

Das Goebbels-Experiment

von Lutz Hachmeister und Michael Kloft

DAS GOEBBELS-EXPERIMENT

von Lutz Hachmeister und Michael Kloft

D 2004, 107 Min.

Regie und Buch	LUTZ HACHMEISTER
Buch und Recherchen	MICHAEL KLOFT
Kamera	HAJO SCHOMERUS
Schnitt	GUIDO KRAJEWSKI
Sprecher	UDO SAMEL, KENNETH BRANAGH
Musik	HUBERT BITTMAN
Herstellungsleitung	THORSTEN POLLFUSS
Regie-Assistenz	CHRISTIAN WAGENER
Recherche	FRANK GERSTENTHALER, MATHIAS VON DER HEIDE
Redaktion ZDF	GÜNTHER VAN ENDERT
Postproduktion	CARLA SCHILD-KREINDL
Produzent	LUTZ HACHMEISTER
Produktion	HMR PRODUKTION, SPIEGEL TV
Koproduktion	ZDF, BBC STORYVILLE
gefördert durch die	FILMSTIFTUNG NRW

im Verleih der EDITION SALZGEBER

INHALT

Joseph Goebbels (1897 – 1945) hat den NS-Staat als Markenzeichen überlebt. Sein Name steht noch heute weltweit für hemmungslose, zynische und zumindest zeitweise erfolgreiche Propaganda. In regelmäßigen Abständen kommt es zu Goebbels-Vergleichen, mit denen aktive Politiker als besonders üble Hetzer und Polemiker gebrandmarkt werden sollen.

Aber das Leben des Joseph Goebbels ist schillernder und beunruhigender, als es die gängige Zuordnung als Propaganda-Genie oder „Reichslügenbold“ nahe legt. Lutz Hachmeister (Regie, Buch) und Michael Kloft (Buch, Recherchen) zeigen erstmals in einer abendfüllenden Kino-Dokumentation, wie sich Goebbels von seinen Anfängen als radikaler „völkischer Sozialist“ bis zum Selbstmord mit Frau und Kindern ständig neu inszenierte und „erfand“. Der Film bringt den Zuschauern die Karriere eines modernen Medien-Politikers dabei auf ungewöhnliche Weise nahe - verzichtet wird auf jeden Kommentar; nur Goebbels selbst spricht aus seinen Tagebüchern, die er von 1924 – 1945 ununterbrochen und exzessiv führte. Es entsteht so das faszinierende Psychogramm eines Mannes, der hochtourig zwischen Weltschmerz, Wehleidigkeit, Vernichtungswut und politischer Extase hin- und herschwankte. Ein Experiment in Sachen Stilisierung und Manipulation, das er nicht nur mit der Öffentlichkeit vollführte, sondern auch mit sich selbst – so war der Täter sein eigenes und erstes Opfer.

Der Propaganda-Minister, so macht die fein gewebte Dokumentation deutlich, wurde

stets das, was er nicht sein wollte. Der kleine Mann aus Rheydt, von Kindheit an gehbehindert, hatte nach seinem Germanistikstudium eigentlich vor, als Dramatiker in der Nachfolge Dostojewskis oder zumindest als Journalist bei angesehenen Qualitätszeitungen zu glänzen. Stattdessen redigierte er völkische Winkelpostillen und gründete das ätzende Berliner Kampfblatt „Der Angriff“. Er verstand sich als „völkischer Sozialist“ und unterwarf sich dann doch dem „größeren Genie“ Hitler, der bald darauf aus war, Wehrmacht, Großindustrie und NS-Bewegung für seine Expansionspolitik zu harmonisieren. „Propaganda-Minister“ wollte Goebbels zunächst nicht sein, sondern strebte ein erweitertes „Volksbildungs“-Ressort mit der Kontrolle über Schulen und Universitäten an.

