

Erik Schilling

Die NS-Zeit im ‚metahistoriographischen‘ Film der Gegenwart

‚Metahistoriographische‘ Filme wie La vita è bella, Der Untergang und Inglourious Basterds verzichten auf eine schematisierende Perspektive auf die Zeit des deutschen Nationalsozialismus. Stattdessen nehmen sie sich die Lizenz zu einem freien Umgang mit dem belasteten Thema, indem sie komische Elemente in das dramatische Geschehen integrieren, psychologische Studien der NS-Führungsriege versuchen oder historische Sachverhalte fiktional überformen. Diese narrativen Mittel entlarven nicht nur den Wunsch nach einer ‚authentischen‘, mimetischen Darstellung als Fiktion, sondern haben zudem eine geänderte filmische Ästhetik zur Folge, die als Plädoyer für künstlerische Freiheit verstanden werden kann.

I. Einleitung

Wenn die Zeit des deutschen Nationalsozialismus in künstlerischen Formen dargestellt wird, ist bis in jüngste Zeit – zumal in Deutschland – eine Form der Präsentation vorherrschend, die vergleichsweise klar zwischen Opfern und Tätern und damit implizit zwischen ‚gut‘ und ‚böse‘ unterscheidet. Wie prägend dies für die Rezeptionshaltung des Publikums ist, zeigen etwa die kontroversen Reaktionen auf Jonathan Littells Roman *Les bienveillantes*.¹ Littell erschafft mit dem SS-Offizier Max Aue eine komplexe Persönlichkeit, die sich jedem Versuch einer Schematisierung durch selbstironische bzw. -reflexive Elemente entzieht: Aue ist, wenngleich Jurist, umfassend humanistisch gebildet, mit anderen Offizieren diskutiert er Platon und die griechischen Tragiker. Das Töten der Juden ekelte ihn an;

1 Vgl. zu Problemen bei der Rezeption des Romans Karl-Heinz Bohrer. „Der Skandal einer Imagination des Bösen. Im Rückblick auf ‚Die Wohlgesinnten‘ von Jonathan Littell“. *Merkur* 741 (2011), S. 129-146.

nichtsdestoweniger stellt er sich erst spät offen gegen das System. Zunächst sind subversive Handlungen durch Persönlichkeitsdispositionen Aues bedingt, in den letzten Kriegstagen aber wagt er die Konfrontation, als er – bei einer Auszeichnung im Führerbunker – Hitler in die Nase beißt.

Was bei Littell somit einerseits eine psychologische Charakterstudie ist, dabei andererseits Züge von Parodie und Groteske annimmt, ist in Roberto Benignis Film *La vita è bella* (1998) in weniger drastischer, aber deswegen keinesfalls harmloserer Weise vorgeprägt. Während Filme wie Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993), Roman Polanskis *The Pianist* (2002) oder Marc Rothemunds *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005) die nationalsozialistische Thematik zwar nicht entproblematizieren, doch über eine vergleichsweise klare Darstellung von Tätern und Opfern dem Zuschauer eine bestimmte Rezeptionshaltung zumindest nahelegen, sperrt sich *La vita è bella* in vielerlei Hinsicht gegen eine solche Wahrnehmung und damit auch gegen eine eindeutige Genrezuordnung. Die bis zur Hälfte des Films vorherrschenden Elemente der Komödie verschwinden auch dann nicht, als nach der Einlieferung der Protagonisten ins Konzentrationslager die dramatischen Anteile der Handlung zunehmen – sie werden jedoch fundamental anders funktionalisiert, indem das Drama des Konzentrationslagers selbst zum Mittelpunkt einer komischen Szenerie wird.

Die Wanderung, die Benigni für den schmalen Grat zwischen den Genres der Komödie und des Dramas durchführt, radikalisiert Quentin Tarantino mit seinem Film *Inglourious Basterds* gut ein Jahrzehnt später (2009) dadurch, dass er alle Merkmale einer Scheidung zwischen verschiedenen Genres eliminiert. Wie Max Aue in Littells Roman ist Tarantinos Protagonist, SS-Offizier Hans Landa, umfassend gebildet und primär deswegen seinen französischen und amerikanischen Widersachern überlegen, die entweder seinen psychologischen Fähigkeiten nicht gewachsen sind oder an Landas polyglotter Kompetenz und seinen schnellen Schlussfolgerungen scheitern. Der SS-Offizier ist als Identifikationsfigur gezeichnet, mit allen damit verbundenen Problemen hinsichtlich der moralischen Wertung einer solchen Identifikation. Darüber hinaus thematisiert *Inglourious Basterds* durch die großen historiographischen Freiheiten am Ende des Films die Frage, inwieweit die NS-Zeit gut sechzig

Jahre nach Kriegsende als Reservoir für fiktionale Werke zur beliebigen Verfügung steht.

Eine vergleichbare Problematik hinsichtlich moralischer Kategorien und den Grenzen, die fiktionalen Auseinandersetzungen mit der NS-Zeit möglicherweise (noch) gezogen sind, kennzeichnet Oliver Hirschbiegels Film *Der Untergang* (2004). Durch die kleinräumige Präsentation der letzten Tage des ‚Dritten Reiches‘ im Führerbunker entsteht eine Vertrautheit des Zuschauers mit den Protagonisten, die die Nazi-Granden nicht als unnahbare, kalte Herrscher erscheinen lässt, sondern sie als komplexe Persönlichkeiten zeichnet. Eine solche Psychologisierung und die damit verbundene Ästhetisierung des Bösen ist jedoch hochriskant, weil sie Gefahr läuft, die Problematik einer moralischen Stellungnahme, wie sie für den Betrachter in Bezug auf den Nationalsozialismus geboten sein könnte, zu hinterfragen. Stattdessen wird die NS-Zeit zum historischen Spielmaterial erklärt, mit dem fiktional gearbeitet werden kann, ohne dass damit eine automatische Parteinahme für bzw. gegen eine bestimmte Seite verbunden ist.

