerseits] seine Informationen auf die filminternen Figuren sowie auf die filmexternen Rezipienten und steuert damit unsere kognitive Wahrnehmung“ und andererseits kann das Filmgeschehen auch durch die Identifizierung „mit

einer figürlichen Perspektive“ wahrgenommen werden (BORSTNAR, PABST und WULFF 165-66). Die narrative Informationsvergabe kann dabei uneingeschränkt, heterogen fluktuierend oder eingeschränkt sein, während der optische POV in relativ objektiv, wahrnehmungssubjektiv oder emotional subjektiv unterschieden werden kann (BORSTNAR, PABST und WULFF 168-74). Dieser Aspekt wird bei der Analyse ausführlich betrachtet, da gerade bei der Darstellung einer Figur wie Adolf Hitler die Perspektive, die ihm gegenüber eingenommen und vermittelt wird, entscheidend die Rezeption beeinflussen kann.

Filme werden aber natürlich nicht nur durch die Art und Weise der Vermittlung analysierbar, sondern auch über ihren Inhalt. Wichtig ist hierbei die Unterscheidung in fiktive und non-fiktive Filme, die Aufschluss über den Wirklichkeitsbezug gibt. Normalerweise kann der Zuschauer nur schwer ohne Vorwissen über die Fiktionalität eines ihm vorgesetzten Produkts entscheiden, durch Vorannahmen und Kontextualisierung kann diese Problematik jedoch aufgelöst werden (BORSTNAR, PABST und WULFF 29). Entscheidend ist aber die Feststellung, dass „im Grunde genommen ... jede mediale Rekonstruktion der Wirklichkeit, der Realität, eine Fiktion bleiben“ müsse (BORSTNAR, PABST und WULFF 33). Im Hinblick auf den in dieser Arbeit zu untersuchenden Film *Der Untergang* ist festzuhalten, dass dieser die historischen Figuren und Ereignisse der letzten Tage im Führerbunker abbildet und somit eine ‚reale‘ Situation rekonstruiert. Rekonstruktion deshalb, weil die Figuren von Schauspielern verkörpert und auch die Plätze, die gezeigt werden, nachgebaute Kulissen sind. Gerade deshalb sind Filme, die vergangene Geschehen zeigen, mit besonderer Sorgfalt zu gestalten, da sie ein Wirklichkeitsbild anbieten, das sich in den Köpfen der Zuschauer manifestieren kann: Bilder sagen mehr als das geschriebene Wort und wirken ‚echter‘, womit die Problematik von Geschichte im Film aufgezeigt wird: „Bilder, unauslöschlich fixiert auf Zelluloid, in Archiven gespeichert und tausendfach reproduziert, lassen die Vergangenheit nicht gehen; sie haben den Platz eingenommen, den früher Erfahrung,

Erinnerung und Vergessen innehaben“ (KAES 5). Bilder werden als ‚Realität‘ angesehen und beeinflussen die Erinnerung der Menschen, was durchaus kritisch gesehen werden muss: Während Historiker die Vergangenheit früherer Kulturen und Ereignisse erhellen wollen und dies durch Analyse von Dokumenten und Quellen erreichen, sind filmische Produkte am Erzählen einer historischen Geschichte interessiert, die eher filmästhetischen als geschichtlichen Ansprüchen genügen will. Vor allem die Frage, ob mediale Produkte, die die Vergangenheit abbilden, trivialisieren oder Aufklärung bieten, steht deshalb seit einiger Zeit im Mittelpunkt des Interesses von Historikern.

Spielfilme sind an ihren künstlerischen Rahmen gebunden: Sie erzählen etwas und weisen einen Plot auf, der sich aus Aufbau, Klimax und Schluss zusammensetzt und einen Spannungsbogen aufweist, der sich am Ende auflöst. „Erzählen ist eine Modellbildung von Welt und hat zumeist die Funktion der Unterhaltung im weitesten Sinne“, was impliziert, dass sowohl Markt- als auch Zuschauerbedürfnisse erfüllt werden sollen (BORSTNAR, PABST und WULFF 36). Nach HICKETHIER liegt die Besonderheit des Audiovisuellen darin, „daß es durch die inzwischen schon scheinbar selbstverständliche technische Verbindung von Bild und Ton die Bilder erzählbar macht und damit zugleich das Erzählen visualisiert“ (25). Dieser Aspekt ist ein schwieriger Sachverhalt, wenn historische Ereignisse verfilmt werden: Filme haben immer Schwierigkeiten, historische Ereignisse exakt widerzugeben. KRACAUER stellte schon diesbezüglich 1940 fest: „Ein Geschöpf der Gegenwart, dringt der Film als Fremdling in die Vergangenheit ein; es bleibt ihm versagt, ihr Dasein ... mit seinen besonderen Mitteln vollkommen zu bewältigen“ (*Kino* 44).

Wissenschaftliche Filmanalyse bedeutet, dass der Inhalt eines Films nicht nacherzählt, sondern der Erkenntniserweiterung dienen soll (FAULSTICH, *Einführung Filmanalyse* 38). Hilfreich bei der wissenschaftlichen Untersuchung eines Films – auf inhaltlicher, bildlicher und tonaler Ebene – ist die Anfertigung und Verwendung eines Filmprotokolls (BORSTNAR, PABST und

WULFF 131-32; FAULSTICH, *Einführung Filmanalyse* 44-45). Trotz des damit verbundenen Aufwands können wissenschaftliche Untersuchungen nicht komplett auf die Anfertigung solcher Protokolle verzichten, um zumindest bei Schlüsselszenen eine exakte Analysebasis zu gewährleisten. Zur Reduktion des Arbeitsaufwands kann aber auch auf Film- und Drehbücher zurückgegriffen werden, die zumindest teilweise Ersatz darstellen. Als unerlässlich bei der Filmanalyse gilt aber laut FAULSTICH das Sequenzprotokoll, welches den Film in sinnvolle Handlungseinheiten aufteilt, die thematisch, zeitlich, inhaltlich etc. aneinander gekoppelt sind und einen schnellen Überblick über den Film ermöglichen (73-74). Dabei kann ein solches Protokoll aber verschieden ausfallen, da die Festlegung solcher Sequenzen immer subjektiv geprägt ist (FAULSTICH, *Grundkurs* 74).

Die Filmanalyse beschäftigt sich also mit einem Massenkommunikationsprozess, der einen Produzenten und Rezipienten benötigt. Innerhalb dieser beiden Instanzen kommt es im Idealfall zu einer verstehbaren Kommunikation, die anhand des Vorverständnisses entschlüsselt werden kann. Filmkommunikation erfüllt somit die Aufgabe der Verknüpfung gesellschaftlicher und individueller Prozesse (FAULSTICH, *Einführung Filmanalyse* 19). Die Aufgabe der Filmanalyse besteht darin, die verschiedenen Ebenen des Films aufzudecken, wissenschaftlich fundiert zu erläutern und anhand von Beispielen zu belegen. Die Analyse eines Films ist dabei „nicht überzeitlich, sondern immer zeitgebunden“, weshalb sie auch wiederholt und ihre Ergebnisse erneuert werden können (HICKETHIER 28-29). Zudem impliziert die Produktion durch ein Kollektiv, dass verschiedene Meinungen in einem Konsens zusammengefasst und transportiert werden und somit keine willkürliche Handhabung darstellen (KRACAUER, *Von Caligari* 11).

Geschichte im Film ist dabei ein Spezialfall und es existieren laut WOLFRUM drei problematische Kategorien: Unterschiedliche Herangehensweise von Historikern (klare und informative Fakten) und Filmemachern (erzählte und visualisierte Fakten): „In media products for popular consumption more reliance on description, narrative, story, and image is unavoidable“

(BARTA, „Consuming the Holocaust“ 168). Des Weiteren besteht das Problem, dass Filme mehr auf Ereignisse als auf Strukturen fokussieren und zudem den Zuschauern Identifikationsfiguren anbieten (WOLFRUM). Robert und Carol REIMER heben hervor, dass dies gerade bei Filmen die sich mit der NS-Vergangenheit beschäftigen, problematisch werden könne: „If the characters are shown as part of the Third Reich, then the film asks the audience to identify with supporters of the Nazis, clearly an unacceptable prospect for most viewers“ (*Nazi-retro Film* 3). Zudem ist durch die restriktiven filmischen Vorgaben unvermeidbar, dass historische Filmstoffe reduziert und die Spannung mit Hilfe dramaturgischer Mittel erhöht wird (WOLFRUM). All diese Aspekte werden auch in *Der Untergang* zu untersuchen sein, da dieser Film der Problematik gegenübersteht, die letzten Tage des Dritten Reichs aus Sicht der Verbrecher zu thematisieren und im besonderen dabei Adolf Hitler abzubilden und ins Zentrum zu stellen.

### **2.3 Das Hitler-Bild in seiner Zeit und im filmhistorischen Kontext**

Adolf Hitler und sein Abbild scheinen auch in unserer heutigen Gesellschaft noch gegenwärtig zu sein: „Hitler, the evil incarnate – as many still see him – will not disappear from memory for a long while ... and the bizarre story of his life will fascinate generations to come“ (BERGHAHN und HERMAND 7). Ebenso wie das Konterfei Hitlers werden aber auch die Bilder, Zeichen und Symbole des Nationalsozialismus erkannt und zeugen weiterhin von den Schrecken der Vergangenheit. Doch warum sind diese Bilder noch immer so tief in unserem Bewusstsein verankert? Unsere Gesellschaft ist stark durch visuelle Reize geprägt und gerade die Erinnerung des Dritten Reichs ist durch seine Selbstdarstellung, bspw. inszeniert von der Regisseurin Leni RIEFENSTAHL oder dem Fotografen Heinrich HOFFMANN, entscheidend geformt.

REICHEL schreibt, dass „auch die zweite Geschichte ... des Nationalsozialismus vor allem eine der Bilder“ sei („Onkel Hitler“), wobei zu unserer Vorstellung der damaligen Zeit sowohl die

großen Aufklärungswerke, bspw. Claude LANZMANNs *Shoah* (1985), als auch semi-fiktionale Filmerzählungen, bspw. Steven SPIELBERGs *Schindler's List* oder Roberto BENIGNIS *La vita è bella*, beitragen. Auffällig ist dabei, dass der Film, da er ein gesellschaftsrelevantes Medium darstellt, nicht nur Vergangenheit abbildet, sondern immer auch gleichzeitig die Gegenwart mit einzubeziehen scheint. „Filmbilder, die an die Greuel der nationalsozialistischen Vergangenheit erinnern, können als ‚Mittler‘ zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Gestern und Heute und zwischen Heute und Morgen ... einer sozio-kulturellen Gemeinschaft bezeichnet werden“ (WENDE 9-10).

Doch welche Bilder werden uns durch die medialen – insbesondere die filmischen – Produkte vermittelt und inwiefern tragen sie zur Konstruktion Hitlers bei? Welche Rolle haben in diesem Zusammenhang gesellschaftspolitisch relevante Umstände und welchen Einfluss nehmen sie auf Medienprodukte? Zur Beantwortung dieser Fragen wird im Folgenden zunächst kurz Hitlers Selbstdarstellung aufgezeigt, bevor ein filmhistorischer Abriss über relevante Hitler-Darstellungen gegeben wird, der gesellschaftliche Aspekte mit einbezieht.

### **2.3.1 Adolf Hitler als Führer – Selbstdarstellung und Widerstandsbild**

Die Nationalsozialisten übernahmen mit Adolf Hitler an der Spitze am 30. Januar 1933 die Macht. Dadurch fand nicht nur eine folgenreiche politische Umwälzung statt, sondern auch andere Lebensbereiche wie Gesellschaft, Kultur, Wirtschaft, Sport etc. waren davon betroffen. Vor allem der kulturelle Bereich ist dabei von besonderem Belang, da zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Schwelle zum Medienzeitalter überschritten und sowohl Rundfunk als auch Film zu Massenmedien wurden. REICHEL schreibt, dass der „Wesenskern des Nationalsozialismus“ in der hohen „Bedeutung der Ästhetisierung der Politik“ stand, ohne die der lang anhaltende Erfolg und Zuspruch für die nationalsozialistische Führung nicht verstehbar sei („Onkel Hitler“). Dies

konstatiert auch Michael TÖTEBERG: „Die Bilderwelt des nationalsozialistischen Staates war eine ästhetische Inszenierung, ... auch die scheinbar ‚privaten‘ Aufnahmen im Alltag“ (405).

Das NS-Regime verstand es, sich und seine Ideologie mit Hilfe von Propaganda gekonnt in Szene zu setzen und eine Allgegenwärtigkeit zu entfalten, derer man sich nur schwer entziehen konnte. Vor allem Adolf Hitler, der Führer, war ‚das‘ Objekt der damaligen Zeit, wie die vielen Fotografien, Filme etc. belegen. Auch heute ist seine damalige Omnipräsenz noch immer spürbar: „Yet, Hitler remains unique and unforgettable, almost mythic, an archetype of mankind’s infamy“ (MITCHELL 1). Doch welches Bild Hitlers wurde vom NS-Regime aufgebaut und vor allem wie?

Ian KERSHAW nennt in seiner Schlussfolgerung von *The ‚Hitler Myth‘* (1987) sieben signifikante Gründe, die die öffentliche Rezeption Hitlers, unter anderem inszeniert durch Reichspropagandaminister Joseph Goebbels, beeinflussten und die schier unermessliche Begeisterung für Hitler und seine Ideen im Volk festigten: (1) Hitler wurde als Personifikation der deutschen Nation betrachtet. (2) Der Führer wurde als Verantwortlicher des Wirtschaftswunders in den 1930er Jahren gesehen, der das Elend der Weimarer Republik (Massenarbeitslosigkeit, -armut) beendete. (3) Er repräsentierte eine ‚neue Ordnung‘. (4) Außerdem wurde Hitler in „matters affecting established traditions and institutions as ‚moderate‘ opposed to the radical and extreme elements in the Nazi movement“ gesehen, der aber trotzdem auch viele Dinge ‚im Dunkeln‘ beließ (253). KERSHAW schreibt außerdem, dass (5) Hitler als Verteidiger der deutschen Rechte sowie Ansprüche gegenüber dem Ausland auftrat und somit die Stärke Deutschlands demonstrierte. (6) Zu Beginn des Kriegs war der Führer der Inbegriff des vom Erfolg verwöhnten Kriegsherrn, der selbst nach Verschlechterung der Kriegslage unerschütterlich an einen Sieg glaubte und dies auch vermittelte. Schließlich, so KERSHAW weiter, (7) transportierte das Bild des starken Führers Hitler perfekt den Gegenpol zu den ideologischen Feinden (Bolschewismus und Judentum). Diese von den Nationalsozialisten kreierte Vorstellung Hitlers ist zwar ein Produkt der Propaganda,

wirkte aber trotzdem weiter und kann als ein Faktor für den Erfolg der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) gesehen werden.

Das Hitler-Bild wurde vor allem auch durch die Fotografien HOFFMANNs (1885-1957) entscheidend geprägt. Von Beginn an wurde darauf geachtet, dass die Bilder „were at best steps ‚toward‘ a führer image“ (SCHMÖLDERS, *Hitler's Face* 70), um seinen Status als solcher zu festigen. Hitlers wachsende Popularität wurde mit Fotos, die ihn vor einem Massenpublikum zeigen, visuell umgesetzt. Um „die Identifikation der Bevölkerung mit Hitler zu maximieren“ und kein einseitiges Bild zu kreieren, wurde er einerseits als politischer Führer (Redner, Staatsmann) und andererseits als Privatperson (Hundeliebhaber, Kinderfreund) abgebildet (KAUSCH). Mit Beginn und Fortschreiten des Kriegs drängte Hitler aber vermehrt darauf, nicht ihn, sondern Soldaten abzubilden, um die Truppen zu stärken und ein Gemeinschaftsgefühl aufzubauen (SCHMÖLDERS, *Hitler's Face* 164). Damit wollte er zudem vermeiden, dass sein physischer Verfall – von Zeitgenossen eindeutig als Parkinsonsche Krankheit eingestuft – dokumentiert und gezeigt wurde (SCHMÖLDERS, *Hitler's Face* 166-67, 177-79).

Die Filmpropaganda dagegen ist vor allem mit dem Namen der jungen RIEFENSTAHL (1902-2003) verbunden, die das Bild des NS-Regimes entscheidend prägte. RIEFENSTAHL verstand es, die NSDAP und ihren Führer „into a hitherto unknown aesthetic and atmospheric dimension“ (SCHMÖLDERS, *Hitler's Face* 120) einzubetten, die ihre Filme bis heute – zumindest in technischer und ästhetischer Hinsicht – auszeichnen. Besonders ihre Parteitagsdokumentation *Triumph des Willens* (1934) sowie die Darstellung der Olympischen Sommerspiele 1936 in Berlin mit *Fest der Völker* und *Fest der Schönheit* (beide 1938) brachten ihr internationale Anerkennung ein. Auch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurden RIEFENSTAHLs Filme weiterhin reproduziert und können somit auch heute noch als Faktor für unseren heutigen Eindruck der Person Adolf Hitler gesehen werden. Insbesondere *Triumph des Willens* zeigt ein Bild Hitlers, das fast schon der

Verehrung eines Heiligen ähnelt und welches dann auch innerhalb nationalsozialistischen Propaganda verwendet wurde.

Die Zensur durch das NS-Regime und die Idealisierung Hitlers riefen natürlich auch Widersprüche hervor und insbesondere mit dem sich zunehmend abzeichnenden Verlust des Kriegs wurden die Anti-Hitler-Kampagnen zahlreicher. Satirisch aufgeladene Propaganda, die sich gegen Hitler und seine Genossen wandte, begann schon in den 1920ern und stieg proportional zum Wahlerfolg der NSDAP an (SCHMÖLDERS, *Hitler's Face* 143). Karikaturen und Comics in einigen wenigen Zeitungen stellten jedoch auch Hitler sowie seine Partei in Frage und auch im Ausland formierte sich der Protest, dessen bekanntestes Beispiel sicherlich Charlie CHAPLINS Filmsatire *The Great Dictator* (1940; dt. *Der große Diktator*) ist. Doch überwiegend wurde die Gefahr, die von Hitler ausging, verharmlost und SCHMÖLDERS schreibt: „Unmasking by ridiculing was insufficient“ (*Hitler's Face* 147). Insgesamt war einfach das Ungleichgewicht zwischen Befürwortern und Gegnern Hitlers zu groß, als dass eine wirkliche Gefahr für das NS-Regime ausging: „And of course, there was a far greater number of ‚positive‘ images of the dictator in currency than of alarming ones“ (SCHMÖLDERS, *Hitler's Face* 164).

Während der NS-Herrschaft konnte somit die Fassade des unbesiegbaren Führers bis zu Hitlers Tod und dem Ende des Zweiten Weltkriegs in der Öffentlichkeit aufrecht erhalten werden. Auch die Verbrechen, die unter seiner Führung begangen wurden, setzten große Teile der deutschen Bevölkerung – bewusst und/oder unbewusst – in keinerlei Verbindung mit ihm oder anderen Größen des NS-Regimes: „The physiognomy of the regime, its ‚true face‘, the photographs of unspeakable terror and this terror itself became visible for Germans only after the opening and liberation of all the concentration camps and labor camps“ (SCHMÖLDERS, *Hitler's Face* 181). Claudia SCHMÖLDERS schreibt, dass das von den Nazis konstruierte Hitler-Bild bis in die Gegenwart reicht und somit eine Brücke zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart schlägt:

„In fact it is the basis of all political representation, because presence is the precondition of representation“ („The Face“ 17).

### 2.3.2 Adolf Hitler als Filmfigur – Ein Überblick

Der deutsche Film – und mit ihm das deutsche Kino – schien mit dem Zusammenbruch des Dritten Reichs an seinem Nullpunkt angekommen zu sein (GÖTTLER 167). Die Schrecken des Kriegs und seine Folgen lähmten die Filmschaffenden und es schien „ein instinktives Mißtrauen gegen Bilder und Töne, die von Deutschland handeln“ (KAES, *Deutschlandbilder* 16), zu bestehen. Besonders das Medium Film wurde dabei kritisch gesehen wie Filmwissenschaftler Thomas ELSAESSER erklärt:

That the cinema has an especially ambivalent role in the representation of Nazism derives not least from the fact that German fascism has left a more complex account, in sight and sound, in visual records and in staged celebrations, of itself and its vision of history than any previous regime. (20)

Diese ‚Bilderangst‘ verbot fast schon eine filmische Aufarbeitung der NS-Zeit und man kann von einem ‚Abbildungsverbot‘ sprechen. REIMER und REIMER stellen jedoch zu Recht fest, dass diese Passivität und dieses Misstrauen gegenüber Bildern zunehmend schwächer wurde: „As might be expected, the more the years 1933-1945 receded into the past, the more easily directors have found the distance to deal with the legacy of National Socialism honestly and completely“ („Nazi-retro Filmography“ 81).

Dies bestätigt auch die zunehmend länger werdende Liste der Filme, die sich mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzen und dabei fast alle Aspekte beleuchten, wobei auch die Täterseite nicht ausgeschlossen wird. Charles P. MITCHELL listet in *The Hitler Filmography: Worldwide Feature Film and Television Miniseries Portrayals, 1940 through 2000* knapp 100 Filme auf, die

sich mit Hitler beschäftigten und zeigt damit, dass auch diese Figur ein reges Interesse unter den Filmschaffenden auslöste. Die Filme reichen dabei von Komödien über Satiren zu ernsthafter Auseinandersetzung sowie experimenteller Kunst. Die meisten Filme sind US-amerikanische Produktionen, doch auch Einträge aus Deutschland, Frankreich, Japan etc. sind vorhanden. Dieses Gros an Produktionen aus Hollywood wird von TÖTEBERG lakonisch kommentiert: „Als Filmsujet ist Hitler vornehmlich ein Thema für Hollywood“, was an dem in Deutschland herrschenden ‚Abbildungsverbot‘ lag und auch noch liege (406). Interessant erscheint zudem, dass die filmische Verarbeitung Hitlers nicht erst nach Ende des Zweiten Weltkriegs, sondern schon in den Jahren zuvor begann.

Aufsehen erregend und früh auf die Schrecken des Hitler-Regimes hinweisend war die Satire *The Great Dictator* (1940) von und mit Charlie CHAPLIN. Gedreht zu einer Zeit, als die Grauen des NS-Regimes noch nicht ansatzweise bekannt waren bzw. erkannt wurden, gelang CHAPLIN ein Film, der noch heute überzeugt. Er wollte damit „the political climate of opinion in Hollywood“ zeigen, das durch die vielen emigrierten Filmschaffenden beeinflusst wurde (LYNN 395-96). Hitler, gespielt von CHAPLIN selbst, wird parodiert und besonders seine Gestik trifft er dabei exakt: CHAPLIN „exaggerates and skewes the Führer’s most exceptional skill, his ability as a speaker“ (MITCHELL 81). Auch die Idee, eine Ballettszene, die mit einer Weltkugel stattfindet, innerhalb des Films mit Musik von Richard WAGNER zu unterlegen, zeugt von seinem Wissen über Hitler und stellt in den Augen MITCHELLS „a phenomenal metaphor of Hitler’s grab for world power“ (81) dar. *The Great Dictator* ist eine Parodie Hitlers, die auf die Schrecken des Nationalsozialismus hinweist, dessen Ausmaße aber noch in keinem Zusammenhang betrachtet.

Zunächst wurde der Film auch von US-amerikanischer Seite zurückgehalten und erst mit der Kriegserklärung der USA 1941 veröffentlicht. 1958 fand er den Weg in die deutschen Kinos, wobei der Medienwissenschaftler Klaus KREIMEIER auch heute noch fragt, ob „die Deutschen

über Hitler lachen“ konnten und ob „die Differenz zwischen den Medien und der Realität“ wirklich erkennbar für sie war (42), denn sowohl die deutsche Kritik des Films als auch die Bilanz an den Kinokassen fiel negativ aus (KRÄMER). Die erneute Veröffentlichung des Films im Jahre 1973 war dagegen um einiges erfolgreicher, wie Peter KRÄMER anhand einiger Umfrageergebnisse belegen kann. Er erklärt, dass nicht nur der Filmmarkt sich verändert, sondern auch ein „shift in public opinion“ stattgefunden habe: Zum einen hatten amerikanische Filme einen größeren Stellenwert und es war ein erhöhtes Interesse an CHAPLIN-Filmen erkennbar. Außerdem sei die Veränderung der öffentlichen Meinung durch die größere zeitliche Distanz, die kritischere Betrachtung der Vergangenheit der Nachkriegsgeneration sowie rückläufigen Antisemitismus und sinkende Hitler-Unterstützung hervorgerufen worden.

Die unterschiedlich erfolgreiche Rezeption von CHAPLINS *The Great Dictator* weist darauf hin, dass ein Zusammenhang zwischen der Akzeptanz filmischer Produkte und der gesellschaftlichen Atmosphäre besteht. Auch die Betrachtung von Georg W. PABSTs *Der letzte Akt* (1955) belegt dies. *Der letzte Akt* war die erste deutschsprachige Produktion, die sich mit dem ehemaligen Führer des deutschen Volks und seinen letzten Tagen auseinandersetzte. KREIMEIER sieht in diesem Film des Österreichers, der aber für lange Zeit in den USA wohnte, eine – für die damalige Zeit – gewagte Aktion: PABST verstoße nicht nur „gegen das zu dieser Zeit in der Bundesrepublik wie auch in Österreich allgemein beachtete Schweigegebot in Bezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit [, sondern auch] gegen das Bilderverbot in Sachen Hitler“ (32). Dieser doppelte Tabubruch wurde in der deutschsprachigen Öffentlichkeit diskutiert und verpönt. Die Illustrierte *Quick* schrieb: „Ob der Film dem deutschen Volk gut tut, das ist eine Frage, die nicht gestellt wird“ (zit. in TÖTEBERG 408). Thematisiert werden in diesem Film, der von PABST lange geplant war, die letzten Tage des NS-Regimes.

*Der letzte Akt* bewegte die Zuschauer, weil er Hitler nicht mehr nur als den charismatischen und unbesiegbaren Führer zeigte, sondern ihn auch im Bunker als einsamen Menschen darstellte. MITCHELL kritisiert, dass diese – mit fiktionalen Charakteren und Ereignissen angereicherte – Präsentation „helped to create or promote a number of myths“, die nicht erwünscht waren und somit ein verfälschtes Bild zeigten (137). TÖTEBERG stellt sogar die Frage, ob nicht „die Situation des von den Feinden eingekesselten und den Gesinnungsgenossen verlassenen Herrschers“ Mitgefühl beim Volk auslöse, welches von den Filmmachern in keiner Weise angestrebt wurde (410). Nicht nur die Diskussionen im Vorfeld des Films, sondern auch die Kontroversen danach drehten sich immer wieder um die Thematik der zwei Bilder, die jetzt von Hitler in der Öffentlichkeit präsent waren: Zum einen gab es den charismatischen Führer, der für die Taten des NS-Regimes verantwortlich war, und zum anderen gab es die Person Adolf Hitler, die allein und vor dem Selbstmord stehend ihre letzten Tage im Bunker verbringt. MITCHELL sieht vor allem Albin SKODA in der Rolle Adolf Hitlers als Pluspunkt des Films, da dessen „mastery of voice and gesture ... make him such an excellent choice“ (139) für diesen Part. Rudolf WORSCHER stellt fest: „Der Film gesteht Hitler überhaupt keine Größe zu .... Das Faszinosum der Nazi-Grandezza hat Pabst bewusst vermieden“ (109). Doch obwohl Hitler nicht ausschließlich als unantastbarer Führer gezeigt wird, sieht man doch laut MITCHELL nur eine Kunstfigur. Denn das Nichtvorhandensein der Beziehung zu Eva Braun als auch die zwar angedeutete, aber nicht konsequent gezeigte menschliche Seite Hitlers schwächen den Film und MITCHELL fasst zusammen: „Hitler has become a figure out of legend, not one of flesh and blood“ (139). Damit verfehlt der Film die angestrebte Wirkung, die der Produzent Carl SZOKOLL als „Tragödie des Menschen Hitler“ (zit. in TÖTEBERG 411) verstanden wissen wollte.

Die breite Öffentlichkeit verschmähte den Film und folgte dem damals gültigen Prinzip des Schweigens und Verdrängens. Entsprechend urteilte die *Süddeutsche Zeitung*: „Es ist zu früh für

Hitlerfilme“ (zit. in TÖTEBERG 417), wobei die Frage offen bleiben muss, ob es für die Verfilmung der Taten und Schrecken des nationalsozialistischen Regimes jemals einen richtigen Zeitpunkt geben kann und wird. Doch während die Rezeption in Deutschland negativ blieb und der Film weitgehend abgelehnt wurde, erwies er sich im Ausland als Erfolg (KILB, „Pabsts *Der letzte Akt*“; TÖTEBERG 417). Offensichtlich aber waren zehn Jahre für die Deutschen nicht genug, um Hitler von Schauspielern darstellen zu lassen, da im Publikum die reale Person noch präsent war und die Vorstellung, Hitler im Kino zu sehen, wahrscheinlich unvorstellbar und skurril für die Zeitgenossen wirken musste. Filmkritiker Andreas KILB schreibt: Der Film „kam historisch zu früh, ästhetisch zu spät. Die Annäherung an das Individuum Hitler, die sein Stoff mit sich brachte, wollte Pabst dann doch nicht wagen“ („Pabsts *Der letzte Akt*“).

Nach diesem Film stellte sich dann auch generell die Frage, ob Hitler filmisch darstellbar sei. Vor allem in Deutschland, so konstituiert TÖTEBERG, sei man dieser schwierigen Thematik ausgewichen und „Hitler rutscht[e] nur als Schatten im Hintergrund durch die Filmgeschichte“ (419), bevor sich 1977 eine weitere deutsche Produktionen mit dieser Thematik befasste. Zuvor waren es eher internationale Produktionen, die sich an die filmische Verarbeitung Hitlers wagten und sich der Herausforderung, die Gratwanderung zwischen Verklärung und Aufklärung zu meistern, stellten.

Ende der 1960er Jahre unternahm Mel BROOKS mit *The Producers* (1968; dt.: *Frühling für Hitler*) den Versuch, sich auf komödiantische Weise mit dem Nationalsozialismus zu befassen. KILB schreibt, dass BROOKS' Motivation darin lag, „seine Filmregisseurskarriere mit einem Eklat beginnen“ zu lassen („Die Rückkehr“). Der Film handelt von einem Broadway-Produzenten und seinem Buchhalter, die mit einem abgekarteten Flop Geld verdienen wollen. Hitler wird in dieser Produktion übertrieben und realitätsfern gezeigt, doch eine wirklichkeitsgetreue Abbildung war nie der Anspruch BROOKS. Trotzdem zählt *The Producers* neben Charlie CHAPLINS *The Great Dictator* als

Film, dessen Versuch, Komödie und Nationalsozialismus zu verbinden, glückt und noch heute als „großartig“ angesehen wird (WORSCHER 103-04). Eine deutsche – stark gekürzte und veränderte – Fassung gab es erst 1976 und auch die Kritik war sich nicht sicher, wie dieser Film zu bewerten sei, da Komödie und Nationalsozialismus im deutschen Bewusstsein als unvereinbar galten. Mittlerweile hat sich diese Einstellung aber gewandelt und der Film wird inzwischen auch in Deutschland als Kunstwerk gesehen. *The Producers* ist heute noch präsent und erfolgreich: 2001 wurde er als Musical am Broadway aufgeführt und von Publikum als auch Kritikern begeistert aufgenommen. 2006 gab es dann ein Remake (Kombination des inzwischen als Kultfilm gehandelten Films und der Broadway-Inszenierung), welches auf Grund seiner politischen Inkorrektheit als auch abgedroschenen Klischees zwar einerseits aneckt, aber andererseits auch bestens unterhält.

Im Jahre 1973 wagte sich Regisseur Ennio DE CONCINI an die Thematik und konnte für seinen Film *Hitler: The Last Ten Days* den britischen Charakterdarsteller Alec GUINNESS für die Verkörperung Hitlers verpflichten. GUINNESS war dafür bekannt, in seinen Rollen aufzugehen und die dargestellte Person nicht nur zu spielen, sondern sie nahezu zu ‚leben‘. Trotz der beeindruckenden Schauspielbarkeit GUINNESS erntete der Film herbe Kritiken: „*Hitler: The Last Ten Days* is weakest at its most serious moments, awkwardly employing historic footage at key points which seems clichéd instead of profound“ (MITCHELL 110). Zudem sieht MITCHELL die unüberwindbare Hürde zwischen GUINNESS' Part in George LUCAS' *Star Wars*-Trilogie (1977-1982), die nur schwer in Einklang mit seiner Rolle als Hitler zu bringen sei (110-11). Der Versuch, Hitler menschlich und mit neuen Facetten darzustellen, schlug fehl und selbst GUINNESS gab später zu, dass es „a poor film from a brilliant script“ (zit. in TÖTEBERG 421) gewesen sei.

Die deutsche Antwort auf die bis dahin vor allem aus dem Ausland kommende Bearbeitung der Person Adolf Hitler folgte 1977: Hans Jürgen SYBERBERG drehte den experimentellen Film *Hitler, ein Film aus Deutschland*. Er versucht, durch seine Aufarbeitung der Weimarer

Republik und des NS-Regimes, die in ausschweifenden Bildern und Szenen gezeigt werden, „Parallelen zwischen dem ‚Hitler in uns‘, dem zeitgenössischen Mangel an Kulturbewusstsein und dem historischen Alptraum polemisch zu brandmarken“ (LENSEN 273). Trotz der Länge von knapp sieben Stunden und einem verwirrend-interessanten Konglomerat aus Dokumentarszenen, Einschüben, schnellen Bildern und mythischen Anspielungen sieht MITCHELL die Produktion als „a unique and almost overwhelming entry in the *Hitler Filmography*“ (174). Hitler – Bilder und Repräsentationen seiner Person – bestimmen beinahe jede Sekunde dieses Films und dieser Eindruck überträgt sich auf die Realität, da man am Ende des Films feststellen muss: „The message at this point ... is that Hitler and his dark influence may be inescapable“ (MITCHELL 174). Die Darstellung der Person Hitler ist vielfältig und jeder der Schauspieler zeigt einen – mehr oder weniger aufschlussreichen – Aspekt des NS-Führers.