1933 dann jüngster Minister Europas und Chef seines einzigartigen, neuen Medienpolitik-Ressorts, redete er sich die Propaganda als Kunstform schön, die nur er in allen Aspekten beherrschen und begreifen konnte. Schon zuvor war er als Begriffspräger („Journaille“, „Israelite“), als Spezialist für „campaigning“ und die rituelle Diffamierung des politischen Gegners ausgewiesen. Dennoch begriff er sich zuerst als Politiker und verfolgte mit Ausnahme des immer steiler mythisierten „Führers“ die anderen NS-Satrapen mit Ingrim, vor allem den Parteiphilosophen Rosenberg, Außenminister Ribbentrop und den fülligen „Reichsmarschall“ Hermann Göring. Seine Position als Außenseiter und „Intellektueller“ des Gangster-Regimes trieb ihn dazu, sich in der „Judenfrage“ besonders radikal zu gebärden, wie der Film durch zahlreiche Tagebuch-Notizen deutlich macht. Spätestens seit 1942, als sich der „Ostfeldzug“ als Fiasko zu erweisen begann, trachtete Goebbels danach, Außenminister oder gar Kanzler des „Dritten Reiches“ zu werden. Er bevorzugte einen Propaganda-Stil, der sich mit der politischen Realität zumindest grundsätzlich im Einklang befand, und hatte früher als mancher andere die Grenzen jeglicher Medien- und Kommunikationspolitik erkannt. Schließlich ergab er sich in die Rolle als Fatalist, die ihm immer am meisten gelegen hatte, und hoffte noch im Frühjahr 1945 gemeinsam mit seinem „Führer“ auf historische Zeichen und Wunder, die freilich ausblieben.

Goebbels war, wie kaum ein anderer Politiker und Agitator vor ihm, eine filmische und theatralische Existenz. Der Dokumentarfilm von Lutz Hachmeister und Michael Kloft bringt den manisch-depressiven Aktivisten den Zuschauern besonders in Gestik und Mimik nahe, zudem entsteht das Bild eines modernen News- und Medienmanagers, der sich voller Hingabe und Arbeitswut mit dem gesamten Spektrum der öffentlichen Kommunikation befasst – und dennoch politisch und moralisch auf der ganzen Linie scheidert.

Als Erzähler der Goebbels-Tagebücher sind Udo Samel und Kenneth Branagh (i. d. int. Version) zu hören.

Man muss davon auch loskommen können

Interview mit Lutz Hachmeister zu seinem Film „Das Goebbels-Experiment“

FUNKKORRESPONDENZ: Herr Hachmeister, was ist das Experimentelle an Ihrem Film „Das Goebbels-Experiment“?

HACHMEISTER: Zunächst einmal bezieht sich der Titel darauf, dass Goebbels mit sich selbst ein monströses Experiment durchgespielt hat, in Sachen Glauben, Vernichtungs-ideologie und Verdrängung. In dieses Experiment waren die Deutschen eingebunden – als Probanden, Projektionsfläche, auch als Sparringspartner. Goebbels begriff ja im Anschluss an Hitlers Propagandalehre das Volk als feminine Masse, die von der „Führung“ bezwungen und geformt werden sollte. Dann gibt es schon eine von der BBC inspirierte britische Publikation aus dem Jahr 1942, die den Titel „The Goebbels Experiment“ trägt, verfasst von Derrick Sington und Arthur Weidenfeld – dem später als Verleger berühmten Lord George Weidenfeld. Schließlich war bei der Konzeption des Films von vornherein ausgemacht, dass wir versuchen wollten, Goebbels für sich selbst sprechen zu lassen, ohne erläuternden Kommentar, also Tagebuch-Texte mit variablem zeitgenössischem Filmmaterial und einigen neugedrehten Schauplatzaufnahmen. Es war nicht klar, ob ein solches, wenn Sie so wollen, experimentelles Verfahren zu einem tragbaren Ergebnis führen könnte. Natürlich gab es Nachfragen beim ZDF, das sich mit einer erheblichen Summe an der Produktion beteiligt hat, berechnete Fragen also von Fernsehfilmchef Hans Janke und von Günther van Endert, dem Redakteur, ob hier nicht im Resultat die NS-Propaganda gefährlich verdoppelt würde. Ich war mir eigentlich sicher, dass man den Film prinzipiell auf den Tagebüchern würde aufbauen können – zum einen kannte ich Hans-Dieter Grabes Dokumentation „Er nannte sich Hohenstein“, die ähnlich konstruiert ist; zum anderen hatte ich mich lange mit den Goebbels-Tagebüchern und ihrer selbstenthüllenden Kraft beschäftigt. Es war nun mit Michael Kloft zu prüfen, wie das Ganze dramaturgisch in Form zu bringen wäre.

Mit welchen kompositorischen Problemen hatten Sie bei dem Projekt zu kämpfen?