Die drei erwähnten Filme sollen im Folgenden im Detail untersucht werden, wobei das verbindende Element – der freie Umgang mit der historisch hochproblematischen Zeit des Nationalsozialismus – als ‚metahistoriographische‘ Fiktion beschrieben wird. , Dieses Verbindungselement erfährt in jedem der Filme eine andere Ausprägung : *La vita è bella* fasst den Nationalsozialismus als Stoff für eine Komödie, *Der Untergang* wagt eine psychologische Charakterstudie der Führungsebene des ‚Dritten Reiches‘ und *Inglourious Basterds* präsentiert eine Alternativgeschichte mit einer Reihe von metafiktionalen Elementen, die aus der Geschichte des Nationalsozialismus eine Geschichte mit Bausteinen der Historie machen.

II. Theoretisches

Als theoretische Grundlage für die Analyse der drei Filme wird Ansgar Nünning's Typologie des historischen Erzählens herangezogen. Sie stellt ein differenziertes Instrumentarium bereit, mit dem künstlerische Artefakte untersucht werden können, die historische Stoffe behandeln. Die Typologie soll dabei Fragehorizont und Be-

grifflichkeiten liefern; nicht angestrebt ist hingegen eine simple ‚Klassifikation‘ der Filme auf der von Nünning geprägten Skala zwischen fiktionalisierter Historie und metahistoriographischer Fiktion.

Um eine Merkmalsmatrix des historischen Erzählens zu erstellen, schlägt Nünning folgende Untersuchungsfelder vor, auf deren Basis die Filme analysiert werden können:² Auf der Ebene der Selektionsstruktur ist zu beachten, ob der Film heteroreferentiell arbeitet und somit primär auf Elemente der außerfiktionalen Realität verweist oder autoreferentiell verfährt und daher fiktionale und metafiktionale Elemente beinhaltet. Auf der Ebene der Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen kann unterschieden werden zwischen Filmen, die die Ebene der erzählten Geschichte ins Zentrum rücken, und solchen, die die Vermittlungsebene und die Reflexion über Historiographie fokussieren. Bei der Frage nach dem Zeitbezug stehen der Vergangenheitsorientiertheit und linear-chronologischen Anordnung Gegenwartsorientiertheit und anachronistische Anordnung gegenüber. Das Verhältnis zu Wissensbeständen der Historiographie ist bei Filmen des einen Extrems gekennzeichnet durch den Verzicht auf Anachronismen, einen geringen Grad an Fiktionalisierung von Raum und Zeit sowie einen hohen Grad an Plausibilität. Filme des anderen Extrems sind durch Anachronismen und durch die Problematisierung epistemologischer und ontologischer Fragen gekennzeichnet. Auf der Ebene der Illusionstypen kontrastieren Primär- bzw. Erlebnisillusion und Sekundär- bzw. Erzählillusion.

2 Vgl. Ansgar Nünning. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Bd. 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1995, S. 267-296; hier wird nur auf die Extrempole verwiesen. Ähnlich auch ders. „Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans“. *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hg. Daniel Fulda/Silvia Serena Tschopp. Berlin/New York: de Gruyter 2002, S. 541-569.

Auf der Basis dieser Untersuchungsfelder erstreckt sich der fiktionale Umgang mit historischen Sachverhalten zwischen zwei Extrempunkten, zwischen denen sich die Ausprägung von Heteroreferentialität, der Grad an Reflexion über Geschichte, das Wissen von geschichtlicher Wirklichkeit und die Intensität der Erlebnisillusion verändern. Nünning unterscheidet fünf Formen historischen Erzählens, wobei die Grenzen fließend sind:³ Als ‚dokumentarisch‘ wird eine historische Erzählung bezeichnet, wenn quellenmäßig belegbare geschichtliche Ereignisse und Personen im Zentrum stehen.⁴ ‚Realistisch‘ heißt sie, wenn ein fiktives Geschehen in einem präzise gestalteten historischen Milieu angesiedelt wird, was meist mit chronologischer Darstellung und teleologischer Implikation geschieht. ‚Revisionistisch‘ kann sie genannt werden, wenn sich eine kritische Haltung gegenüber der Vergangenheit zeigt, fiktionale und innovative Formen der Geschichtsdarstellung verwendet werden und die Auseinandersetzung mit der Historie der Geschichts- und Zeitkritik dient. ‚Metahistorisch‘ ist eine Erzählung, die Probleme der Historiographie durch literarische Techniken formal reflektiert. Dabei spielen die Funktionen der kulturellen Erinnerung, der retrospektiven Sinnstiftung und der kollektiven Identitätskonstruktion eine zentrale Rolle. Von ‚metahistoriographischer Fiktion‘ schließlich spricht Nünning, wenn Probleme der Historiographie direkt

3 Vgl. Ansgar Nünning: „Beyond the Great Story“. Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung, kultureller Erinnerung und metahistoriographischer Reflexion“. *Anglia* 117 (1999), S. 15-48, hier S. 26-32 bzw. Nünning. „Von der fiktionalisierten Historie“ (wie Anm. 2), S. 551f.

4 Der dokumentarische historische Roman weckt in jüngster Zeit verstärkt Interesse bei Literaturwissenschaftlern. Vgl. etwa den Sammelband *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Hg. Christian von Tschiltschke/Dagmar Schmelzer. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana [u.a.] 2010 sowie Hendrik Schlieper. „Geschichte und Präsenz. Überlegungen zum gegenwärtigen ‚Ort‘ historischen Erzählens am Beispiel von Javier Cercas‘ ‚Anatomie eines Augenblicks‘“. *Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Mit einem Nachwort von Hans Ulrich Gumbrecht*. Hg. Klaus Birnstiel/Erik Schilling. Stuttgart: Hirzel 2012, S. 199-212.

thematisiert werden. Es lassen sich ein argumentativer Diskurs über die Bedingungen historischer Erkenntnis sowie eine offene Darstellung der Distanz zwischen dem historischen Geschehen und dessen Fiktionalisierung beobachten. Didaktische und kognitive Aspekte sowie poetologische, epistemologische und metahistoriographische Selbstreflexion prägen den Text.