SYBERBERG's experimentelle Aufarbeitung wurde kritisch diskutiert, blieb aber auf Grund seiner ästhetisch-künstlerischen Machart der Rezeption einer Minderheit vorbehalten. Doch der Film passte in die damalige gesellschaftliche Stimmung, die, bedingt durch einen politischen Machtwechsel, von Veränderungen geprägt wurde. Laut Filmkritikerin Claudia LENSEN war SYBERBERG „der erste prominente Vertreter einer politischen Ästhetik, die den Aufklärungs-Impetus des 68er-Diskurses negierte und stattdessen eine Art surreales Szenario deutscher Identitäten entwarf“ (273). Sonst wurden in den 1970ern zumeist familiäre und private Konflikte, die sich aufgrund der nationalsozialistischen Vergangenheit ergaben, filmisch aufbereitet und die spezifische Auseinandersetzung mit den Tätern fand nicht unbedingt in fiktionalen Filmen statt.

Ein weiterer Film über Hitler erschien 1980 mit der US-amerikanisch/französischen TV-Produktion *The Bunker* von George SCHAEFER mit Anthony HOPKINS in der Hauptrolle. Auch in diesem Film konzentriert sich die Handlung auf die letzten Monate Hitlers, die er im Führerbunker in Berlin verbrachte. Hitler wird in diesem Film „as a mere shell of his former self, devoid

and incapable of any human emotion other than rage and regret“ (MITCHELL 28) gezeigt. Als großer Kritikpunkt des Films kann die Mitarbeit Albert SPEERS, Architekt und Rüstungsminister im NS-Regime, betrachtet werden, auf dessen Erfahrungen basierend Hitler dargestellt wird und der nicht nur seine eigene subjektive Sichtweise vermittelt, sondern auch noch als einzige Quelle fungiert (MITCHELL 25). Trotz dieses Umstands ist aber ein weitgehend gelungener Film entstanden, was insbesondere Anthony HOPKINS' schauspielerischen Fähigkeiten zuzuschreiben ist, dem es gelang, „to convey a weak and defeated Hitler as a human being but one who is unworthy of any sympathy or pity“ (MITCHELL 29) und der für diese Leistung auch den begehrten TV-Preis *Emmy* gewann. Die deutsche TV-Premiere fand erst 1995 statt, wodurch angedeutet werden kann, dass das deutsche Fernsehen an dieser Produktion wohl kein großes Interesse hatte.

Erwähnenswert in dieser filmhistorischen Aufzählung ist zudem die 1989 entstandene deutsche Produktion *100 Jahre Adolf Hitler* von Christoph SCHLINGENSIEF, die den ersten Part seiner Deutschlandtrilogie ausmachte (*Das deutsche Kettensägenmassaker*, 1990; *Terror 2000*, 1992). Der Film zeigt keine historisch korrekte Dokumentation, sondern eine obszöne Performance der letzten Stunde vor dem Niedergang („100 Jahre Adolf Hitler“). Im Bunker feiern Hitler und sein Stab eine wilde Party, während draußen die Bomben explodieren. „Die zusammengepfachten Personen sind allesamt erbärmliche Irre, Hitler ein sabbernder Idiot, der seinen Arsch in einen Topf Farbe setzt und auf eine Leinwand drückt“ („100 Jahre Adolf Hitler“).

SCHLINGENSIEF möchte „die immer noch infektiösen Spuren einer deutschen Geschichte sichtbar ... machen“ (NICODEMUS 346) und provoziert mit seinem Schaffen. Er zeigt „Hitler und Kumpane als Freakshow“ (TÖTEBERG 419) und greift damit auch das gegenwärtige gesellschaftliche Zeitgeschehen an, dass zunehmend den voyeuristischen Ansprüchen der Zuschauer gerecht

werden will oder es gerade erst fördert.<sup>3</sup> In nur 16 Stunden gedreht, gelingt es dem Regisseur, die Hitler-Figur durch Absurdität zu entmystifizieren. Der Anspruch des Regisseurs liegt also nicht darin, Historie wahrheitsgetreu wiederzugeben, sondern durch einen mit skurrilen Einfällen gespickten Film Aufmerksamkeit zu erregen und den Zuschauern zu ermöglichen, einmal eine andere Perspektive als die gesellschaftlich vorgegebene mitzuerleben. Der Film erreichte – wohl auch auf Grund seiner ‚Andersartigkeit‘ – kein Massenpublikum, sondern blieb einem kleinen Zuschauerkreis vorbehalten. Doch gerade seine eigentümlichen Art sollte dem Film einen Platz in einer Auflistung relevanter Hitler-Verfilmungen geben – zumal er auch aus Deutschland kommt.

In den letzten Jahren scheint sich das Verhältnis der Deutschen zu sich und ihrer Nation, zu ihrer Vergangenheit und Gegenwart, gewandelt zu haben. Dies hängt insbesondere mit politischen Veränderungen, bspw. dem Mitte der 1980er Jahre schwelenden ‚Historikerstreit‘<sup>4</sup>, in dem die Frage nach der Einzigartigkeit der Judenvernichtung gestellt wurde oder der deutschen Wiedervereinigung 1989/90 zusammen, die sich darauf auswirkten. Außerdem änderte sich dadurch auch die mediale Verarbeitung, da bspw. eine Reihe internationaler Filme Aspekte der NS-Zeit behandelte. Dabei wurde aber nicht unbedingt die Figur Hitler abgebildet. Erst mit der Aufarbeitung der Ära des geteilten Deutschlands und ihrer Frage nach Tätern und Opfern sowie ihrer Vergleiche gegenüber dem NS-Regime haben offenbar im neuen Jahrtausend dazu beigetragen, die Täterseite, bspw. in Oliver HIRSCHBIEGELS *Der Untergang* oder Lutz HACHMEISTERS *Das Goebbels-Experiment* (2004), in den Mittelpunkt des Films zu setzen.

REICHEL sieht rückwirkend vor allem in der Ausstrahlung der US-Serie *Holocaust* (1979) einen nicht zu unterschätzenden Impuls, der zu einem „Wandel in der zweiten Geschichte des

---

<sup>3</sup> Man erinnere sich nur des zu Anfang der 1990er Jahre beginnenden Erfolg der Talkshows, in denen Menschen ihr Innerstes vor einem Millionenpublikum entblößen.

<sup>4</sup> Der Historikerstreit wird innerhalb dieser Arbeit nicht weiter diskutiert. Nähere Informationen bieten zahlreiche Texte zu dieser Thematik, u.a. das vom Piper-Verlag herausgegebene Buch „*Historikerstreit*“: *Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*. (1987), welches Texte von Rudolf Augstein, Martin Broszat, Joachim Fest, Jürgen Habermas, Ernst Nolte et al. in einem Band zusammenfasst.

Nationalsozialismus“ geführt habe, welcher den Fokus nun neben den NS-Verfolgten auch auf die Täter lenkte (*Erinnerung* 150). Im Fernsehen wird diese Zeit vermehrt durch Dokumentationen, über deren Qualität sich sicherlich streiten lässt, einem großen Zuschauerkreis nähergebracht (bspw. Guido KNOPPS *Hitler – Eine Bilanz*, 1995). Auch der fiktionale Film verschließt sich nicht diesem Trend: „Die trivial-unterhaltsame Aufbereitung dieses Katastrophenstoffs wird auch weiterhin ein Millionenpublikum ins Kino locken“ (REICHEL, „Onkel Hitler“). Doch diese mediale Expansion zeigt auch einen inhaltlichen Wendepunkt, wie REICHEL schreibt:

Das Private der prominenten Personen wird wichtiger als der historisch-politische Zusammenhang, in dem sie agierten. Nicht mehr die verbrauchte negative Pädagogik der Außenansicht des Terrors ‚schockt‘, sondern der Terror der Bunker-Intimität. *Big Brother* lässt grüßen. („Onkel Hitler“)

Dieses gesteigerte Interesse an personifizierter Geschichtsdarstellung, das die Personen hinter den Tätern zeigt und dies nicht unbedingt in den Kontext des Nationalsozialismus und Zweiten Weltkriegs stellt, lässt sich auch am Erfolg der neuesten Produktionen wie Oliver HIRSCHBIEGELS *Der Untergang* oder Heinrich BRELOERS TV-Doku-Drama *Speer und Er* (2005) feststellen. Angemerkt werden muss dabei aber auch, dass nicht nur die Täterseite in einer personifizierten Form wiedergegeben wird, sondern auch die filmische Aufbereitung der Opfer- oder Widerstandsseite dieser Aufmachung folgt (bspw. Marc ROTHEMUNDS *Sophie Scholl – Die letzten Tage*, 2004).

Unser heutiges Hitler-Bild wird zum einen noch immer durch die idealisierende Propaganda des nationalsozialistischen Regimes, zum anderen durch filmische Verarbeitungen geprägt. In den letzten zwei Dekaden ist in Deutschland ein gesteigertes Interesse am Nationalsozialismus erkennbar, das zunehmend auch zu filmischen Interpretationen der eigenen Vergangenheit führt. Dabei wird das Interesse aber nicht nur durch wissenschaftliche Beiträge vermittelt, sondern das Publikum verlangt zunehmend nach unterhaltsamer Kost, die vor allem

durch Filmbilder befriedigt wird. Problematisch ist dabei natürlich, welchen Anspruch diese Filme haben und ob sie einen Beitrag leisten können, der über Unterhaltung hinausgeht und auch historisches Wissen vermittelt.

## 2.4 Zusammenfassung

Der hier aufgezeigte Forschungsstand sowie die Erläuterungen zum Medium Film, zu seiner Analyse und zur problematischen Verarbeitung von Geschichte im Film lassen bereits die Schwierigkeiten erkennen, die eine Untersuchung des Films *Der Untergang* mit sich zieht: Nicht nur ist die ‚Sprache‘ des Films zu entschlüsseln und ihre Wirkung zu erklären, sondern auch die historischen Aspekte, die er verarbeitet, sind zu beleuchten, um aufzuzeigen, welches Bild Adolf Hitlers gezeichnet wird. Das im Film abgebildete Hitler-Bild steht zudem immer im Bezug zur Gegenwart, weshalb auch der gesellschaftliche Diskurs mit einfließen muss, um dem Untersuchungsgegenstand gerecht zu werden. Deshalb muss sich die vorliegende Arbeit nicht nur analytisch dem *Untergang* annähern, sondern daneben auch versuchen, den Film anhand der vorgestellten Hitler-Filme einzuordnen und aufzuzeigen, inwiefern er sich von jenen absetzt bzw. auf sie bezieht. Es soll verdeutlicht werden, dass sich gesellschaftliche Aspekte und Diskurse auch in medialen Produkten widerspiegeln bzw. diese durchdringen und Filme immer auch Gesellschaftsbezüge aufweisen. Schon Siegfried KRACAUER hat erkannt: „Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien“ (*Von Caligari* 11).



### **3 Analyse – *Der Untergang* und die Darstellung der Figur Adolf Hitler**

In diesem analytischen Teil, der den Hauptteil der Arbeit ausmacht, wird nun die zuvor besprochene filmwissenschaftliche Vorgehensweise auf den Film *Der Untergang* angewendet und dieser hinsichtlich der Fragestellung untersucht, welches Hitler-Bild im Film konstruiert wird und welche Wirkung dieses auf den Zuschauer ausübt. Dabei ist es notwendig, nicht nur Szenen, die Hitler abbilden, zu untersuchen, sondern auch solche, in denen er nicht auftritt, um zu erfahren, welchen Gesamteindruck *Der Untergang* präsentiert. Die Analyse teilt sich dabei in zwei Bereiche: Film- (3.1) und Figurenanalyse (3.2). Einige wichtige Filmsequenzen sind dabei einer detaillierten Untersuchung unterzogen worden, deren Protokollierung sich in Anhang C findet. Abgerundet wird das Kapitel mit einer knappen Zusammenfassung.

#### **3.1 Filmanalyse – *Der Untergang***

Aufgrund der Feststellung, dass für eine Filmanalyse die Betrachtung des Gesamtprojekts nötig ist, wird das Kapitel in die folgenden Abschnitte unterteilt: Zunächst werden Produktionsfaktoren und Hintergrundinformationen gegeben, bevor die Analyse des Point of View folgt und abschließend die Handlungswirklichkeit untersucht wird.

##### **3.1.1 Produktionsfaktoren und Hintergrundinformationen**

*Der Untergang* hatte am 09. September 2004 in München seine deutsche Kinopremiere. Regie bei diesem 13,5 Millionen Euro teuren Projekt führte Oliver HIRSCHBIEGEL und für Drehbuch sowie Produktion zeichnete Bernd EICHINGER verantwortlich. Produziert wurde der Film als europäische Co-Produktion. Die internationale Uraufführung fand am 14. September 2004 im Rahmen des Toronto International Film Festivals statt. Eine Woche nach der deutschen Uraufführung kam der Film dann in die Kinos und wurde zu einem der erfolgreichsten Filme des

Jahrs 2004. Bis heute haben den Film ca. 4,6 Millionen deutsche Kinozuschauer gesehen („Jahresliste“). Auch im Ausland war *Der Untergang* erfolgreich und wurde sogar bei den Academy Awards 2005 in der Kategorie ‚Bester ausländischer Film‘ nominiert. Zudem gewann er einige bedeutende deutsche Filmpreise (u.a. den Bayerischen Filmpreis 2004 für Produzent EICHINGER, Hauptdarsteller GANZ und den Publikumspreis).

Laut Angaben des *Filmportals* hat der Kinofilm eine Spielzeit von 155 min bzw. weist das Trägermaterial eine Länge von 4.240 m auf („Der Untergang“). Das Filmformat beträgt 35 mm und das Seitenverhältnis 16:9. Bild und Ton entsprechen den neuesten technischen Anforderungen (Farbe und Dolby Surround).

Am 19. und 20. Oktober 2005 fand die TV-Premiere in den öffentlich-rechtlichen Programmen ARD und ORF statt. Dabei wurde der Film als Zweiteiler gezeigt und enthielt einige bis dahin unveröffentlichte Szenen, weshalb diese Fernsehproduktion knapp 25 Minuten länger als die Kinofassung ausfällt. Die Kinoversion wurde am 17. März 2005 als DVD herausgebracht, wobei im Oktober des gleichen Jahrs noch eine drei DVDs umfassende Extended Edition veröffentlicht wurde, die Hintergrundinformationen etc. bietet.

Die Dreharbeiten, die von August bis November 2003 stattfanden („Der Untergang“), wurden teilweise in Russland und teilweise in Deutschland realisiert: Während der Großteil der Außenaufnahmen in St. Petersburg entstand, wurden die Innenaufnahmen in München gedreht.

Das Bonusmaterial „Dreharbeiten in Russland“ bei der Extended Version des Films beinhaltet einige Aspekte zur Drehsituation. St. Petersburg wurde nach einer langwierigen Suche ausgewählt, weil die klassizistische und stalinistische Architektur stark dem Aussehen Berlins im Jahre 1945 ähnelt. Außerdem erhielt die Filmcrew von den örtlichen Behörden die Genehmigung, eine vierspurige Straße für neun Tage komplett zu sperren und Veränderungen sowohl an den Häuserfassaden als auch der Straße vorzunehmen – bspw. neue Beschilderungen, Zunageln der

Fenster, Aufschütten mehrerer Tonnen Schutt. Dies wäre nach Aussagen der Verantwortlichen für das Szenenbild in Deutschland nur mit großem Aufwand oder nach schwierigen Verhandlungen möglich gewesen. Neben diesen positiven Aspekten war der Filmdreh in Russland aber auch mit Problemen verbunden: Da ist bspw. die Zollproblematik zu erwähnen, die ein Verbot der Einfuhr von Waffen oder Munition vorsieht, weshalb die gesamten Kriegsutensilien und -maschinerie in Russland organisiert werden mussten, was Verzögerungen verursachte. Manchmal führten diese Schwierigkeiten sogar dazu, dass eigentlich dringend benötigte deutsche Kriegsgeräte nicht besorgt und somit auch nicht verwendet werden konnten. Im Ganzen aber wurden die Filmarbeiten in Russland, insbesondere die Zusammenarbeit mit der Bevölkerung, als hervorragend eingeschätzt.

Die Bunkerszenen dagegen wurden in den Münchener Bavaria-Filmstudios aufgenommen. Dabei wurden die Bunkerräume vollständig sowie so detailgetreu und authentisch wie möglich nachgebaut, um das beklemmende Gefühl, das die Bewohner der damaligen Zeit verspürt haben müssen, einfangen zu können. HIRSCHBIEGEL erklärt, dass sie bewusst darauf verzichtet hätten, „Sprungwände“<sup>5</sup> oder ähnliches in die Kulissen einzubauen, um die Filmaufnahmen zu erleichtern. Gerade mit dieser unbequemen und untypischen Konstruktion sollte eine Drehsituation kreiert werden, die so nah wie möglich an die Realität angelehnt war und dem Filmteam nur den Raum bot, wie er damals wirklich im Bunker vorzufinden war („Blick hinter die Kulissen“ 20'55"-21'15").

Der „Blick hinter die Kulissen“ zeigt auf, dass auch bei der Beleuchtung und der Kamera-Verwendung zu Gunsten größtmöglicher Authentizität häufig darauf verzichtet wurde, artifizielles Licht oder viele Kamerafahrten einzusetzen. Stattdessen wurde, wann immer möglich, nur mit den damals auch vorhandenen Lichtquellen gearbeitet, um die Beleuchtungsverhältnisse realistisch und den damaligen Umständen entsprechend zu gestalten. Bei der Kameraführung wurde zumeist mit

---

<sup>5</sup> Das sind Wände, die nicht fest mit den Nachbarwänden verschraubt sind, sondern beweglich verschoben werden können.

einer Handkamera gedreht, die am besten geeignet schien, die hektische Kriegssituation authentisch abzubilden sowie die Angespanntheit der Bunkerbewohner einzufangen.

All diese Faktoren – das Setting, das so detailgetreu wie möglich rekonstruiert wurde sowie die Benutzung von Licht, Originalton, Kamera – sollten eingesetzt werden, um dem Zuschauer ein authentisches Bild der damaligen Zeit anzubieten, wie Regisseur Oliver HIRSCHBIEGEL wiederholt betont. Inwiefern dieser Wunsch nach Authentizität aufgrund dieser Aspekte aber wirklich erreicht werden konnte und ob die Zuschauer tatsächlich in den Sog der Bilder gezogen werden, soll anhand einiger ausgewählter Szenen in der Analyse des Films ermittelt werden.

Doch nicht nur die Produktionsfakten zeugen von einer Großproduktion, sondern auch die Zahl der am Film beteiligten Personen ist ungewöhnlich hoch: 91 Darsteller, 350 Crewmitglieder sowie knapp 5.600 (zumeist russische) Komparsen waren an der Entwicklung dieses Projekts beteiligt. Zudem verstärkt das Schauspielensemble den Aspekt der Großproduktion, welches sich wie das ‚Who is Who‘ der deutschen Filmbranche, allen voran Bruno GANZ (geb. 1941) und Alexandra Maria LARA (GEB. 1978), liest.

GANZ spielt Adolf Hitler (1889-1845), der vom 30. Januar 1933 bis zu seinem Suizid am 30. April 1945 Reichskanzler war und durch die Auslösung des Zweiten Weltkriegs für den Tod von Millionen von Menschen verantwortlich ist. GANZ beschreibt seine Hitler-Rolle als Herausforderung, die ihn fast an die Grenze seiner Belastbarkeit brachte und auch vor ein nahezu unlösbares Dilemma stellte: „Ich kann ihn nicht nur hassen, sonst kann ich ihn nicht spielen“ („Hitlers letzte Tage“ 51'19"-21"). Er fügt hinzu, dass es ihm wichtig war, zu zeigen, dass Hitler, als er im Vollbesitz seiner Kräfte war, verführerische Seiten hatte, die ihn zum Führer eines ganzen Volks machten: „Es hat ’ne bestimmte Art von Energetik und so, dass es uns heute ... ästhetisch nicht mehr interessiert. Wir lachen ja drüber“, wobei er hinzufügt, dass die heutigen aktuellen Titulierungen, bspw. Psychopath oder Spinner, Hitler nur einseitig und unvollständig beschreiben

können („Hitlers letzte Tage“ 14'20"-34"). GANZ ist sowohl Film- als auch Theaterschauspieler und im In- und Ausland gefragt (er spielte bspw. in Wim WENDERS Film *Der Himmel über Berlin*, 1986/87; Silvio SOLDINIS *Pane e Tulipani*, dt.: *Brot und Tulpen*, 2000; Peter STEINS Gesamtaufführung von Johann Wolfgang von GOETHES *Faust I und II*, 2000).

LARA spielt die Figur der Traudl Junge, geb. Humps (1920-2002), die von 1942 bis 1945 als Sekretärin Hitlers arbeitete und erst nach seinem Tod den Führerbunker in Berlin verließ. Die Schauspielerin sieht ihren Part kritisch, doch kann sie verstehen, dass die von ihr verkörperte Junge dem Führer in ihrer naiven Art folgte. Sie stellt fest: „Es ist wahnsinnig einfach zu sagen, daß man selber sich in der damaligen Zeit anders, ‚richtig‘ verhalten hätte“ („Making of“ 440). Doch, so ergänzt sie, damals war es nicht so einfach, sich dieser Faszination, die von Hitler und der NSDAP ausging, zu entziehen. LARA hat schon sowohl in nationalen als auch internationalen Kino- und TV-Produktionen gespielt (bspw. in Yves SIMONEAUS TV-Vierteiler *Napoléon*, 2002; Helmut DIETLS Kinostreifen *Vom Suchen und Finden der Liebe*, 2005).

Neben GANZ und LARA sind unter anderem Corinna HARFOUCH als Magda Goebbels (1901-1945) und Ulrich MATTHES als Reichspropagandaminister Joseph Goebbels (1897-1945), Heino FERCH als Architekt und Rüstungsminister Albert Speer (1905-1981) sowie Juliane KÖHLER als Hitlers langjährige Geliebte Eva Braun (1912-1945) zu sehen. Fast alle im Film dargestellten Figuren beruhen auf historischen Personen und nur die vom Drehbuchautor EICHINGER bewusst hinzugefügte Familie Kranz, die aus den Eltern Wilhelm und Dorothee sowie ihrem Sohn Peter besteht, ist fiktiv. EICHINGER erklärt, dass er das Schicksal der Kinder, die in der Hitlerjugend waren, sowie deren problematische Familiensituation zeigen wollte („Hitlers letzte Tage“ 47'15"-55"). Dieser Handlungsstrang soll also exemplarisch für die Konflikte der Eltern- und Kindergeneration stehen.

Die Regie bei *Der Untergang* übernahm Oliver HIRSCHBIEGEL, der im Jahre 2000 der breiten Öffentlichkeit durch seinen Thriller *Das Experiment* bekannt wurde. HIRSCHBIEGEL erklärt, dass es ihm zunächst Probleme bereitete, als Regisseur eines Films zu fungieren, der die letzten Tage des Dritten Reichs und Adolf Hitlers thematisiert. Doch gleichzeitig sah er es auch als wichtig an, diesen Teil der Geschichte filmisch zu verarbeiten:

Am Ende ist die Figur [Adolf Hitler, Anm. S.K.] für mich – so simpel das vielleicht klingt – die Inkarnation des Bösen. Dafür steht der Mann, und trotzdem muß er glaubwürdig sein ... Die schmutzige Wahrheit ist: Es sind Menschen, und ich muß sie als Menschen zeigen. („Making of“ 454)

HIRSCHBIEGELS Absicht war es nicht, einen tragischen Helden zu kreieren, sondern glaubwürdig darzustellen, wie sich die letzten Tage im Führerbunker abgespielt haben und dabei so authentisch wie möglich zu sein, ohne aber zu verherrlichen. Dabei sah er es als Herausforderung, einen Film zu machen, der Wirkungen beim Zuschauer auslöst, obwohl er eigentlich keinen „unumschränkt positiven Helden“ habe und auch die Handlung an sich, der Tod Hitlers und der Zusammenfall des nationalsozialistischen Regimes, bekannt und somit vorhersehbar seien („Making of“ 454).

Für Drehbuch und Produktion zeichnete Bernd EICHINGER verantwortlich, der eine feste Größe im deutschen Filmgeschäft ist, aber auch international agiert. Obwohl EICHINGER beachtliche Kino- und TV-Erfolge aufweisen kann, wurde ihm doch nicht zugetraut, solch ein Projekt angemessen zu realisieren, da seine Erfolge vor allem auf unterhaltsamen Filmen basieren. SCHIRRMACHER machte seine Bedenken in einem *FAZ*-Artikel deutlich: „Befremdet, wie fast alle Angehörigen meines Gewerbes und meiner Generation, nahm ich zur Kenntnis, daß er einen Film über die letzten Tage Adolf Hitlers zu drehen gedachte“. Die Vorstellung, dass Adolf Hitler durch Bernd EICHINGER sprechen würde, sei ihm und vielen anderen unbehaglich gewesen (SCHIRRMACHER). EICHINGER dagegen war sich sicher, dass man diesen Teil der Zeitgeschichte

filmisch verarbeiten müsse und empfand es als Notwendigkeit, dass man dabei nicht auf den verantwortlichen Akteur Hitler und seine Gefolgsleute verzichten könne („Making of“ 457).

Sein Ziel war, die surreal erscheinende Bunkerwelt und die reale Welt, die sich außerhalb des Bunkers abspielt, einander gegenüberzustellen und die Widersprüchlichkeit dieser beiden Bereiche aufzuzeigen („Making of“ 458). Fraglich war für ihn nur, wie man das inszenieren könne, ohne Hitler dabei zu idealisieren oder zu dämonisieren. Zudem gab es für EICHINGER noch einen anderen Grund, die Realisierung dieses Projekts voranzutreiben: „Ich finde, es ist an der Zeit, daß wir unsere Geschichte selber beleuchten, mit den Mitteln, die wir zur Verfügung haben“, weshalb diese Produktion überwiegend mit deutschen Mitteln finanziert, ein deutscher Regisseur verpflichtet, deutsche Darsteller (zumindest für die Sprechrollen) ausgewählt und der Film in deutscher Sprache gedreht wurde („Making of“ 458). EICHINGER wollte somit deutsche Geschichte aus einer deutschen Perspektive zeigen, da er feststellt: „Es gab schon Alec Guinness und Anthony Hopkins als Hitler, aber unser Film ist authentischer als alle vorherigen: Ein solches Projekt muß aus Deutschland heraus gemacht werden“ („Making of“ 458). Diese Authentizität, von der EICHINGER spricht, ist nicht mit historischer Wahrheit zu verwechseln, sondern es handelt sich dabei um die glaubwürdige Rekonstruktion der damaligen Ereignisse und Figuren, die so ‚echt‘ wie möglich wirken sollen.

Der Film *Der Untergang* handelt vom Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes, das mit Adolf Hitler an der Regierungsspitze von 1933 bis 1945 in Deutschland herrschte. Gezeigt wird dabei aber nur ein kleiner Ausschnitt dieser zwölf Jahre dauernden Zeitspanne und zwar der Zeitraum vom 20. April bis zur faktischen Kapitulation der Reichshauptstadt am 2. Mai 1945. Im Fokus stehen dabei Adolf Hitler und seine militärischen Gefolgsleute sowie Traudl Junge, die sich im Führerbunker in Berlin vor den sich nähernden russischen Truppen verschanzen.

Durch seine 50 Sequenzen weist *Der Untergang* einen klar strukturierten Aufbau auf und kann in Rahmen (1 und 50), Vorgeschichte (2), Einleitung (3 bis 16), Hauptteil (17 bis 42) und Schluss (43 bis 49) gegliedert werden. Der Rahmen zeigt zwei Interviewausschnitte aus André HELLERS und Othmar SCHMIDERERS Dokumentation *Im toten Winkel* (2002), in denen die echte Traudl Junge gezeigt wird, die versucht, rückblickend Stellung zu nehmen und zu erklären, warum sie 1942 als 22-Jährige Hitlers Privatsekretärin wurde. Die Vorgeschichte stellt dar, wie Hitler im Jahre 1942 eine Privatsekretärin sucht und Traudl Junge engagiert. Erstmals werden hier die Protagonisten des Films gezeigt und eingeführt. Die Einleitung führt dann in die eigentliche Handlung des Films ein, die im April 1945 spielt. Neben dem aussichtslos scheinenden Kriegszustand wird ein erster Blick in den Führerbunker in Berlin gegeben, in dem die letzten Maßnahmen getroffen werden, um der drohenden Niederlage noch zu entgehen. Die Einleitung endet mit der Resignation Hitlers, der den Krieg als verloren bezeichnet. Im Hauptteil des Films werden letzte Anstrengungen gezeigt, um doch noch die drohende Niederlage abwenden zu können, was sich aber als sinnlos herausstellt. Die letzten Sequenzen zeigen die finalen Vorbereitungen für Hitlers Selbstmord, der die Klimax des Films ausmacht. Der Schlussteil des *Untergangs* handelt von der Flucht einiger der noch verbliebenen Personen im Bunker, unter anderem Traudl Junge, und der bald ausgesprochenen Kapitulation Deutschlands.

HIRSCHBIEGELS Film wirkt inhaltlich zweigeteilt: Zum einen wird das Leben im Führerbunker dargestellt, zum anderen das Leben der Stadt Berlin. Der Fokus liegt aber eindeutig auf dem Geschehen, das sich im Inneren des Bunkers abspielt und von den äußeren Umständen nur zeitweise unterbrochen wird. Im Bunker selbst ist Hitler das Zentrum des Geschehens: So wird er einerseits als Diktator gezeigt, dessen Macht und Brutalität deutlich werden und der noch immer an einen Gewinn des Kriegs zu glauben scheint. Andererseits wird er aber auch in eher privaten

oder zumindest nicht militärischen motivierten Aspekten abgebildet, die ihn beim liebevollen und fürsorglichen Umgang gegenüber Eva Braun, seinen weiblichen Angestellten etc. zeigen.

### 3.1.2 Point of View

Es bietet sich an, den narrativen als auch optischen Point of View (POV) des *Untergangs* zu untersuchen. Dies bringt Erkenntnisse, welcher Art die Informationsvergabe innerhalb des Films ist und unterstützt somit die Analyse der Ermittlung des dargebotenen Hitler-Bilds.

In *Der Untergang* ist der narrative POV durch eine heterogen fluktuierende Informationsvergabe gekennzeichnet, was bedeutet, dass das Geschehen aus mehreren figürlichen Perspektiven geschildert wird. Dabei stellt Traudl Junges Sichtweise sicherlich die wichtigste und am häufigsten verwendete Form dar, wie anhand einiger Faktoren ersichtlich wird: Zunächst fungierte, neben FESTs historischer Vorlage, vor allem JUNGES Buch *Bis zur letzten Stunde* als Basis des Films. Zudem scheint die Filmhandlung um die Figur der Sekretärin herum aufgebaut zu sein. Die Problematik, einen Film nur mit dem Fokus auf Hitler zu produzieren, wurde insofern gelöst, als dass mit Junge eine Identifikationsfigur geschaffen wurde, die die Zuschauer sympathisch finden und deren Verhalten nachvollziehbar erscheint.

Die Bedeutung von Traudl Junges Filmfigur wird auch durch den dramaturgischen Aufbau ersichtlich: *Der Untergang* wird von zwei Interviewmitschnitten der echten Junge aus der Dokumentation *Im toten Winkel* umrahmt. Damit wird nicht nur das Interesse an ihrer Person bzw. Filmfigur, geschürt, sondern auch eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Realität und Filmrealität, geschlagen. Junge stellt im ersten Mitschnitt fest, dass sie noch immer, knapp 60 Jahre nach dem Krieg, ihr damaliges Verhalten nur schwer einordnen und beurteilen kann: „Ich hab das Gefühl, dass ich diesem kindischen jungen Ding böse sein muss oder dass ich ihm nicht verzeihen kann, dass es die... die Schrecken dieses Monster nicht rechtzeitig erkannt

hat“ (*Der Untergang* 0'13"-24"). Obwohl sie versteht, dass ihr damaliges Verhalten aber ebenfalls auf Neugier zurückzuführen ist, erklärt sie: „Und trotzdem, es fällt mir schwer, mir das zu verzeihen“ (*Der Untergang* 0'54"-57"). Durch einen ähnlichen Mitschnitt wird der Film auch abgeschlossen: Junge berichtet, dass sie im Nachhinein von den Taten, die vom nationalsozialistischen Regime verbrochen wurden, erfahren habe und gibt zu: „Aber ich habe noch nicht den Zusammenhang hergestellt mit meiner eigenen Vergangenheit“ (*Der Untergang* 168'44"-48"). Sie erkenne nicht ihre eigene Schuld, wobei ihr aber, als sie an einer Gedenktafel für Sophie Scholl vorbeigegangen sei, bewusst wurde, dass Naivität nicht vor einer Mitschuld oder Gewissensbissen schütze: „Und in dem Moment habe ich eigentlich gespürt, dass das keine Entschuldigung ist, dass man jung ist, sondern dass man auch hätte vielleicht Dinge erfahren können“ (*Der Untergang* 169'19"-31"). Dieser Rahmen ist dramaturgisch wichtig, deutet er doch gleich auf die Perspektive des Films hin und lässt eine Nähe zwischen Film und Publikum entstehen. Zudem wird von Beginn an der Eindruck vermittelt, dass die Filmhandlung aus Sicht einer Mittzwanzigerin geschildert wird, die aufgrund ihres Alters und freundlichen Auftretens als sympathische Figur betrachtet wird, mit der sich der Zuschauer gern identifiziert.

Ein Großteil der Filmhandlung wird also aus der Sicht Traudl Junges erzählt, doch daneben sind es auch andere Figuren, deren Perspektiven das Publikum zu sehen bekommt. Diese wechselnden narrativen Perspektiven bewirken eine Konfrontation mit wechselnden Sichtweisen, die zwar keine Allwissenheit für den Rezipienten bedeuten, die er aber durch Kontextualisierung zu einem Gesamteindruck, der aus verschiedenen Puzzlestücken zusammengefügt wird, formen kann. Diese Informationen, die von verschiedenen Figuren verteilt werden, dramatisieren den Plot und bewirken zudem eine Aktivierung des Publikums, das an manchen Filmstellen dem Wissensstand der Filmfiguren voraus ist. Ersichtlich wird dies bspw. an Himmlers und Fegeleins Gespräch, in dem sich Himmler über mögliche Verhandlungen mit den Alliierten auslässt und

seinen Adjutanten darüber in Kenntnis setzt (Sequenz 6). Der Zuschauer erhält an dieser Stelle Informationen, die den Bunkerbewohnern und insbesondere Hitler, verborgen bleiben.

Ähnlich ist es auch mit dem fiktiven Handlungsstrang um den Hitlerjungen Peter Kranz, der sich nur für die Zuschauer erschließt und aus dessen Perspektive die Situation des zerstörten Berlins und der Zivilbevölkerung ersichtlich wird. Eine Verbindung dieser Parallelhandlung zu den Bunkerbewohnern wird bspw. in Sequenz 11, Ehrung der Berliner Hitlerjugend, oder 48, beim gemeinsamen Überqueren der russischen Linien Junges und Kranz' am Filmende, gegeben.