Es war nicht abzusehen, ob mit einem Erzähler oder Interpreten der Tagebücher über die Länge eines abendfüllenden Films hinweg den Spannungsbogen zu halten war. Die Person des „Narrators“ war also sehr wichtig. Ich kannte die wunderbare Erzählerstimme von Udo Samel aus Cortis „Radetzky marsch“. Für mich war Samel damit erste Wahl, und er hat sich zum Glück auch überzeugen lassen, Goebbels zu lesen. Sehr kühl und eher im Sinne eines reflektierenden Tagebuch-Autors – und damit das übliche Goebbels-Bild von jemandem, der den „totalen Krieg“ ausruft, über weite Passagen konterkarierend. Sardonisch, das ist vielleicht das treffende Attribut für diese Interpretation. Ein kardinales Problem war die konkrete Verbindung von Filmbildern und den Goebbels-Texten. Sie mussten ja zusammenpassen – nicht durch eine plane Bebilderung, aber doch so, dass Text-Bild-Scheren weitgehend vermieden werden könnten. Zu manchen wichtigen Tagebuch-Notaten gibt es keine Filmbilder, und umgekehrt gibt es zu manchen Bildern, auf denen Goebbels zu sehen ist, keine passenden Tagebuch-Eintragungen. Es hat sich dann im Verlauf der Montage gezeigt, dass die strenge Chronologie der Darstellung, die sich durch die Orientierung an den Tagebüchern ergeben hat, für das Verständnis des Films sehr hilfreich ist. Der Zuschauer begreift, an welcher Stelle der Biografie oder der zeithistorischen Entwicklung er sich gerade befindet; dies erlaubt dann, bestimmte Filmbilder frei stehen zu lassen oder historische Vorgänge zu straffen. Es sollte und konnte ja keine Gesamtgeschichte des NS-Staates anhand der Figur Joseph Goebbels

erzählt werden. Es geht um den Typus eines manisch-depressiven, im Wirbel von Glaube und Macht untergegangenen Politikers und Publizisten, auch um die Dialektik von Politik und Propaganda.

Kommt ein Film wie dieser ohne Quellenkritik aus?

Nein. Man muss sich vor allem auch das Filmmaterial aus der NS-Zeit – von der „Wochenschau“ über Leni Riefenstahl bis zu Veit Harlan – noch einmal genau anschauen, bevor man es verwendet. Man muss den Propagandaton immer wieder brechen, also dem Goebbels-Sound etwas entgegensetzen. Das kann man mit eher subtilen Montage-Techniken machen, ein didaktischer Kommentar ist in der Regel überflüssig. Was die Tagebücher anlangt, sind sie in mehrfacher Hinsicht authentisch. Goebbels war da schon sehr bei sich – wehleidig, infantil, zynisch, auch verblüffend ehrlich. Dass er die Notate als Grundlage für eigene Monumentalgeschichte des Dritten Reiches verwenden wollte, steht auf einem anderen Blatt. Es gibt ja mit seinem Buch „Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei“ einen Beleg, wie eine solche offiziöse Transformation ausgesehen hätte. Die Ursprungsfassung und die publizierte Version sind in der Edition des Instituts für Zeitgeschichte zu vergleichen. Wir haben in den Film etwa eine Passage übernommen, in der er sich bitter darüber beklagt, bei der Bildung des ersten Kabinetts Hitler zunächst übergangen worden zu sein. Er schreibt: „Man patscht mich an die Wand.“ Das liest sich dann in dem „Kaiserhof“- Buch ganz anders. Aber interessant werden die Tagebücher durch ihre monströse politische Eindeutigkeit, durch die existenzielle Freund-Feind-Ideologie. Wenn Goebbels schreibt, er bewundere den „Führer“ dafür, dass er Moskau oder Leningrad gar nicht einnehmen wolle, sondern darüber sowieso „der Pflug gehen“ werde, dann ist das unverstellter Vernichtungswille. Zum anderen zeigen die Tagebücher sehr gut, dass Goebbels die Grenzen jeglicher „Propaganda“ angesichts militärischer und politischer Realitäten sehr genau benennen konnte. Deshalb wollte er Außenminister, „Kriegsdiktator“ oder letztlich auch Reichskanzler werden. Die Zeiten, in denen ein Propagandaminister über Durchhalteparolen und einige Tricks im News-Management noch etwas bewirken konnte, waren spätestens seit 1942 vorbei. Was blieb, waren Fatalismus und Schizophrenie.