III. Roberto Benigni: *La vita è bella*

Roberto Benignis Film *La vita è bella* ist insofern als metahistorisch bzw. metahistoriographisch zu bezeichnen, als er das Problem einer Fiktionalisierung des Holocaust unter die Prämisse einer radikal subjektiven Perspektive stellt.⁵ Der Film schließt damit an den ‚traditionellen‘ Zugang des historischen Romans an,⁶ geschichtliche Ereignisse aus der Sicht eines ‚mittleren Helden‘ zu präsentieren, also aus der Sicht einer Figur, die zwar selbst in der Überlieferung nicht besetzt ist, dabei aber den Gegebenheiten und Persönlichkeiten der Historie begegnet. Für Benignis Film ist eine solche Perspektivität nicht nur dadurch gegeben, dass die historischen Ereignisse in Italien sowie im Konzentrationslager ausschließlich aus der Sicht der Protagonisten wiedergegeben werden; sie werden zudem dadurch zugespitzt, dass im dramatischen zweiten Teil des Films die Geschehnisse im Konzentrationslager über weite Strecken unter den Blickwinkel eines Kindes gestellt und von den anderen Figuren dafür angepasst werden. Das Grauen des Lagers bekommt dadurch

5 Zu der Reihe von kontroversen Reaktionen, die auf diesen Ansatz folgte, vgl. Walter C. Metz. „Show Me the Shoah!': Generic Experience and Spectatorship in Popular Representations of the Holocaust“. *Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 27 (2008), S. 16-35, hier S. 18-23.

6 Als ‚traditionell‘ wird dieser Zugang hier deswegen bezeichnet, weil er sich für zahlreiche der historischen Romane Walter Scotts belegen lässt, wobei Scott vielfach als ‚Begründer‘ des historischen Romans angesehen wird (vgl. dazu z.B. Hans Vilmar Geppert. *Der Historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke 2009).

eine spielerische Komponente, die es in seinem gleichermaßen grotesken wie erschreckenden Charakter entlarvt.

La vita è bella entspricht damit – nahezu in Idealform – dem Genre der ‚Tragikomödie‘, wie es seit Plautus als ‚genus commixtum‘ in der Welt ist.⁷ Dies ist in der Forschung oft bemerkt worden⁸ und wäre an sich ebensowenig spektakulär und kontrovers, wie es die komische Darstellung von Geschehnissen der NS-Zeit ist,⁹ würde

7 Die entsprechende Stelle im *Amphitruo* heißt: „faciam ut commixta sit; [sit] tragicomoedia“ (T. Maccius Plautus. *Comoediae*. Hg. W.M. Lindsay. Oxford: Clarendon ¹²1968. V. 60). Zum Schwanken zwischen Komik und Tragik bezogen auf *La vita è bella* vgl. den hervorragenden Beitrag von Marcus Millicent. „Me lo dici babbo che gioco è?“. The Serious Humor of ‚La vita è bella““. *Italica* 77 (2000), S. 153-170.

8 Kathy Laster und Heinz Steinert etwa sehen in dem Film eine „neue Problemstellung in der Darstellung der Shoah durch und für die Generationen nach den Überlebenden und den Tätern“ („La vita è bella“. Absurdismus und Realismus in der Darstellung der Shoah“. *Mittelweg* 36,8 (1999), S. 76-89, hier S. 76. Insgesamt ist der Film derjenige der drei hier besprochenen, der am aufmerksamsten in der Forschung untersucht wurde, weswegen sich der vorliegende Beitrag auf die wesentlichen Linien beschränken kann. Zu weiteren Aspekten vgl. Maurizio Viano. „Life Is Beautiful“. Reception, Allegory, and Holocaust Laughter.“ *Film Quarterly* 53 (1999), S. 26-34; Casey Haskins: „Art, Morality, and the Holocaust. The Aesthetic Riddle of Benigni’s ‚Life Is Beautiful““. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59 (2001), S. 373-384; außerdem die Vielzahl an Beiträgen in *The Yale Journal of Criticism* 14,1 (2001).

9 Eine ‚Traditionslinie‘ von Nazi- bzw. Hitler-Parodien kann bis auf Charlie Chaplins Film *The Great Dictator* (1940) zurückgeführt werden. Auf die intertextuellen Verweise von *La vita è bella* soll hier nicht eingegangen werden, vgl. dazu: Matthias N. Lorenz. „Lügen, Märchen, Wunder. Normalisierung des Ausnahmezustands: Zur intertextuellen Verflechtung des Inkommensurablen im Holocaust- und Propagandafilm (La vita è bella, Italien 1997, und ‚Die große Liebe‘, Deutschland 1942)“. *KulturPoetik* 8 (2008), S. 235-249 sowie Giovanni Gramegna. „Nachwort“. *La vita è bella. Sceneggiatura di Roberto Benigni e Vincenzo Cerami*. Hg. Ders. Stuttgart: Reclam 2009, S. 275-287, v.a. S. 285-287.

der Film die Gattungsmischung nicht metafictional reflektieren. Dies geschieht, indem die Elemente der Tragikomödie auf der Ebene der handelnden Figuren ausgestaltet werden. Abhängig davon, ob gerade das Grauen des Lagers oder der kindlich-spielerische Blick auf das Lager als Wettkampf fokussiert werden, bedingt die wechselnde Perspektive des Vaters (Guido) und des Sohnes (Giosuè) entsprechende Implikationen und führt so dazu, dass sowohl im tragischen Geschehen komische Aspekte ausgemacht werden können (etwa wenn Guido nach der Einlieferung die Lagerordnung als Liste von Spielregeln ‚dolmetscht‘) als auch die komischen Momente von Tragik durchsetzt sind (etwa wenn Giosuè beim Versteckspiel mit anhö- ren muss, wie sein Vater erschossen wird).