Weitere figürliche Perspektiven sind vorhanden und ergeben damit einen Gesamtkontext, der auf mehreren Sichtweisen basiert und somit einen guten Überblick anbietet. Neben diesen unterschiedlichen personalen Sichtweisen gibt es aber auch nicht-figürliche. Diese werden bspw. eingesetzt, um einen relativ neutralen und informativen Blickwinkel zu zeigen. Dies findet Verwendung bei einigen Szenen, die Hitler abbilden und dem Publikum eröffnen, dass Hitler krank oder zumindest geschwächt ist, wie seine zuckende Hand beweist. Diese Hand ist zwar oftmals auch für andere Filmfiguren ersichtlich, doch manchmal auch nur durch den Kamerablick für den Rezipienten zu erkennen, wodurch dieser über einen Informationsvorteil verfügt (bspw. Sequenz 5 und 11).

Daneben ist es vor allem die Betrachtung des optischen POV, der bei *Der Untergang* von Interesse ist. Hierbei fällt auf, dass der Film zwischen einer relativ objektiven und einer wahrnehmungssubjektiven Informationsvergabe unterteilt, womit verschiedene Strategien verfolgt werden. Während die eher objektiven Annäherungen der Kamera das Geschehen überblicksartig und allgemein darstellen, also sozusagen die Grundlage visualisieren, wird mit der subjektiven Informationsvergabe eine starke Involvierung des Publikums bewirkt. Diese Art der Kameraführung wird in *Der Untergang* mehrfach angewendet und bewirkt eine emotionalere Vermittlung des Gezeigten. Vor allem bei Traudl Junge findet diese Vorgehensweise Verwendung, deren Ver-

halten anhand dieser Personalisierung sich scheinbar direkt auf den Zuschauer überträgt und bei diesem das Gefühl entstehen lässt, ‚durch ihre Augen‘ zu sehen. Die detaillierte Betrachtung der folgenden zwei Sequenzen kann dies eindringlich veranschaulichen.

Sequenz 25 ist zwar ziemlich kurz, veranschaulicht aber, dass Junges subjektive Sicht des Geschehens dargeboten wird. Junge betritt lautlos Hitlers Arbeitszimmer und bemerkt erst nach kurzer Zeit, dass sich dieser in dem abgedunkelten Raum aufhält. Sie ist sichtlich überrascht, wie eine Großaufnahme ihres Gesichts zeigt. Die folgende Einstellung, die einen Blick ‚durch ihre Augen‘, also ihre Perspektive gewährt, zeigt Hitler, der nachdenklich auf einem Stuhl sitzt und gebannt auf etwas zu starren scheint. Daraufhin wird wiederum Junges Gesicht in einer Nahaufnahme abgebildet und gezeigt, wie ihr Blick zu dem Motiv wandert, welches Hitler anzustarren scheint. Ein erneuter Perspektivenwechsel, der wiederum den Blick ‚durch ihre Augen‘ markiert, präsentiert ein Portrait Friedrichs II. Diese Vorgehensweise, die als klassischer POV-Shot bezeichnet wird, wechselt wiederholt zwischen Figur und Objekt, dramatisiert und emotionalisiert das Geschehen. Erst mit der letzten Einstellung der Sequenz wird die Spannung und Identifikation wieder durch einen objektiven Kamerablick abgelöst, in dem durch eine Totale ein Gesamteindruck des Raums vermittelt wird und einen nachdenklich sowie in sich gekehrten Hitler zeigt, der an seinem Schreibtisch sitzt und zu dem darüber hängenden Portrait Friedrich II. aufblickt. Unterstützt wird dieser Spannungsaufbau zudem durch die völlig dialog- und geräuschlose Aufmachung der Sequenz. Die Darstellung dieser Szenen wirkt so eindringlich, weil Junges subjektive Wahrnehmung gezeigt und vermittelt wird, die darstellt, dass dieses Verhalten für sie erstaunlich ist, weshalb es eine ähnliche Reaktion auch beim Publikum auslöst.

Die Frage, die sich dabei wahrscheinlich als erstes stellt, ist die folgende: Inwiefern ist diese Betrachtung eines Gemäldes entscheidend und was sagt es über die Person Hitler aus? Friedrich II. ist als geschickter Kriegsführer in die Geschichte eingegangen und soll für Hitler als

Vorbild gedient haben. Mit der Sequenz wird dieser Vermutung Rechenschaft gezollt, weshalb das Portrait wohl in die Filmhandlung integriert wurde. Die Nähe zu Friedrich II. wurde schon in Sequenz 19 von Eva Braun angesprochen, die Hitler wegen seines dreieckigen Mantels darauf hinweist, dass er nicht alles dem ‚Alten Fritz‘, wie Friedrich II. auch genannt wurde, nachzumachen brauche. Es kann also unterstellt werden, dass die Filmemacher die Bedeutung Friedrich II. für Hitler aufzeigen und zudem auch bekräftigen wollten, dass selbst eine Person wie Hitler eine Art Vorbild hatte, zu dem er aufblickte. Nicht nur die militärischen Erfolge als auch Niederlagen, sondern auch das Interesse Friedrich II. an Kunst und Kultur könnten eine Verbindung herstellen, die zwischen diesen beiden Männern besteht. Vielleicht sind es aber auch die Ehre und der Respekt, der ihm entgegengebracht wurden, denen Hitler nacheifert.

Es wird also in dieser Sequenz das Bild eines Manns konstruiert, der einem Vorbild nachzueifern scheint, auch wenn dies sicherlich nur in einem begrenzten Rahmen gilt. Es kann spekuliert werden, warum Hitler, der an einem Punkt angelangt ist, an dem er dem eigenen Tod entgegenblickt, dieses Bild betrachtet: Vielleicht kommt er durch Betrachtung dieses Portraits zur Ruhe, erhält eventuell Antworten auf Fragen, schwelgt in Erinnerungen, erinnert sich seiner Träume und Visionen oder hält Zwiesprache. Wahrscheinlich sind es mehrere dieser Aspekte, die ihn verleiten, jenes Portrait anzustarren.

Noch eindringlicher ist Traudl Junges wahrnehmungssubjektive Perspektive aber kurz nach Hitlers und Brauns Suizid erkennbar, als ‚durch ihre Augen‘ der Tatort des Geschehens gezeigt wird. Die ganze Sequenz wird durch Junge gerahmt, da sie sowohl in der ersten als auch letzten Einstellung abgebildet ist, wodurch für die ganze Tötungsszene das Gefühl entsteht, ihren Eindruck vermittelt zu bekommen. Der Tatort des Suizids selbst wird dann durch einen klassischen POV Shot visualisiert: Junge läuft langsam den Flur zu Hitlers Arbeitszimmer entlang und ihr beklommener Gesichtsausdruck wird in einer Großaufnahme gezeigt. Sie nähert sich dem

Raum und schnell wechselnde Einstellungen ermöglichen entweder den Blick auf ihr Gesicht oder aber den Blick ‚durch ihre Augen‘ auf das Objekt, welches sie erblickt. Der Zuschauer bekommt durch diese wahrnehmungssubjektiven Kameraeinstellungen Eindrücke und Details – unter anderem ein mit Blut verschmiertes Kopfkissen, zwei Pistolen sowie Patronen, Blut, Eva Brauns Brokattasche – des Zimmers gezeigt, die ihm vorher noch nicht bekannt waren. Die Annäherung und Betrachtung des Raums wird von einem dumpf klingenden Ton, der etwas lauter wird, begleitet, was zusätzliche Dramatik bewirkt. Das Gesehene scheint aber für Traudl Junge zuviel zu sein, sie fängt an zu würgen und rennt aus dem Zimmer. Diese Visualisierung des Tatorts aus Junges subjektiver Sicht hat eindeutig einen dramatisierenden und vor allem auch emotionalisierenden Effekt, da der Selbstmord Hitlers durch eine persönlich betroffene Figur gezeigt wird. Damit findet eine stärkere Involvierung des Publikums statt, die vor allem, da es sich um Junge, also die Identifikationsfigur des Films handelt, kritisch betrachtet werden muss.

Der optische POV wird innerhalb der Filmhandlung entweder aus einer relativ objektiven oder auch aus einer subjektiven Perspektive gezeigt. Dabei ist nicht nur Junges Perspektive abgebildet, wobei diese am häufigsten Verwendung findet, sondern das Geschehen wird auch von anderen Figuren aus ihrer persönlichen Sichtweise geschildert (bspw. das Gespräch Hitlers mit Haase und die anschließende Tötung des Schäferhunds Blondi wird aus der Sicht Schencks gezeigt), was eine Verschmelzung der Handlung mit den Eindrücken einer persönlichen Wahrnehmung bedeutet, die deshalb auf alle Fälle nicht mehr als neutral angesehen werden kann, sondern einen spezifischen Blick offeriert und somit auch eine spezifische Wirkung auslöst.

Die Betrachtung des narrativen als auch optischen Point of View zeigt, dass in *Der Untergang* verschiedene Verfahren angewendet werden: Der narrative Plot wird aus mehreren Perspektiven wiedergegeben, wodurch eine Dramatisierung des Geschehens bewirkt wird. Auffällig ist aber, dass immer wieder zur Perspektive Traudl Junges zurückgekehrt wird, was deren Bedeutung

für den Film unterstreicht. Die Betrachtung der visuellen Umsetzung ergibt, dass sowohl objektive als auch wahrnehmungssubjektive Vorgehensweisen angewandt werden, wodurch Teile des Films eher neutral und informativ wirken, während andere Sequenzen aufgrund ihrer Perspektivengestaltung emotional aufgeladen sind. Auch hierbei ist eine häufige Betrachtung des Geschehens aus Junges subjektiver Perspektive erkennbar. Dies bestätigt noch einmal die Bedeutung der jungen Sekretärin, die nicht nur die Identifikationsfigur des Films darstellt, sondern deren Sichtweise auch großteils durch die Filmhandlung leitet.

### **3.1.3 Handlungswirklichkeiten: Innen vs. Außen**

In *Der Untergang* wird nicht nur das Geschehen der Bunkerbewohner, sondern auch das der Bevölkerung Berlins abgebildet. Dabei wird schnell ersichtlich, dass diese beiden Geschehen nicht nur zwei verschiedene Handlungsschauplätze darstellen, sondern man sogar von zwei differierenden Handlungswirklichkeiten ausgehen kann, die kaum unterschiedlicher sein könnten und die am besten mit dem Begriffspaar ‚innen vs. außen‘ beschrieben werden können. Auffällig ist, dass das Verhältnis von ‚innen‘ und ‚außen‘ dabei nicht ausgewogen ist, sondern sich die Filmhandlung größtenteils im Inneren, also im Führerbunker, abspielt. Produzent und Drehbuchschreiber EICHINGER erklärte, dass er diese zwei gegensätzlichen Seiten beschreiben wollte, um den extremen Widerspruch dieser beiden Wirklichkeiten aufzuzeigen.

Erkennbar wird die Diskrepanz der zwei Welten anhand verschiedener Szenen, die entweder den Blick nach ‚innen‘ oder nach ‚außen‘ gewähren. Auffällige Exempel sind die im Bunker vorgenommenen Geburtstagsvorbereitungen für Hitler, die in Sequenz 3, also gleich zu Beginn des Films, stattfinden. Draußen wird Berlin beschossen und die Detonationen sind bis in den Bunker sowohl hör- als auch fühlbar, doch Eva Braun, Hitlers langjährige Geliebte, bereitet trotzdem einen Geburtstagskuchen für den Führer zu. Auch in Sequenz 13 will Braun den Kriegs-

umständen trotzen und organisiert ein Fest für die Bunkerbewohner. Diese folgen der Einladung auch gern, doch mehrere Einschläge zerstören die Feier und lassen alle zurück in den Bunker fliehen. Die Ankunft der Goebbels-Kinder im Bunker und ihr späteres Singen, zunächst für Hitler, später aber für auch die anderen Bunkerinsassen, vermitteln den Eindruck eines Unterhaltungsprogramms, welches angesichts der bedrohlichen Situation außerordentlich makaber wirkt.

Auch die weiteren Zustände innerhalb des Bunkers lassen nicht den Eindruck entstehen, dass man sich im Belagerungszustand befindet, da bspw. die Strom- und Wasserversorgung zumindest meistens gewährleistet scheinen. Natürlich sind kurzzeitige Ausfälle zu verzeichnen, doch im Großen und Ganzen stellt dies kein Manko des Bunkerlebens dar. Auch muss niemand an Hunger leiden, wie einige Szenen, in denen gegessen und getrunken wird, belegen. Dies steht in krassem Widerspruch zu den Bildern, die die zerstörte Stadt Berlin zeigen und in denen sogar einmal zu sehen ist, wie ein Pferdekadaver von Zivilisten aufgeschnitten wird.

Insgesamt betrachtet scheint das Leben im Führerbunker seinen normalen Verlauf zu nehmen und wird durch keine größeren Geschehnisse beeinträchtigt. Die vernehmbaren Detonationen wirken aufgrund des weit unter der Erde liegenden Bunkertrakts zu weit entfernt, als dass sie wirklich eine Einschränkung des unterirdischen Lebens bewirken könnten. Erst die Resignation Hitlers mit dem Eingeständnis, dass der Krieg verloren sei, bedeutet für die Bunkerinsassen eine kritischere Auseinandersetzung mit der Außenrealität und der Zukunft, wie bspw. in einem Gespräch der beiden Sekretärinnen Junge und Christian gesehen werden kann. Erst das Näherkommen der feindlichen Armeen wie auch die zunehmenden Wutausbrüche Hitlers, die einen siegreichen Kriegsausgang immer unwahrscheinlicher werden lassen, zerstören mehr und mehr die letzten Hoffnungen. Schonungslos werden sie nun mit der brutalen Realität, in der das deutsche Volk als auch die Soldaten schon lange leben, konfrontiert.

Die äußere Realität scheint der inneren konträr, weil der Krieg und mit ihm Leid und Tod allgegenwärtig sind und das alltägliche Leben der Menschen betrifft. Nicht nur wird die Zerstörung Berlins gezeigt, sondern auch das Ausharren der Bevölkerung in Luftschutzbunkern, sobald die Sirenen losheulen. Zudem wird die Wirklichkeit des Kriegs mit Toten und Verletzten abgebildet, die sich außerhalb des Bunkers abspielt. Auch das dämmerige Licht und die Staubwolken, die über Berlin hängen, verdeutlichen den Zustand der Stadt, die kurz vor der Kapitulation steht. Obwohl Teile des Bunkers als Lazarett dienen, kann dies nicht als ‚innere‘ Realität angesehen werden, da die Bunkerbewohner diese Räumlichkeiten nicht aufsuchen und somit keine Berührungspunkte vorhanden sind, die sie über den Krieg und seine Folgen informieren.

Äußere und innere Realität treffen zwar manchmal erbarmungslos aufeinander (bspw. Fest von Eva Braun), doch scheinen einige der Bunkerbewohner durch den Schutz des Bunkers die sich draußen abspielende Wirklichkeit nicht zu erkennen und stattdessen immer noch den naiven Glauben zu haben, dass es doch noch einen Umschwung geben könnte. Dies liegt aber auch an der Persönlichkeit Hitlers, der durch seine rhetorischen Fähigkeiten, seine Überzeugungsarbeit als auch seinen unerschütterlichen Siegeswillen die Hoffnung der Bewohner nährt. Erst der Suizid Hitlers und die anschließende Flucht offenbaren vielen der Bunkerbewohner die Brutalität des Kriegs, die sie in diesem Ausmaß nicht unbedingt erwartet hatten. Ersichtlich wird das bspw. an Junges Reaktionen bei ihrer Flucht, als sie ungläubig die vielen Verletzten und Toten, also die ‚echte‘ Realität der Außenwelt sieht.

*Der Untergang* offenbart somit zwei sich kontrastierende Handlungswirklichkeiten: Die ‚innere‘ des Bunkers und die ‚äußere‘ der Stadt Berlin, die in einem extremen Widerspruch zueinander stehen. Die Innenwelt des Bunkers mutet dabei schon fast unreal an, da das Publikum über das Wissen verfügt, welche Ausmaße und Folgen der Zweite Weltkrieg hatte, weshalb die gezeigte Realität des Bunkers unwirklich und das Benehmen der Bewohner kaum nachvollziehbar ist.

### 3.2 Figurenanalyse – Die Darstellung der Figur Adolf Hitler in *Der Untergang*

Die Kontroverse bei *Der Untergang* drehte sich vor allem um den Fakt, dass Hitler im Film nicht nur als Führer, sondern auch als Privatperson bzw. Vorgesetzter (im nicht-militärischen Bereich) gezeigt wird. Das Zeigen dieser Facetten ließ nämlich die Befürchtung aufkommen, dass dadurch ein ‚geschöntes‘ Bild Hitlers entstehen würde, welches die Wirklichkeit verzerre und einen falschen oder zu ‚netten‘ Eindruck seiner Person hinterlasse. Um herauszufinden, welcher Gesamteindruck Hitlers im *Untergang* demonstriert wird, wird nachfolgend sowohl die Darstellung der Hitler-Figur an sich als auch das durch die weiteren Filmfiguren vermittelte Bild untersucht.

#### 3.2.1 Aspekte des Führers

In *Der Untergang* werden viele Facetten Adolf Hitlers gezeigt und einige davon klassifizieren ihn eindeutig als Führer des Deutschen Reichs. Dabei ist diese Rolle anhand mehrerer Aspekte ersichtlich, wobei die wichtigsten, die im Film demonstriert werden, seine Macht/Autorität, seinen Durchsetzungswillen, seine Rücksichtslosigkeit, seine Brutalität oder seinen Antisemitismus darstellen sowie die ihm von anderen Figuren entgegengebrachte Ehre und den Glauben, wie die Untersuchung der folgenden Sequenzen belegt.

Mehrere Szenen des Films zeigen, dass Hitler noch immer der unumschränkte Herrscher ist und seine Macht und Energie ungebrochen sind. Dies wird bspw. in den Sequenzen 3, 9, 17, 27 und 37 deutlich, die ihn in Besprechungen zeigen, in denen das weitere militärische Vorgehen besprochen wird. Trotz schlüssiger Argumentation und der Ratschläge seines Stabs reagiert Hitler nicht darauf, sondern wittert oftmals gleich Verrat und Betrug seiner eigenen Leute. Energisch und mit oftmals unbändiger Wut formuliert er seine Befehle und ist dabei Argumenten, die von seinem Mitarbeiterstab hervorgebracht werden, kaum zugänglich. Vertrauen scheint er nur in seine eigenen Fähigkeiten zu haben und unterstellt seinen Generälen Unfähigkeit und Unwissen: „Man

müsste die ganze Luftwaffenführung sofort aufhängen“ (*Der Untergang* 8'01"-05"). Mit zunehmender Spielfilmdauer scheint er unkontrollierter und irrationaler zu agieren. Gleichzeitig schwankt er aber auch zwischen unerschütterlichem Glauben an einen doch noch möglichen ‚Endsieg‘ oder aber prophezeit den kaum noch vermeidbaren Niedergang des deutschen Reichs und Volks. Die Besprechungssequenzen ähneln sich stark, weshalb zur näheren Betrachtung nur zwei Sequenzen ausgewählt wurden, die Hitlers Verhalten exemplarisch aufzeigen sollen.

In Sequenz 9 wird eine Lagebesprechung gezeigt, bei der Hitler, umringt von seinen Führungskräften, über die Kriegslage informiert wird. Dabei wird eindrucksvoll die klaustrophobisch anmutende Enge des Führerbunkers durch die Kamera veranschaulicht: Die Kamera zeigt von oben den Lagersraum und offenbart, wie dicht aneinandergedrängt die Militärs um einen Tisch herumstehen, auf dem eine Landkarte ausgebreitet ist. Nur Hitler und Hermann Göring, Oberbefehlshaber der deutschen Luftwaffe, sitzen an zwei Seiten des Tisches und werden somit sofort als zentrale Figuren eingeführt. Hitler ist dabei als das wirkliche Zentrum zu sehen, da ihm alle Personen gegenüberstehen und ihre Augen auf ihn gerichtet sind. Hitler erhält unerwünschte Informationen, woraufhin er ungeduldig einen seiner Generäle unterbricht und bedingungslosen Einsatz fordert, der durch einen „rücksichtslosen, mit aller Kraft geführten Gewaltschlag“ (*Der Untergang* 18'47"-49") gegen die russische Armee zustande gebracht werden solle. Die Bedenken der anwesenden Militärs, die ihn auf die immer stärker dezimierten und schwindenden Einheiten aufmerksam machen, wischt er mit einer Handbewegung fort. Er duldet keinen Widerspruch: „Haben Sie noch Zweifel an meinem Befehl? Ich glaube, ich habe mich klar genug ausgedrückt“ (*Der Untergang* 19'40"-42"). Die Umstehenden reagieren mit Schweigen auf diesen Ausbruch.

Sequenz 17, die erste Handlungseinheit des Hauptteils, ist der zuvor beschriebenen ähnlich und unterstreicht nochmals, über welche Autorität Hitler verfügt und wie sehr er sich immer wieder Betrug und Verrat ausgesetzt sieht. Diese Sequenz ist aber zudem von entscheidendem

Interesse, da Hitler zum ersten Mal den Gewinn des Kriegs in Frage stellt und am Ende der Diskussion zusammenbricht und resigniert, was als Schwäche ausgelegt werden kann, die eigentlich nicht zu seinem üblichen Glauben an sich und den ‚Endsieg‘ passt. Diese Phase ist aber nur von kurzer Dauer, wie sich im weiteren Verlauf der Filmhandlung herausstellt.

Hitler bespricht mit seinem Führungsstab das weitere militärische Vorgehen. General Krebs unterrichtet ihn über die neuesten militärischen Erfolge der russischen Armee, worauf er aber keine erkennbare Reaktion zeigt. Erst die Information des Generals Jodl, dass ein von Hitler geforderter Angriff nicht erfolgt sei, bewegt etwas in ihm und er wird wütend. Hitler greift mit der linken Hand, die dabei heftig zittert, nach seiner Brille und setzt sie ab, was durch eine Nahaufnahme seines Profils von der Kamera eingefangen wird. Mit stoischem Gesichtsausdruck verweist er den Großteil des Militärs des Raums: „Es bleiben im Raum: Keitel, Jodl, Krebs und Burgdorf“ (*Der Untergang* 41'13"-14"). Das Verlassen der Mehrheit der anwesenden Personen im Raum wird durch eine hinter Hitler positionierte Kamera gezeigt, die den Raum überblicksartig erfasst. Hitler brüllt, unmittelbar nachdem die Tür geschlossen wurde, los: „Das war ein Befehl! Der Angriff Steiners war ein Befehl. Wer sind Sie, dass Sie es wagen, sich meinen Befehlen zu widersetzen? So weit ist es also gekommen...“ (*Der Untergang* 41'33"-43"). Die Präsentation seines Antlitzes in Groß- und Nahaufnahmen offenbart seine Reaktionen: Wild gestikulierend und mit ruckartigen Bewegungen seines Körpers verleiht er seinem Ausbruch noch mehr Nachdruck. Seine Stimme überschlägt sich und Hitler entlädt seine ganze Wut an den Anwesenden, die zunächst nicht verbal reagieren, sondern nur den Blick senken. General Burgdorf jedoch wagt es, den Führer zu unterbrechen, wobei die Großaufnahme zeigt, welche Überwindung ihn das kostet. Doch er kann es nicht zulassen, dass alle Soldaten von Hitler als „Feiglinge, Verräter, Versager...“ (*Der Untergang* 41'59"-42'02") beschimpft werden. Hitler hat sich jedoch bereits in solch eine Rage geredet, dass er überhaupt nicht auf Burgdorfs Einwurf reagiert, sondern ununterbrochen weiter

wettert. Er fährt fort und wirft den Generälen vor, dass ihre zugebrachte Zeit auf den Akademien reine Zeitverschwendung gewesen wäre, womit er ihnen, ohne es auszusprechen, aber trotzdem eindeutig, unterstellt, dass sie alle keine Ahnung von der Kriegsführung hätten. Er erklärt, dass von seinem Herrschaftsbeginn an die Offiziere ihn bei seiner Arbeit nur behindert hätten und erklärt: „Ich hätte gut daran getan, vor Jahren alle höheren Offiziere liquidieren zu lassen wie Stalin“ (*Der Untergang* 42'28"-32"). In seiner Wut und Aggressivität legt er dar, dass nur er allein für den Erfolg der ersten Kriegsjahre verantwortlich gewesen sei: „Ich war nie auf einer Akademie, und doch habe ich allein... allein auf mich gestellt ganz Europa erobert“ (*Der Untergang* 42'45"-51"). Die Reaktionen der anwesenden Offiziere, die sich verstohlen anblicken, werden zwischen die Aufnahmen Hitlers gesetzt, um eine Aktions-Reaktions-Montage zu gestalten. Hitler spricht weiter und wirft seinen Militärs vor, das deutsche Volk betrogen zu haben. Doch die Verantwortlichen würden dafür büßen, wie er auf drastische Art und Weise darlegt: „Aber alle diese Verräter werden bezahlen.... Mit ihrem eigenen Blut werden sie bezahlen... Sie werden ersaufen in ihrem eigenen Blut“ (*Der Untergang* 43'08"-13"). Hitlers Wortwahl ruft erschrockene Blicke der Umstehenden hervor, die immer wieder von der Kamera gezeigt und zwischen die Bilder, die Hitlers Ausbruch dokumentieren, gesetzt werden.

Hitler sackt nach seinem Ausbruch erschöpft in sich zusammen und fährt nach einer Verschnaufpause, in der keiner der Anwesenden etwas gesagt hat, mit leiser Stimme fort: „Meine Befehle sind in den Wind gesprochen... Es ist unmöglich, unter diesen Umständen zu führen... Es ist aus“ (*Der Untergang* 43'28"-34"). Bei diesen Worten ist er wie ausgewechselt: Kurz vorher noch durch den Raum gelaufen und dabei wild um sich schreiend, sitzt er nun gekrümmt und mit dem Blick nach unten gerichtet auf seinem Stuhl, was durch eine seitlich von ihm positionierte Kamera erfasst wird. Die Kamerabilder der Offiziere dokumentieren das Entsetzen, welches sie bei Hitlers Worten erfasst. Doch Hitler legt noch einmal nach und teilt seinem Führungsstab mit leiser

Stimme mit: „Der Krieg ist verloren“ (*Der Untergang* 43'49"-50"). Die Kamera, die von der Seite eine Großaufnahme Hitlers aufnimmt, vermittelt dabei eindrucksvoll das Bild des in sich zusammengesunkenen Führers. Nach einem kurzen Moment, indem das Gesagte wie eine Gewitterwolke den Raum zu verdunkeln scheint, setzt Hitler hinzu, was diese Feststellung bedeutet: „Aber wenn Sie, meine Herren, glauben, dass ich deswegen Berlin verlasse, irren Sie sich gewaltig! Eher jage ich mir eine Kugel durch den Kopf!“ (*Der Untergang* 43'58"-44'04"). Die Großaufnahme bildet ab, welche Anstrengung es ihn kostet, diese Worte zu gestehen und zeigt, wie er weiter in sich zusammensackt und verloren am Tisch sitzt. Hitlers Vortrag, der von niemandem unterbrochen wurde, endet mit der Mitteilung: „Tun Sie, was Sie wollen...“ (*Der Untergang* 44'13"-15").

Sequenz 17 ist inhaltlich eine der Schlüsselsequenzen des Films und besticht dabei auch aufgrund ihrer filmischen sowie dramaturgischen Umsetzung. Hitlers Wutausbruch und die dabei entstehende Dynamik werden geschickt durch die Verwendung einer Handkamera und schnelle Einstellungswechsel gestaltet. Zudem ermöglicht die Handkamera eine fast schon intim wirkende Nähe zu den Figuren, wie dies bei Hitlers Feststellung, dass der Krieg verloren sei, nötig ist, um die Atmosphäre so ‚echt‘ wie möglich zu erfassen.

Diese beiden besprochenen Sequenzen verdeutlichen eindrucksvoll, welche Autorität und Macht Hitler besitzt: Sein Wort ist Befehl und diesem ist widerspruchslos zu folgen. Fehler sieht er bei den anderen und nicht bei sich, wie er auf drastische Art und Weise formuliert und die eigene Person dagegen als unfehlbar und ‚Alleinkämpfer‘ betrachtet, der immer nur von anderen auf seinem Weg behindert wurde. Ist die erste beschriebene Szene aber noch von unbändigem Siegeswillen geprägt, so hinterlässt die zweite Sequenz den Eindruck, als ob der Führer aufgegeben hätte und selbst nicht mehr an den ‚Endsieg‘ glauben könne. Beide Szenen zeigen aber trotzdem die Autorität Hitlers, die ungeschränkt zu herrschen scheint. Dieser Eindruck ist nicht nur aufgrund der Dialoge erkennbar, sondern erfährt durch die filmische Umsetzung noch eine Verstärkung.

Neben seinem Bild als mächtiger und autoritärer Führer wird der Eindruck seiner Person auch durch die Charaktereigenschaften Rücksichts- und Mitleidslosigkeit geprägt. Nicht nur gegenüber dem Feind, sondern auch gegenüber den eigenen Soldaten oder der Zivilbevölkerung offenbart er Brutalität und Emotionslosigkeit, wie die folgenden zwei Szenen erkennen lassen.

In Sequenz 9 ernannt Hitler General Mohnke zum Kampfkommandanten Berlins, der somit für die Sicherung des Regierungsviertels verantwortlich ist. Mohnke akzeptiert diesen Posten ohne Widerspruch, doch weist er stockend auf die Not leidende Zivilbevölkerung hin, was Hitler aber sofort abwiegelt: „Ich verstehe Ihre Bedenken, aber wir müssen auch da eiskalt sein. Wir können jetzt keine Rücksicht auf sogenannte Zivilisten nehmen“ (*Der Untergang* 21'42"-48"). Mohnkes erneuter Vorstoß „Mein Führer, bei allem gebotenen Respekt, gestatten Sie die Frage: Was soll aus den Frauen und den Kindern werden? Den Tausenden von Verletzten und den Alten?“ (*Der Untergang* 21'50"-56") wird von Hitler offensichtlich bewusst ignoriert.

In einem später stattfindenden Gespräch mit dem Rüstungsminister Albert Speer (Sequenz 14) unterstreicht Hitler nochmals, dass man rücksichtslos sein müsse und redet davon, dass der Feind nur zerstörtes Gebiet vorfinden solle. Speers Einwurf, dass diese Vorgehensweise „das Todesurteil für das deutsche Volk“ (*Der Untergang* 26'31"-32") bedeute, löst bei Hitler aber kein Mitleid, sondern eher das Gegenteil aus: „Wenn der Krieg verloren geht, ist es vollkommen wurscht, wenn auch das Volk verloren geht...“ (*Der Untergang* 26'47"-49"). Erregt schüttelt er dabei den Kopf. Für ihn ist es sinnlos, Rücksicht zu nehmen oder Mitleid zu haben und er beruft sich auf die von Charles DARWIN (1809-1882) entwickelte Theorie der Evolution und dem darin enthaltenen Prinzip ‚Survival of the fittest‘: „Denn das Volk hat sich als das schwächere erwiesen, und es ist nur ein Naturgesetz, dass es dann eben ausgerottet wird“ (*Der Untergang* 27'00"-03"). Speer senkt resigniert den Kopf und weist darauf hin, dass Hitler vom deutschen, also ‚seinem‘ Volk spreche. Hitler aber ignoriert diese Aussage und schaut abwechselnd zu Speer oder ins Leere. Er

stellt fest: „Was nach diesem Kampf übrigbleibt, sind ohnehin nur die Minderwertigen, denn die Guten sind gefallen“ (*Der Untergang* 27'08"-10").

Hitler in seiner Funktion als Führer nimmt keine Rücksicht, sondern Verluste sind für ihn einkalkuliert. Mitleid scheint ihm unbekannt zu sein, wie er klar formuliert und er kann keinen Wert eines Volks erkennen, das besiegt oder zurückgeschlagen wird. Seiner Meinung nach bedeutet eine Kriegsniederlage nicht nur den militärischen Niedergang, sondern auch den des Volks. Hitler stellt fest: „Das Leben vergibt keine Schwäche... Die sogenannte Menschlichkeit ... das ist ein Geschwätz der Schweinepaffen“ (*Der Untergang* 87'15"-17").

Die im Film präsentierte Führungsfigur zeichnet sich neben den schon zuvor erwähnten Eigenschaften auch durch Hass gegenüber seinen Feinden, insbesondere gegenüber Juden oder Kommunisten, aus. Obwohl in *Der Untergang* nicht sehr häufig die bekannten Feindbilder abgerufen werden, so sind sie doch latent spürbar und können auch anhand einiger Szenen aufgezeigt werden, wodurch das Hitler-Bild um ein weiteres Charakteristikum bereichert wird.

Hitlers Antisemitismus wird bei einem kleinen Bankett, welches zu Ehren des Generalfeldmarschalls von Greim, der der neu ernannte Oberbefehlshaber der Luftwaffe ist, und Hanna Reitsch stattfindet, aufgezeigt. Hitler erklärt: „Ich habe die Widerstände im Innern wie die Gegenwehr der Fremdrassigen immer mit brutaler Härte niedergeschlagen. Anders kann man das nicht machen“ (*Der Untergang* 87'37"-46"). Hitler ruft mit seinen neuen Plänen, wie der Krieg doch noch zu gewinnen sei, Erstaunen bei den Anwesenden hervor, was der Führer jedoch nur mit der folgenden Äußerung quittiert: „Ja, glauben Sie denn, ich schaue tatenlos zu, wie diese Judenschweine mich abmurksen?“ (*Der Untergang* 90'24"-28").

Auch während des Diktats seines Testaments (Sequenz 35) beschreibt Hitler nicht nur seine drei Jahrzehnte umfassende politische Karriere, sondern lässt auch seinen Antisemitismus erkennen: „Es werden Jahrhunderte vergehen, aber aus den Ruinen unserer Städte und

Kunstdenkmäler wird sich der Hass auf das letzten Endes verantwortliche Volk immer wieder erneuern, dem wir das alles zu verdanken haben: dem internationalen Judentum und seinen Helfern“ (*Der Untergang* 102'52"-103'08"). Diese Äußerung wird von Traudl Junge erstaunt vernommen und es keimt das Gefühl auf, dass solch eine Aussage für sie neu und unbekannt sei, was aber in Anbetracht der Tatsache, dass sie schon Jahre für ihn arbeitet, doch eher unwahrscheinlich sein dürfte. Hitler, der die Überraschung Junges bemerkt, fordert sie mit einem eindeutigen Blick auf, weiter dem Diktat zu folgen. Ihr Erstaunen wird auch vom Publikum wahrgenommen und es kann sich mit der Filmfigur vergleichen, da es diese Äußerung Hitlers ebenso ablehnt.