Sind die Geschichtswissenschaften und das Fernsehen Rivalen oder Verbündete?

Geschichtswissenschaftler sehen außerhalb ihrer akademischen Zirkel überall Rivalen und Gegner. Man kann nur von wirklicher Rivalität sprechen, wenn man das Fernsehen als ganz extraordinäres publizistisches Mittel ansieht. Ansonsten ist es doch prinzipiell gleichgültig, über welches Medium historische Erkenntnisse verbreitet oder von welchem Medium sie popularisiert werden. Es geht dann eher um dramaturgische Fähigkeiten und Möglichkeiten, um Genrefragen und medientechnische Formationen. Die konventionelle Geschichtswissenschaft ist, wie alle etablierten Kultur- oder Sozialwissenschaften, typografiefixiert. Sie verdankt ja ihre Verbreitung und Popularisierung dem Buchdruck und dem Printjournalismus – und sieht sich nun seit geraumer Zeit von den audiovisuellen Medien tangiert, um nicht zu sagen bedroht. Es kommen dann auch Neidkomplexe, Fragen der Budgetierung und des Arbeitskomforts ins Spiel. Aber an sich sollte ein aufgeklärter Historiker heute gelernt haben, sich zumindest potenziell eines breiten Spektrums an Vermittlungsformen zu bedienen. Ob das gelingen kann, ist natürlich auch eine Frage des ästhetischen oder handwerklichen Vermögens. Ein Fachhistoriker als fähiger Filmemacher – das wird sicherlich die Ausnahme sein und bleiben. Aber es gibt erschreckend wenige Historiker, die überhaupt ein Sensorium für die Möglichkeiten und Eigenheiten audiovisueller Medien haben.

Wie beurteilen Sie den gegenwärtigen Boom von zeitgeschichtlichen Dramen jedweder Machart im Fernsehen?

Es gibt sicherlich einen quantitativen Boom zeithistorischer Darstellungen im Fernsehen, aber man muss sich vor Augen halten, dass solche Sujets schon immer Domäne des public television waren. Das ZDF hat sich etwa in den 60er und 70er Jahren dem „Dokumentarspiel“ weitaus intensiver zugewandt als heute, wo Guido Knopps dokumentarische Formatreihen sehr dominieren. Die meisten Grimme-Preise seit 1964, dem Beginn dieses Wettbewerbs, sind sicherlich für Stücke über den NS-Staat vergeben worden – und dies mit einiger Konstanz. Neu ist das Interesse kommerzieller Fernsehsender, zumindest in Deutschland, an Zeitgeschichte der 30er bis 60er Jahre, verstärkt hat sich auch die Termin- und Jahrestagsfixierung in vielen Redaktionen, so dass er zu einer Häufung sehr ähnlicher Projekte kommt, so zum 20. Juli oder zur Invasion der alliierten Truppen in der Normandie. Ich sehe vor allem die Gefahr, dass sich hier die immer gleichen Bilder gegenseitig erledigen und beim Publikum irgendwann weder Erkenntnis noch Interesse, sondern nur noch Überdruß hervorrufen. Ich glaube aber nicht, dass man Dokumentationen oder fiktionale Darstellungen über eine bestimmte historische Epoche per ordre einstellen oder abschließen kann, weil es objektiv oder subjektiv zu viele davon gibt. Man kann jedoch in den Sendern über originellere und spannendere Zugangswege nachdenken. Jüngere Historiker haben sich ja in den 90er Jahren, um ein Beispiel zu geben, intensiver mit der Funktionselite, der Planungszentrale des NS-Staates und ihrem Nachleben in der Bundesrepublik beschäftigt. Davon habe ich bislang kaum etwas in den Fernsehprogrammen gesehen, jedenfalls nicht in dramaturgisch außergewöhnlicher Form, auch nicht im Kino. Das Reichssicherheitshauptamt, das war bislang immer die Wannsee-Konferenz oder Heydrich, und das war's dann. Darüber lässt sich aber viel mehr erzählen. Ansonsten ist es ratsam, wenn man als Historiker und Filmemacher im Umgang mit NS-Stoffen längere Pausen einlegt. Man muss davon auch loskommen können. Sonst wächst die Gefahr, dass man auch noch Jahrzehnte später zum medialen Gefangenen des Regimes wird, eine Art Geisterbeschwörer nationalsozialistischer Gesten und Gesichter.