Durch den blitzschnellen Wechsel der Perspektive und das damit verbundene Umschlagen von Tragik in Komik (und umgekehrt) kann der Film aufzeigen, inwieweit eine Distanz zwischen historischem Geschehen und dessen Fiktionalisierung unter der Prämisse einer bestimmten kulturellen Sinnstiftung besteht. Wenn bestimmte Ereignisse, die der Film schildert, ohne jeden Zweifel nur als grauen- voll beschrieben werden können, so steht doch auch immer die Antithese im Raum, dass die Wiedergabe eines historischen Gesche- hens von der Vermittlungsinstanz (mit entsprechender Perspektivi- tät) abhängig ist. So wird ein Reflexionsprozess über Historiogra- phie und die Chancen und Grenzen einer Ästhetisierung des Holo- caust geführt, der keinesfalls unproblematisch ist. Der Film fällt dabei nicht – wie Adornos berühmte Forderung, nach Auschwitz dürfe kein Gedicht mehr geschrieben werden¹⁰ – dem Schweigen anheim, sondern unternimmt einen reflektierteren Versuch, das Unsagbare auszusprechen.

10 „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch [...].“ (Theodor W. Adorno. „Kulturkritik und Gesellschaft“. *Gesammelte Schriften, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 30.

IV. Oliver Hirschbiegel: *Der Untergang*

Der Untergang stellt sich dem Problem einer Ästhetisierung des Bösen, das *La vita è bella* über metafiktionale Gattungselemente konturiert, auf eine Weise, die analog als metahistoriographisch bezeichnet werden kann, wenngleich sie in vielen Punkten anders operiert. Der Film wagt das Experiment, die letzten Tage im Führerbunker vor dem Selbstmord Hitlers und der Eroberung Berlins detailliert zu schildern. Dabei läuft er insbesondere in einer Hinsicht Gefahr, von gängigen (und moralisch akzeptierten) Darstellungen abzuweichen: durch seine intensive Auseinandersetzung mit der Person Adolf Hitler.¹¹

Schon die erste Szene des Films zeigt Hitler nicht als herrischen Diktator, sondern mit einem menschlichen Antlitz, als er aus fünf Bewerberinnen um das Amt seiner Sekretärin aus – wie es scheint – spontaner Zuneigung die Münchnerin Traudl Junge auswählt, ihr bei einem Fehler im Bewerbungstest verständnisvoll entgegenkommt und sie schließlich einstellt. Schon mit dieser Eröffnungsszene sind die Koordinaten des Films abgesteckt: Nicht um eine Abrechnung mit den Nazis und ihrem ‚Führer‘ wird es sich handeln, um ein ‚Hinfiebern‘ auf den Moment, in dem Hitler endlich Selbstmord begeht und die Alliierten die Macht in Berlin übernehmen, sondern um eine höchst komplexe (und damit moralisch und ästhetisch schwierige) Studie über die letzten Tage des ‚Dritten Reiches‘. So nimmt der Film den historischen Hintergrund zum Anlass, ein Charakterportrait zu entwickeln – mit dem großen Problem, dass die handelnden Figuren die Granden des NS-Regimes sind.

Hitler selbst changiert zwischen cholerischem, unberechenbarem und eiskaltem Diktator und liebevollem, fürsorglichem, jedoch bisweilen von seiner Rolle überfordertem ‚väterlichen Freund‘, den er

11 Vgl. dazu Oliver Jahraus, der auf das Problem hinweist, „mit welcher Explizitheit Hitler [...] selbst zu einer Figur eines Filmes gemacht“ wird: „Hitler im Kino. Der Film ‚Der Untergang‘ – zum Anschauen empfohlen“. *Medienobservationen*. URL: http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/jahraus_untergang.html, 22.10.2004 (zit. 29.08.2012).

im *Untergang* etwa für Traudl Junge, aber auch für Eva Braun, das Ehepaar Goebbels und sogar für einen Großteil der NS-Generalität darstellt. Das Skandalöse, zugleich aber ästhetisch und psychologisch Reizvolle dieser Präsentationsform besteht darin, dass Hitler in vielen Momenten die ihm übertragende Macht nahezu entschuldigend von sich weist und keine Entscheidung trifft außer derjenigen eines überforderten Menschen, den *status quo* zu wahren und nichts an der Situation zu ändern. Insbesondere fasst er keine Flucht aus Berlin ins Auge. Die Charakterstudie eines mächtigen Menschen, der an seiner Macht verzweifelt, wird durch die Kleineräumigkeit der filmischen Darstellung unterstützt: Im Führerbunker gibt es keinen Raum für Rückzug, für Überlegungen, für eine distanzierte Betrachtung der Lage. Selbst als Hitler sich für den Selbstmord zurückzieht, stürmt eine hysterische Magda Goebbels ins Zimmer und fleht ihn auf Knien an, sie nicht im Stich zu lassen – wodurch ein weiteres Mal unterstrichen wird, dass es sich bei der Hitler-Figur, die Hirschbiegel in seinem Film auftreten lässt, um einen Herrscher handelt, dessen Herrschaft zur Projektionsfläche individueller Wünsche und Interessen geworden ist, ohne dass die Deutungshoheit damit noch in den Händen des Herrschenden läge. Metahistorisch ist der Film dabei in dem Sinne, dass er über diese extreme Form der Projektion individueller Interessen zugleich offenlegt, wie stark die Darstellung auch scheinbar objektiver historischer Ereignisse von den Interessen desjenigen abhängen, der von ihnen erzählt.¹² Er betont dies – über den eigentlichen Plot hinaus – auch dadurch, dass er die historische Traudl Junge zu Wort kommen lässt und ihre autobiographische Erinnerung den fiktionalen Geschehnissen teils ergänzend, teils kritisch-kontrastiv gegenüberstellt. Schon über diese beiden Präsentationsformen derselben historischen Ereignisse zeigt der Film die Perspektivgebundenheit des Erzählten auf, ohne dies – etwa durch ironische Brechungen, wie es