Das in *Der Untergang* vermittelte Bild zeigt auf, welche Meinung Hitler gegenüber dem Judentum vertritt, weshalb diese Äußerungen auf alle Fälle bei der Betrachtung des im Gesamtzusammenhang vermittelten Eindrucks beachtet werden müssen. Hitler bündelt in seiner Rolle als Führer viele Aspekte, die ihn als Herrschsüchtigen, Brutalen, Rücksichts- und Mitleidlosen darstellen, der immer und überall seinen Willen durchsetzen und seine Macht demonstrieren will. Vertrauen scheint er dabei nur in sich sowie seine eigenen Fähigkeiten zu haben und sieht gleich in jeglichem Verhalten, das sich ihm widersetzt, Verrat und Betrug. Seine Energie, mit der er agiert, ist dabei unübersehbar, aber genauso auch seine Irrationalität, die trotzdem keine öffentlichen Zweifel seiner Autorität zulässt.

Dies ist vor allem am Verhalten der Militärs, wenn Hitler nicht anwesend ist, ersichtlich. Während sie nämlich bei seiner Präsenz zumeist schweigen und nur selten eines Widerspruchs fähig sind, so ändert sich dies bei seiner Abwesenheit. Zumindest zeigt dies ein unter den Offizieren und Generälen ausgebrochener Tumult, in dem sie sich über die Aussichtslosigkeit des Kriegs unterhalten und sich gegenseitig vorwerfen, den Führer nicht wahrheitsgemäß zu unterrichten. Darauf angesprochen stellt General Burgdorf aber klar, dass Hitler sich voll und ganz bewusst über die gegenwärtige Lage sei: „Glauben Sie im Ernst, der Führer weiß das nicht selbst?

Aber er wird niemals kapitulieren“ (*Der Untergang* 99'41"-47"). Hinter Hitlers Rücken sind die Militärs also weitaus offener und ehrlicher, doch entschuldigen sie ihr zögerliches Verhalten gegenüber ihrem Führer damit, dass er das ja auch selbst wisse. In Anwesenheit Hitlers wird also eher nach dem Prinzip des ‚Weniger ist Mehr‘ verfahren, da die unumschränkte Macht nicht in Frage gestellt wird und zudem keiner der Betroffenen einen Wutausbruch oder ähnliches riskieren will. Allen scheint bekannt zu sein, dass Hitler nicht gerne Widerspruch erfährt, weshalb es vorgezogen wird, ihm gegenüber eher einmal zu ‚kuschen‘ als die eigene Meinung zu vertreten. Außerdem ist sicherlich entscheidend, dass die Generäle ohne ihren Führer nicht agieren können, also von ihm abhängig sind. Trotz Hitlers zunehmend erkennbarer Realitätsverzerrung wird ihm nicht widersprochen, sondern er erfährt Zustimmung. Die Macht und Autorität, die von Hitler ausgeht, wird dramaturgisch dargestellt, indem das unterschiedliche Verhalten der Generäle bei seiner Anwesenheit oder Nichtanwesenheit aufgezeigt wird.

Nicht nur die Macht, die ihm zugesprochen wird, ist am Verhalten anderer Personen ablesbar, sondern auch der Respekt, die Ehrfurcht als auch der Glaube und die Hoffnung an den Führer sind vor allem am Benehmen anderer Filmfiguren erkennbar. Denn bis zum Schluss des Films, also selbst über den Tod Hitlers hinaus, werden seine Attribute als charismatische Führungsperson von anderen gesehen und ihr Verhalten darauf ausgerichtet, was teilweise makabere Ausmaße annimmt, wie die folgenden Sequenzen anschaulich beschreiben.

Das Abschiedsdefilee (Sequenz 5) bspw. zeigt den Respekt, den die Militärs ihrem Führer entgegen bringen: Die im Saal wartenden, sich unterhaltenden Personen wenden sich bei Hitlers Eintritt sofort ihm zu und empfangen ihn mit der dem Führer gebührenden Begrüßung, dem Hitler-Gruß. Die filmische Gestaltung dieser Szene, durch eine hinter Hitler positionierte Kamera, verstärkt diesen Eindruck noch, da diese gewählte Positionierung den Zuschauer fast schon das

Spektakel aus Hitlers Perspektive zeigt, wodurch die Kulisse der salutierenden Männer fast schon imponierende Ausmaße annimmt.

Des Weiteren kann auch der schier unerschütterliche Glaube in Hitler an einer kleinen Episode demonstriert werden, die kurz vor seinem Selbstmord stattfindet, als er die Ärzte Prof. Haase und Prof. Dr. Schenck zu sich kommen lässt. Die beiden Ärzte werden von einer Krankenschwester begleitet, die beim Anblick Hitlers in Tränen ausbricht und erklärt, dass sie noch immer Hoffnung hege. Sie fleht ihn an: „Mein Führer, bewahren Sie Ihren Glauben an den Endsieg! Führen Sie uns und wir werden Ihnen folgen“ (*Der Untergang* 113'01"-08"). Dabei kann diese von der Krankenschwester getroffene Aussage wahrscheinlich exemplarisch für einen Teil des deutschen Volks gesehen werden, das in Hitler noch immer den unbesiegbaren Führer sieht, der die drohende Niederlage noch abwenden werde.

Doch nicht nur der noch immer vorhandene Glaube an Hitler ist überraschend, sondern vor allem auch die Angst, die die Menschen befällt, wenn sie daran denken, welche Folgen der Verlust des Kriegs und vor allem der Tod des Herrschers hätte. Dafür steht bspw. die Furcht der Sekretärin Christian, die nach Hitlers Resignation und Erkenntnis, dass der Krieg verloren sei, verunsichert fragt: „Aber der Chef glaubt doch selber nicht mehr dran. Was ist denn, wenn er sich umbringt? Was ist denn dann mit uns?“ (*Der Untergang* 46'50"-57"). Diese Befürchtungen spiegeln die Gedanken vieler wider, für die ein Leben ohne Hitler und seine Führung fast nicht möglich erscheint und vor allem auch das zukünftige Leben nicht abschätz- oder auch nur im Geringsten vorhersehbar ist.

Als radikalste Variante aber, die die Treue und den Glauben Hitler und seinen Ideen gegenüber markiert, können die verübten Selbstmorde angesehen werden, die nach Hitlers Suizid stattfinden. Diese werden dabei entweder, wie beim Ehepaar Goebbels, aus Angst vor einem Leben ohne den Führer und den Nationalsozialismus, begangen oder aber aus falsch verstandener

Loyalität dem Führer gegenüber, wie etwa bei dem jungen Obersturmführer Stehr oder dem Diplomaten Hewel. Neben diesen Motiven spielt aber sicherlich auch, besonders bei vielen höheren Militärs oder Personen mit verantwortlichen Posten, wie bspw. dem Reichsarzt der Schutzstaffel Grawitz, auch die Angst vor Aufdeckung der Gräueltaten und der Bestrafung durch die alliierten Mächte eine Rolle.

### 3.2.2 Aspekte der Privatperson und des Vorgesetzten

Neben der Führerperson werden in *Der Untergang* aber auch private Aspekte und Hitlers Verhalten als Vorgesetzter (im nicht-militärischen Bereich) gezeigt. Dabei wird die Filmfigur beim fast schon väterlich anmutenden Verhältnis zu seinen Sekretärinnen, im vertauten Umgang mit seiner Geliebten Eva Braun, der Freude beim Singen der Goebbels-Kinder als auch der persönlichen Enttäuschung bei Speers Geständnis, welcher zugibt, Befehle nicht ausgeführt zu haben, präsentiert.

Hitler erweist sich im Umgang mit seinen Sekretärinnen Traudl Junge und Gerda Christian sowie seiner Diätköchin Frl. Manziarly als angenehmer und rücksichtsvoller Vorgesetzter, der die Arbeit seiner Angestellten schätzt. Dies wird nicht nur an seinem fast schon väterlich-freundlichen Verhältnis gegenüber seinen Sekretärinnen deutlich, sondern auch durch ein einfaches „Danke“, welches er für die Kochkünste Frl. Manziarlys bei seinem letzten Essen hat, ausgedrückt. Dieses rücksichtsvolle Benehmen wird direkt am Filmanfang gezeigt, wie in der Vorgeschichte (Sequenz 2) abgebildet wird. Interessant ist dabei, dass diese Handlungseinheit nicht nur den Umgang Hitlers mit seinen Sekretärinnen exemplarisch darstellen kann, sondern auch seine erste Erscheinung während des Films zeigt, wodurch die Sequenz einen erhöhten Stellenwert erhält.

Die Vorgeschichte belegt, wie Hitler eine neue Sekretärin sucht, weshalb sich fünf junge Frauen im Führerhauptquartier ‚Wolfsschanze‘ zu einem Vorstellungsgespräch einfinden. Bevor

Hitler aber überhaupt das erste Mal abgebildet wird, wird er zunächst nur von seinem Diener Heinz Linge erwähnt, der die wartenden Frauen wissen lässt: „Ich muss Sie noch um einen kleinen Moment Geduld bitten... Der Führer füttert eben noch seinen Hund.“ (*Der Untergang* 1'48"-52"). Die Frauen, deren Nervosität förmlich greifbar scheint, zeigen ihre Unsicherheit und es wird sogar thematisiert, welche Anrede die beste sei, die sie für den Führer verwenden sollten. Linge schlägt ein einfaches „Heil, mein Führer“ vor und bezeichnet den Hitlergruß als unnötig. Er verweist darauf, dass sie sich für die Stelle der Sekretärin bewerben und nicht als Soldaten. Schließlich begibt sich Linge zur Tür und informiert Hitler über die Ankunft der Damen. Der spannungsgeladene Moment des ersten Auftritts wird durch einen nochmaligen Einstellungswechsel, in dem die Frauen aufgeregt wartend gezeigt werden, erhöht, bevor Hitler schließlich nach 2'44" zum ersten Mal auf dem Bildschirm erscheint und in einer knapp zehn Sekunden dauernden Einstellung allein abgebildet ist. Dabei folgt ihm die Kamera und zeigt ihn zunächst aus einiger Entfernung (Amerikanische Einstellung), bevor sie schließlich in einer Großaufnahme sein Gesicht fokussiert. Interessant ist, dass die Kamera sich von unten der Figur annähert (Aufsicht), wodurch auch das Publikum in die Lage versetzt wird, zu Hitler aufschauen zu müssen. Hitlers erster Auftritt wirkt dynamisch und mit einem freundlichen Blick mustert er die Frauen. Er bedankt sich bei ihnen, dass sie trotz der widrigen Umstände, die ihr Treffen begleiten, gekommen sind, bevor er sie einzeln begrüßt (*Der Untergang* 2'47"-3'40").

Traudl Junge, die Münchenerin, hat es ihm aufgrund ihrer Herkunft angetan und er bittet sie als erste zum Test: „Tja, Frl. Humps... dann wollen wir mal...“ (*Der Untergang* 3'44"-49"). Die Beiden gehen in Hitlers Arbeitszimmer, doch bevor das Diktat beginnt, wird zunächst gezeigt, wie Hitler seinen Schäferhund Blondi streichelt und sogar küsst: „Meine Blondi tut Ihnen nichts. Sie hat einen ausgesprochen scharfen Verstand. Überhaupt ist sie viel klüger als die Menschen“ (*Der Untergang* 4'02"-12"). Junge, die sichtbar nervös ist, wird von Hitler, der sie zu mögen scheint,

abgelenkt und aufgefordert, es sich bequem zu machen. Schließlich beginnt das von Hitler rasch gesprochene Diktat, welchem Junge versucht zu folgen. Als sie abrupt mit dem Tippen aufhört, wird Hitlers verwunderte Reaktion gezeigt, was durch das verwendete „shot/reverse shot pattern“ (Schuss-Gegenschuss-Montage) noch dramatisiert wird und den Zuschauern ermöglicht, sofort die Reaktionen der Figuren präsentiert zu bekommen. Deshalb wird eine stärkere Involvierung in das Filmgeschehen ermöglicht, was auch das Interesse steigert. Hitler steht auf, geht zu Junge hinüber und schaut auf das von ihr getippte Blatt, das wegen ihrer vielen Tippfehler unlesbar ist und welches aus seiner Perspektive gesehen in einer Großaufnahme gezeigt wird. Ängstlich sitzt Junge da, doch Hitler reagiert unerwartet freundlich und erklärt, dass sie das jetzt einfach noch einmal versuchen sollten. Die abschließende Information, dass Junge die Stelle erhalten hat, beendet die Vorgeschichte.

Diese Eingangssequenz hinterlässt einen sympathisch wirkenden Hitler, der Verständnis für Junges Nervosität aufbringt und nachsichtig reagiert. Auch im späteren Umgang mit seinen Sekretärinnen bleibt dieses Verhalten so, wobei aber auch manchmal ein väterlicher Ton mitschwingt, der anzeigt, dass er Junges Meinung zwar schätzt, sie aber nicht unbedingt sein Verhalten beeinflusst. Dies wird bspw. bei der ‚Germania‘-Modell-Sequenz (7) deutlich, als Junge ihrem Vorgesetzten rät, doch noch die Flucht aus Berlin zu wagen und sich in Sicherheit zu bringen. Ihren Vorschlag quittiert Hitler mit einem müden „Ach, Kind, ich kann das nicht“ (*Der Untergang* 16'06"-07"). Den Ausdruck „Kind“ verwendet Hitler im Filmverlauf noch einmal, wodurch klar die Autoritätsverhältnisse verdeutlicht werden. Er fühlt sich aber gerade deshalb auch in gewisser Weise für die beiden Sekretärinnen verantwortlich, wie Sequenz 18 zeigt, in der er ihnen, nachdem er die Kriegsniederlage eingestanden hat, eine Fluchtmöglichkeit offeriert: „Frau Junge, Frau Christian. Ziehen Sie sich sofort um. In einer Stunde geht ein Flugzeug, das Sie nach Süden bringt.... Es ist alles verloren... hoffnungslos verloren...“ (*Der Untergang* 44'45"-54"). Er fühlt sich

für ihr Wohlergehen verantwortlich, wobei dies so weit geht, dass er ihnen auf ihre Nachfrage hin Giftampullen als „Geschenk“ überreicht und sie somit nicht nur ihrem Schicksal überlässt, sondern ihnen eine freie Entscheidung über ihr Leben und ihren Tod ermöglicht (Sequenz 23).

Das hier dargestellte Verhalten Hitlers vermittelt das Bild eines Vorgesetzten, der sich um das Wohlergehen seiner Angestellten kümmert und sich bewusst ist, dass er ihnen gegenüber, besonders aufgrund der Tatsache, dass sie seinetwegen ihr Dasein im Bunker fristen müssen, eine Verantwortung inne hat, derer er sich nicht entziehen kann. Sein Benehmen setzt sich aus Rücksichtnahme, Verständnis, Freundlichkeit, Zuvorkommen aber auch einem klar erkennbaren Hierarchieverhältnis, das einer Vater-Tochter-Beziehung ähnelt, zusammen.

Hitlers freundliches Verhalten wird aber nicht nur im Umgang mit seinen weiblichen Angestellten ersichtlich, sondern kann vor allem auch an seiner Rolle des Liebhabers, an der Betrachtung seines Benehmens gegenüber seiner langjährigen Geliebten Eva Braun, die ihm in den Führerbunker nach Berlin gefolgt ist, abgelesen werden. Ihr gegenüber kann er sich fallen lassen und muss nicht nur den mächtigen und von allen gefürchteten Diktator mimen, sondern kann sich auch einmal ungezwungen und locker geben, wie ein Gespräch zwischen den Beiden, das sie im Beisein der beiden Sekretärinnen Junge und Christian führen, verdeutlicht (Sequenz 19)

Braun bittet Hitler dabei um den Kauf einer unbeschädigt vorgefundenen Bronzestatue, was Hitler mit dem Hinweis darauf ablehnt, dass es sich dabei sicherlich um Staatseigentum handle, der nicht einfach so käuflich sei. Braun aber widerspricht ihm und erklärt, dass das ja kein Problem für ihn darstellen dürfe, wenn er erst einmal die Russen besiegt und Berlin befreit habe, woraufhin Hitler amüsiert auflacht: „Die Logik der Frauen!“ (*Der Untergang* 49'33"-34"). Hitler wirkt während dieses Dialogs befreit und entspannt. Die Sequenz, die nicht in der Kinofassung zu sehen war, lässt Intimität und Nähe zwischen Eva Braun und Adolf Hitler erkennen, da Braun sich bspw. auch nicht scheut, ihn zu berühren. Außerdem zeigt die Sequenz auf, dass Hitler sich nicht

nur mit Aspekten befasst, die das weitere militärische Vorgehen etc. betreffen, sondern sich seine Gedanken auch um Alltägliches drehen und dies somit einfach als Situation, die aus dem Leben gegriffen scheint, gesehen werden kann.

Doch der Film offeriert nicht nur diesen Alltagsaspekt des Lebens zwischen Eva Braun und Adolf Hitler, sondern zeigt auch einen intimen Moment, einen Kuss, zwischen den Liebenden, der für Aufregung – sowohl inner- als auch außerhalb des Films – gesorgt hat. Die Kusszene (Sequenz 18) schließt direkt an die Handlungseinheit an, in der Hitler resigniert das Ende des Kriegs verkündet hat.

Hitler befindet sich im Flur und hat gerade seinen beiden Sekretärinnen eine Fluchtmöglichkeit offeriert, als Eva Braun zu ihm tritt und seine Hände in ihre nimmt: „Aber du weißt doch, dass ich bei dir bleibe. Ich lass mich nicht wegschicken“ (*Der Untergang* 45'00"-02"). Hitler nimmt dies scheinbar emotionslos zur Kenntnis. Dann jedoch nähert er sich ihr plötzlich, greift mit seiner Hand in ihren Nacken und gibt ihr einen Kuss auf den Mund. Nicht nur die Anwesenden sind aufgrund dieses offenen Liebesbekenntnisses verunsichert und zeigen betretene Mienen, sondern auch für das Publikum kommt diese lange Szene überraschend und unerwartet. Filmisch ist dieser intime Moment nicht durch eine GroßEinstellung realisiert, sondern durch eine distanziert wirkende amerikanische Einstellung, weshalb sie zwar einen liebevollen, aber keinen übertrieben eindringlichen Eindruck hinterlässt. Dadurch wird aber auch eine vollständige Involvierung der Rezipienten vermieden, die somit ihren Abstand zur Person Hitler wahren können. Kritisch kann hierbei aber natürlich gesehen werden, dass diese Kameradistanz der Hitler-Figur Respekt zollt, welcher ihn unnahbar wirken lässt und die Möglichkeit offen hält, ihn nicht vollkommen als Menschen, der Gefühle hat, zu enthüllen. Andererseits kann dieser Abstand aber auch verhindern, dass dieser private Augenblick ins Parodistische abgleitet und somit auch die Seriosität des Films unterlaufen hätte. Die Aufregung, die diese Kusszene in der Menge entfacht,

die betreten wegschaut, liegt darin begründet, dass die Liaison Hitlers mit Braun zwar hinlänglich bekannt, sie aber keine öffentliche und vor allem auch keine legitimierte Beziehung darstellt.

Die Kussesequenz stellt Hitler als Geliebten dar, der nach seiner Erkenntnis, dass der Krieg verloren sei, sich nicht scheut, seinen Gefühlen zu folgen und Eva Braun aufgrund ihres Loyalitätsbekenntnisses öffentlich seine Liebe zu zeigen. Die Reaktionen, die er damit verursacht, scheinen ihn dabei wenig zu kümmern und er beachtet sie auch nicht weiter. Für das Publikum ist diese Szene schwierig zu erfassen, da diese Intimität nicht in das Hitler-Bild zu passen scheint, welches der bisherige Film aufgebaut hat. Trotzdem ist durch die filmische Umsetzung ein gewisser Distanzbereich noch vorhanden, der keine vollständige Involvierung ins Geschehen bedeutet. Die Facette des liebenden Manns, der auch geliebt wird, vermittelt aber sicherlich einen sehr privaten Aspekt der Figur Hitler.

Aber Hitlers und Brauns Beziehung ist trotz der hier gezeigten Aspekte auch problematisch. Dies liegt zum einen daran, dass man nicht den Eindruck erhält, dass diese Liaison aus zwei gleichberechtigten Personen besteht, sondern im Filmverlauf deutlich wird, dass Hitler seiner Geliebten überlegen und sie ihm hoffnungslos verfallen zu sein scheint. Dies wird zum ersten Mal in Sequenz 7 anschaulich, als Braun danach gefragt wird, ob sie eine Flucht Hitlers befürworten würde oder nicht, und sie keine Entscheidung trifft, sondern nur schlicht erklärt: „Er ist der Führer. Er weiß, was richtig ist“ (*Der Untergang* 15'59"-16'02"). Ihre Aussage legt die Vermutung nahe, dass sie ihm und seinen Entscheidungen komplett vertraut und sich nicht in seine Angelegenheiten, insbesondere wenn es sich um solche handelt, die ihn als Führer betreffen, einmischen möchte.

Interessant ist aber nicht nur Eva Brauns Aussage innerhalb dieser Handlungseinheit, sondern kurz vor ihrem zusammen mit Hitler verübten Selbstmord wird in Sequenz 39 eindrucksvoll die Einstellung, die sie ihrem Partner gegenüber hat, abgebildet. Braun befindet sich in

ihrem Privatzimmer und setzt sich an ihren Schminktisch, den ein gerahmtes Foto Adolf Hitlers – dargestellt von GANZ – ziert. Diese nicht anwesende, aber aufgrund der Fotografie imaginär vorhandene Person wird von der Kamera fokussiert und in einer knapp fünf Sekunden lang dauernden Nahaufnahme gezeigt. Diese Gestaltung vermittelt das Gefühl, dass Hitler, obwohl er nicht da ist, das Leben dieser Frau nicht nur bestimmt, sondern auch den Mittelpunkt darstellt. Braun betrachtet in der Abschlusszene ihr dreifach gespiegeltes Gesicht und zieht sich ihre Lippen mit einem roten Lippenstift nach.

All diese Aspekte, die Hitlers und Brauns Liebesbeziehung charakterisieren, zeigen einerseits ein harmonisches, aber andererseits auch hierarchisch geprägtes Verhältnis, dessen sich beide bewusst zu sein scheinen und an dem sie beide auch nichts ändern wollen. Interessant ist, dass Braun sich eigentlich vollkommen aus Hitlers Leben als Führungsperson heraushält und sich nur ein einziges Mal, bei der Erschießung Fegeleins (Sequenz 34), in seine Angelegenheiten einmischt.

Neben der im Film gezeigten Liebesbeziehung zwischen Hitler und Braun gibt es einen weiteren Aspekt Hitlers, der innerhalb des *Untergangs* vermittelt wird: seine Rolle als Kinderfreund. In Sequenz 22 wird die Ankunft der sechs Goebbels-Kinder gezeigt, die von ihrer Mutter durch die Aussicht, dass sie gleich ihren „Onkel Hitler“ besuchen können, beruhigt werden. Kurz darauf wird abgebildet, wie die sechs Kinder, nun festlich gekleidet, in Hitlers Wohnraum sind und „Kein schöner Land in dieser Zeit...“ für die Anwesenden singen. Hitler schaut vergnügt und hat das jüngste der Goebbels-Kinder auf seinem Schoß, während die anderen direkt um ihn herumstehen. Die Darbietung scheint ihm zu gefallen, wie an seinem Gesicht ablesbar ist und auch durch sein späteres begeistertes Klatschen belegt wird.

Die Episode mit den Kindern zeigt einen glücklichen und fröhlichen Hitler, der keine Berührungängste hat. Auch für die Kinder selbst scheint es nicht ungewöhnlich zu sein, dass sie ihn treffen, wie auch schon an der familiären Bezeichnung als „Onkel Hitler“ erkennbar wird.

Das Bild Hitlers, das im *Untergang* gezeigt wird, kann noch um den Aspekt des Hundefreunds angereichert werden, wie im Film mehrmals aufgezeigt wird. Seine Schäferhündin Blondi liebt er anscheinend über alle Maße und bringt ihr teils mehr Gefühl entgegen als den Menschen. Deutlich wird das enge Verhältnis Hitlers zu seiner Schäferhündin schon gleich zu Beginn, als er beim Vorstellungsgespräch mit Junge zunächst ein paar Worte über das Tier verliert. Noch klarer aber wird das bei der Tötung Blondis, die Hitler kurz vor seinem eigenen Suizid durchführen lässt. Da er seine geliebte Schäferhündin nicht allein zurücklassen will, lässt er das Tier vergiften, wobei ihm dies so nahe geht, dass er der Vollstreckung der Tat nicht zusehen kann und sich, ohne ein Wort zu verlieren, abwendet.

Diese Episode verdeutlicht, welchen Stellenwert dieser Hund in Hitlers Leben eingenommen hat, wobei aber der Aspekt, dass er Blondis Vergiftung nicht mit ansehen kann vor dem Hintergrund, dass er während seiner Herrschaft für Millionen von Todesopfern verantwortlich ist, doch makaber anmutet. Die emotionale Bindung scheint hier jedoch den Unterschied auszumachen, der auch schon bei dem Verantwortungsgefühl, das er seinen Sekretärinnen gegenüber hat, deutlich wird.

Neben diesen Eindrücken, die von Hitler in seinem eher privat oder zumindest nicht militärisch und politisch geprägten Leben in diesem Film angeboten werden, ist es noch ein weiterer Aspekt, der ihn menschlich zeigt und Mitgefühl beim Publikum weckt. Hitler wird nämlich nicht nur als glücklicher Mensch präsentiert, sondern hat auch mit Enttäuschungen in seinem Privatleben zu kämpfen, wie die Filmhandlung zeigt. Dabei wird ersichtlich, dass für Hitler Loyalität nicht nur in seiner Rolle als Führer von entscheidender Bedeutung ist, sondern auch in seinem Privatleben. Unter anderem vermitteln das die Szenen, in denen er vom aus seiner Sicht begangenen Verrat Görings und Himmlers erfährt, deutlich, doch insbesondere das Abschiedsgespräch Hitlers mit Speer hinterlässt den Eindruck eines enttäuschten Manns, der sich im Stich

gelassen fühlt. Dies ist umso gravierender bei der Speer-Sequenz, wenn man die Ausgangssituation dieses Gesprächs noch einmal überdenkt: Hitler verehrt und schätzt Speer aufgrund seines Kunst- und Architekturverständnisses und auch Speer scheint von der Führungspersönlichkeit Hitlers angetan. Doch daneben scheinen sie auch eine persönliche Verbindung zu haben, die hier auf die Probe gestellt wird (Sequenz 29).

Die Anfangseinstellung, die die Begrüßung Hitlers und Speers zeigt, kann exemplarisch für das angespannte Verhältnis, das das folgende Gespräch auszeichnet, angesehen werden: Die Kameraposition ist unterhalb der Protagonisten und filmt durch einen Türrahmen hindurch, wodurch der Bildausschnitt eingengt wird. Zudem ist das Licht etwas diffus, da nur eine Kerze den Raum erleuchtet und Hitlers Umrisse dadurch in flackerndes Licht gesetzt werden. Als sich im Hintergrund eine Tür öffnet und Speer hereintritt, zeigt Hitler keinerlei Reaktion, was noch durch die Verwendung einer Steadycam unterstrichen wird. Erst die verzögerte Hinwendung Hitlers zu Speer wird mit einem Einstellungswechsel dokumentiert: Hitler wird in einer Nahaufnahme gezeigt, die neben seinem Gesicht auch seine offensichtliche Abwehrhaltung, ausgedrückt durch seine verschränkten Arme, demonstriert. Sein Blick liegt für einen kurzen Moment eindringlich auf Speer, bevor er die angespannte Situation auflöst: „Es ist gut“ (*Der Untergang* 79'06"-07").

Das folgende Gespräch der Beiden wird durch eine Schuss-Gegenschuss-Montage dramatisiert, wodurch Handeln und Verhalten der Protagonisten verdeutlicht werden und auch für das Publikum gut erkennbar sind. Zunächst spricht Hitler, der in der Vergangenheit schwelgt: „Ich habe Großes vorgehabt. ... Keiner hat mich begriffen... nicht einmal meine ältesten Mitkämpfer. Was hatten wir für Möglichkeiten! Die Weltmacht lag zum Greifen nahe! ... Zu spät“ (*Der Untergang* 79'20"-43"). Er redet im Präteritum, was eindeutig zeigt, dass er die Gelegenheit als vorübergegangen betrachtet. Doch, so fährt er fort, er könne sich zumindest zugute halten, „dass [er] die Juden mit offenem Visier bekämpft habe und den deutschen Lebensraum vom jüdischen

Gift gesäubert habe“ (*Der Untergang* 79'49"-56"), wie er befriedigt feststellt. Somit könne er nun auch reuelos dem Tod entgegenblicken, da er diese Aufgabe zu seiner Zufriedenheit erledigt habe: „Es fällt mir leicht davonzugehen“ (*Der Untergang* 80'00"-02").

Speer antwortet nicht explizit auf Hitlers Aussagen, bittet ihn jedoch darum, auch wenn er zwar sein Leben als schon beendet ansehe, dann doch wenigstens die Menschen, sein Volk, zu schonen. Hitler reagiert verständnislos und erklärt hart: „Wenn mein eigenes Volk an dieser Prüfung zerbricht, dann könnte ich darüber noch keine Träne weinen... es hätte nichts anderes verdient“ (*Der Untergang* 80'17"-25"). Das Gespräch wird hierbei nicht nur durch die Schuss-Gegenschuss-Montage dramatisiert, sondern auch die verschiedenen Einstellungsgrößen des Kamerabilds bewirken einen Spannungsaufbau: Neben Nahaufnahmen gibt es viele amerikanische Einstellungen, die Kopf und Rumpf abbilden, weshalb auch die Körperhaltung sowie Handbewegungen eingefangen werden können und ersichtlich wird, dass Hitler während des Gesprächs seine Hände knetet. Der Kamerafokus liegt aber eindeutig auf den Gesichtern der Figuren, wie die vielen Nahaufnahmen verdeutlichen und mit deren Hilfe explizit das Mienen- und insbesondere das Augenspiel der Personen betrachtet werden können.

Dabei fällt auf, dass Hitler nur selten seinem Gesprächspartner in die Augen schaut, sondern sein Blick zumeist umherschweift. Speer dagegen scheint gerade den Blickkontakt zu suchen, vor allem, als er das Wort ergreift. Seine Anspannung scheint förmlich greifbar, er räuspert sich und gesteht, dass er schon seit Monaten nicht mehr den Befehlen seines Führers gefolgt sei, sondern sie ausgesetzt habe. Speer schaut dabei Hitler an, während dieser umherblickt und ihn kaum eines Blicks würdigt. Als Hitler keine erkennbare Reaktion auf sein Geständnis zeigt, fährt Speer fort und erklärt: „Ich musste es Ihnen sagen“ (*Der Untergang* 80'58"-81'00"). Dies löst schließlich eine Reaktion bei Hitler aus: Zwar äußert er sich noch immer nicht verbal, doch wird seine Anspannung offensichtlich, wie das unaufhörliche Händekneten, der umherschweifende

Blick und schließlich das Zerbrechen eines Stifts, den er in den Händen hielt, belegen. Speer, der wahrscheinlich mit einem Wutausbruch oder ähnlichem gerechnet hatte, wirkt angespannt, doch nachdem Hitler sich weiterhin nicht rührt oder äußert, fährt er fort und offenbart, dass jedoch trotz dieser Zuwiderhandlungen seine persönliche Treue nie gelitten habe.

Hitlers anhaltendes Schweigen veranlasst Speer schließlich, sich zu erheben, woraufhin Hitler seine Sprache wiederfindet. Er verabschiedet sich sachlich von Speer und ohne ihn direkt anzublicken: „Also, Sie fahren. Gut. Auf Wiedersehen“ (*Der Untergang* 81'25"-34"). Speer streckt seinem Gesprächspartner zum Abschied die Hand hin, welche Hitler aber ignoriert, was szenisch interessant gestaltet ist: Die Kamera befindet sich auf der gleichen Höhe wie der sitzende Hitler und sein Antlitz sowie Rumpf füllen den Großteil des Bilds aus. Die Hand Speers, die dann von rechts oben in das Bild hineinragt, wirkt klein und ist vor allem nicht scharf erfasst, sondern es wird deutlich, dass Hitler eindeutig im Fokus der Kamera steht. Diese kurze Einstellung verstärkt allein schon durch ihren Aufbau Hitlers Ignoranz und die ablehnende Haltung gegenüber Speer. Bevor sich Speer abwendet, wünscht er Hitler noch alles Gute. Hitlers Blick aber wirkt versteinert und ohne sichtbare Reaktion. Die letzte Einstellung aber, eine Nahaufnahme, zeigt dem Publikum, wie über Hitlers Wange eine Träne rollt.

Diese Handlungseinheit vermittelt einen wichtigen Aspekt in der Betrachtung des Hitler-Bilds, welches *Der Untergang* offeriert. Nicht nur ist die Handlungseinheit aufgrund ihrer szenischen Gestaltung (harmonische Filmbilder, lange Einstellungsdauer), die den Protagonisten viel Raum für Mimik und Gestik gibt sowie dem Publikum ein genaues Studieren der Aktionen und Reaktionen ermöglicht, geprägt, sondern vor allem auch inhaltlich ist sie sehr interessant. Hitlers Ausführungen über die verpassten Möglichkeiten der Eroberung der ganzen Welt werden von antisemitischen Aussagen begleitet. Speer dagegen geht gar nicht darauf ein, sondern sein einziges Interesse scheint darin zu bestehen, das Volk zu schützen, was von Hitler aber kate-

gorisch abgelehnt wird. Speers Geständnis, dass er Hitlers Befehle nicht ausgeführt habe, ruft den Anschein hervor, als ob sich Speer von seinen Taten reinwaschen, Hitler ehrlich gegenüber treten und er seine Absolution erhalten wolle. Hitler aber zerstört diese Hoffnungen Speers und ignoriert sein Eingeständnis. Nur das Zerschlagen des Stifts offenbart seine Anspannung, die er aber nicht verbalisiert. Auch die Verweigerung von Speers dargebotener Hand zeugt davon, dass er enttäuscht ist und nun aus Trotz nicht reagiert. Hitler will nach außen stark und abgeklärt wirken, obwohl ihm wahrscheinlich innerlich mehr und mehr bewusst wird, wie einsam er langsam wird. Die Ernüchterung über diesen Betrug, den Speer an ihm verübt hat, möchte er aber auch aus Stolz nicht zeigen und für sich behalten, weshalb er jegliche Gefühlsregung bis zu Speers Verlassen unterdrückt. Die Kamera aber fängt diese seltene Emotion ein und zeigt, dass er innerlich bewegt ist, wie durch die Träne symbolisiert wird.