Sind Sie selbst ein transmedialer Historiker, einer, der mediale Grenzziehungen ignoriert?

Ich habe mich immer eher als Publizisten verstanden, der lernt, mit verschiedenen Medien zu arbeiten und ihre Potenziale auszuloten. Publizistik hat schon von ihrer Begriffsgeschichte her eine starke Referenz zur Historiografie und Staatslehre. Sebastian Haffner, Harry Pross oder Joachim Fest, um nur drei sehr unterschiedliche Charaktere von Publizisten zu benennen, haben relativ selbstverständlich in und mit Presse, Hörfunk und Fernsehen gearbeitet. Da gibt es also eine starke Tradition. Dann kommt es immer auf das je besondere Thema an. Eine Beschäftigung mit Goebbels ist für jemanden, der sich professionell mit Publizistik und Medienpolitik auseinandersetzt, einigermaßen zwingend. Während es mit den Arbeiten von Helmut Heiber und Ralf Reuth zwei anerkannte Standard-Biografien in Buchform gibt, fehlte bislang eine große filmische Dokumentation. Die Idee dafür hatte ich bereits in den 80er Jahren, als ich als Medienredakteur beim „Tagesspiegel“ in Berlin gearbeitet habe. Es ist dann erst jetzt gelungen, sie mit Michael Kloft zu realisieren, und sie ist jetzt auch anders gestaltet worden, als dies wohl in den 80er Jahren möglich gewesen wäre.

Mit Ihrem Film vertrauen Sie auf einen sehr gut informierten, mündigen und aktiven Fernsehzuschauer. Wäre „Das Goebbels-Experiment“ ohne den Boom an konventionellen Aufarbeitungen des Dritten Reiches denkbar?

Die Grundidee, auf der Textebene nur mit den Tagebüchern zu arbeiten, steht für sich und hat ihre eigene Logik. Aber Sie haben recht, der Film kann einiges voraussetzen, obwohl es auch immer wieder neue, jüngere Zuschauergruppen gibt. Für mich wäre eine konventionelle Erzählweise bei Goebbels nicht infrage gekommen, mit Zeitzeugen, kommentierenden Experten, Archivausschnitten, weil mich das schlicht gelangweilt hätte. Da hätte die Fallhöhe, der dramaturgische Reiz gefehlt. Ich will jetzt nicht sagen, dass man der Figur Goebbels auch auf Augenhöhe begegnen muss, doch man sollte sich dieser, in gewisser Weise ja sehr modernen Medienfigur auch auf eine spezifische Weise annehmen. Prinzipiell bin ich dafür, mit dem Idealbild eines aufgeklärten Publikums zu arbeiten, das sich auch überraschen lässt, das open minded ist und mehr versteht, als es die meisten professionellen Kommunikatoren wahrhaben wollen. Diese Betütelung und das ostentativ Didaktische sind mir ohnehin sehr fremd – aber wahrscheinlich ist das auch eine sehr persönliche Prägung.

Befinden wir uns heute in einem anderen Stadium der medialen Erinnerung an das Dritte Reich? Und wie würden Sie dieses Stadium oder diese Phase kennzeichnen?