12 Hierauf hat bekanntlich Hayden White in prominenter Weise aufmerksam gemacht, v.a. in seinen Monographien *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt am Main: Fischer 1991 [i.O. 1973] sowie *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart: Clett-Kotta 1986 [i.O. 1978].

für *Inglourious Basterds* zu konstatieren sein wird – jedoch explizit zu problematisieren.

Eine zentrale Funktion für die metahistorische Komponente des Films nimmt darüber hinaus der Raum ein, in dem sich nahezu die gesamte Handlung abspielt. Der Führerbunker als Handlungsort in höchstem Grade semantisiert als letzte Zuflucht eines verbrecherischen Regimes. Ein derart ‚vorbelasteter‘, zudem hermetisch abgeriegelter Raum hat zur Folge, dass nichts, was im Bunker gesagt oder getan wird, ohne diese räumlichen Rahmenbedingungen zu denken und zu deuten ist. Die krassen Gegensätze zwischen der gespenstischen Ruhe unter Tage und den Kämpfen um Berlin wenige hundert Meter entfernt, zwischen dem winzigen Bereich, in dem Hitler nach wie vor absolute Macht ausübt, und dem tatsächlichen Reich, über das er die Herrschaft längst verloren hat, sowie zwischen den verzweifelt-ausgelassenen Festen, die im Bunker gefeiert werden, und den Bomben, die draußen fallen, veranschaulichen eine weitere Facette des Heterotopie-Charakters, der diese räumlichen Verhältnisse auszeichnet.¹³ Das Phänomen der Abgeschlossenheit wird zudem innerhalb und außerhalb des Bunkers gespiegelt: durch die Abriegelung Berlins durch die Alliierten einerseits und die Sub-Heterotopien innerhalb des Bunkers andererseits (etwa durch das Zimmer, in dem Hitler Selbstmord begeht, oder das, in dem Magda Goebbels ihre Kinder tötet, während ihr Mann – exkludiert – vor der Türe steht). In allen Fällen werden die räumlichen Gegebenheiten primär gebraucht, um psychologische Phänomene zu exemplifizieren, so dass die Semantik des Bunkers sich über diesen metahistoriographischen Zugriff verschiebt.

Über die Semantik der Räume – unterstützt durch den metahistorischen Zugriff auf das Personal der Historie – erreicht der Film einen Zugriff auf die letzten Tage des ‚Dritten Reiches‘, der in seiner psy-

13 Der Begriff ‚Heterotopie‘ wird im Sinne von Michel Foucault gebraucht, der damit (anders als mit dem Begriff der Utopie) real existente Orte bezeichnet, die sich vom kulturellen Standard in irgendeiner relevanten Form unterscheiden. Vgl. Michel Foucault. „Andere Räume“. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Hg. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1991, S. 34-46, hier S. 34.

chologischen Nähe zu den Figuren ebenso skandalös wie präzise ist – zumindest wenn man dem Film die Lizenz zugesteht, eine historische (Un-)Gestalt wie Hitler als fiktionale Figur zu behandeln. Vielleicht aber kann nur über eine solche Ästhetisierung des Bösen im Kontext der Fiktion ein Verständnishorizont geschaffen werden, der über die rein dokumentarische Konfrontation des Betrachters mit dem Grauen, wie sie etwa in Geschichtsbüchern oder Mahnmälern erfolgt, hinausgeht – eine Ästhetisierung des Bösen, die eine zwar nicht wichtigere, aber doch heuristisch ebenfalls berechnete Ebene als die rein faktische fokussiert.

V. Quentin Tarantino: *Inglourious Basterds*

Während *Der Untergang* auf diese Weise trotz (oder gerade wegen) seiner metahistoriographischen Anteile „ein Stück weit das Phänomen Hitler verständlich machen“¹⁴ kann, ist *Inglourious Basterds* nicht an einer Herangehensweise interessiert, die im Rahmen der Fiktion agiert, dabei aber psychologische Prozesse in den Vordergrund rückt und so – unter der Prämisse der Fiktionalität – einen Versuch der ‚Realitätsfindung‘, der Darstellung potentieller historischer Authentizität gestaltet. Tarantino selbst distanziert sich in einem Interview mit dem *Spiegel* von der Forderung, ein Film müsse sich an der historischen ‚Wahrheit‘ orientieren, um im selben Atemzug die Plausibilität der Fiktion zu postulieren:

Meine Figuren haben den Ausgang des Zweiten Weltkriegs verändert. Bei mir wird die Nazi-Führungsriege 1944 in Paris in die Luft gejagt, der Krieg endet. Das ist zwar in Wirklichkeit nicht so passiert – aber

14 Jahraus. „Hitler im Kino“ (wie Anm. 11). Jahraus wählt den Terminus ‚verständlich machen‘ trotz der damit verbundenen Problematik, ob dies Ziel eines Films sein kann und sollte, zu recht, indem er ihn „im Sinne von durchschaubar machen, natürlich nicht im apologetischen Sinne, das ohnehin nicht, aber auch nicht von verharmlosen“ (ebd.) auffasst.

nur deshalb nicht, weil meine Figuren nicht existiert haben. Wenn sie existiert hätten, wäre meine Story doch plausibel.¹⁵