In dieser Handlungseinheit wird eines der privatesten und emotionalsten Bilder der Figur Hitler innerhalb des Films offeriert: Hitler reagiert auf eine private Niederlage, nämlich den Verlust eines Freundes, enttäuscht und somit menschlich. Die dabei angewandten Verhaltensweisen von Trotz, Nichtreagieren und Starren auf den Boden stellen Elemente dar, die für das Publikum leicht nachvollziehbar sind und Mitgefühl auslösen. Demgegenüber aber stehen die zu Beginn des Gesprächs geäußerten antisemitischen Aussagen, die es nicht zulassen, vollkommen Anteil an Hitlers Gefühlsregung zu nehmen. Innerhalb dieser Sequenz werden somit also zwei Profile Hitlers präsentiert, wobei die eine verabscheuungswürdig und nicht nachvollziehbar, die andere aber Mitgefühl erweckend und nachvollziehbar ist. Somit werden also auch zwei sich widersprechende Hitler-Bilder aufgezeigt, die aber trotzdem zu einem Hitler-Bild zusammengesetzt werden können.

Denn kann nicht gerade durch diese widersprüchlichen Facetten die These gestützt werden, dass dieser Film den Menschen Hitler zeigt, da doch gerade Brüche in der Persönlichkeit

und sich ausschließende Verhaltensweise einen Menschen zu einem Ganzen formen? Menschen sind nun einmal nicht homogen und immer durchschau- oder berechenbar, sondern zeichnen sich gerade aufgrund ihrer Vielschichtigkeit aus. Diese Thematik, die Verknüpfung dieser zwei sich konträr gegenüberstehenden Seiten Hitlers soll nun anhand einiger Szenen analysiert werden, in denen die unmenschliche Führungs- auf die menschliche Privatperson trifft, um zu erkennen, welchen Stellenwert sie einnehmen und ob sie eine Balance aufweisen.

### 3.2.3 Verschmelzung/Überschneidung der konträren Aspekte der Hitler-Figur

Die konträren Aspekte der Figur Hitler werden auch in der Filmhandlung selbst thematisiert und zwar in zwei privaten Gesprächen, die Eva Braun und Traudl Junge führen (Sequenz 32 und 39). Braun, die schon seit Jahren mit Hitler liiert ist, ist wegen der Verwicklung ihres Schwagers Fegeleins in den Himmler-Betrug besorgt und vertraut sich Junge an: „Ich hoff bloß mit Gott, dass er mit der Sache nichts zu tun hat. Das würde ihm der Führer nie verzeihen!“ (*Der Untergang* 91'22"-25"). Junges Beruhigungsversuche lässt sie nicht gelten und erklärt: „Sie kennen den Führer als gutmütigen Menschen. Aber glauben Sie mir, wenn man ihn reizt, dann kann er auch ganz anders sein. Ganz anders!“ (*Der Untergang* 91'42"-47"). Auch in einem späteren, kurz vor ihrem Suizid stattfindenden Gespräch ist Braun ziemlich offen. Sie gesteht, dass sie manchmal das Gefühl habe, dass sie Adolf, wie sie ihren Mann nennt, gar nicht richtig kennen würde: „Wenn ich’s mir recht überleg, weiß ich eigentlich gar nix von ihm“ (*Der Untergang* 117'07"-10"). Auch sei sein Verhalten nun „so ganz anders als früher“ und er wolle mit ihr nur noch „über Hunde und vegetarisches Essen“ reden (*Der Untergang* 117'15"-25"). Die Sekretärin Junge stimmt zu und ergänzt: „Manchmal glaub ich, dass er niemanden in sich reinschauen lassen will. So richtig, meine ich. Wenn er privat ist... Er kann so fürsorglich sein... Und dann wieder sagt er so brutale Sachen“ (*Der Untergang* 117'45"-57"). Braun erklärt dies mit den nüchternen Worten „Sie

meinen, wenn er der Führer ist“ (*Der Untergang* 117'58"-59"), was Junge zu einem leichten Nicken bewegt.

Die von den beiden Frauen geäußerten Aussagen spiegeln gut wider, welches Bild sie von Hitler haben: Braun scheint ein vielfältigeres Imago der Person Hitler zu besitzen als die Sekretärin Junge, die ihn nur durch ihre Arbeit kennt. Hitlers Unerbittlichkeit dagegen ist Braun bekannt und ihre Aussage, dass er auch „ganz anders“ könne, scheint eine realistischere Einschätzung Hitlers darzustellen als Junges naiv wirkende Sichtweise. Das hier von Braun und Junge konstruierte Bild ermöglicht dem Publikum, über ein von Filmfiguren vermitteltes ambivalentes Hitler-Bild zu reflektieren, dass sie dann mit ihrem eigenen abgleichen können.

Zwei weitere Sequenzen verdeutlichen, dass Hitlers menschliche und unmenschliche Seite nicht immer trennscharf unterschieden werden können, sondern sich oftmals überschneiden oder sogar miteinander verschmelzen. Offensichtlich wird das anhand des von Hitler gehegten Traums, dass ‚Germania‘ aus den Trümmern neu emporsteige (Sequenz 7). Nach Plänen Hitlers und Speers sollte Berlin zur neuen imposanten Reichshauptstadt ‚Germania‘ werden, was gravierende Umbaumaßnahmen erforderte.

Die komplette Handlungseinheit ist um das ‚Germania‘-Modell herum aufgebaut und aufgrund seiner zentralen Positionierung in der Mitte des Raums wirken die Personen, die herumstehen und es bestaunen, nur wie eine dazu passende Kulisse. Auch die erste Einstellung unterstreicht dies, da Hitler gezeigt wird, wie er in gebückter Haltung durch einen Torbogen schaut. Diese Gestaltung kann symbolisch dafür stehen, dass in dieser Sequenz auch ein Blick in das Innere, in die Träume und Visionen, die Hitler hatte, geworfen wird. Hitler erklärt, dass er in den Bombenangriffen auf deutsche Städte auch etwas Positives sieht, da dadurch der Aufbau nach einem gewonnenen Krieg schnell gehen würde. In seiner Aussage schwingt die Hoffnung mit, dass

ein Sieg noch möglich sei und diese architektonischen Träume, die das ‚Germania‘-Modell veranschaulicht, noch realisiert werden können.

Hitler läuft an der Längsseite des Modells entlang, was filmisch durch zwei sich abwechselnde Kamerafahrten umgesetzt wird: Zum einen wird das Modell aus der Perspektive Hitlers gezeigt und zum anderen wird Hitler durch Fahrten ins Bild gerückt, bei denen sich die Kamera auf der Höhe des Modells befindet und somit eine Aufsicht Hitlers anbietet. Diese wechselseitigen Perspektiven, von Hitler zum Modell und umgekehrt, beschreiben auch eindringlich das Verhältnis Hitlers und des Modells bzw. der Vision, die dahinter steht: Beide sind voneinander abhängig, denn diese ‚Germania‘-Vision ist nur unter Hitlers Macht realisierbar und Hitler sieht in ihrer Umsetzung eine seine Lebensaufgaben. Es wird deutlich, dass Hitler Speer verehrt, der diese Vision entworfen hat: „Sie sind ein großes Genie, Speer“ (*Der Untergang* 14'59"-15'02"). Hitler will sich mit der Realisation des ‚Germania‘-Modells den Traum erfüllen, dass sein Name in Verbindung mit diesen Bauten genannt und an diesen auch noch in ferner Zukunft sein Beitrag für Kunst und Kultur erkannt wird: „Dieses Dritte Reich wird eine Schatzkammer sein für Kunst und Kultur, die Jahrtausende überdauern“ (*Der Untergang* 15'12"-15").

In dieser Sequenz vermischen sich die beiden Seiten Hitlers, Führer und Privatperson, da die Verwirklichung des ‚Germania‘-Modells sowohl einen politischen als auch einen privaten Höhepunkt in seinem Leben darstellen würde, der aber nur in seiner Rolle als Führer realisiert werden kann. Doch während die in dieser Sequenz aufgezeigte Zweiseitigkeit Hitlers sich nicht widerspricht, sondern sowohl für ihn als Führer als auch als Privatperson erstrebenswert ist, bleibt noch die Frage zu beantworten, welche der beiden Rollen stärker ist, wenn sie nicht miteinander verschmelzen, sondern sich konträr überschneiden und eine Entscheidung getroffen werden muss? Zur Betrachtung dieser Problematik bietet sich Sequenz 34 an, die die Erschießung Fegeleins beschreibt, da hier beide Seiten aufeinanderprallen. Dies ist der Fall, weil Eva Braun

persönlich bei Hitler um Gnade für ihren Schwager bittet, der aber auf Befehl des Führers wegen Fahnenflucht angeklagt und hingerichtet wird.

Eva Braun, die von der geplanten Hinrichtung Fegeleins erfahren hat, stürmt in Hitlers Zimmer und wirft sich vor ihm auf die Knie, wobei die Wucht, mit der das geschieht, durch eine ruckartige Kamerabewegung noch unterstrichen wird. Die darauf folgende Nahaufnahme präsentiert Brauns Gesicht, das aufgrund des Weinens schon ganz verquollen ist: „Bitte, du kannst mir Hermann doch nicht umbringen lassen“ (*Der Untergang* 96'11"-13"). Hitlers Reaktion wird aus ihrer Sicht gezeigt, die zu ihm, da sie vor ihm auf die Knie gefallen ist, aufblickt. Seine Miene ist regungslos und er erklärt sachlich, dass der Tatbestand der Fahnenflucht bei Fegelein erfüllt sei. Braun schaut ihn, den Mann, den sie liebt, ungläubig an und erklärt, dass es mittlerweile doch schon egal sei und er an ihre Schwester denken solle. Hitlers Blick ändert sich kaum und die Kameraposition und -einstellung ermöglichen, dass beide Figuren im Bildausschnitt erscheinen. Hitler scheint über Braun zu thronen, wodurch auch ihr hierarchisches Verhältnis in dieser Szene sichtbar wird. Um Braun zu beruhigen, streckt sich Hitlers Hand zu ihrer Wange. Die Großaufnahme von Brauns Gesicht und die sie streichelnde Hand bilden einen krassen Widerspruch zu den Worten, die Hitler äußert: „Mit Verrätern gibt es kein Mitleid!“ (*Der Untergang* 91'29"-31"). Somit ist in dieser Einstellung die Bild-Ton-Relation als konträr zu betrachten und spiegelt damit aber auch eindrucksvoll die zwei Seiten Hitlers – Gut vs. Böse – wider. Braun versucht noch einmal, Hitler davon zu überzeugen, doch Gnade walten zu lassen: „Aber wem nutzt das denn jetzt noch?“ (*Der Untergang* 91'38"-40"). Daraufhin zieht sich Hitler zurück – sowohl mit seiner Hand als auch mit seinem ganzen Körper – und antwortet kalt: „Es ist mein Wille!“ (*Der Untergang* 91'43"-44"). Braun bemerkt die Veränderung in seiner Stimme und erkennt die Sinnlosigkeit ihres Begehrens, das im Widerspruch zu seinem Führerbefehl ist. Mit beiden Händen wischt sie sich die

Tränen aus dem Gesicht und erklärt ton- und widerspruchlos: „Du bist der Führer!“ (*Der Untergang* 91'54"-55").

Die Szene, die mit einer Handkamera gedreht wurde, vermittelt durch den Wechsel der Bilder sowohl die Aktionen als auch Reaktionen Braun und Hitlers. Während aber Hitler oftmals aus einer etwas entfernteren Position aufgenommen wird, die Distanz schafft, ist Brauns Gesicht überwiegend in Nahaufnahmen zu betrachten, was ihre Emotionen noch stärker zur Geltung kommen lässt und somit eine größere Wirkung erzielt. Es wird ein Streitgespräch der Beiden gezeigt, was für ein normalerweise offenes Verhältnis zwischen Hitler und Braun spricht, doch wird auch eindeutig geklärt, welche Hierarchie herrscht: Nicht nur visuell scheint Hitler über Braun zu stehen, sondern auch seine Meinung erscheint wichtiger, wie seine Entscheidung, Fegelein umbringen zu lassen, beweist. Kein Widerspruch wird geduldet, sondern eine völlige Unterwerfung gegenüber seiner Anordnungen verlangt.

Diese beschriebene Sequenz verdeutlicht, dass bei Überschneidungen der beiden Bereiche das militärische Vergehen als so schwerwiegend angesehen wird, dass auch keine persönlich gearteten Beweggründe eine Bestrafung verhindern können: Der militärische Führer siegt somit gegenüber privaten Ansichten. Eine Unterscheidung zwischen den zwei sich konträr gegenüberstehenden Seiten Hitlers kann zwar getroffen werden, ist aber nicht immer trennscharf vorhanden.

### **3.2.4 Tod und Selbstmord**

Ein weiterer wichtiger thematischer Untersuchungsaspekt in *Der Untergang* ist die Darstellung des Todes, die interessante Details zum präsentierten Hitler-Bild des Films enthüllen kann. Selbst Regisseur HIRSCHBIEGEL hebt die Bedeutung dieses Bereichs hervor und spricht sogar davon, dass Leichen als Leitmotiv des Films gelten können. Doch wie wird der Tod mit seinen verschiedenen Facetten in *Der Untergang* gezeigt?

Von Beginn an ist der Tod allgegenwärtig und greifbar, was allein schon an den Kriegsumständen (Bomben, bewaffnete Soldaten, Verletzte, etc.) ersichtlich wird. Unzählige Leichen säumen die Straßen Berlins und zeugen von der Vernichtung der Stadt durch die anrückende russische Armee. Von Beginn des Films ist diese Thematik also gegenwärtig, wobei dies natürlich schon erkennbar wird, wenn man sich den Titel ansieht oder sich über den Inhalt des Films informiert. Die Todesthematik zieht sich bis zum Filmende wie ein ‚roter Faden‘ durch den *Untergang* und zeigt kurz vor Schluss noch die makabere Figur des ‚Henkers von Berlin‘, der in den letzten Kriegstagen noch unzählige Menschen tötet. Innerhalb des Films sind es aber insbesondere zwei Sequenzen, die der Thematik Tod einen besonderen Stellenwert verleihen: Zum einen ist der gemeinsam begangene Suizid Eva Brauns und Adolf Hitlers sowie des Ehepaars Goebbels zu nennen und zum anderen die Tötung der sechs Goebbels-Kinder durch ihre eigene Mutter.

Sequenz 42, die letzte dem Hauptteil zugehörige Handlungseinheit, stellt den Selbstmord Hitlers, die Verbrennung der Leichen und die Reaktionen der Bunkerbewohner dar und kann als Schlüsselszene des Films betrachtet werden. Die Handlungseinheit teilt sich in mehrere parallel verlaufende Stränge, die mit dem Schuss, der den Tod Hitlers symbolisiert, wieder verknüpft werden. Zunächst werden Traudl Junge und die Goebbels-Kinder sowie der wartende Führungsstab gezeigt, bevor die nachfolgende Totale den leeren Vorraum zu Hitlers Arbeitszimmer abbildet. In der Stille und Unbeweglichkeit dieser Aufnahme fällt ein Schuss, der nur im Off zu hören ist. Eines der Goebbels-Kinder lacht und spricht von einem „Volltreffer“, während die Offiziere erschrocken aufspringen. Hitlers Diener Linge, der mit einigen anderen Offizieren in der Telefonzentrale wartete, geht zu Hitlers Wohnraum und lugt nach einem fragenden Blick zu Günse und Bormann in das Zimmer hinein. Er dreht sich um und bestätigt Bormann den Tod Hitlers: „Herr Reichsleiter, es ist passiert“ (*Der Untergang* 125'04"-06"). Nun tritt auch Günse in das Zimmer, schluckt kurz und verlässt es mit großen Schritten. Dabei werden nur seine

Reaktionen gezeigt, nicht aber, was er sieht. Die Kamera ist also immer im Raum postiert und nach außen auf die Tür gerichtet, wodurch der Innenraum nicht abgebildet wird. Im Lageraum angekommen, schlägt Günsche kurz die Hacken zusammen und verkündet dem mit unbewegten Mienen wartendem Führungsstab: „Ich melde, der Führer ist tot“ (*Der Untergang* 125'28"-30"). Beklommen sehen die Männer zu Boden.

Eine der nächsten Einstellungen zeigt, wie das kleinste der Goebbels-Mädchen die Tür des Raums, in dem sie mit Junge ist, öffnet und in den Flur hinausschaut, wo sie ihren Vater erblickt. Junge geht zur Tür und will das Kind zurückziehen, doch bevor sie dies macht, wirft auch sie einen Blick hinaus. Sie sieht, wie die Leichname Brauns und Hitlers, die von Decken verhüllt sind und nur die Füße hervorblitzen, zum Ausgang getragen werden, was auch dem Publikum durch ihre Perspektive vermittelt wird. Die toten Körper werden von den Männern nach draußen gebracht, wo sie in eine zuvor ausgehobene Grube gelegt und mit Benzin übergossen werden. Es folgt ein Schnitt und das Publikum sieht Junge, wie sie hastig ein Glas Schnaps hinunterwürgt. Die Szene ist mit klassischer Instrumentalmusik, die sich langsam steigert, unterlegt.

Das Bild wechselt wieder zum Bunkereingang: Einer der Männer entzündet ein Blatt Papier und wirft es in die Grube, aus der sofort eine Stichflamme emporsteigt. Die Anwesenden blicken stumm auf die lodernden Flammen und erheben nacheinander den Arm zum Hitlergruß. In einer Totalen werden die um die Grube stehenden Männer abgebildet, deren dargebotener Gruß durch den flackernden Feuerschein geisterhaft anmutet. Die Nahaufnahme, die darauf folgt, zeigt einen verstörten Goebbels, dessen Antlitz mit den weit aufgerissenen Augen durch die Feuermassen in ein orangefarbenes Licht getaucht wird, welches den Eindruck des Gespenstischen bzw. Unwirklichen, das schon durch die Einstellung zuvor vermittelt wurde, noch einmal verstärkt. Der Respekt, den die Männer den Toten zollen, wird durch einen Granateneinschlag abgebrochen, der sie zurück in den Bunker fliehen lässt.

Sequenz 42 markiert mit dem Suizid Hitlers den Höhepunkt des *Untergangs* und diese Inszenierung kann, insbesondere im Kontext des gesamten Films, kritisch gesehen werden. Vor allem der Vergleich mit der Sequenz der Tötung der Goebbels-Kinder verdeutlicht dies. In Sequenz 44 wird die Tötung der Kinder durch ihre Mutter Magda Goebbels gezeigt. Der dargestellte Tötungsakt wird akribisch von den Eltern geplant und scheint ab dem Zeitpunkt unausweichlich, an dem die Kinder den Führerbunker betreten. Nach Hitlers Selbstmord schließlich ist das Schicksal der Kinder besiegelt, da die Eltern keinen Sinn in einem Leben ohne den Nationalsozialismus sehen und ohne den Führer sehen (Sequenz 41).

Zunächst verabreicht Magda Goebbels zusammen mit einem Arzt den Kindern ein Schlafmittel, was alle – außer der ältesten Tochter – widerstandslos einnehmen. In einer kurz darauf folgenden Einstellung wird gezeigt, wie das Ehepaar Goebbels sich dem Zimmer nähert, aber nur Magda Goebbels den Raum betritt, während ihr Mann davor stehen bleibt. Sie geht zu dem jüngsten ihrer Kinder und verabreicht dem kleinen Mädchen eine Giftkapsel, deren Wirkstoffe innerhalb kürzester Zeit zum Atemstillstand führen. Nach Aussetzen der Atmung zieht sie dem Mädchen die Decke über den Kopf, was die Kinderfüße nackt hervorschauen lässt. Diese tödliche Prozedur vollzieht sie auch an ihren fünf anderen Kindern mit einer Präzision und Kälte, die durch die langsamen und starren Kamerabilder noch verstärkt wird und insgesamt geisterhaft anmuten. Nach einem letzten Blick auf ihre Kinder verlässt Magda Goebbels das Zimmer und bricht vor der Tür zusammen. Der Hilfe ihres Manns weicht sie aber aus und geht stattdessen zu einem angrenzenden Zimmer, in dem sie wortlos und mit starrem Blick eine Patience legt.

Die Tötung der Goebbels-Kinder, die in ihrer ganzen Brutalität und Länge gezeigt wird, steht in krassem Widerspruch zum Selbstmord ihrer Eltern (Sequenz 46). Magda und Joseph Goebbels haben auch ihre Selbsttötung geplant und die Kamera zeigt, wie sie draußen vor dem Bunker stehen und Joseph Goebbels mit seiner Waffe auf seine Frau zielt. Bevor aber etwas

passiert, schwenkt die Kamera zur Seite und lässt die zwei allein. Nur zwei Schüsse, wiederum im Off, sind zu vernehmen und symbolisieren den Tod des Ehepaars.

Diese Sequenzen verdeutlichen, dass der Tod innerhalb des Films keine einheitliche Darstellung erfährt, sondern auf unterschiedliche Art und Weise umgesetzt wird: Während der Mord an den Goebbels-Kindern sowie weitere (Selbst-)Tötungen in ihrer ganzen Brutalität und Offenheit gezeigt werden, passieren sowohl die Suizide der Ehepaare Hitler als auch Goebbels beinahe unter Ausschluss der Öffentlichkeit und werden nicht visuell abgebildet, sondern nur durch Schüsse, die im Off zu hören sind, symbolisiert. Diese Diskrepanz hinterlässt einen faden Beigeschmack, da es wirkt, als ob diese vier Personen eine Sonderbehandlung erfahren, die den anderen nicht zuteil wird. Diese Unterscheidung in Zeigen und Nicht-Zeigen ist eine weitere Dichotomie, der sich die Filmemacher stellen müssen und dessen Auswirkungen im Diskussionskapitel erörtert werden.

### **3.3 Zusammenfassung**

Die Filmanalyse hat gezeigt, dass *Der Untergang* eine aufwendige Produktion war, bei der das Hauptaugenmerk der Filmemacher sowohl auf Authentizität als auch dem Darstellen einer Hitler-Figur in ihrem Facettenreichtum lag. Bei der Betrachtung der Perspektive ist aufgefallen, dass der Film nicht nur eine Sichtweise auf narrativer Ebene offeriert, sondern mehrere. Die Untersuchung des optischen POV lässt erkennen, dass der Film zwischen relativ objektiven und subjektiven Informationsvergaben wechselt, weshalb nicht immer eine neutrale Sichtweise unterstellt werden kann. Beim Themenbereich der Handlungswirklichkeit hat die Analyse ergeben, dass *Der Untergang* eine klare Unterteilung in zwei angebotene Wirklichkeiten, innere vs. äußere, darstellt, zwischen denen eine starke Diskrepanz und kaum Überschneidungen vorhanden sind.

Die Figurenanalyse Hitlers wurde in Kategorien unterteilt und hat die verschiedenen Facetten (brutaler Führer, rücksichtsvoller Vorgesetzter etc.) aufgezeigt, die sich teilweise konträr gegenüberstehen. Bei der Betrachtung der Szenen, in denen eine Verschmelzung/ Überschneidung der verschiedenen Aspekte geschieht, ist festzustellen, dass Hitlers Führungscharakter offenbar stärker ausgeprägt ist. Die letzte untersuchte Thematik, Tod/Selbstmord, zeigt auf, dass eine uneinheitliche Darstellung vorliegt, da Hitlers Suizid im Vergleich zu den anderen (Selbst-)Tötungen eine besondere filmische Umsetzung erfährt.



#### 4 Diskussion und Fazit

Die zuvor durchgeführte Analyse des Films *Der Untergang* mit besonderer Betrachtung des Films (Produktion, Point of View und Handlungswirklichkeit) als auch der Figur Adolf Hitler (Aspekte des Führers, der Privatperson, des Vorgesetzten, Überschneidung dieser Aspekte und Tod/Selbstmord) hat interessante Gesichtspunkte hervorgebracht, die in diesem Kapitel abschließend interpretiert und diskutiert werden. Dabei werden noch einmal alle zuvor besprochenen Bereiche miteinander verknüpft und die der vorliegenden Magisterarbeit zugrunde liegende These abschließend beantwortet.

Der in *Der Untergang* betrachtete Aspekt der Handlungswirklichkeit hat ergeben, dass es zwei Bereiche gibt, die im Film dargestellt werden: die ‚innere Wirklichkeit‘ des Bunkerlebens und die ‚äußere Wirklichkeit‘ des Lebens der Berliner Zivilbevölkerung. Dabei stehen die beiden in starkem Kontrast zueinander, da das unterirdische Leben scheinbar ‚normal‘ verläuft, während draußen die Zerstörung des Kriegs und das Leid des Volks sichtbar werden. Die Analyse ergab, dass der Fokus eindeutig auf das Innenleben gerichtet ist, weshalb die wirkliche Zerstörung des Kriegs und seine Folgen nicht so stark im Bewusstsein des Publikums verankert werden.

Diese Balance der zwei Handlungswirklichkeiten kann kritisch betrachtet werden: Differenziert muss sicherlich der Sachverhalt gesehen werden, dass eine Verhältnismäßigkeit in der Darstellung von Opfern und Tätern nicht gegeben ist, sondern der Fokus eindeutig in der Präsentation der Täterseite bzw. der Bunkerbewohner zu sehen ist. Der Krieg sowie seine Auswirkungen auf die deutsche Zivilbevölkerung dagegen werden nur selten abgebildet und erst im Abspann klärt der Film in zwei kurzen Sätzen über die Millionen Opfer auf, die der Zweite Weltkrieg forderte. Obwohl dieser Punkt sicherlich beanstandet werden kann, ist aber dennoch zu fragen, ob der Film diese Thematik zeigen wollte oder nicht. EICHINGER erklärt, dass sich FEST'S

Vorlage mit den letzten Tagen des Regimes beschäftigt, die dann noch durch JUNGES Aufzeichnungen ergänzt wurden, da sie einen Einblick in die Innenwelt des Bunkers ermöglichten („Hitlers letzte Tage“). Doch „was sich in dem Bunker abgespielt hat, konterkarierte [er] im Drehbuch mit der realen Welt draußen“, um somit die Verbindung aufzuzeigen, dass die in der unterirdischen Wirklichkeit getroffenen Entscheidungen auch Auswirkungen auf die äußere hatten („Making of“ 458). Somit sollte im Film zwar der Kontrast zwischen innen und außen gezeigt werden, aber mit eindeutiger Zentrierung auf den inneren Bereich, auf die letzten Tage der Bunkerbewohner, und der Einmarsch in die Stadt Berlin und das Leid der Zivilbevölkerung sind eher als zweitrangig anzusehen. Die Zerstörung und ihre Folgen werden zwar demonstriert, aber nicht detailliert erfasst, sondern zumeist anhand des Handlungsstrangs um Peter Kranz dargestellt. Dieser Aspekt, die Fokussierung auf das Bunkerleben, kann insofern als dramaturgischer Zug betrachtet werden, da es dadurch zu einer Straffung bzw. Zuspitzung des Filmgeschehens kommt.

*Der Untergang* will nämlich durch diese Fokussierung den Niedergang des NS-Regimes und den damit verbundenen Tod der Person Hitler auf einer ‚kleinen Bühne‘ zeigen, um somit Nähe und Intimität aufzubauen, die anderenfalls kaum hätten entstehen können. Diese dramaturgische Maßnahme, die größtenteils die Außenumstände ausblendet, ähnelt bspw. dem Vorgehen Friedrich SCHILLERS bei seinem Drama *Maria Stuart* (1800), in dem die Handlung auch extrem zugespitzt wird. Dabei ist aber anzumerken, dass SCHILLER die historischen Fakten stark abänderte, um sie seiner Gesellschaft und Zeit anzupassen, was bei *Der Untergang* nicht in solchem Maße der Fall ist. Aber sicherlich sind auch hier Zugeständnisse nicht unumgänglich gewesen, da Geschichte ins Medium Film transportiert wird. In *Der Untergang* bietet also der Bunker den intimen Schauplatz für die letzten Tage Adolf Hitlers, dem man sich annähern möchte. Damit wird natürlich nur ein Ausschnitt der damaligen Realität angeboten, doch war diese Fokussierung geplant. Die Darstellung der äußeren Welt ist eher als Gegenstück zur inneren anzusehen, anhand

derer das Bunkerdasein drastischer wirkt, wie EICHINGER feststellt: „Doch die Entscheidungen im Bunker hatten ja immer noch draußen verheerende Wirkungen – die Zerstörung all dessen, was man sich als Zivilisation vorstellt, konnte nur geschehen, weil das System noch funktioniert hat“ („Making of“ 458).

Die Fokussierung auf Hitler und das weitgehende Ausblenden der Umstände sind dem Problemfeld Geschichte im Film zuzuordnen. Wie in Kapitel 2.2 (filmwissenschaftliche Aspekte und Analyse) angesprochen, sind historische Stoffe nicht leicht ins Medium Film zu übertragen, da sich zwei Disziplinen mit ihren jeweils eigenen Ansprüchen sowie Kriterien gegenüberstehen, die nicht immer miteinander vereinbar sind: Geschichte will Fakten entdecken, verarbeiten und interpretieren, während Filme Fakten erzählen möchten. Filmische Produkte haben ein Interesse daran, zu vermitteln, wie es zu einer gewissen Zeit, bspw. im Nationalsozialismus, war, doch wollen sie das innerhalb ihrer Möglichkeiten und immer auch im Kontext ihrer eigenen Zeit.

Deshalb ist bspw. die personalisierte Historie, wie sie in *Der Untergang* veranschaulicht wird, filmisch leichter zu gestalten als Strukturen oder langwierige Quellenauswertungen, die zwar historisch wichtige Fakten vermitteln können, aber nur schwer ins ‚Filmkorsett‘ übertragbar sind. Filme reduzieren historische Stoffe und emotionalisieren sie, wie in *Der Untergang* deutlich anhand der Identifikationsfigur Traudl Junge oder auch an der fiktiven Person Peter Kranz gesehen werden kann. Damit soll ein besserer ‚Draht‘ zum Publikum hergestellt werden, auch wenn dies teilweise auf Kosten der historischen Fakten geht. Doch dies ist aufgrund der Transformation in das Medium Film unvermeidbar und sollte bei einer Untersuchung berücksichtigt werden. *Der Untergang* ist sicherlich in den Grundzügen seiner Darstellung der historischen Fakten korrekt und bedient sich einiger Quellen, doch schließt dies trotzdem nicht aus, dass einige der im Film gebotenen Aspekte hinzugefügt (bspw. der Handlungsstrang um den Hitlerjungen Peter Kranz) oder aus historischer Sicht kritisch hinterfragt werden sollten (bspw. die Rolle des Architekten und

Rüstungsministers Albert Speer). Das Medium Film dramatisiert, fokussiert, emotionalisiert und reduziert historische Stoffe. Doch es hat auch gerade aufgrund seiner Popularität und seiner Vermittlung durch Bild und Ton eine Verantwortung, der es sich nicht entziehen kann. Film kann und darf nicht als Ersatz für historisch fundierte Arbeit betrachtet werden, kann aber eine gute Ergänzung sein. In *Der Untergang* werden die filmischen Vorzüge genutzt, um die damalige Zeit möglichst authentisch einem großen und unterschiedlich zusammengesetzten Publikum anzubieten, ohne aber dem Anspruch oder den Kriterien einer wissenschaftlichen Arbeit, die auf ihre Quellen verweist, zu genügen.

Geschichte im Film ist also immer problematisch, da durch die bildliche Vermittlung ein hoher Realitätsanspruch unterstellt und eine größere Wirkung als bspw. durch Schrift erreicht wird. Einem zunehmend durch die Medien geprägten Publikum dürfte aber bewusst sein, dass die gezeigten Bilder nicht völlig unkritisch und leichtgläubig aufgenommen werden sollten. Die zunehmende filmische Verarbeitung von Historie verdeutlicht, dass beide Seiten (Historiker und Filmemacher) verstärkt zur Zusammenarbeit aufgefordert sind und sich ihrer Verantwortung nicht entziehen können. Denn nur ihre Kooperation ermöglicht, dass Geschichte angemessen einer großen Zuschauerschaft angeboten werden kann. Die Filmemacher des *Untergangs* haben bei ihrer Arbeit nicht nur auf Quellen und historische Vorlagen zurückgegriffen, sondern auch u.a. mit dem Publizisten und Historiker FEST zusammengearbeitet, der sie bei geschichtsspezifischen Fragen unterstützt hat. Diese Mitarbeit wird aber bspw. von HEER kritisiert, der ihn für geschichtliche Ungenauigkeiten in *Der Untergang* zur Verantwortung zieht (11-27). Inwiefern aber *Der Untergang* geschichtlich wahr oder unwahr ist, wird und kann in dieser Magisterarbeit nicht beantwortet werden, sondern dieses Forschungsfeld ist noch zu untersuchen und sollte von Historikern abgedeckt werden. Denn in dieser Arbeit geht es nicht um eine Wertung der Geschichtstreue des Films, sondern um die Betrachtung des im Film angebotenen Hitler-Konstrukts und seiner

Wirkung. Ganz ausgeschlossen werden darf dieser Bereich aber sicherlich nicht, doch es ist festzuhalten, dass Medien – egal ob Sprache, Schrift, Bilder, Filme, etc. – keine ‚neutralen‘ Vermittler, sondern immer zugleich auch „Instrumente der Wirklichkeitskonstruktion“ (WENDE 10) darstellen.

Die Faszination an historischen Filmen ist aber gerade damit verbunden, dass das Gefühl der ‚wahren Geschichte‘ vermittelt wird, die sich so (oder zumindest ähnlich) zugetragen hat. Gerade die außergewöhnlichen Figuren sind dabei natürlich zumeist im Mittelpunkt, wobei sowohl ‚gute‘ als auch ‚schlechte‘ Figuren filmisch verarbeitet und präsentiert werden, da sie beide das Interesse des Publikums wecken. Adolf Hitler ist hierbei von besonderer Faszination, weil seine Person und sein Name damit verbunden sind, das Böse schlechthin zu vermitteln, wobei auch heute noch nicht abschließend geklärt ist, was seine Motive für seine Taten waren. Doch diese Assoziation birgt schon genug Potenzial für ein Interesse des Publikums: Diese Bösartigkeit ist zwar einerseits abstoßend, löst aber andererseits auch eine große Faszination aus.