Die Sicht auf den NS-Staat, die Empfindung dafür, verändert sich vor allem in der Abfolge der Generationen. Die Schockerlebnisse oder Verdrängungsleistungen, die sich nach 1933 oder nach 1945 eingestellt haben, können diejenigen nicht mehr reproduzieren, die keine direkten Zeitzeugen sind. Der NS-Staat wird also ganz zwangsläufig mehr und mehr als mediale oder zumindest überlieferte Konstruktion wahrgenommen – eine Konstruktion, die ja durch das Ausgangsmaterial, für dessen Steuerung Goebbels verantwortlich war, sehr geprägt wird. Man muss sich immer vor Augen halten: Dieses ist das erste Regime, von gewissen Vorläufern im italienischen Faschismus und in der Sowjetunion abgesehen, dass sich professionell und kinematografisch durchinszeniert hat. Systemtheoretisch kann man sagen, dass sich die Thematisierung des NS-Regimes immer stärker auf die Film- und Programmgeschichte, das System der aufsummierten Wahrnehmungen und Beobachtungen bezieht und dadurch ein Stück weit von der Realität des NS-Regimes und vor allem der „Volksgemeinschaft“ abweicht. Wahrscheinlich wird, bei allem Schrecken, den man sich rational immer wieder ins Gedächtnis rufen kann, der Eindruck einer Farce, einer Tragikomödie, eines grotesken Gangster-Epos verstärkt. So gesehen ist das Dritte Reich mit seinen Gemetzeln, seiner Inhumanität, mit seiner ganzen Blutspur ein gängiger Programm- und Filmstoff, der sich durchaus in die üblichen Genre-Kategorien einordnet. Angesichts der historischen Dimension, der größten Crime-Story aller Zeiten, kommen dann als Surplus noch ästhetisch-moralische Folgedebatten ins Spiel, die sich so bei Mafia-Filmen oder Historiendramen über das römische Imperium nicht einstellen. Es gibt eine ganz verständliche Sehnsucht von Künstlern und Medienleuten, den moralisch-ästhetischen Code immer wieder zu verändern, und dies führt dann zu den rituellen Debatten über vermeintliche oder reale Tabubrüche, die angesichts des Genozids an den Juden mit besonderer Aufladung versehen sind. Das System der medialen Reaktualisierung des NS-Staats hat sich enorm aufgefächert: von Art-Spiegelman-Comics über serielle Fernsehdokumentationen, von einem Boom an Erlebnis-Biografien auch der Söhne, Töchter und Enkel bis hin zu computergenerierten Nazi-Führern beim Discovery Channel. Man muss wohl eher zwischen avancierten, reflektierten Produktionen unterscheiden und der gängigen, unoriginellen Ware, als dass

man Phasen der medialen Erinnerung trennscharf aufweisen könnte. Charlie Chaplins „The Great Dictator“ ist wohl das herausragende Beispiel einer Filmproduktion, die mit scharfer Beobachtung das Hitler-Bild neu definiert hat – und der Film stammt aus dem Jahr 1940.

Inwieweit hat die mediale Darstellung des Dritten Reichs in Kino und Fernsehen in der Bundesrepublik die Gesellschaft und ihr Selbstverständnis geprägt?

Gute Frage, das wüsste ich auch gern. Es fehlen hier empirische Studien über einzelne Untersuchungen hinaus, die es etwa bei der Ausstrahlung der US-Serie „Holocaust“ in der ARD gegeben hat. Man kann nicht begründet sagen, welchen Effekt etwa die Dokumentarreihen von Guido Knopp über Hitler, Hitlers Helfer, Flucht und Vertreibung oder Befreiung wirklich haben, solange man das nicht wirklich und ernsthaft erforscht. Das Thema ist immerhin anschlussfähig geblieben, mit Justierungen und Modulationen offenbar unbegrenzt repetierbar. Saul Friedländer zitiert in seinem Buch „Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus“ eine Umfrage aus den 80er Jahren: Demnach fühlte sich eine Mehrheit der deutschen Befragten dieses Sujets überdrüssig, auf der anderen Seite beantwortet auch eine Mehrheit der Jüngeren die Frage, ob man mehr über den NS-Staat wissen wolle, mit „ja“. Diese Mélange aus Überdruß und Wissensdurst dürfte auch heute noch kennzeichnend sein. Ich denke, dass die Dokumentationen und Doku-Dramen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens von den 60er bis zu den 80er Jahren sehr prägend und wichtig waren, die ARD-Reihe „Das Dritte Reich“ zum Beispiel. Wichtig schon deshalb, weil in den Schulen die Geschichtslehrer zum großen Teil diejenigen waren, die vor 1945 das völkisch-großdeutsche Geschichtsbild vermittelt hatten. Das öffentlich-rechtliche Fernsehen also als wichtiges Korrektiv. Der vielleicht berührendste deutsche Film über das Dritte Reich ist „Der Prozess“ von Eberhard Fechner aus dem Jahr 1984, bei dem es eine bezeichnende Debatte um seine Platzierung im ARD-Programm gab. Es wäre auch interessant, einmal eine Diskursgeschichte zu schreiben anhand der großen Debatten: etwa um die Filme von Visconti und Liliana Cavani, um Syberbergs „Hitler“, und Fests Hitlers-Film, der ja aus einer ARD-Dokumentation des Jahres 1969 hervorgegangen war. Dann „Holocaust“, Claude Lanzmanns „Shoa“, „Schindlers Liste“ und so weiter. In diesen Debatten haben sich die Topoi und die Grenzen für das Erlaubte und Tabuisierte immer wieder verschoben. Saul Friedländer hat in „Kitsch und Tod“ die These verfochten, dass die künstlerische Aneignung der NS-Geschichte dazu verhelfen kann, „die Vergangenheit selbst und namentlich ihre psychologische Dimension besser zu verstehen“, und zwar vermutlich nicht so sehr durch das, „was der Nachgestaltende ausdrücken wollte, als vielmehr durch das, was ungewollt und ohne sein Zutun zum Ausdruck“ komme. Das ist eine interessante Beobachtung, über die noch intensiver zu sprechen wäre.