Mit dieser grundsätzlichen Ausrichtung seines Films problematisiert und radikalisiert Tarantino, was *La vita è bella* und *Der Untergang* einige Jahre zuvor in dezenterer Weise gewagt hatten: eine inhaltliche Bearbeitung der NS-Zeit, die nicht die historische Authentizität in den Vordergrund rückt, sondern den fiktionalen Plot. Sieht man den Film unter diesen Vorzeichen, so lässt sich schon vor dem absurden und genüsslich zelebrierten Exitus der Nazi-Führungsriege eine ganze Reihe an Merkmalen finden, die als ‚metahistoriographisch‘ zu beschreiben sind und die zentrale Positionierung des Films als ästhetisches, nicht realistisches Werk unterstreichen.¹⁶

Einem realistischen Darstellungsanspruch widersprechen etwa die zahlreichen Einblendungen, die – aus der Perspektive einer einzelnen Figur oder eines Figurenkollektivs – Informationen liefern, die der Zuschauer für das Verständnis des Films benötigt, oder interpretatorische Deutungen nahelegen, die vom ‚realistischen‘ Teil nicht gedeckt sind. So erinnern sich die Basterds in Kapitel 2 kollektiv daran, wie sie eines ihrer Mitglieder, Hans Stieglitz, angeworben haben; aus der Innenperspektive Shosannas hingegen wird bei ihrer ersten Begegnung mit Goebbels geschildert, wie sie sich diesen beim Geschlechtsverkehr mit seiner französischen Dolmetscherin vorstellt.

Als metafictional zu beschreiben sind auch die Namensbezeichnungen, die eingeblendet werden, als im Kino die Nazi-Führungsriege erscheint, oder die Großaufnahme des Sprengstoffs, der von der Kamera durch die Kleidung der Basterds hindurch fokussiert wird. Auch die Anachronismen, die den Film in Teilen prägen, sind dazu zu rechnen.¹⁷ Wie die überraschenden Perspektivwechsel hat beides ein Heraustreten aus der Fiktion zur Folge; das mimetische Element

15 So Tarantino im Interview mit Philipp Oehmke/Martin Wolf. „Meine eigene Welt“. *Der Spiegel* 32/2009, S. 120f., hier S. 120.

16 Für eine ganze Reihe an Anregungen zu den folgenden Ausführungen über *Inglourious Basterds* danke ich Benjamin Schaper.

17 Beispielsweise untermalt David Bowies Song „Cat People (Putting Out Fire)“ aus dem Jahr 1982 Shosannas Vorbereitungen auf die Kinopremiere.

wird zurückgefahren zugunsten eines Diskurses über die Frage nach der Darstellbarkeit von Geschehen und Geschichte allgemein.

Von jeglichem Anspruch auf eine realistische Darstellung gelöst sind auch die historisch realen Nazi-Protagonisten, die den Film – neben dem fiktiven ‚mittleren Helden‘ Hans Landa – prägen. Hitler und Goebbels sind als Karikaturen gezeichnet, die jede Form von diktatorischem Schrecken oder Herrscherwillkür vermissen lassen. Wie ein Schoßhund hechelt Goebbels nach Hitlers Anerkennung für seinen Film; als Hitler ihn lobt, ist er zu Tränen gerührt. Hitler selbst scheint durch die Aktionen der Basterds eher kindlich beleidigt als besorgt; er flüchtet sich in phantastische Erklärungen und bezeichnet den ‚Bärenjuden‘ als Golem. Während der Filmpremiere offenbart er eine zwischen kindlicher Begeisterung (er lässt sich von einem seiner Leibwächter Kaugummi geben) und fanatischem Wahnsinn schwankende Haltung. Die Figuren Hitler und Goebbels, die von den Kugeln der Basterds durchsiebt werden, sehen aus wie Gummipuppen, nicht wie reale Menschen.

Für die weiteren Figuren(gruppen) kann ein ähnlicher Distanzierungsvorgang konstatiert werden, der sich jeweils in unterschiedlicher Weise vollzieht: Die Gruppe der Basterds, als Kämpfer gegen die Nazis, als titelgebend für den Film sowie als ‚underdogs‘ gegenüber dem mächtigen Regime von der Erwartungshaltung her zweifellos positiv besetzt, entpuppen sich bereits bei ihrem ersten Auftritt in Kapitel 2 einerseits als brutale Schlägertruppe, andererseits als deutlich weniger furchteinflößend, als ihr Ruf bei den Deutschen es vermuten lassen würde. Gnade walten lassen sie nur aus taktischen Erwägungen; der gefürchtete ‚Bärenjude‘ hingegen ist ein niedlicher Collegeboy mit einem Baseballschläger als Waffe. Die Basterds verlassen sich auf Gewalt; sobald Intelligenz, Weltgewandtheit und kluges Taktieren gefragt sind, sind sie dem polyglotten, smarten Landa hoffnungslos unterlegen.

Für Landa gilt – bezogen auf einen Rezeptionsästhetischen Ansatz – der Vorgang, der für die Basterds festzustellen war, in umgekehrter Reihenfolge. Ist er als Oberst der SS zunächst tendenziell negativ besetzt, können schon sein psychologisches Gespür und sein intuitives Verständnis für Situationen in der ersten Szene Erstaunen (und vielleicht schauernde Bewunderung) hervorrufen – wenngleich einer etwaigen Bewunderung durch das brutale Morden rasch Gren-

zen gesetzt werden. Nichtsdestoweniger wird die Vielschichtigkeit Landas in der Folge weiter ausgebaut. Nach der Schießerei in der Taverne, in der die Basterds versehentlich mit einer Gruppe von Nazis in Streit geraten, tritt Landa als kühl analysierender Detektiv auf. Bei der Begegnung mit den als italienischen Regisseuren verkleideten Basterds am Folgeabend hat er seine Schlussfolgerungen gezogen und kann nun genüsslich seine Gegenspieler spüren lassen, dass er sie durchschaut hat, aber ihr Spiel – nach seinen Regeln – mitspielt. Mit Ausnahme der letzten Szene behält Landa das Heft in der Hand, dank seines Seitenwechsels können die Basterds das Attentat auf Hitler wie geplant vollziehen, während er bereits Vorkehrungen für sein Leben nach dem Krieg trifft.