*Der Untergang*, der nun den Führer zum Zentrum seiner Geschichte macht, befriedigt also die Lust am Bösen. Dabei wirft der Film aber auch gleichzeitig die Frage auf, ob Hitlers Taten aus Bosheit oder aber aus Wahn geschehen konnten. Im Film werden beide Varianten angeboten: Einerseits wirkt Hitler in seinem Verhalten irrational (Verschieben imaginärer Armeen, Hoffen auf den ‚Endsieg‘, Traum von ‚Germania‘ etc.), fühlt sich verfolgt und verraten, aber andererseits auch rational (Planung des Suizids, Gespräche mit Braun etc.), womit ein uneinheitliches Bild seiner Figur demonstriert wird. Der Film beantwortet zwar die Frage nach den Gründen für seine Taten nicht, bietet aber zwei gegensätzliche Möglichkeiten an, so dass man hin- und hergerissen zwischen Verabscheuung und manchmal sogar Mitleid ist, weil nicht klar wird, ob Hitler einfach ein böser Mensch oder aber ein Wahnsinniger ist.

Obwohl keine Ursachen für seine Taten genannt werden, will der Film aber auch nicht das Bild eines Manns zeichnen, den der Zuschauer mögen könnte, was jedoch nicht immer geglückt scheint. Hitler wird zwar in seiner Rolle als choleraischer Führer, rücksichtsloser Despot oder Antisemit charakterisiert, der selbst vor der Erschießung des Schwagers seiner Geliebten Eva Braun nicht zurückschreckt, doch wird dieser Eindruck durch Bilder, die ihn als warmherzigen, freundlichen Vorgesetzten seiner weiblichen Angestellten oder aber bei seiner Enttäuschung durch Speers Betrug zeigen, wieder neutralisiert. Doch nicht nur die Filmhandlung, sondern auch die verwendete Perspektive, die die Informationsvergabe innerhalb des *Untergangs* organisiert, hinterlässt oftmals einen irreführenden, manchmal sogar Mitgefühl beim Publikum, weshalb dieser Punkt eine genauere Diskussion notwendig macht.

Der Point of View kann in narrativ und optisch unterteilt werden und hat bei der Film-analyse von *Der Untergang* wichtige Ergebnisse hervorgebracht. Die Filmhandlung wird aus mehreren figürlichen Perspektiven erzählt und bietet somit dem Publikum einen weitgehend zusammenhängenden Gesamtkontext an, der es manchmal wissender als die einzelnen Figuren macht und bei dem auch die parallel verlaufenden Handlungsstränge am Schluss zu einem verschmelzen. Es werden Figuren eingeführt (bspw. Peter Kranz, Dr. Schenck), bei denen erst nach einer gewissen Spielfilmdauer erkenntlich wird, wie sie in den Gesamtzusammenhang passen und welche Rolle sie darin spielen. Doch gerade durch diese nacheinander aufgedröselten Handlungsstränge, die verschiedene Perspektiven und somit auch Wissen anbieten, wird Spannung aufgebaut und ein Mitdenken der Zuschauer erforderlich. Der narrative POV ist dabei meist aus der Sicht der Sekretärin Junge wiedergegeben, wodurch ihre Bedeutung unterstrichen wird. Auch durch die Rahmenhandlung, die die echte Traudl Junge zeigt und dem sofortigen Anknüpfen der Vorgeschichte als auch der eigentlichen Filmhandlung wird verdeutlicht, dass diese Person die Identifikationsfigur des Films darstellt und ihre Sicht maßgeblich die Narration des Geschehens

strukturiert. Neben ihrem POV werden aber noch andere figürliche Perspektiven gegeben, die aber nicht den Stellenwert wie Junge innerhalb des Films erlangen.

Interessanter aber als der Aspekt des narrativen Point of Views ist die Betrachtung des optischen, da er aufzeigt, ob das Wissen, das verteilt wird, aus einem relativ objektiven oder eher wahrnehmungssubjektiven Blickwinkel erzählt wird. Dadurch kann das im Film präsentierte Bild hinsichtlich seiner durch die Figuren personalisierten Darstellung betrachtet werden und erklären, welche Wirkung diese Vorgehensweise beim Publikum hervorruft.

Der Film beinhaltet, wie auch schon die Analyse zeigt, sowohl relativ objektive als auch subjektive Perspektiven, die unterschiedliche Effekte beim Rezipienten auslösen. Während die relativ neutral vermittelten Kamerabilder eher als informativ und den Erzählverlauf neutral nachzeichnend angesehen werden können, so kann dies von den Bildern, die aus einer subjektiven Perspektive gezeigt werden, nicht behauptet werden.

Generell bei der Betrachtung des optischen POV fällt auf, dass fast nur die so genannten ‚guten‘ Filmfiguren das Geschehen aus ihrer subjektiven Sicht zeigen, während die ‚bösen‘ diese Darstellungsform nicht zugestanden bekommen. Dies ist natürlich dahingehend erklärbar, dass diese subjektive Wahrnehmung und Vermittlung ans Publikum eine stark emotionalisierte Form der Geschehensvermittlung ist, die einen starken Einfluss ausüben kann. Da die Darstellung aus dieser persönlichen Perspektive solch große Möglichkeiten birgt, soll bewusst eine Verknüpfung zu den Tätern vermieden werden, weshalb diese in den seltensten Fällen jene Form der Geschehenspräsentation erhalten. Diese Blickwinkel, die das Innere der Figuren widerspiegeln, sind also vermehrt den vermeintlich ‚Guten‘ vorbehalten.

Eine Ausnahme dabei bietet aber ausgerechnet die Figur Hitler, deren Perspektive auch mehrmals gezeigt wird. Auffällig ist dabei, dass dies nur geschieht, wenn relativ neutrale (bspw. Ehrung der Hitlerjugend, Abschiedsdefilee etc.) oder persönliche (bspw. Verabschiedung) Aspekte

besprochen oder gezeigt werden. Militärisch oder rassistisch gefärbte Bereiche werden somit ausgeschlossen, damit der Rezipient nicht in Hitlers Lage versetzt wird, wenn er bspw. antisemitische oder brutale Aussagen trifft. Diese Äußerungen werden zumeist sogar mit einem gewissen Kameraabstand gefilmt, um sowohl eine räumliche als auch emotionale Distanz zu gewähren.

Interessant ist sicherlich auch die Feststellung, dass es im gesamten Film keine Szene gibt, die einzig Hitler, das Objekt des Films, präsentiert. Natürlich gibt es Kamerabilder, die nur ihn zeigen, doch es trifft nicht zu, dass ihm allein eine Sequenz ‚gewidmet‘ wird, wobei es aber für viele der anderen Filmfiguren gilt: Traudl Junge beim Betrachten des Tatorts, an dem Hitler und Braun Selbstmord begangen haben; Peters Erfahrungen im zerstörten Berlin; Eva Brauns Betrachtung ihres Spiegelbilds etc. Doch wie ist dieser Sachverhalt zu erklären? Es kann angenommen werden, dass zum einen der Figur Hitler keine Bühne zur Selbstdarstellung gegeben werden sollte und zum anderen liegt es sicherlich auch daran, dass der Film ja gerade ihn und seine Wirkung auf andere zeigen will. Hitler ist das Objekt, das entweder durch die anderen Figuren oder aber relativ objektive Kamerabilder präsentiert wird, die der Rezipient vermittelt bekommt und anhand derer er sich ein Bild der Figur machen kann.

Die durch die anderen Figuren vermittelten Eindrücke sind dabei oftmals subjektiver Art, wobei zumeist aus der Sicht Junges das Geschehen gezeigt wird. Dies war sicherlich auch zu erwarten, da sie die Identifikationsfigur des Films darstellt. Ihre Perspektive wird deshalb so oft verwendet, da sie aufgrund ihres Alters, ihres Aussehens und auch ihres Verhaltens eine Figur darstellt, die unschuldig und naiv wirkt, weshalb die durch sie angebotene Sicht vom Publikum angenommen und akzeptiert werden kann. Dieser Eindruck wird schon in der Interviewszene am Filmanfang aufgebaut, als sie erzählt, dass sie einfach nicht durchschaut habe, wo sie da bloß „hineingeraten“, vor allem weil sie nicht einmal eine „begeisterte Nationalsozialistin“ gewesen sei,

wie sie beteuert. Durch ihre Aussagen und den Zusatz, dass sie auch von Neugier geprägt war, versucht sie ihr Handeln zu erklären. Diese Worte spiegeln ihre Beweggründe wider und zeigen, dass sie aus Neugier und Unwissenheit diesen Posten als Hitlers Sekretärin angenommen hat. Sie entschuldigt sich fast schon mit einer kaum zu überbietenden Naivität, die sich dann auch durch den ganzen Film zieht und diesen entscheidend prägt, da oftmals das Geschehen aus ihrer Sicht gezeigt wird. Junges naive Sicht der Begebenheiten fällt auch während des Films auf, als sie bspw. erstaunt auf die brutalen Äußerungen Hitlers über seine Soldaten oder aber auf seinen Antisemitismus während des Diktats seines Testaments reagiert. Diese Überraschung überträgt sich auf den Rezipienten, da ihre Perspektive und ihre Zweifel anschaulich demonstriert werden. Diese Emotionen wirken aber bei näherer Betrachtung aufgesetzt, da nicht anzunehmen ist, dass sie solche Aussagen zum ersten Mal vernimmt, da sie doch immerhin schon seit drei Jahren als Hitlers Sekretärin arbeitet. Ihre Naivität wirkt an manchen Stellen des Films übertrieben und kann somit irreführend wirken. Zwar ist Traudl Junge als Identifikationsfigur des Publikums vorgesehen, doch bedeutet dies nicht, dass ihre Figur völlig unkritisch dargestellt werden muss.

Obwohl in der Filmhandlung ein eher naiver Eindruck Junges vermittelt wird, wird dieser Anschein beim Interviewmitschnitt, der den Film beschließt, zumindest teilweise revidiert. Junge gibt zwar an, dass sie zunächst keinen Zusammenhang zwischen ihrer Person und den im Zweiten Weltkrieg begangenen Verbrechen herstellen konnte: „Ich habe mich noch damit zufriedengegeben, daß ich persönlich keine Schuld hatte und auch nichts davon gewußt hab, von diesem Ausmaß hab ich nichts gewußt“ (*Der Untergang* 168'4"-169'05"). Doch sie gesteht auch ein, dass ihr Alter und ihre Unwissenheit sie nicht vollständig entlasten können, da man sicherlich mehr hätte herausfinden können. Junges Einsicht, am Filmende dramaturgisch gut platziert, erklärt, warum diese Figur uns sympathisch ist, denn obwohl sie in ihrer Tätigkeit als Privatsekretärin Hitlers wahrscheinlich zu naiv, fasziniert und/oder eingeschüchtert war, so erkennt sie

zumindest an, dass ihr damaliges Verhalten nicht unbedingt erklärbar oder nachvollziehbar ist, sich ihre Einstellung aber gewandelt hat oder zumindest differenzierter ist.

Junges naive Sicht und Handeln innerhalb des Films wirken sich auf den ganzen Film aus und hinterlassen das Gefühl, als ob an ihr die Unschuld eines ganzen Volks symbolisiert werden soll. Erst mit dem Tod Hitlers entkommt sie dem Bunkerdasein und Hitlers Charisma und kann nach ihrer geglückten Flucht einer Zukunft und einem neuen Leben entgegensehen, wie auch durch die am blauen Himmel strahlende Sonne symbolträchtig verdeutlicht wird. Nicht nur für sie, sondern auch für den Zuschauer hinterlässt dieser – sowohl inhaltlich als auch visuell vermittelte – versöhnliche Abschluss das Gefühl, dass das Leben weitergeht und das ‚Böse‘ ausgelöscht ist.

Die in *Der Untergang* häufig angebotene Perspektive Traudl Junges birgt mehrere Aspekte: Zum einen stellt sie die Identifikationsfigur des Films dar, bewirkt eine Emotionalisierung und Personalisierung des Geschehens und steht als Vermittlerinstanz zwischen Film und Rezipient. Doch ihre zunehmend subjektiven Einstellungen bewerten das Geschehen und lassen den Zuschauer ihre Gefühle aufnehmen, weshalb es oftmals zu einer unkritischen oder naiven Betrachtung der Hitler-Figur kommt. Ihre Unsicherheit und Trauer, die sie beim Abschied von Hitler verspürt, übertragen sich auf den Zuschauer, der sie als Sympathieträger ansieht. Ganz extrem ist das auch zu sehen, als Junge nach Hitlers Suizid zunächst einen Schnaps zur Beruhigung trinkt und dann, von Ekel und Entsetzen getrieben, den Tatort des Suizids nicht weiter betrachten kann, sondern würgend weglaufen muss. Das Publikum sieht ‚durch ihre Augen‘, bekommt also ihren POV präsentiert, den es nicht ignorieren kann, sondern auch einnimmt. Diese im Film dargebotene Perspektive, die statt eines objektiven einen eher subjektiven Eindruck des Geschehens und somit auch eine Wertung vermittelt, muss kritisch betrachtet werden. Aufgrund der damit verbundenen Distanzlosigkeit ist diesen Bildern nämlich nicht vollkommen zu trauen,

da allein schon der POV eine Meinung ausdrückt, die im schlimmsten Fall vom Rezipienten nicht nur aufgenommen, sondern auch kritiklos übernommen wird.

Neben der Kritik, die überwiegend am subjektiven, personalisierten Point of View geübt werden kann, ist es vor allem die inkonsequente Darstellung der Figur Adolf Hitler, die das entscheidende Manko des *Untergangs* darstellt. Zwar stellt der Film eindrucksvoll die zwei gegensätzlichen Seiten Hitlers dar und präsentiert somit ein facettenreiches Hitler-Konstrukt, welches Aspekte seines Lebens präsentiert, die nicht unbedingt bekannt gewesen sein dürften. Die Ambivalenz seiner Person, die zwischen dem unmenschlichen Führer und den menschlichen, nicht-militärischen Aspekten seiner Person unterscheidet, wird dabei eindrucksvoll aufgezeigt. Auch stellt der Film die Frage, ob Hitler wahnsinnig oder böse war, ohne sie jedoch eindeutig zu beantworten oder dem Zuschauer eine Meinung aufdrücken zu wollen. Hitlers unterschiedliche Facetten und auch die Diskrepanz seines Verhaltens werden klar dokumentiert, wie bspw. an der Tötung seines Hundes Blondi aufgezeigt werden kann: Die Tötung Blondis scheint für ihn kaum erträglich, wie anhand seines Wegschauens belegt werden kann, wobei diese Haltung aber dem Eindruck des unerbittlichen Führers widerspricht, der sonst emotionslos Todesurteile fällt und ausführen lässt. Hitlers Leben wird also in seiner Vielfalt aufgezeigt, wobei eigentlich alle Facetten seines Lebens präsentiert werden, doch diese Darstellung endet, als er seinem Leben ein Ende setzt: Sein Suizid wird durch einen im Off vernehmbaren Schuss symbolisiert, also nur auf der auditiven, aber nicht auf der visuellen Ebene des Films. Diese Präsentation hinterlässt einen faden Beigeschmack, da der Eindruck entsteht, dass dieser wichtige Aspekt, der Hitlers Leben beendet, bewusst ausgeklammert und nicht filmisch (visuell) präsentiert wird.

Das Nichtzeigen von Hitlers Tod wäre jedoch noch kein so gravierendes Problem, wenn nicht beim Anschauen des restlichen Films der Eindruck entstehen würde, dass Tod, Leichen, Verstümmelung und/oder Amputationen ein wichtiges Motiv darstellen, da Selbsttötung und

Tötung fast im Minutentakt in ihrer ganzen Brutalität und Sinnlosigkeit gezeigt werden. Ausnahmen hierbei sind lediglich die Suizide des Ehepaars Hitler als auch später des Ehepaars Goebbels, bei denen die Kamera im entscheidenden Augenblick abblendet.

Doch welche Wirkung entfaltet das Nichtabbilden von Hitlers Tod? Wim WENDERS fragte in seiner Abrechnung mit *Der Untergang* in der Zeit:

Warum auf einmal dieses dezente Nichtzeigen, warum die plötzliche Prüderie?

Warum, verflucht noch mal!? Warum nicht zeigen, dass das Schwein endlich tot ist?

Warum dem Mann diese Ehre erweisen, die der Film sonst keinem von denen erweist, die da reihenweise sterben müssen?

Der Befehl oder letzte Wunsch Hitlers soll es gewesen sein, dass seine Leiche und die seiner Frau niemals gefunden werden sollten, um nicht geschändet zu werden oder in die Hände der Kriegsgegner zu fallen, um evtl. als Exponat ausgestellt zu werden. Hitlers Wunsch wird auch im Film genannt und genauso wie Günsche diesen letzten Befehl des Führers ausfüllt und die Leichen verbrennt, so wird der Befehl nicht nur inner-, sondern auch außerhalb des Films erfüllt. Denn auch wir, die Zuschauer, bekommen weder die Tötung selbst noch mehr als eine verhüllte Leiche zu sehen. Nur die trotz der Decke sichtbaren Schuhe dienen als Hinweis, dass es sich bei dem Toten wirklich um den Führer handelt. Das Nichtabbilden verhindert, dass ein Ende gezeigt werden kann, ein Ende des Schreckens, ein Ende des Diktators. Somit wird das Gefühl geschürt, dass diesen Tod etwas Ungeklärtes, Geheimnisvolles umschwebt, das dieser Figur nicht zugestanden werden sollte.

Die Diskussion dieses Aspekts muss aber differenziert angegangen werden, denn es macht einen Unterschied, ob diese Sequenz anhand filmischer oder historischer Gesichtspunkte diskutiert wird. Denn die Figur Adolf Hitler darf nicht nur in ihrem geschichtlichen Kontext betrachtet werden, sondern auch in ihrer Funktion als Protagonist des Films *Der Untergang*.

Der historische Blick auf diese Figur der Weltgeschichte, dessen Tod und Leichnam innerhalb der Filmhandlung nicht gezeigt werden, vermittelt unangemessenen Respekt und Ehre dieser Person gegenüber, die 60 Jahre danach nicht mehr vorhanden sein sollten. Stattdessen sollte schonungslos visualisiert werden, dass der unbesiegbare Führer letztlich doch besiegt wurde und sich jeglicher Verantwortung durch seinen Selbstmord entzieht. Sein Tod verdient also keinen Respekt oder gar Mitgefühl, sondern sollte einfach als das gesehen werden, was er ist: Der Suizid von einem der größten Massenmörder der Weltgeschichte. Keine falsche Scheu oder Scham sollte seinen Tod begleiten, sondern wenn die vielen Facetten Hitlers und seines Lebens visualisiert werden sollen, dann ist es bedeutsam, nicht nur Hitler bei seinen Wutausbrüchen, seiner Hochzeit etc. zu zeigen, sondern auch im Moment seines Tods, um ihn nicht wieder in die Sphäre des Unnahbaren zu erheben.

Stellt man dagegen filmische Aspekte in den Mittelpunkt des Interesses, dann können dem Nicht-Zeigen von Hitlers Selbstmord und Leichnam durchaus positive Aspekte gegenüber dem Zeigen zugesprochen werden. Aus dramaturgischer Sicht, die entscheidend die Spannung des Films beeinflusst, ist sicherlich das Nicht-Zeigen sinnvoll, da dadurch dem Rezipienten mehr Spielraum und eigene Interpretationsmöglichkeiten angeboten werden. Die Spannung, die sich daraus ergibt, ist sicherlich auch gerade darin zu sehen, dass sonst fast jeder Bereich seines Lebens visualisiert wird, aber gerade sein Tod nun eben doch nicht. Und die ganze Sequenz des Suizids, angefangen mit dem Bild Junges, die für die Goebbels-Kinder Essen zubereitet, über die wartenden Militärs bis zum Blick in den leeren Flur, in dessen Stille dann der tödliche Schuss ertönt, zeigen die Dramatik auf, die diese Sequenz beinhaltet. Die nachfolgende Darstellung der Feststellung des Tods, die von zwei Figuren bestätigt, aber nicht abgebildet wird, erhöht den Spannungsbogen noch, der durch die zwei verhüllten Körper, die anschließend durch den Flur getragen werden, nochmals verstärkt wird. Die anschließende Inszenierung der Verbrennung der

leblosen Körper sowie dem letzten Gruß an den Führer durch die im Feuerschein stehenden Militärs spiegeln einerseits den Respekt der Männer als auch andererseits den endgültigen Spannungshöhepunkt wider. Die immer wieder zwischengeschnittenen Szenen mit Junge dienen der Emotionalisierung und zudem wird dadurch nun endlich auch teilweise die Spannung der Handlungseinheit gelöst, da wir ‚durch ihre Augen‘ zumindest den Tatort gezeigt bekommen, der auch mit all den Details aufwarten kann, die durch die vorherige Filmhandlung vermutet werden konnten: Blut auf einem Kissen, eine Pistole sowie Patronen, Eva Brauns Handtasche etc.

Bei der Betrachtung der Figur Hitler, der sowohl eine historische als auch dramatische Funktion innerhalb des Films hat, stellt sich die Frage, ob der Tod Hitlers inszeniert werden darf, um den Film dramatischer und emotionaler zu gestalten oder nicht. Die Gegenüberstellung dieser beiden Funktionen kann eigentlich nur zu dem Schluss führen, dass man es nicht tun sollte. Begründet werden kann dies damit, dass diese Figur historisch zu ‚belastet‘ ist, als dass solch eine Inszenierung stattfinden sollte. Hitler, die Inkarnation des Bösen, stellt für eigentlich jeden etwas dar oder sogar noch mehr als das, da jeder eine Meinung zu ihm hat, die im Regelfall lautet, dass man ihn hasst und dies zumeist ohne Einschränkungen. Diese Figur ist nun einmal verantwortlich für eine der größten Katastrophen der Geschichte und auch ein Film, der normalerweise den eigenen und nicht historischen Regeln folgt, sollte diesen Sachverhalt beachten und erkennen, welchen Effekt diese dramatische Inszenierung des Selbstmords der Filmfigur Hitler auslöst. Natürlich sind dramatische Darstellungen und Inszenierungen normalerweise bei Tod oder Selbstmord im Film bedeutsam, doch bei der Figur Hitler verbietet sich diese Effekthascherei, wie man es auch drehen und wenden mag. Dies gilt zumindest für einen Film, der ein möglichst facettenreiches und authentisches Bild Hitlers aufzeigen will, jedoch weniger für eine Parodie oder Karikatur, die mit dieser Figur ‚spielt‘, aber dies mit offenen Karten und von Beginn an.

Das Zeigen des Tods Hitlers auf visueller Ebene hätte ein Zeichen gesetzt, doch setzt dieses *Der Untergang* nicht, sondern blendet aus und zeigt stattdessen die Reaktionen der Bunkerbewohner und ihr ungläubiges Entsetzen bei Linges Feststellung, dass „es“ passiert sei, wodurch auch gezeigt wird, dass der Tod Hitlers an sich zunächst nicht einmal als solcher bezeichnet wird, sondern durch das neutrale Pronomen „es“ ersetzt wird, als ob es das „Unvorstellbare“ wäre, wie WENDERS schreibt. Es kann aber auch einfach nur so neutral bezeichnet werden, weil das, was jeder zuvor wusste, nun auch schließlich eingetreten ist. Durch diese neutrale Benennung und das Nicht-Zeigen vermittelt der Film keine Haltung, sondern überlässt dem Zuschauer eine Entscheidung, wie er den Suizid Hitlers zu bewerten habe. WENDERS konstatiert:

Allein der Mangel an Erzählhaltung führt die Zuschauer in ein schwarzes Loch, in dem sie auf (beinahe) unmerkliche Weise dazu gebracht werden, diese Zeit doch irgendwie aus der Sicht der Täter zu sehen, zumindest mit einem wohlwollenden Verständnis für sie.

Die dramaturgische Inszenierung der Selbsttötung Hitlers könnte zwar aus filmästhetischen Aspekten als gelungen bezeichnet werden, doch im Kontext der im Film verarbeiteten Thematik der letzten Tage Hitlers im Führerbunker ist sie sicherlich als verwerflich anzusehen. Nicht nur werden Respekt und Ehre gegenüber Hitler demonstriert, sondern auch durch die oftmals subjektive Erzählperspektive wird die Inszenierung noch um emotionale Aspekte erweitert, die die Rezeption beeinflussen. Gerade die Wahrnehmung der Identifikationsfigur Traudl Junge (Erschrecken beim Hören des tödlichen Schusses, Fassungslosigkeit beim Sehen der verhüllten Leichen und Entsetzen bei der Besichtigung des Tatorts) ist dabei zu kritisieren, da ihre Emotionen den Rezipienten berühren und sie teilweise kritiklos übernommen werden können.

Die Betrachtung des Films *Der Untergang* hat interessante Aspekte und Ergebnisse hervorgebracht, die sowohl positiv als auch negativ, auf alle Fälle aber sicherlich kritisch betrachtet

werden müssen. Doch es stellt sich auch noch die durch den filmhistorischen Kontext aufgeworfene Frage, ob der Film die Zeit seiner Entstehung widerspiegelt.

Diese Frage kann dabei, ungeachtet der Schwächen und Stärken des Films, eindeutig bejaht werden. Dies lässt sich anhand vieler Fakten erklären: Zum einen wurde von den Filmemachern das Geld für die Realisierung ihres Projekts aufgebracht und zudem ein Cast zusammengebracht, der viele bekannte deutsche Schauspieler aufbot. Das Interesse seitens der Filmbranche war also vorhanden, sowie der Glaube daran, dass dieser Film ein Erfolg werden würde, was sich schließlich auch bewahrheitete, wie die Anzahl der Zuschauer in Deutschland mit knapp 4,6 Millionen beweist.

Doch die Motive für dieses Interesse auf Produzenten- als auch Rezipientenseite liegen darin begründet, dass der Umgang mit der Vergangenheit heute ein anderer als der noch vor ein paar Jahren übliche ist. Dies liegt u.a. an gesellschaftspolitischen Veränderungen, die in Deutschland stattfanden: Angefangen mit der deutschen Vereinigung 1989/90, die große Umschwünge mit sich brachte und vor allem auch das Interesse an der gemeinsamen deutschen Geschichte neu entfacht hat. War nämlich noch zuvor in DDR und BRD die Nazi-Vergangenheit unterschiedlich bewältigt, erinnert und auch bewertet worden, so war ab diesem Zeitpunkt nun endlich eine gemeinsame Aufarbeitung möglich.

Zudem wurde von geschichtswissenschaftlicher Seite die Frage aufgeworfen, ob die NS- und SED-Diktaturen vergleichbar seien oder nicht. Unübersehbar sind dabei nicht nur die Ähnlichkeiten (bspw. Kontrolle durch den Staat), aber auch die Widersprüche (bspw. Länge der Diktatur) dieser beiden Gewaltherrschaften. Die Auflösung der DDR und ihre fast sofort einsetzende Vergangenheitsaufarbeitung durch die Veröffentlichung vieler Akten der Staatssicherheit (Stasi) hat die Frage nach Tätern und Opfern in den Mittelpunkt gesetzt. Diese Wissensgier nach Aufklärung über die Machenschaften des SED-Regimes als auch des Lebens der

DDR-Bevölkerung hat nicht nur in der historischen Forschung Interesse hervorgerufen, sondern auch in der Filmbranche, die sich dem Thema zunächst komödiantisch annäherte (bspw. Wolfgang BECKERS *Good Bye, Lenin!*, 2003; Leander HAUBMANNs *Sonnenallee*, 1999). Der Erfolg dieser ‚Nostalgie‘ kann also generelles Interesse an historischen Stoffen, insbesondere der eigenen deutschen Vergangenheit, ausgelöst haben, welche mit entsprechenden Filmen und TV-Produktionen der letzten Jahre zunehmend gedeckt wurde.

Daneben spielt sicherlich auch der Zeitfaktor eine entscheidende Rolle, da heute, knapp 60 Jahre nach dem Ende der NS-Schreckensherrschaft die letzten noch lebenden Zeugen sterben. Somit bleibt nicht mehr viel Zeit, um die Historie aus ihrer Sicht, also aus erster Hand, zu erfahren und umzusetzen, wie es bspw. auch beim *Untergang* der Fall ist, der Traudl Junges Jahre als Hitlers Privatsekretärin mit den letzten Tagen des Führers dramaturgisch verknüpft. Außerdem bedeuten diese 60 Jahre auch einen einfach durch die Zeit bedingte größere Entfernung und durch die Tatsache, selbst nicht involviert gewesen zu sein (was wahrscheinlich für die gesamte Filmcrew zutreffend sein dürfte), eine Distanz gegenüber dieser Thematik zu haben, die schon wieder die Frage nach den Ursachen und dem Wesen Hitlers hervorrufen, der solch eine Faszination ausgelöst haben muss, dass ihm fast ein gesamtes Volk bedingungslos folgte.

Doch nicht nur im Medium Film spiegeln sich die Umbrüche in der Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit wider, sondern auch Autoren nähern sich der NS-Vergangenheit auf vielfältige Art und Weise an und verknüpfen sie mit der Gegenwart, wie bspw. Günter GRASS in seiner Novelle *Im Krebsgang* (2002). Sowohl Winfried G. SEBALD mit seinem Essay *Luftkrieg und Literatur* (1999) als auch Jörg FRIEDRICH mit *Der Brand* (2002) thematisieren dagegen die Bombardierung deutscher Städte im Zweiten Weltkrieg und sind damit mittendrin in der aktuellen Debatte, in der darüber diskutiert wird, ob nicht auch die Deutschen Opfer waren und in welcher

Größenordnung oder welchem Verhältnis dies zutrifft oder nicht. Auch in *Der Untergang* wird diese Thematik angerissen, da die Berliner Zivilbevölkerung in ihrer Not gezeigt wird.

Es gibt also vielfältige Gründe, die zeigen, dass *Der Untergang* mit seiner Thematik den Zeitgeist zu treffen scheint, der dem Film dann auch solch einen Publikumserfolg bescherte. Es ist nicht nur das Interesse am historischen Stoff an sich, denn dieser dürfte jedem bekannt sein, sondern die Verknüpfung des gesteigerten Interesses an personifizierter Geschichtsschreibung und das generell vorhandene Interesse an der Figur Adolf Hitler, die selbst heute noch nicht vollständig erklärt, aber in Deutschland zumindest mehr und mehr enttabuisiert scheint. Obwohl *Der Untergang* sicherlich seine Schwächen, insbesondere die Inkonsequenz in der Darstellung der Figur Hitler aufweist, so steht er doch auch als Exempel für den gesellschaftlichen Wandel im Umgang der Deutschen mit ihrer eigenen Vergangenheit, wie die Arbeit zeigt.

Und auch eine ganz aktuelle Betrachtung oder sogar der Ausblick in die nahe Zukunft weisen darauf hin, dass Hitler auch weiterhin im Fokus des Interesses in Deutschland stehen wird. Wiebke BRAUER konstatiert: „Ob durch Dokumentation, Spielfilm oder als gezeichnete Witzfigur – der finstere Mythos Hitler wird medial entzaubert [und] in einer medial übersättigten Gesellschaft werden die letzten Tabus gebrochen, um noch Aufmerksamkeit zu erregen“. Dies sieht sie bspw. durch Walter MOERS' drei Bände umfassende Comic-Serie über Adolf Hitler, die jetzt sogar musikalisch mit dem Lied „Ich hock in meinem Bonker“ umgesetzt wurde (BRAUER). Der Name Hitler weckt Interesse, weshalb auch gerade die Medien diesem Trend folgen und ihn darstellen. Zur Jahreswende 2005/06 gab es dann auch die ersten Information über einen weiteren Hitler-Film: Der deutsch-jüdische Regisseur Daniel LEVY hat mit den Dreharbeiten zu *Mein Führer – Die wirkliche Wahrheit über Adolf Hitler* begonnen, bei dem Helge SCHNEIDER die Hauptrolle übernehmen und der 2007 in die deutschen Kinos kommen soll. Der Film soll „nicht nur eine Hitler-Parodie, sondern auch eine Persiflage“ auf den Hitler-Boom der letzten Zeit und

insbesondere auch von *Der Untergang* sein und „mit der Entmonumentalisierung des Nazi-Herrschers, seiner Bloßstellung durch Humor“ an Werke wie *The Great Dictator* anknüpfen (CROSSLAND and HAAS). Damit wird nun – zumindest im Film – wieder die Satire als Form der Darstellung für Adolf Hitler genommen, wie es auch schon in den 1940er Jahren der Fall war, wobei diesmal der große Unterschied darin besteht, dass der Führer schon lange tot ist und die Deutschen nun wohl selbst über ihn lachen können und auch wollen.



## 5 Literaturverzeichnis

- ATZE, Marcel. *„Unser Hitler“: Der Hitler-Mythos im Spiegel der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Göttingen: Wallstein, 2003.
- BARON, Lawrence. *Projecting the Holocaust into the Present. The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. London: Rowman & Littlefield, 2005.
- BARTA, Tony. „Consuming the Holocaust: Memory Production and Popular Film.“ *Contention* 5 (1996): 161-75.
- . „Screening the Past: History Since the Cinema.“ *Screening the Past: Film and the Representation of History*. Hg. Tony BARTA. Westport, Connecticut; London: Praeger, 1998. 1-17.
- „Bemerkenswert wenig bemerkenswert: *Der Untergang*: geteiltes Medienecho im Ausland.“ *Der Tagesspiegel online* 17. September 2004. 15. Juni 2006  
<<http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/17.09.2004/1364064.asp#>>.
- BERGHAHN, Klaus L. und Jost HERMAND. Preface. *Unmasking Hitler: Cultural Representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present*. Hg. Klaus L. BERGHAHN und Jost HERMAND. German Life and Civilization 44. Bern: Peter Lang, 2005. 7-13.
- „Blick hinter die Kulissen: Mit Kommentar von Regisseur Oliver Hirschbiegel.“ *Der Untergang: Extended Edition*. Regisseur Oliver HIRSCHBIEGEL. Geschrieben und produziert von Bernd EICHINGER. Darst. Bruno GANZ und Alexandra Maria LARA. DVD. Constantin Film, 2004.
- BORSTNAR, Nils, Eckhard PABST und Hans J. WULFF. *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK, 2002.
- BRAUER, Wiebke. „Moers-Parodie: Schrumpfkur für Hitler.“ *Spiegel online*. 04. Juli 2006. 01. August 2006 < <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,424980,00.html>>.