Unterlegen erweist sich Landa nur in Bezug auf Shosanna, dies aber gleich doppelt. In der ersten Szene kann sie als einzige dem Massaker an ihrer Familie entkommen; im Kino ist sie diejenige, die die Fäden in der Hand hält und von Landa (anders als die Basterds) nicht durchschaut wird – zumindest nicht in irgendeiner Form, die der Film offen ausstellt. Die Tatsache, dass Landa bei seinem zweiten Zusammentreffen mit Shosanna ebenso ein Glas Milch bestellt wie in der ersten Szene des Films, sowie die ‚vergessene‘ Frage, die er ihr bei dieser Begegnung stellen möchte, deuten darauf hin, dass er sie wiedererkannt hat, aber aus taktischen oder menschlichen Erwägungen nicht enttarnt. Doch der Film lässt über das Verhältnis von Landa und Shosanna kein eindeutiges Urteil zu – möglich sind beide Deutungen, und in jedem Fall hat Shosanna beide Male ihr Ziel erreicht, wenngleich jeweils mit großen Verlusten (dem ihrer Familie beim ersten, dem ihres Kinos, ihres Geliebten und ihres Lebens beim zweiten Mal).

Die Mehrdeutigkeit der Figuren wird durch das multiperspektivische Erzählen unterstrichen, das den Film prägt und in das die Figuren eingebettet sind. Multiperspektivische Elemente ergeben sich insbesondere dadurch, dass die Ebene der *histoire* plural geschildert wird. Die Figuren des Films verkörpern zu verschiedenen Zeitpunkten völlig divergente Rollen: Opfer werden zu Tätern, Täter zu Opfern; eine einfache Zuweisung der Figuren zu Attributen wie ‚gut‘ und ‚böse‘ ist *ad absurdum* geführt. Wenn Nünning stellvertretend

für die von Lyotard begründete ‚Traditionslinie‘¹⁸ konstatiert, dass in der Postmoderne „die Vorstellung von einer verbindlichen *great story* [...] ihre Gültigkeit verloren“¹⁹ habe, dann gilt dies ganz sicher auch für die ‚große Geschichte‘, die *Inglourious Basterds* zugrundeliegt und die durch eine Vielzahl einzelner Perspektiven mit teils höchst zweifelhaftem Wahrheitsanspruch (deswegen aber nicht geringerer ‚ästhetischer‘ Berechtigung) substituiert wird.

Metafiktional – und in diesem Sinne auch metahistoriographisch – ist neben der Gestaltung der Figuren der Ort, an dem sich die zentralen Szenen des Films abspielen: das Kino. Wie der Bunker in *Der Untergang* ist es als Heterotop im Foucaultschen Sinne anzusehen, gewinnt aber – dadurch, dass es im Film den ‚Ort‘ des Filmes repräsentiert – eine zusätzliche metafiktionale Komponente. Foucault wählt das Kino als Beispiel dafür, dass eine Heterotopie an einem Ort mehrere eigentlich unvereinbare Räume zusammenführen könne:

So ist das Kino ein merkwürdiger viereckiger Saal, in dessen Hintergrund man einen zweidimensionalen Schirm einen dreidimensionalen Raum sich projizieren sieht.²⁰

Darüber hinaus lässt sich auch die Funktion einer Heterotopie, wie Foucault sie entwickelt, für *Inglourious Basterds* nachweisen:

Der letzte Zug der Heterotopien besteht schließlich darin, daß sie gegenüber dem verbleibenden Raum eine Funktion haben. Diese entfaltet sich zwischen zwei extremen Polen. Entweder haben sie einen Illusionsraum zu schaffen, der den gesamten Realraum [...] als noch illusorischer denunziert. [...] Oder man schafft einen anderen Raum, einen anderen wirklichen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist wie der unsrige ungeordnet, mißraten und wirr ist.²¹

Der Fiktionsraum, den Tarantino in *Inglourious Basterds* entwirft, ist genau dies: Er ist ‚wohlgeordnet‘ und zeigt darüber hinaus auf, von

18 Erinnert sei an François Lyotard. *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Hg. Peter Engelmann. Graz, Wien: Böhlau 1986 [i.O. 1979].

19 Nünning. „Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion“ (wie Anm. 2), S. 554.

20 Foucault. „Andere Räume“ (wie Anm. 13), S. 42.

21 Ebd., S. 45.

wie vielen fiktionalen Elementen unsere Wirklichkeit durchsetzt ist. Die Illusion, die im Kino erzeugt wird (und in *Inglourious Basterds* ironischerweise ihrerseits das Abbild einer ‚realen‘ Begebenheit ist), greift in einer Form auf die Realität aus, die radikaler kaum zu denken ist, weil sie sich als Tod einer Vielzahl von Menschen manifestiert. So spricht Matthew Boswell zu Recht davon, dass „the film’s central metaphor of cinema as weapon reaches its logical culmination“.²²

Die Elemente der metahistoriographischen Fiktion werden von Tarantino also nicht nur für eine Distanzierung von der Historie und einen selbstreflexiv-kritischen Blick auf Historiographie genutzt, sondern zugleich zu einer ‚Poetologie des Films‘ ausgeweitet, die dessen Potential in einer Vielzahl unterschiedlicher Facetten präsentiert.

VI. Fazit

Alle drei besprochenen Filme sind insofern als ‚metahistoriographisch‘ zu bezeichnen, als sie Bedingungen und Voraussetzungen fiktionaler Darstellung von historischen Ereignissen thematisieren. Sie leisten dies in wissenschaftlich relevanter Weise, indem sie sich mit einer Epoche auseinandersetzen, für die kritische (und gar ironische) Distanz nach wie vor nicht unproblematisch ist: mit der Zeit des ‚Dritten Reiches‘. Jeweils nehmen sie sich die Lizenz, diese kritische Distanz zu Geschichte und Geschichtsschreibung unterschiedlich auszuspielen.

La vita è bella zeigt die Gräueltaten eines nationalsozialistischen Konzentrationslagers, als der zweite Teil eines Films, der als Komödie begonnen hat, die heiteren, spielerischen Elemente auch dann nicht einbüßt, als die dramatischen Komponenten überwiegen. Dazu trägt in erster Linie die Perspektive des Jungen Giosuè bei, die dessen Vater dazu inspiriert, das Grauen des Lagers als ‚Spiel‘ zu deklarieren. Damit bezieht der Film – auf einer metahistoriographi-

22 Matthew Boswell. *Holocaust Impiety in Literatur, Popular Music and Film*. Houndmills: Palgrave Macmillan 2012, S. 177.

schen Ebene – Position für einen fiktionalen Umgang mit dem Holocaust, der dessen Schrecken zwar keineswegs leugnet (dazu sind sie viel zu prominent in den Film integriert), diese aber doch zu kontextualisieren und dadurch zugunsten einer *story* in bestimmten Grenzen neu zu gestalten vermag.

Der Untergang wagt ein vergleichbares Experiment nicht über die eigene Gattungszuschreibung, sondern über das psychologische Moment, das den Film über weite Strecken trägt. Ohne das Grauen eines Krieges und die Unmenschlichkeit seiner Verursacher erklären oder gar relativieren zu wollen, wird ein Porträt von Hitler und seinen engsten Gefolgsleuten im Führerbunker gezeichnet, das über ein Schwarz-Weiß-Schema hinausgeht und stattdessen den Versuch unternimmt, die Nazi-Führungsriege und die einzelnen Akteure in der Unmenschlichkeit, aber auch in der Komplexität und Verzweiflung ihres Handelns zu zeigen. Auch *Der Untergang* zielt somit darauf ab, die Konstruktion von Geschichtsbildern kritisch zu hinterfragen und ein selbstreflexiv-differenziertes Bild an die Stelle scheinbarer Eindeutigkeit zu rücken.

Inglourious Basterds greift die postmoderne Idee eines ‚metahistoriographischen‘ Films in einer Vielzahl einzelner Aspekte auf und ist dabei der Film der drei hier besprochenen, der sich am konsequentesten als Fiktion versteht und sein ästhetisches Potential nutzt, ja bisweilen Ästhetik fast offensiv einfordert. Nicht nur die fiktionale Umdeutung historischer Gegebenheiten zugunsten der *story* des Filmes und einer distanzierten Perspektive auf jede Form von scheinbar authentischer Geschichtsschreibung ist dazu zu rechnen. Auch die plurale Figurenkonstellation, die keine einfachen Deutungen oder gar Schematisierungen zulässt, sowie der als Heterotop abgeschottete ‚Gegenraum‘ des Kinos, dessen Illusion sich am Ende als realer erweist als die vermeintliche Realität selbst, tragen zur Metafiktionalität des Films bei.

Wie schwierig es ist, die Zeit des deutschen Nationalsozialismus im Film metahistoriographisch darzustellen, zeigt, dass die Frage nach der moralischen Wertung – was für die besprochenen Filme ebenso wie für den vorliegenden Beitrag gilt – auch fast siebenzig Jahre nach

dem Ende des Krieges nicht vernachlässigt werden kann und darf.²³ Gerade deswegen aber ist es hochspannend, medienwissenschaftlich zu untersuchen, welche Mittel und Wege ästhetisch beschritten werden, um sich mit dieser Problematik auseinanderzusetzen. Der Versuch, eine metahistoriographische Perspektive auf die NS-Zeit einzunehmen, wie ihn *La vita è bella*, *Der Untergang* und *Inglourious Basterds* unterschiedlich durchführen, ist dafür besonders vielversprechend, weil er die ästhetische Umsetzung eines moralisch komplexen historischen Sachverhalts mit der Frage nach den grundsätzlichen Möglichkeiten und Grenzen historischer Authentizität verbindet. Alle drei Filme stellen die Fiktion über die Historie, ohne dieser dabei Abbruch zu tun: Sie fordern einen reflektierten Umgang mit Geschichte und Geschichtsschreibung, indem sie auf Probleme aufmerksam machen, die zugunsten einer postulierten Authentizität bisweilen vernachlässigt werden. Und sie alle liefern ein starkes Plädoyer für die Freiheit der Kunst.

23 Entsprechend beziehen auch nahezu alle kritischen Auseinandersetzungen mit den drei untersuchten Filmen das Problem einer moralischen Distanzierung oder gar eines Verzichts auf Moral in die Untersuchung ein: So erinnert Jahraus daran, dass *Der Untergang* – neben der spannenden Annäherung an Hitler – auch „ein Horrortrip [ist], den man nur mit größtem Unbehagen und größter Überwindung überhaupt anschauen kann“ (Jahraus. „Hitler im Kino“, wie Anm. 11), und *Inglourious Basterds* wird beispielsweise von Joseph Natoli apologetisch als „morally honest, candid and refreshing“ bezeichnet. Joseph Natoli. „The Deep Morals of ‚Inglourious Basterds‘“. *Senses of Cinema*. URL: <http://sensesofcinema.com/2009/52/the-deep-morals-of-inglourious-basterds/>, 29.09.2009 (zit. 01.09.2012).