- EICHINGER, Bernd. „Der Untergang: Ein Film.“ *Der Untergang: Das Filmbuch*. 7. Aufl. Hg. Michael TÖTEBERG. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. 209-401.
- „Eichingers Hitler Film *Der Untergang*: Wütende Ablehnung und begeisterte Zustimmung.“ *Zeit online* 10. Juni 2006. 20. Januar 2005  
<[http://www.zeit.de/2005/04/Lob\\_und\\_Tadel\\_2fWim?page=all](http://www.zeit.de/2005/04/Lob_und_Tadel_2fWim?page=all)>.
- ELSAESSER, Thomas. „Filming Fascism: Is History Just an Old Movie?“ *Sight and Sound* 2 (1992): 18-21.
- FAULSTICH, Werner. *Einführung in die Filmanalyse*. Literaturwissenschaft im Grundstudium 1. Tübingen: TBL Narr, 1976.
- . *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink 2002.
- „Film Information: Der Untergang.“ *Lumiere: Datenbank über Filmbesucherzahlen in Europa*. 2000. 15. Mai 2006 <[http://lumiere.obs.coe.int/web/film\\_info/?id=21908](http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=21908)>.
- FRANK, Arno. „Der tausendjährige Witz.“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL. *taz online* 15. Juni 2006. 11. September 2004  
<<http://www.taz.de/pt/2004/09/11/a0159.1/textdruck>>.
- GARCÍA, José. „Der Untergang.“ *Texte zum Film online*. 2006. 12. Mai 2006.  
<[http://www.textezumfilm.de/sub\\_detail.php?id=226](http://www.textezumfilm.de/sub_detail.php?id=226)>.
- GÖTLER, Fritz. „Westdeutscher Nachkriegsfilm: Land der Väter.“ *Geschichte des deutschen Films*. Hg. Wolfgang JACOBSON, Anton KAES und Hans Helmut PRINZLER. 2. akt. und erw. Aufl. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2004. 167-206.
- HEER, Hannes. *„Hitler war’s“: Die Befreiung der Deutschen von ihrer Vergangenheit*. Berlin: Aufbau, 2005.
- HICKETHIER, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart; Weimar: Metzler 1993.

„Hitlers letzte Tage: Making of.“ *Der Untergang: Extended Edition*. Regisseur Oliver HIRSCHBIEGEL. Geschrieben und produziert von Bernd EICHINGER. Darst. Bruno GANZ und Alexandra Maria LARA.. DVD. Constantin Film, 2004.

HOFMANN, Wilhelm, Anna BAUMERT und Manfred SCHMITT. „Heute haben wir Hitler im Kino gesehen: Evaluation der Wirkung des Films *Der Untergang* auf Schüler und Schülerinnen der neunten und zehnten Klasse.“ *Zeitschrift für Medienpsychologie* 17 (2005): 132-46.

„100 Jahre Adolf Hitler.“ *Filmportal online*. Deutsches Filminstitut. 22. Juli 2006 <<http://www.filmportal.de/df/4f/Uebersicht,,,,,,,,,62FAD81CAF0C47899EE25F5443AD8D43,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html>>.

„Jahresliste (deutsch) 2005.“ *FFA Filmbitlisten online*. 2006. FFA Filmförderungsanstalt. 21. Juni 2006 <<http://www.ffa.de/>>.

KAES, Anton. *Deutschlandbilder: Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: edition text + kritik, 1987.

KARASEK, Hellmuth. „Der jämmerliche Diktator.“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL. *Tagespiegel online* 15. Juni 2006. 11. September 2004 <<http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/11.09.2004/1352423.asp#>>.

KAUSCH, Thekla. „Die Photographie im NS-Regime.“ *Lebendiges virtuelles Museum Online*. 25. Mai 2006 <<http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/kunst/foto/index.html>>.

KERSHAW, Ian. *The ‚Hitler Myth‘: Image and Reality in the Third Reich*. Oxford: Clarendon P, 1987.

KILB, Andreas. „Die Rückkehr des braunen Reptils.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung online* 22. Juli 2006. 17. März 2006 <<http://www.faz.net/s/Rub117C535CDF414415BB243B181B8B60AE/Doc~EB07F9727D5C149E9AAAF3A4ECC92100E~ATpl~Ecommon~Scontent.html>>.

- . „Pabsts *Der letzte Akt*: Ein Reißer halb und halb ein Mahnmal.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung online* 05. April 2006. 14. September 2004  
<<http://www.faz.net/s/rub117c535cdf414415bb243b181b8b60ae/doc~ed0167d0450f84585aa948b420e68c1b1~atpl~ecommon~scontent.html>>.
- KNIEBE, Thomas. „Der kleinste gemeinsame Nenner: Wie der neue Film von Produzent Bernd Eichinger versucht, Geschichte, Ideologie und Kino zusammenzubringen.“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL. *Süddeutsche Zeitung online* 13. Mai 2006.  
14. September 2004 <<http://sueddeutsche.de/kultur/artikel/235/39196/article.html>>.
- KRACAUER, Siegfried. *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*. Hg. Karsten WITTE. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- . *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Übers. Ruth Baumgarten und Karsten Witte. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- KRÄMER, Peter. „The (Un)Timeliness of Satire: The Reception of the *The Great Dictator* in West Germany, 1952-1973.“ *The British Film Institute online*. 22. Juli 2006  
<<http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/peter-kramer.pdf>>.
- KREIMEIER, Klaus. „Chaplins *Great Dictator*: Revisited.“ *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Hg. Waltraud WENDE. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002.  
31-43.
- LAU, Jörg. „Ein vorzeigbarer Hitler: Die ausländische Presse belächelt Oliver Hirschbiegels Film *Der Untergang*“. *Die Zeit online* 15. Juni 2006. 23. September 2004  
<[http://zeus.zeit.de/text/2004/40/Untergang\\_International](http://zeus.zeit.de/text/2004/40/Untergang_International)>.
- LENSEN, Claudia. „Film der Siebziger Jahre: Die Macht der Gefühle.“ *Geschichte des deutschen Films*. Hg. Wolfgang JACOBSON, Anton KAES und Hans Helmut PRINZLER. 2. akt. und erw. Aufl. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2004. 245-80.

- Lexikon der Filmbegriffe*. Hg. Hans J. Wulff und Theo Bender. Bender Verlag online. 15. Juni 2006  
<<http://www.bender-verlag.de/lexikon/index2.php?selectname=Film&ok=ok>>.
- LYNN, Kenneth S. *Charlie Chaplin and his Times*. New York: Simon & Schuster, 1997.
- „Making of: Die Schauspieler über ihre Rolle, Regisseur, Drehbuchautor und Produzent über den Film.“ *Der Untergang: Das Filmbuch*. 7. Aufl. Hg. Michael TÖTEBERG. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. 437-60.
- MARTENSTEIN, Harald. „Tod eines Bürstenbartträgers.“ *Tagesspiegel online* 15. Juni 2006. 13. September 2004 <<http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/13.09.2004/1355276.asp>>.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- MITCHELL, Charles P. *The Hitler Filmography: Worldwide Feature Film and Television Miniseries Portrayals, 1940 through 2000*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2002.
- NICODEMUS, Katja. „Film der Neunziger Jahre: Neues Sein und altes Bewußtsein.“ *Geschichte des deutschen Films*. Hg. Wolfgang JACOBSON, Anton KAES und Hans Helmut PRINZLER. 2. akt. und erw. Aufl. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2004. 319-56.
- QUADFASEL, Lars. „Unmenschen, menschlich gesehen.“ *Filmri:ss: Studien über den Film Der Untergang*. Hg. Willi BISCHOF. Münster: Unrast-Verlag, 2005. 113-46.
- REICHEL, Peter. *Erfundene Erinnerung: Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. München; Wien: Carl Hanser, 2004.
- . „Onkel Hitler und Familie Speer – die NS-Führung privat.“ *Aus Politik und Zeitgeschichte* 31. Oktober 2005. 20. Juli 2006 <<http://www.bpb.de/files/IBK4DW.pdf>>.
- REIMER, Robert und Carol REIMER. *Nazi-retro Film: How German Narrative Cinema Remembers the Past*. New York: Twayne 1992.
- . „Nazi-retro Filmography.“ *Journal of Popular Film of Television* 14 (1986/87): 80-92.

- REINECKE, Stefan. „Vergesst Hitler!“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL. *taz online* 20. April 2006. 14. September 2004  
<<http://www.taz.de/pt/2004/09/14/a0164.1/textdruck>>.
- REUTH, Ralf Georg. „Zum Abschied ein Händedruck und Zyankali: Großes Action-Kino ohne Tiefgang: Eichingers Film *Der Untergang*.“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL. *Welt am Sonntag online* 12. Juni 2006. 19. September 2004  
<<http://www.wams.de/data/2004/09/19/334485.html?prx=1>>.
- ROSENBAUM, Ron. *Explaining Hitler: The Search for the Origins of his Evil*. 1998. New York: Harper Perennial, 1999.
- ROSENFELD, Alvin H. *Imagining Hitler*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- SCHIRRMACHER, Frank. „Die zweite Erfindung Hitlers: *Der Untergang*.“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL *Frankfurter Allgemeine Zeitung online* 2. April 2006. 15. Sept. 2004  
<<http://www.faz.net/s/Rub117C535CDF414415BB243B181B8B60AEDoc~E8F92E7AF6C814CCE8CEB430688E94293~ATpl~Ecommon~Scontent.html>>.
- SCHMID, Bernhard. „Das Unwohlsein am Untergang.“ *Jungle World online* 12. Januar 2005. 10. Juli 2006 <<http://jungle-world.com/seiten/2005/02/4693.php>>.
- SCHMÖLDERS, Claudia. *Hitler's Face: The Biography of an Image*. Übers. Adrian Daub. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2006.
- . „The Face That Said Nothing: Physiognomy in Hitlerism.“ *Unmasking Hitler: Cultural Representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present*. Hg. Klaus L. BERGHAHN und Jost HERMAND. *German Life and Civilization* 44. Bern: Peter Lang, 2005. 15-33.
- SCHREIBER, Max. „Kino im NS-Regime.“ *Lebendiges virtuelles Museum Online*. 23. Mai 2006  
<<http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/kunst/kino/index.html>>.

- SCOTT, A. O. „The Last Days of Hitler: Raving and Ravioli.“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL. *The New York Times online* 15. Juni 2006. 18. Februar 2005  
<<http://movies2.nytimes.com/2005/02/18/movies/18down.html?ei=5070&en=54f0ed35e9bfc4f8&ex=1150603200&pagewanted=print&position=>>>.
- SCRIBA, Arnulf. „Kunst und Kultur im Zweiten Weltkrieg.“ *Lebendiges virtuelles Museum Online*. 25. Mai 2006 <<http://www.dhm.de/lemo/html/wk2/kunst/index.html>>.
- . „NS-Kunst und Kultur.“ *Lebendiges virtuelles Museum Online*. 23. Mai 2006  
<<http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/kunst/index.html>>.
- SEEBLEN, Georg. „Stilles Ende eines Irren unter Tage.“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL. *Zeit online* 20. April 2006. 26. August 2004  
<[http://www.zeit.de/2004/36/Der\\_Untergang?page=all](http://www.zeit.de/2004/36/Der_Untergang?page=all)>.
- SEIBT, Gustav. „Hitler-Verfilmung *Der Untergang*: Eine unangenehme Person.“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL. *Süddeutsche Zeitung online* 2. April 2006. 09. September 2004 <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/876/38838/>>.
- SORLIN, Pierre. *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1980.
- STEYERL, Hito. „Mimesis als Anpassung: Die unbewusste Optik des Films *Der Untergang*.“ *Filmri:ss: Studien über den Film Der Untergang*. Hg. Willi BISCHOF. Münster: Unrast-Verlag, 2005. 29-38.
- THOMAS, Gina. „Britische Ängste: Verzeiht Deutschland Hitler?“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung online* 15. Juni 2006. 31. August 2004 <<http://www.faz.net/>>.
- THOMSON, Desson. „*Downfall*'s Undoing.“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL. *Washington Post online* 15. Juni 2006. 11. März 2005 <[http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/03/11/AR2005062900990\\_pf.html](http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/03/11/AR2005062900990_pf.html)>.

- TÖTEBERG, Michael. „Hitler – eine Filmkarriere: *Der letzte Akt* und andere Filme über das Ende des Führers.“ *Der Untergang: Das Filmbuch*. 7. Aufl. Hg. Michael TÖTEBERG. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. 405-25.
- URY, Tanja. „Das Leiden anderer Missachten.“ *Filmri:ss: Studien über den Film Der Untergang*. Hg. Willi BISCHOF. Münster: Unrast-Verlag, 2005. 103-12.
- WELZER, Harald. „Der erratische Führer: In *Der Untergang* wird Hitler zum tragischen Helden.“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL. *Frankfurter Rundschau* 18. September 2004: 15.
- WENDE, Waltraud. „Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust.“ *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Hg. Waltraud WENDE. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002. 8-30.
- WENDERS, Wim. „Tja, dann wollen wir mal.“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL. *Die Zeit online* 2. April 2006. 21. Oktober 2004  
<[http://www.zeit.de/2004/44/Untergang\\_n?page=all](http://www.zeit.de/2004/44/Untergang_n?page=all)>.
- WESTPHAL, Anke. „Interview mit Oliver Hirschbiegel.“ *Berliner Zeitung online* 11. Juni 2006. 11. September 2004 <<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2004/0911/feuilleton/0012/index.html>>.
- WETZEL, Johannes. „Als ginge es um die Azteken: Zwiespältige Reaktionen auf den französischen Kinostart von *Der Untergang*.“ *Berliner Zeitung online* 15. Juni 2006. 07. Januar 2005 <<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2005/0107/feuilleton/0024/index.html>>.
- WILDT, Michael. „*Der Untergang*: Ein Film inszeniert sich als Quelle.“ *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History Online* 2 (2005). 23. Juli 2006  
<<http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208312/default.aspx>>.

WILMINGTON, Michael. „*Downfall*.“ Rez. zu *Der Untergang*, Regie: Oliver HIRSCHBIEGEL. *Chicago Tribune online* 15. Juni 2006. 9. März 2005 <<http://metromix.chicagotribune.com/movies/mmx-050310-movies-review-mw-downfall,0,7004682.story>>.

WOLFRUM, Edgar. „Neue Erinnerungskultur? Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953.“ *Aus Politik und Zeitgeschichte* 29. September 2003. 01. Juli 2006 <<http://www.bpb.de/files/HEKVE4.pdf>>.

WORSCHER, Rudolf. „Frühling für Hitler: Wie der deutsche Film das ‚Dritte Reich‘ und seine Täter darstellt.“ *augenblick. marburger hefte zur medienwissenschaft* 36 (2004): 102-11.

## Anhang A: Besetzung und Stab

### Besetzung

Bruno Ganz	Adolf Hitler
Alexandra Maria Lara	Traudl Junge
Corinna Harfouch	Magda Goebbels
Ulrich Matthes	Joseph Goebbels
Juliane Köhler	Eva Braun
Heino Ferch	Albert Speer
Christian Berkel	Prof. Dr. Schenck
Matthias Habich	Prof. Werner Haase
Thomas Kretschmann	Hermann Fegelein
Michael Mendl	General Weidling
André Hennicke	General Mohnke
Ulrich Noethen	Heinrich Himmler
Birgit Minichmayr	Gerda Christian
Rolf Kanies	General Hans Krebs
Justus von Dohnanyi	General Wilhelm Burgdorf
Dieter Mann	Feldmarschall Wilhelm Keitel
Christian Redl	General Alfred Jodl
Götz Otto	Otto Günsche
Thomas Limpinsel	Heinz Linge
Thomas Thieme	Martin Bormann
Alexander Held	Walter Hewel
Donevan Gunia	Peter Kranz
Bettina Redlich	Frl. Constanze Manziarly
Heinrich Schmieder	Rochus Misch
Anna Thalbach	Hanna Reitsch
Dietrich Hollinderbäumer	Ritter Robert von Greim
Ulrike Krumbiegel	Dorothee Kranz
Karl Kranzkowski	Wilhelm Kranz
Thorsten Krohn	Dr. Stumpfegger
Jürgen Tonkel	Erich Kempka
Devid Striesow	Feldwebel Tornow
Fabian Busch	Obersturmführer Stehr
Christian Hoehning	Reichsarzt SS Grawitz
Alexander Slastin	General Tschuikow
Aline Sokar, Amelie Menges, Charlotte Stoiber, Gregory Borlein, Julia Bauer, Laura Borlein	die Goebbels-Kinder

<b>Stab</b>	
Regie	Oliver Hirschbiegel
Drehbuch	Bernd Eichinger nach dem Buch <i>Der Untergang</i> von Joachim Fest und <i>Bis zur letzten Stunde</i> von Traudl Junge und Melissa Müller
Produzent	Bernd Eichinger
Herstellungsleitung	Christine Rothe
Kamera	Rainer Klausmann
Szenenbild	Bernd Lepel
Schnitt	Hans Funck
Musik	Stephan Zacharias
Besetzung	An Dorthe Braker
Produktionsleitung	Silvia Tollmann
Kostümbild	Claudia Bobsin
Maske	Waldemar Pokromski, Margrit Neufink
Regieassistent	Hanus Polak jr.
Spezialeffekte	Die Nefzers
Originalton	Roland Winke
Sound-Design	Stefan Busch
Mischung	Michael Kranz
<p>Eine Produktion der Constantin Film Produktion mit Unterstützung der ARD Degeto Film und ORF in Co-Produktion EOS Production und RAI Cinema.</p>	

(Quelle: *Der Untergang: Filmbuch* 460-61)

## Anhang B: Sequenzprotokoll

Das Sequenzprotokoll orientiert sich an der ‚Extended Edition‘. Szenen, die im Kinofilm gar nicht vorkommen, sind kursiv markiert oder es ist vermerkt, dass die Szene länger ist.

Sequenz	Zeit	Dauer	Inhalt
	0'00"	0'13"	<b><u>Vorspann</u></b>
			<b><u>Rahmen</u></b>
1	0'13"	0'43"	Interviewmitschnitt <i>Der tote Winkel</i> mit Traudl Junge
			<b><u>Vorgeschichte</u></b> <b>Bewerbungsgespräch (November 1942)</b>
2	0'57"	5'11"	Hitler sucht eine Sekretärin <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ankunft und Begrüßung Hitlers</li> <li>- Schäferhund Blondi ist bei Junges Probediktat dabei</li> <li>- Junge bekommt den Posten</li> </ul>
			<b><u>Einleitung</u></b> <b>Verschlechterung der Kriegssituation und zunehmende Schwächung Hitlers (April 1945)</b>
3	6'08" <i>(Szene länger)</i>	4'14"	Berlin unter Beschuss: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Junge, Christian und Fr. Manziarly haben Angst</li> <li>- Hitler berät sich mit seinem Stab über die aktuelle Situation: ‚Rote Armee‘ nur noch 12km entfernt</li> <li>- <i>Vorbereitungen für Hitlers Geburtstag</i></li> </ul>
4	10'22"	1'48"	Evakuierung des Hauptamts <ul style="list-style-type: none"> <li>- Streit zwischen Dr. Schenck und Soldaten</li> <li>- Schenck kann bleiben</li> </ul>
5	12'10"	1'09"	Hitlers Abschiedsdefilee <ul style="list-style-type: none"> <li>- Verabschiedungen</li> <li>- Himmler will Hitler zur Flucht aus Berlin überreden</li> </ul>
6	13'19"	1'24"	Abreise <ul style="list-style-type: none"> <li>- Militärs reisen ab</li> <li>- Himmler überlegt, Kontakt mit den Alliierten aufzunehmen</li> </ul>
7	14'43"	1'49"	‚Germania‘-Modell <ul style="list-style-type: none"> <li>- Hitlers und Speers Visionen</li> <li>- Versuch, Hitler von einer Flucht zu überzeugen</li> </ul>
8	16'32"	1'39"	Kinder im Kampf <ul style="list-style-type: none"> <li>- Peter kämpft mit</li> <li>- Streit mit seinem Vater</li> </ul>
9	18'11" <i>(Szene länger)</i>	3'55"	Lagebesprechung im Bunker <ul style="list-style-type: none"> <li>- Hitler diskutiert mit seinem Führungsstab</li> <li>- Lage der Zivilbevölkerung</li> </ul>

10	22'06"	0'41"	Diskussion der Militärs
11	22'47"	1'56"	Ehrung der Berliner Hitlerjugend <ul style="list-style-type: none"> <li>- Hitler verleiht ‚Eiserne Kreuze‘</li> <li>- Hitler sichtlich geschwächt</li> </ul>
12	24'43"	0'49"	Junge, Christian und Frl. Manziarly besprechen ihre Lage
13	25'32"	0'29"	Schenck und Müller besprechen ihre Lage
14	26'03"	4'37"	Fest der Eva Braun <ul style="list-style-type: none"> <li>- Organisation des Fests</li> <li>- Fest wird durch Granateneinschläge beendet</li> </ul> < Parallelhandlung: Hitler und Speer reden über Zerstörung des Reichs >
15	30'40" (Szene länger)	7'49"	General Weidling <ul style="list-style-type: none"> <li>- wird des Verrats angeklagt und soll erschossen werden</li> <li>- nach Aufklärung der Dinge wird Weidling nicht erschossen, sondern von Hitler zum Kommandanten der Verteidigung von Berlin ernannt</li> </ul> < Parallelhandlung: Mohnke beordert Schenck in den Bunker; auf dem Weg dahin entdeckt Schenck zurückgelassenen alte Frauen in einem Krankenhaus > < Parallelhandlung: Peters Eltern streiten; Peter beschimpft Vater >
16	38'29"	1'02"	Peter im Krieg <ul style="list-style-type: none"> <li>- Peters Kamerad wird erschossen</li> <li>- Peter kann sich vor Soldaten der russischen Armee schützen</li> </ul>
			<b>Hauptteil</b> <b>Verlorener Krieg und Selbstmord Hitlers (April 1945)</b>
17	39'31"	4'52"	Lagebesprechung im Konferenzraum <ul style="list-style-type: none"> <li>- Wutausbruch Hitlers über einen nicht erfolgten Angriff</li> <li>- Entsetzen der Anwesenden</li> <li>- Hitler erklärt: „Der Krieg ist verloren.“</li> </ul>
18	44'23"	2'11"	Was nun? <ul style="list-style-type: none"> <li>- Hitler bietet Junge und Christian Fluchhilfe an</li> <li>- Eva Braun bleibt bei ihm</li> <li>- Kuss zwischen Hitler und Braun</li> <li>- Anwesende sind verunsichert</li> </ul>
19	46'34" (Szene länger)	3'31"	Spaziergang im Garten <ul style="list-style-type: none"> <li>- Braun, Junge und Christian spazieren im Garten</li> <li>- Granateneinschläge lassen sie zurück in den Bunker kehren</li> <li>- <i>die drei treffen auf Hitler</i></li> </ul>
20	50'05"	5'19"	Fahnenflüchtige <ul style="list-style-type: none"> <li>- Schenck und Müller haben Streit mit Soldaten</li> <li>- Soldaten erschießen ‚Fahnenflüchtige‘</li> </ul> < Parallelhandlung: Streit Goebbels und Mohnke >
21	55'24"	2'22"	Telefonat Braun und Fegelein
22	55'46"	1'59"	Familie Goebbels

			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Familie Goebbels trifft im Bunker ein</li> <li>- Singen für Hitler</li> </ul> <i>&lt; Parallelhandlung: Schenck und Haase amputieren &gt;</i>
23	57'45"	1'07"	Abschiedsgeschenk von Hitler
24	58'52"	2'54"	Abschiedsbriefe <ul style="list-style-type: none"> <li>- Braun schreibt an ihre Schwester</li> <li>- Magda Goebbels schreibt an ihren Sohn aus 1. Ehe</li> </ul> <i>&lt; Parallelhandlung: Bunkerimpressionen &gt;</i>
25	61'46"	0'30"	Hitler betrachtet Portrait Friedrich II.
26	62'16"	2'39"	Peter trifft seine Eltern <ul style="list-style-type: none"> <li>- kritische Situation im Keller zwischen Peters Vater und Mann</li> <li>- Peter rennt weg</li> <li>- findet seine toten Kameraden und flieht vor russischen Soldaten</li> </ul>
27	64'55" <i>(Szene länger)</i>	5'23"	Gerüchte <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Besprechung Hitlers mit seinem Führungsstab, Gerüchte über Schwierigkeiten zwischen den Alliierten machen die Runde, neue Hoffnung</i></li> <li>- Hitler gibt Keitel eine neue Mission</li> </ul>
28	70'18"	3'55"	Telegramm von Göring <ul style="list-style-type: none"> <li>- Göring will Macht übernehmen</li> <li>- Wutausbruch Hitlers</li> </ul> <i>&lt; Parallelhandlung: Ankunft von Speer &gt;</i> <i>&lt; Parallelhandlung: Peter in den Kriegswirren &gt;</i>
29	74'13"	8'56"	Speers Abschiedsgespräche <ul style="list-style-type: none"> <li>- mit Magda Goebbels</li> <li>- mit Braun</li> <li>- mit Hitler</li> </ul>
30	83'09"	0'44"	Peter in den Kriegswirren; Wiedersehen mit seinen Eltern
31	83'53" <i>(Szene länger)</i>	7'26"	Greim und Reitsch im Führerbunker und Verrat durch Himmler <ul style="list-style-type: none"> <li>- Hitler ernennt Greim zum Oberbefehlshaber der Luftwaffe und Generalfeldmarschall</li> <li>- Himmler hat den Alliierten ein Kapitulationsangebot unterbreitet</li> <li>- Wutausbruch Hitlers, der in einem Auftrag für von Greim endet</li> </ul>
32	91'19"	0'29"	Gespräch Junges und Brauns über Fegelein und Hitler
33	91'48"	3'07"	Grawitz tötet sich und seine Familie <i>&lt; Parallelhandlung: Hitler wird darüber informiert, dass Fegelein nicht auffindbar sei und wird wütend &gt;</i>
34	94'55"	5'34"	Erschießung Fegeleins <ul style="list-style-type: none"> <li>- Fegelein wird aufgegriffen</li> <li>- Standgericht erschießt ihn</li> </ul> <i>&lt; Parallelhandlung: Braun fleht um Gnade für Fegelein; kein</i>

			Erbarmen > < Parallelhandlung: Hitler trifft sich mit Führungsstab >
35	100'29" (Szene länger)	3'44"	Hitlers Testament
36	104'13" (Szene länger)	1'57"	Hochzeit von Braun und Hitler
37	106'10"	2'59"	Nachricht von Keitel: Lage ist aussichtslos
38	109'09"	6'49"	Vorbereitungen für Selbstmord Hitlers - Günsche organisiert Benzin - die Ärzte kommen - Schäferhund Blondi wird getötet
39	116'58"	2'34"	Gespräch Junge und Braun
40	119'32"	1'18"	Letztes Essen im Bunker
41	120'50"	3'23"	Verabschiedung
42	124'13"	5'54"	Selbstmord - Adolf Hitler ist tot - Beseitigung der Leichen
			<b>Schluss</b> <b>Flucht und Kapitulation (Mai 1945)</b>
43	129'07"	3'28"	Verhandlungen mit russischem General < Parallelhandlung: Streit des Stabs über weiteres Vorgehen >
44	132'35"	7'33"	Magda Goebbels tötet ihre sechs Kinder mit Gift
45	140'08"	1'56"	Kapitulation wird ausgerufen - Peter findet seine Eltern ermordet vor - Zivilisten trauen sich wieder auf die Straßen
46	142'04"	3'19"	Tod im Bunker - Selbstmord der Goebbels - andere Bunkerinsassen töten sich selbst
47	145'23" (Szene länger)	14'48"	Flucht aus dem Führerbunker < Parallelhandlung: Verlassener Bunker > - Hentschel wandert durch den Bunker - Russinnen sind da
48	160'11"	6'47"	Sammelstelle - Junge und Peter überqueren die russischen Linien - die Anderen ergeben sich
49	166'58"	1'30"	Eingeblendete Informationen zur Kapitulation, den Opfern und den im Film dargestellten Figuren
			<b>Rahmen</b>
50	168'28"	1'03"	Interviewmitschnitt <i>Der tote Winkel</i> mit Traudl Junge
	169'31"	0'36"	<b>Abspann</b>

## Anhang C: Einstellungsprotokolle ausgewählter Szenen

Im Folgenden sind Protokolle aufgelistet, die bestimmte Szenen genau aufzeigen und sowohl die Bild- als auch Tonebene genau darstellen. Die wichtigsten Begriffe (und ihre Abkürzungen) sind in der folgenden Tabelle vermerkt. Sind keine weiteren Angaben bei Kameraperspektive und -bewegung angegeben, so handelt es sich um Normalsicht und Steadycam.

<b>Begriffe</b>			
<b>Einstellungsgröße</b>	<b>Kamerabewegung</b>	<b>Kameraperspektiv</b>	<b>Divers</b>
Panoramaaufnahme: P	Schwenk: S	Normalsicht: NS	Rechts: re
Totale: T	Neigen : N	Aufsicht: AS	Links: li
Halbtotale: HT	Rollen: R	Untersicht: US	Von ... nach...: →
Halbnahe: HN			Oben: ob
Amerikanisch : A	Fahrt: F		Unten: un
Nahe : N	Handkamera: HK		Leicht: le
Großaufnahme: G			Stark: st
Detailaufnahme: D			

Sequenz 1: Hitler sucht eine Sekretärin							
Zeit / Nummerierung			Bildebene		Tonebene		
Nr.	Zeit	Sek.	Handlung/Bild	Kamera	Einst.-größe		
1	2'42"	13"	Hitler betritt den Raum und bleibt vor den Frauen stehen, begrüßt sie dann	S: li → re, le. AS	A → N	Dialog Hitler: Ich möchte mich bei Ihnen bedanken, meine Damen, dass Sie gekommen sind... so mitten in der Nacht... aber im Krieg ist man	Geräusche / Musik
2	2'55"	17"	Hitler und die 5 Frauen; er begrüßt sie einzeln		HN	Hitler: unglücklicherweise nicht immer Herr seiner Zeit. Hitler: Darf ich fragen, wie Sie heißen? Lorenz: Ich heiße Margarethe von Lorenz... (stottert)... Heil... mein Führer Hitler: Und wo kommen Sie her? Lorenz: Aus Fulda... Heil, mein Führer. Hitler: Und	
3	3'12"	3"	Junge wirkt angespannt		N	Hitler (off): Sie, wie heißen Sie?	
4	3'15"	17"	Hitler begrüßt die Frauen einzeln, gibt ihnen die Hand, nähert sich Junge		A → N	Puttkammer: Ich heiße Ursula Puttkammer... Heil mein Führer... Hitler: Das können Sie ruhig weglassen, Kind. Sagen Sie mir ganz einfach, woher Sie kommen. Puttkammer: Aus Frankfurt am Main, mein Füh... Potrovsky: Ick bin die Hannah Potrovsky, und ick bin jeboorene Berlinenn... um et genau zu sagen... oniginal aus Pankow (Berliner Dialekt) Brandt (off): Hedwig Brandt aus Crailsheim... Schwaben. Hitler: Und Sie, wie heißen Sie?	
5	3'32"	2"	Junge wirkt angespannt		N	Junge: Ich heiß Junge Hümps, ich komm aus München.	
6	3'34"	4"	Hitler lächelt		N	Hitler: Eine Münchenerin...	
7	3'38"	1"	Junge nickt und lächelt		N		
8	3'39"	3"	Hitler blickt noch einmal umher und wendet sich dann wieder Junge zu		N		
9	3'42"	5"	Junge		N	Hitler (off): Tja, Fr!	
10	3'47"	3"	Hitler und wendet sich zum Gehen		N	Hitler: Hümps... dann woll'n wir mal...	
11	3'50"	2"	Junge ist überrascht		N		
12	3'52"	2"	Junge geht zur Tür und folgt Hitler ins Arbeitszimmer		A		
13	3'54"	5"	Linge schließt hinter Junge die Tür		A		

14	3'59"	6"	Hitler geht zu seinem Schäferhund Blondi, streichelt den Hund		T	Hitler: Meine Blondi tut Ihnen nichts. Sie hat einen ausgesprochen	
15	4'05"	8"	Junge steht da		N	Hitler (off): scharfen Verstand Überhaupt	
16	4'13"	16"	Hitler streichelt seinen Hund, gibt ihm einen Kuss Hitler bereitet alles vor, macht Schreiblicht an, richtet den Stuhl für Junge, sie setzt sich		HN	Hitler: ist sie viel klüger als die Menschen.  Hitler: Jetzt machen Sie es sich erst einmal bequem. Sie brauchen gar nicht aufgeregt zu sein... Ich mache bei meinen Diktaten selber so viele Fehler,	
17	4'29"	4"	Hitler redet mit Junge		N	Hitler: so viele können Sie unmöglich machen.	
18	4'33"	3"	Junge legt Papier in die Schreibmaschine		G		
19	4'36"	6"	Hitler setzt sich an seinen Schreibtisch; hat eine Brille in der Hand, die er aufsetzt		A	Hitler: Sie sind noch sehr jung.	
20	4'42"	1"	Junge dreht sich um		N		
21	4'43"	2"	Hitler fragt sie		A	Hitler: Wie alt sind Sie denn?	
22	4'45"	2"	Junge antwortet		N	Junge: 22, mein Führer.	
23	4'47"	4"	Hitler setzt seine Brille auf und greift nach einem Blatt Papier		A		
24	4'51"	1"	Junge konzentriert sich		N		
25	4'52"	1"	Hitler diktiert		A	Hitler: Meine deutschen Volksgenossen	Tippen
26	4'53"	4"	Junge tippt verbissen		N	Hitler (off): und -genossen!	Tippen
27	4'57"	9"	Hitler diktiert		A	Hitler: Parteigenossen... Es ist, glaube ich, etwas Seltenes,	Tippen
28	5'06"	3"	Junge tippt verbissen		N	Hitler (off): wenn ein Mann nach rund 20	Tippen
29	5'09"	5"	Hitler diktiert		A	Hitler: Jahren vor seine alte Anhängerschaft hintreten kann	Tippen
30	5'14"	2"	Junge tippt verbissen		N		Tippen
31	5'16"	2"	Hitler diktiert		A	Hitler: und dabei in diesen 20 Jahren an	Tippen
32	5'18"	3"	Junge stoppt und schließt die Augen		N	Hitler (off): seinem Programm keinerlei Änderungen	
33	5'21"	3"	Hitler bemerkt, dass sie aufgehört hat, legt das Blatt hin		A	Hitler: vorzunehmen brauchte.	
34	5'24"	2"	Junge sitzt verunsichert da, lässt den Kopf hängen		N		

35	5'26"	9"	Hitler geht zu ihr, sie sitzt mit hängenden Schultern da	Le. S. re → li	T	
36	5'35"	3"	Blatt Papier mit Schreibfehlern		G	
37	5'38"	5"	Hitler lehnt sich zu ihr, Junge starrt geradeaus, Hitler sagt etwas, woraufhin Junge nickt		N	Hitler: Ich würd sagen, das probieren wir gleich nochmal.

Sequenz 7: Germania'-Vision						
Zeit / Nummerierung			Bildebene		Tonebene	
Nr.	Zeit	Sek.	Handlung/Bild	Kamera	Einst.-größe	Dialog
1	14'43"	12"	,Germania'-Modell, durch einen Triumphbogen ist Hitlers Gesicht zu sehen, er steht auf und verschränkt die Arme	N: ob.; AS	N	Hitler: Also, Speer, die Bombenangriffe auf unsere Städte haben auch ihr Gutes. Es ist viel einfacher, nur den Schutt wegzuschaffen, als selbst alles niederzureißen. Wenn der Krieg erst mal gewonnen ist, dann wird das mit dem Aufbau ganz schnell gehen.
2	14'55"	5"	Speer steht am anderen Ende des Tisches mit dem ,Germania'-Modell		HT	Hitler (off): Wie viele tausend Stunden haben wir hier beide mit diesen herrlichen Entwürfen verbracht.
3	15'00"	3"	Hitler mit verschränkten Armen		N	Hitler: Sie sind ein großes Genie, Speer.
4	15'03"	2"	Speer senkt den Kopf, schaut dann wieder hoch		N	
5	15'05"	4"	Hitler steht am Kopfende des Tisches, neben ihm stehen Fegelein und Hewel, Hitler geht um den Tisch	S: li → re, F: weg	HN	Hitler: Doch, doch... Nur Sie und ich wissen, daß ein Drittes Reich nicht vorstellbar ist
6	15'09"	3"	Christian, Junge und Braun stehen mit Sektgläsern da und hören Hitler zu		HN	Hitler (off): ... das aus Warenhäusern und Fabrikgebäuden besteht...
7	15'12"	3"	Hitler spricht und gestikuliert mit Händen, ausdrucksstarke Mimik	S: re → li	A	Hitler: Nur Wolkenkratzer und Hotels. Dieses Dritte Reich
8	15'15"	4"	,Germania'-Modell aus Hitlers Perspektive	F: li → re, A	A	Hitler (off): wird eine Schatzkammer sein für Kunst und Kultur,
9	15'17"	4"	Hitler läuft am Modell vorbei	F: re → li; US	A	Hitler: die Jahrtausende überdauern... Wir sehen die

10	15'23"	4"	, Germania'-Modell aus Hitlers Perspektive	F: li → re; AS	A	Hitler (off): antiken Städte vor uns, die Akropolis.	
11	15'27"	22"	Hitler läuft das Modell entlang zur anderen Seite des Tisches, dort steht Speer, Hitler legt seine Hand auf die Kuppel, verschränkt die Arme	F nach li	HN	Hitler: Wir sehen die Städte des Mittelalters, wir sehen ihre Dome und wissen, daß die Menschen so was brauchen – einen Mittelpunkt. Ja, Speer, das war meine Vision, und das ist sie noch immer... Fegelin (off): Mein Führer,	
12	15'49"	3"	Fegelin spricht		N	Fegelin: wenn Sie diese Pläne verwirklichen wollen, dann sollten Sie Berlin verlassen.	
13	15'52"	3"	Hitler schaut Fegelin aufmerksam an		N		
14	15'55"	2"	Fegelin schaut sich hilfesuchend um		A	Fegelin: Eval	
15	15'57"	3"	Braun schaut ihn an und lächelt		N	Fegelin (off): Jetzt sag du doch mal was. Braun: Er ist der Führer.	
16	16'00"	2"	Christian, Junge und Braun aus Hitlers Perspektive		HN	Braun: Er weiß, was richtig ist.	
17	16'02"	2"	Hitler schaut Braun prüfend an		G	Junge (off): Bitte, Sie müssen raus aus Berlin.	
18	16'04"	2"	Christian, Junge und Braun aus Hitlers Perspektive, Junge spricht		HN	Junge: Das sagt doch jeder. Die Russen haben uns ja schon fast abgeschnitten.	
19	16'06"	2"	Hitler schüttelt mit dem Kopf		G	Hitler: Ach, Kind, ich kann das nicht.	
20	16'08"	2"	Junge und Christian schauen Hitler an		N	Hitler (off): Ich käme mir vor wie ein Larva-Priester,	
21	16'10"	6"	Speer und Hitler stehen nebeneinander, Hitler gestikuliert und redet	AS	A	Hitler: der eine leere Gebetsmühle betätigt. Ich muß hier in Berlin eine Entscheidung herbeiführen... oder untergehen.	
22	16'16"	2"	Junge und Christian senken den Kopf		N		
23	16'18"	7"	Speer und Hitler nebeneinander (Hitler unscharf, Speer im Fokus), Speer dreht sich zu Hitler und schaut ihn an		G	Hitler Speer, was meinen Sie? Speer: Sie sollten auf der Bühne stehen, wenn der Vorhang fällt	
24	16'25"	7"	Hitler schaut nachdenklich in die Ferne		G		

Sequenz 17: Lagebesprechung Hitlers									
Zeit / Nummerierung		Bildebene				Tonebene			
Nr.	Zeit	Sek.	Handlung/Bild	Kamera	Einst.-größe	Dialog	Geräusche / Musik		
1	40'20"	"	Fegelein geht in Konferenzraum, schließt die Tür, alle Militärs sind versammelt und stehen dicht gedrängt	HK, Schneller S: li → re	N	Krebs (off): Es ist dem Feind gelungen, die Front in breiter Formation zu durchbrechen. Im Süden hat der Gegner Zossen genommen			
2	40'23"	"	Finger auf Landkarte, der sich bewegt		G	Krebs (off): und stößt auf Stahnsdorf vor. Der Feind operiert jetzt am nördlichen Stadtrand zwischen			
3	40'27"	"	Hitler schaut auf die Karte, trägt eine Brille, hört zu		N	Krebs (off): Frohnaun und Pankow,			
4	40'31"	"	Krebs Gesicht, spricht		N	Krebs: und im Osten ist der Feind bis zur Linie Lichtenberg.			
5	40'34"	"	Finger auf Landkarte, der sich bewegt		G	Krebs (off): Mahlsdorf, <u>Katshorst</u>			
6	40'35"	"	Krebs nicktet sich auf und schaut auf Hitler		N	Krebs: gelangt.			
7	40'37"	"	Hitler schaut weiter auf Karte, fängt an zu reden, beschwichtigt, er hält Buntstifte fest		N	Hitler: Mit dem Angriff Steiners wird das alles in Ordnung kommen.			
8	40'42"	"	Burgdorf schaut zu Krebs, Krebs schaut weiter zu Jodl, alle schauen verunsichert, Krebs fängt an zu sprechen, aber stockt, Jodl fängt an zu reden	HK, S: re → li, S: li → re	N	Krebs: Mein Führer... Steiner... Jodl: Steiner konnte nicht genügend Kräfte für einen Angriff massieren...			
9	40'54"	"	Rückansicht Hitlers, der an einem Tisch sitzt, auf der anderen Seite des Tisches stehen die Militärs		HN	Jodl: Der Angriff Steiner ist nicht erfolgt...			
10	40'57"	"	Hitler starrt ungläubig, greift zitternd nach seiner Brille		N				
11	41'08"	"	Seitenansicht von Hitler, zitternd nimmt er die Brille ab, spricht leise		N	Hitler: Es bleiben im Raum Keitel, Jodl, Krebs und Burgdorf.			
12	41'19"	"	Rückansicht Hitlers, der an		HN				

13	41'23"	"		einem Tisch sitzt, auf der anderen Seite des Tisches stehen die Militärs, einige verlassen den Raum									
14	41'23"	"		Burgdorf atmet tief ein und aus Goebbels und Bornmann verfolgen das Geschehen									
15	41'27"	"		Rückansicht Hitlers, der an einem Tisch sitzt, auf der anderen Seite des Tisches stehen nur noch Jodl, Krebs und Kettel									
16	41'31"	"		Hitler schaut sich um, fängt an zu brüllen, gestikuliert wild	HK								
17	41'39"	"		Flur vor Konferenzraum: Fegelein, Menge	HK, S. li → re								
18	41'44"	"		Flur vor Konferenzraum: Günsche, Christian und Junge hören atemlos zu	HK, S. li → re								
19	41'49"	"		Hitler brüllt, steht auf, läuft los, bleibt stehen, schreit weiter	HK								
20	41'57"	"		Burgdorf schwitzt, presst hervor	HK								
21	41'59"	"		Hitler schreit	HK								
22	42'03"	"		Burgdorf redet weiter	HK								
23	42'05"	"		Krebs schaut zu Burgdorf	HK								
24	42'06"	"		Hitler schreit	HK								
25	42'08"	"		Stifte werden auf die Karte geschmissen	HK								Klappern der Stifte
26	42'09"	"		Hitler läuft weiter, schreit	HK, S. li → re								
27	42'19"	"		Flur vor Konferenzraum: Braun tritt unmerklich hinzu	HK								
28	42'21"	"		Flur vor Konferenzraum: Christian und Junge, Junge dreht sich um	HK								

29	42'24"	"	Flur vor Konferenzraum. Braun nähert sich der Tür, bleibt stehen, lauscht gebarnt	HK	HT	Hitler (off): es hat mir jeden nur erdenklichen	
30	42'26"	"	Hitler schreit, Goebbels steht hinter ihm, Hitler gestikuliert wild, setzt sich wieder auf seinen Stuhl, klopft sich auf die Brust, zeigt mit beiden Händen auf sich	HK	N	Hitler: Widerstand in den Weg gelegt. Ich hätte gut daran getan, vor Jahren alle höheren Offiziere liquidieren zu lassen wie Stalin. Ich war nie auf einer Akademie, und doch habe ich allein... allein auf mich gestellt ganz Europa erobert.	
31	42'52"	"	Burgdorf blickt zu Krebs	HK	N		
32	42'54"	"	Krebs erwidert Burgdorfs Blick	HK	N	Hitler (off): Verräter...	
33	42'56"	"	Hitler schreit, Goebbels steht hinter ihm	HK	G	Hitler: Von allem Anfang an bin ich nur verraten und betrogen worden...	
34	43'01"	"	Militärs stehen schweigend da und hören zu	HK	N	Hitler (off): Es wurde ein ungeheurer Verrat geübt	
35	43'05"	"	Rückansicht Hitlers, der auf einem Stuhl sitzt, redet	HK	HN	Hitler: am deutschen Volke. Aber alle diese Verräter werden bezahlen....	
36	43'10"	"	Seitenansicht Hitlers, er redet	HK	G	Hitler: Mit ihrem eigenen Blut werden sie bezahlen... Sie werden ersaufen in ihrem eigenen Blut.	
37	43'16"	"	Flur vor Konferenzraum: Christian und Junge, Junge legt den Arm um Christian	HK	N	Junge: Bitte Gerda, jetzt beruhig dich doch.	
38	43'21"	"	Flur vor Konferenzraum: Braun hört zu	HK	N		
39	43'24"	"	Rückansicht Hitlers, er sitzt gekrümmt da	HK	HN	Hitler: Meine Befehle sind in den Wind gesprochen...	
40	43'32"	"	Seitenansicht Hitlers	HK	G	Hitler: Es ist unmöglich, unter diesen Umständen zu führen... Es ist aus.	
41	43'44"	"	Burgdorf blickt verunsichert	HK	N		
42	43'45"	"	Militärs, Krebs schaut zu den beiden Männern, die neben ihm stehen	HK	N		
43	43'48"	"	Seitenansicht Hitlers, er ist bleich, schaut nach unten, sackt zusammen, redet, Bormann und Goebbels schauen auf ihn hinunter	HK	G	Hitler: Der Krieg ist verloren.	
44	43'51"	"	Burgdorf fasst sich an den	HK	N		

45	43'55"	25"	Kragen Seitenansicht Hitlers, er ist bleich, schaut nach unten, sackt zusammen, redet, blinzelt heftig, lässt den Kopf hängen	HK	G	Hitler: Aber wenn Sie, meine Herren, glauben, dass ich deswegen Berlin verlasse, irren Sie sich gewaltig! Eher jage ich mir eine Kugel durch den Kopf! ... Tun Sie, was Sie wollen...
1	44'23"	"	Tür zum Konferenzraum öffnet sich, Hitler tritt hinaus, läuft durch die Menge, die Menge bildet eine Gasse für ihn	HK	T	
2	44'30"	"	Hitler läuft an Günsche, Christian und Junge vorbei	HK	N	
3	44'35"	"	Militärs treten durch die Tür in die Menge, sie schauen ihm nach, Bormann spricht	HK	T	Bormann: Das kann der Führer nicht im Ernst gesagt haben, dass er sich erschießen will...
4	44'39"	"	Hitler läuft weiter, dann dreht er sich um und wendet sich an Junge und Christian, Braun steht neben ihm	HK	HT	Hitler: Frau Junge, Frau Christian. Ziehen
5	44'48"	"	Junges Augen glänzen, sie hört zu		G	Hitler (off): Sie sich sofort um. In einer Stunde geht ein Flugzeug, das Sie nach Süden bringt.
6	44'50"	"	Hitler mit Braun	HK	A	Hitler: Es ist alles verloren...
7	44'55"	"	Junges Augen glänzen	HK, Zoom auf ihr Gesicht	G	Hitler (off): ... hoffnungslos verloren...
8	44'58"	"	Braun greift nach Hitlers Händen, sie sagt etwas, Hitler schaut sie an, er legt seine Hand in ihren Nacken und zieht sie zu sich, sie küssen sich auf den Mund	HK	A	Braun: Aber du weißt doch, dass ich bei dir bleibe. Ich lass mich nicht wegschicken.
9	45'11"	"	Verunsicherte und betretene Mienen der Anwesenden	HK	T	
10	45'14"	"	Kuss von Hitler und Braun	HK	A	
11	45'17"	"	Junges Augen glänzen, sie redet	HK	G	Junge: Mein Führer, ich bleibe auch.
12	45'19"	"	Braun und Hitler, Hitler hört aufmerksam zu, wendet sich	HK	A	

13	45'29"	15"	Goebbels bahnt sich einen Weg durch die Menge, geht durch eine Tür	HK, S li → re	N				
13	45'36"	8"	Goebbels geht in einen Raum und schaut dann lange sein Spiegelbild an	HK	G				

Sequenz 23: Abschiedsgeschenk Hitlers									
Zeit / Nummerierung		Bildebene				Tonebene			
Nr.	Zeit	Sek.	Handlung/Bild	Kamera	Einst.-größe	Dialog	Geräusche/Musik		
1	57'45"	15"	Hitler und Braun sitzen auf Sofa an einem Tisch, ihnen gegenüber sitzen Junge und Christian (Rückansicht), Hitler macht eine Bewegung, als ob er sich eine Pistole in den Mund schiebt		HT	Hitler: Also, wenn man sicher sein will, ist es das beste, man schießt sich in den Mund... Dann platzt der Schädel... Braun: Iiiieh... Hitler: Man merkt überhaupt nichts. Der Tod tritt sofort ein. Braun: Ich will a schöne Leiche sein. Ich neh'm Gift. Wenn ich schon bereit bin, heldenhaft zu sterben, soll's wenigstens schmerzlos			
2	58'00"	2"	Griffpöle in Brauns Hand		G	Braun (off): sein Hitler (off): Das ist unter Garantie schmerzlos.			
3	58'02"	6"	Hitler beugt sich nach vorne, richtet sich fast schon auf, redet und gestikuliert		G	Hitler: Durch eine Lähmung des Nerven- und Atmungssystems tritt der Tod ein... Das ist eine Sache von Sekunden.			
4	58'08"	3"	Christian schaut ernst, fragt		N	Christian: Vielleicht könnte ich auch eine haben?			
5	58'11"	1"	Junge ist verunsichert, fragt		N	Junge: Ich vielleicht auch?			
6	58'12"	3"	Hitler schaut sie und Junge an, nickt, steht auf		N				
7	58'15"	6"	Junge folgt Hitler mit ihren Blicken, wie er zu einem Schreibtisch läuft (dabei wird sie von ihm kurzzeitig verdeckt), sie dreht sich dabei um		N	Hitler (off): Himmeler hat mich Gott sei Dank gut versorgt.			
8	58'21"	6"	Öffnen einer Schublade, eine Schatulle wird	HK	G				

				herausgenommen und auf dem Schreibtisch abgelegt, Hände öffnen sie, vier Ampullen enthalten					
9	58'27"	3"	HK	Hitler nimmt eine und dreht sich zu Junge um	N				
10	58'30"	4"	HK	Phirole in der Hand, wird in die andere, von Junge ausgestreckte Hand gelegt, Hitlers Hand drückt Junges Hand zusammen	G				
11	58'34"	3"		Junge schaut auf	N			Junge (leise): Danke.	
12	58'37"	5"	AS	Hitler schaut zu ihr hinunter, entschuldigt sich	N			Hitler: Es tut mir leid, dass ich Ihnen kein schöneres Geschenk machen kann.	
13	58'42"	5"		Junge nickt leicht und versucht zu lächeln, Hitler dreht sich weg, Junge schaut nach unten	N				
14	58'47"	5"		Junges Hand öffnet sich, auf der Handfläche liegt eine Ampulle	G				

Sequenz 29: Abschiedsgespräch Speer und Hitler									
Zeit / Nummerierung		Bildebene				Tonebene			
Nr.	Zeit	Sek.	Handlung/Bild	Kamera	Einst.-größe	Dialog	Geräusche/Musik		
1	78'53"	5"	Speer betritt Hitlers Arbeitszimmer, Hitler steht steif und mit verschränkten Armen vor seinem Schreibtisch, Schreibtischlampe ist die einzige Lichtquelle	AS, Kamera filmt durch eine Art Rahmen hindurch	HN		Türschließen		
2	78'58"	6"	Hitler dreht sich zu ihm, schaut ihn an, zwinkert mit den Augen		N	Hitler: So, Sie sind gekommen.			
3	79'04"	2"	Hitler steht vor Speer, der an der Wand steht		HN	Speer: Mein Führer... ich...			
4	79'06"	5"	Hitler nickt leicht mit dem Kopf, spricht		N	Hitler: Es ist gut... Setzen wir uns.			

5	79'11"	4"	Hitler bewegt sich zu einem Stuhl und nimmt Platz, Speer bleibt noch stehen, nimmt dann aber auch Platz		HN	
6	79'15"	5"	Speer sitzt, Beine überschlagen, schaut umher		A	
7	79'20"	11"	Hitler sitzt, redet, hält dabei einen Stift in seinen Händen		A	Hitler Ich habe Großes vorgehabt... mit den Deutschen wie mit der Welt. Keiner hat mich begriffen... nicht einmal meine ältesten Mitkämpfer.
8	79'31"	2"	Speer hört zu		A	
9	79'33"	11"	Hitler redet, schaut umher, wirft schließlich einen Blick auf Hitler		N	Hitler Was hatten wir für Möglichkeiten! Die Weltmacht lag zum Grafen nahe ... Zu spät...
10	79'44"	2"	Speer hört zu, schlägt die Augen nieder		N	
11	79'46"	12"	Hitler spricht mit fester Stimme		N	Hitler Das Einzige, was ich mir zugute halten kann, ist, dass ich die Juden mit offenem Visier bekämpfte habe und dass ich den deutschen Lebensraum vom jüdischen Gift gesäubert habe
12	79'56"	3"	Speer nickt leicht		A	
13	79'59"	4"	Hitler spricht, hält den Stift noch immer in den Händen		A	Hitler Es fällt mir leicht davonzugehen... nur dieser eine Augenblick...
14	80'03"	4"	Speer		A	
15	80'07"	3"	Hitler wendet den Kopf, lacht verächtlich, redet dann		A	Hitler und dann ewige Ruhe.
16	80'10"	5"	Speer spricht zögerlich		N	Speer Aber schonen Sie doch das Volk, mein Führer...
17	80'15"	7"	Hitler redet weiter, schaut Speer nicht an		N	Hitler Wann mein eigenes Volk an dieser Prüfung zerbricht, könnte ich darüber noch keine Träne weinen...
18	80'22"	3"	Speer hört zu		N	Hitler (off) Es hätte nichts anderes verdient
19	80'25"	4"	Hitler redet, seine Stimme ist kalt		N	Hitler Es würde sein eigenes Schicksal sein, das es sich selbst zuzuschreiben hat!
20	80'29"	7"	Speer nimmt die Hand vor den Mund, räuspert sich		N	Speer Seit Monaten...
21	80'36"	2"	Hitler schaut zu Speer		N	
22	80'38"	6"	Speer spricht, schaut Hitler dabei an		N	Speer: Ich muss es loswerden, mein Führer... seit Monaten habe ich Ihre Zerstörungsbefehle ausgesetzt...
23	80'44"	7"	Hitler schaut umher		N	Speer (off) Es gibt schriftliche Beweismittel, wonach ich Ihre



2	9'6"11"	3"	Schlafzimmer und wirft sich vor dem am Schreibtisch sitzenden Hitler auf die Knie	N. un → ob, S. li → re						
			Braun weint, schaut Hitler an, spricht	HK	G		Braun: Bitte, du kannst mir Hermann doch nicht umbringen lassen.			
3	9'6"14"	3"	Hitler lehnt sich auf seinem Stuhl zurück, schaut auf sie hinunter, wiegt den Kopf	HK, le AS	G		Hitler: Es besteht überhaupt kein Zweifel. Er wollte fliehen...			
4	9'6"17"	7"	Braun starrt Hitler an, redet und fleht	HK	G		Braun: Aber... Was bedeutet das schon noch? Es ist ja eh alles vorbei. Denk doch an meine arme Schwester. Sie ist vom Herrmann schwanger...			
5	9'6"24"	5"	Hitler sitzt am Tisch, Braun kniet vor ihm, er schaut zu ihr hinunter, redet, seine rechte Hand nähert sich ihrem Gesicht	HK	A		Hitler: Er hat mit Himmler kollaboriert. Er ist ein Verräter.			
6	9'6"29"	3"	Braun weint, Hitlers Hand streichelt ihre Wange	HK	G		Hitler (off): Mit Verrätern gibt es kein Mitleid!			
7	9'6"32"	6"	Hitler sitzt am Tisch, Braun kniet vor ihm, er schaut zu ihr hinunter, redet, er streichelt ihre Wange	HK	A		Hitler: Mit Verrätern gibt es kein Erbarmen. Er wird vor ein Standgericht gestellt und erschossen.			
8	9'6"38"	3"	Braun starrt Hitler mit offenem Mund an und schüttelt leicht den Kopf, er zieht seine Hand zurück, sie redet	HK	G		Braun: Aber wem nutzt das denn jetzt noch?			
9	9'6"41"	4"	Hitlers Miene erstarbt, lehnt sich zurück, er redet kalt	HK	N		Hitler: Es ist mein Wille!			
10	9'6"45"	12"	Braun starrt ihn an, wischt sich mit beiden Händen die Tränen vom Gesicht, blickt zu Hitler hinauf, wirkt gefasst, redet	HK	G		Braun: Du bist der Führer!			

Sequenz 41: Verabschiedung						
Zeit / Nummerierung		Bildebene		Tonebene		
Nr.	Zeit	Handlung/Bild	Kamera	Einst.-größe	Dialog	Geräusche / Musik

1	121'10"	6"	Blick in den Raum, durch Türrahmen, Hitler läuft an einer Reihe Personen entlang und schüttelt Hände, Braun folgt ihm	F zum Motiv	HT	
2	121'16"	1"	Goebbels' Gesicht, Hitler noch ein wenig zu sehen		N	
3	121'17"	4"	Hitlers Gesicht, er wendet sich ab und geht weiter zu Frau Goebbels	S: re → li	N	
4	121'21"	2"	Magdas Gesicht		N	
5	121'23"	2"	Hitlers Gesicht, er blickt nach unten		N	
6	121'25"	4"	Blick in den Raum, durch Türrahmen, Hitler nestelt an seiner Jacke herum	F zum Motiv	HT	
7	121'29"	2"	Magda schaut ungläubig		N	
8	121'31"	2"	Hitlers Hand befestigt den Orden an Magdas Blazer		G	
9	121'33"	2"	Hitlers Gesicht, er spricht		N	Hitler: Sie sind die tapferste Mutter im Reich.
10	121'35"	4"	Magda ist überrascht, spricht		N	Magda: Mein Führer, Sie machen mich zur glücklichsten Frau Deutschlands.
11	121'39"	4"	Hitler blickt nach unten, wendet sich ab	S: re → li	N	
12	121'43"	6"	Christian lächelt traurig Hitler an, dann junges Gesicht	S: li → re	N	
13	121'49"	4"	Hitler schaut Junge an		N	
14	121'53"	2"	Junge kämpft mit den Tränen, Hitler fasst Junge leicht an der Schulter und wendet sich ab		N	
15	121'55"	4"	Braun kommt und umarmt Junge	F zum Motiv	HN	Braun: Grüßen's mit mein schönes Bayern...
16	121'59"	1"	Junge und Braun umarmen sich		N	
17	122'00"	1"	Braun und Junge		N	
18	122'01"	4"	Junges Gesicht, Braun wendet sich ab		N	
19	122'05"	4"	Hitler und Braun verschwinden durch eine Tür		A	

20	122'09"	3"	Junges Gesicht, sie dreht sich um und rennt davon	S: li → re	N		Schuhklappern
1	123'04"	2"	Magda Goebbels rennt durch den Flur	HK	HT		Schuhklappern
2	123'06"	4"	Magda Goebbels läuft und kommt an Hitlers Tür, vor der Günsche steht, Günsche schüttelt leicht den Kopf	HK, S: li → re	N	Magda Goebbels: Herr Günsche, ich muss unbedingt noch einmal den Führer sprechen.	
3	123'10"	2"	Magda Goebbels redet auf Günsche ein	HK	N	Magda Goebbels: Bitte, es muss sein...	
4	123'12"	3"	Günsche redet	HK	N	Günsche: Es tut mir leid, Frau Goebbels, ich habe ausdrücklichen Befehl vom Führer, dass er nicht mehr gestört werden will.	
5	123'15"	2"	Magda Goebbels redet weiter auf ihn ein, faltet dabei die Hände vor der Brust, Goebbels erscheint im Hintergrund	HK	N	Magda Goebbels: Bitte, Günsche... nur einen Augenblick	
6	123'17"	1"	Günsches Gesicht	HK	N		
7	123'18"	1"	Magda Goebbels fleht, schubst Günsche leicht	HK	N	Magda Goebbels: Bitte...	
8	123'19"	4"	Günsche beruhigt sie, doch Magda Goebbels fleht weiter, Günsche dreht sich zur Tür	HK	N		
9	123'23"	3"	Magda Goebbels faltet ihre Hände, nimmt sie vor ihr Gesicht	HK	N		Klopfen
10	123'26"	2"	Günsche klopft, spricht, dreht sich ab	HK		Günsche: Mein Führer, Frau Goebbels ist hier...	
11	123'28"	2"	Magda Goebbels hat die Hände gefaltet	HK			
12	123'30"	1"	Günsche klopft erneut, schaut zu Magda Goebbels	HK			
13	123'31"	2"	Magda Goebbels' Gesicht, sie wartet	HK			
14	123'33"	2"	Blick auf die Tür, die sich langsam öffnet	HK		Hitler: Was ist denn noch?	
15	123'35"	1"	Magda Goebbels fällt auf die Knie	HK			

16	123'36"	1"	Hitler steht im Türrahmen, Magda Goebbels kniet vor ihm	HK, AS	HN	Magda Goebbels: Mein Führer.	
17	123'37"	4"	Magda Goebbels kniet, umklammert Hitlers Beine	HK	N	Magda Goebbels: Ich flehe Sie an, verlassen Sie Berlin.	
18	123'41"	4"	Hitler schaut nach unten, Magda Goebbels kniet vor ihm	HK, AS	HN	Magda Goebbels: Mein Führer, bitte	
19	123'45"	3"	Magda Goebbels kniet und redet auf Hitler ein	HK	N	Magda Goebbels: verlassen Sie uns nicht. Was soll denn aus uns werden?	
20	123'48"	12"	Hitler blickt geradeaus, spricht mit großen Augen, schaut dann nach unten, wendet sich ab	HK	G	Hitler: Morgen schon werden mich Millionen verfluchen... Aber das Schicksal wollte es nicht anders.	
21	123'56"	5"	Hitler stößt Magda Goebbels weg, sie liegt auf dem Boden, Hitler wendet sich ab	HK	HN		
22	124'01"	1"	Blick in Hitlers Raum, Braun sitzt steif auf dem Sofa	HK	HT		
23	124'02"	6"	Günsche hilft Magda Goebbels auf, sie schreit und wendet sich ab, Goebbels schaut zu Hitler in den Raum hinein	HK, N: un → ob	A	Günsche: Stehen Sie auf. Kommen Sie. Auf. Kommen Sie.	
24	124'08"	1"	Hitler schaut abwesend, im Hintergrund sitzt Braun	HK	N		
25	124'09"	3"	Goebbels blickt hinein, Günsche schließt die Tür und trennt somit den Blickkontakt	HK	N		

Sequenz 42: Selbstmord							
Zeit / Nummerierung		Bildebene			Tonebene		
Nr.	Zeit	Sek.	Handlung/Bild	Kamera	Einst.-größe	Dialog	Geräusche / Musik
1	124'13"	2"	Junge schmiert Brote; neben ihr sitzen Helga und Hilde Goebbels	HK	N		
2	124'15"	2"	Helmut redet; Junge schmiert weiter	HK	N	Helmut: Tante Junge, das ist lustig, wenn es so donnert.	
3	124'17"	3"	Junge schmiert Brote und redet dabei	HK	N	Junge: So... wieso denn?	

4	124'20"	1"	Helmut redet	HK	N	Helmut: Uns kann ja hier nichts passieren,	
5	124'21"	1"	Helga start unglücklich	HK	N	Helmut (off) oder?	
6	124'22"	3"	Junge nickt leicht, sie redet	HK	N	Junge: Stimmt.	
7	124'25"	6"	Blick in Konferenzraum, der Führungsstab sitzt an Tisch, Goebbels steht daneben und läuft herum	HK, AS	HT		
8	124'31"	3"	Blick in den Flur, nichts bewegt sich	HK	T		Knall
9	124'34"	1"	Junge dreht sich erschrocken um	HK	G		
10	124'35"	2"	Helmut lacht	HK	N	Helmut: Volltreffer.	
11	124'37"	5"	Blick in Konferenzraum	HK	HT		
12	124'42"	14"	Linges Rücken, er verlässt die Telefonzentrale und läuft zur Tür zu Hitlers Räumen, dort steht Günsche, die beiden schauen sich kurz an, dann öffnet Günsche die Tür	HK	N		
13	124'56"	6"	Tür wird geöffnet, Linge schaut in den Raum hinein	HK	N		
14	125'02"	2"	Linge redet	HK	N	Linge: Herr Reichsleiter, es ist passiert.	
15	125'04"	3"	Bormanns Antlitz	HK	N		
16	125'07"	3"	Günsche blickt sich um	HK	N		
17	125'10"	12"	Günsche geht hinein, schaut sich um, schluckt kurz, dreht sich wieder um zur Tür	HK	HN → N → HN		
18	125'22"	4"	Günsche nickt Bormann zu, geht zum Konferenzraum	HK	HN		
19	125'26"	4"	Günsche spricht	HK, le US	N	Günsche: Ich melde, der Führer ist tot.	
20	125'30"	6"	Blick in Konferenzraum, die Männer senken die Köpfe	HK	HT		
21	125'36"	5"	Blick in Telefonzentrale, die Offiziere zünden sich Zigaretten an	HK	HT		Feuerzeuge schnappen

22	125'41"	3"	Hilde öffnet Tür	HK	HT		Türquetschen
23	125'44"	3"	Blick in Flur, Hilde sieht ihren Vater, Brauns verhüllte Leiche wird getragen	HK	HN		
24	125'47"	2"	Hilde spricht	HK	N	Hilde: Da ist Papa.	
25	125'49"	4"	Junge dreht sich um, dann Hilde im Bild, die an der Tür steht	HK, S li → re	N		
26	125'53"	3"	Blick auf Junge, die im Türrahmen steht	HK	N		
27	125'56"	3"	Blick in den Flur, Hitlers Leiche wird getragen (aus Junges Perspektive)	HK	HN		
28	125'59"	1"	Junge schließt die Tür	HK	N		
29	126'00"	5"	Kempka kommt die Treppe hinunter	HK	HN	Kempka: Sag mal, bist du wahnsinnig? ... Wegen deinem Scheiß-Benzin sind...	
30	126'05"	6"	Günsche kommt ihm entgegen, trägt Brauns Leiche	HK	HN	Günsche: Enich, sei lieber still...	
31	126'11"	5"	Kempka schaut sich ungläubig um	HK	N		
32	126'16"	16"	Soldaten schütten Benzin in eine Grube, die Leichen Brauns und Hitlers werden hinein gelegt und mit Benzin übergossen	HK	T	Günsche: Zurücktreten!	Detonationen
33	126'32"	2"	die Männer rennen zum Bunker	HK	T		Explosion
34	126'34"	9"	Bombendetonation, dann wieder die Männer, Kempka schreit. Sie rennen zurück zur Grube	HK, S li → re	T	Kempka: Los, weiter, weiter	Detonationen
35	126'43"	10"	Die verhüllten Leichen in der Grube werden mit Benzin überschüttet	HK	N		Gluckern
37	126'53"	2"	Schnapsglas, das gefüllt wird	HK	G		Gluckern
38	126'55"	4"	Junge trinkt den Schnaps	HK	N		
39	126'59"	3"	Junge steht da	HK, le US	HT		
40	127'02"	11"	Junge schaut bedrückt, atmet tief, dreht sich langsam um,	HK	N		

41	127'13"	2"	Blick in den Flur, Junge steht am anderen Ende	HK	T		
42	127'15"	4"	Papier wird angezündet und in die Grube geworfen	HK	HT		Detonationen
43	127'19"	3"	Stichflamme lodert auf	HK	HT		Detonationen
44	127'22"	5"	Feuerschein, Goebbels hebt den Arm zum Hitlergruß, die anderen auch	HK	HT		Detonationen
45	127'27"	3"	Gesicht von Goebbels	HK	G		Detonationen
46	127'30"	4"	Feuerschein, die Männer stehen immer noch da	HK	HT		Detonationen
47	127'34"	5"	Feuerschein, die Männer ducken sich, rennen zum Bunkereingang, Granateneinschlag	HK	HT		Detonation
48	127'39"	3"	Junge läuft durch den Flur	HK	N		Dumpfer Ton
49	127'42"	3"	Blick in Hitlers Wohnraum (junges Perspektive)	HK	A		Dumpfer Ton
50	127'45"	5"	Junge schaut sich um, bleibt stehen	HK	N		Dumpfer Ton
51	127'50"	4"	Pistole, Patronenhülsen, Blut, noch eine Pistole	HK, S. re. → li	G		Dumpfer Ton
52	127'54"	2"	Junge schaut weiter umher	HK			Dumpfer Ton
53	127'56"	"3	Mit Blut verschmiertes Kissen, Handtasche, Stola	HK, S. li → re	G		Dumpfer Ton
54	127'59"	4"	Junge muss würgen, rennt davon	HK	N		Schuh- klackern