Birgt Bernd Eichingers gerade angelaufener Kinofilm „Der Untergang“ irgendetwas Neues, Originäres im Blick auf das Dritte Reich?

Es ist die tour de force von Bruno Ganz als Hitler, die offenbar hervorsticht. Ansonsten ist es gehobenes Ausstattungskino, in der Tradition des 50er-Jahre-Films – was gar kein Werturteil sein soll, schließlich ist Bernhard Wickis Film „Die Brücke“ auch in den 50er Jahren produziert worden. „Der Untergang“, „Stalingrad“ oder „Stauffenberg“ liegen ästhetisch dicht beieinander, eine Art verlängerter Ufa-Stil. Eichinger hat auf jedem Fall als Produzent einen enormen Medienverbund geknüpft, mit Stefan Aust und dem „Spiegel“-Titel, Frank Schirrmachers Interview in der „Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung“ und der Serie in „Bild“. Ich war schon erstaunt, dass Hitler als Sujet noch so

viel hergibt, zumindest als PR-Sujet. Wenn man genauer hinsieht, dann war es Joachim Fest als ursprünglicher Autor von „Der Untergang“, der seine Faszination für diese Führergestalt noch einmal reaktualisiert hat. Zu der Dokumentation von Fest und Herrendorfer, die 1977 in die Kinos kam und auch international enormes Aufsehen erregte, hat „Die Zeit“ damals geschrieben: „High durch Hitler. NS-Nostalgie auf Großleinwand mit Stereoeffekt.“ Diese Form der Kritik hat sich offenbar verbraucht, sie ist perdu. Ich hatte das Gefühl, zu Hitler sei nun wirklich alles gesagt, geschrieben und gezeigt. Die Figur ist ausgeforscht. Aber offenbar sehen das nicht alle so.

Was kann „Das Goebbels-Experiment“ leisten, was eine konventionelle Dokumentation wie der ARD-Dreiteiler von Andrea Morgenthaler, der im Oktober im Ersten Programm zu sehen war, nicht vermag?

Ich kann zu dieser ARD-Dokumentation gar nichts sagen, weil ich sie bisher nicht gesehen habe. Ich fand einfach Goebbels als Tagebuch-Autor so frappierend, dass ich Zeitzeugen mit zweifelhaften Erinnerungsvermögen als störend empfunden hätte. „Das Goebbels-Experiment“ ist auch zunächst keine Fernseharbeit, sondern eine Kinodokumentation, die mit dem ZDF, Spiegel TV und dank zusätzlicher Förderung der Filmstiftung NRW realisiert werden konnte. Das ist ein anderer ästhetischer und dramaturgischer Rahmen, der angemessen ausgefüllt werden muss. Der Film sollte einen höheren Intensitätsgrad vor allem dadurch gewinnen, dass die timiden Text-Bild-Kombinationen, mit denen die meisten Fernsehdokumentationen zur NS-Geschichte aufwarten, möglichst vermieden werden sollten. Stattdessen finden Sie etwa eine Szene, in der Goebbels 1936 beschreibt, wie er sich in sein Domizil am Bogensee zurückzieht und ein Buch des jüdischen Publizisten Emil Ludwig liest, „Mord in Davos“. Goebbels notiert dazu: „Ein gemeines, echt jüdisches Machwerk. Da kann man Antisemit werden, wenn man es nicht schon wäre. Diese Judenpest muss ausgeradiert werden. Ganz und gar. Davon darf nichts übrigbleiben. Sonst Palaver, Lektüre, Schreiben. Zeitig ins Bett. Es schläft sich so herrlich hier draußen im Walde.“ Dieser Übergangslose Wechsel vom visionierten Ausradieren der Juden zum Palaver und zum erholsamen Schlaf im Walde zeigt die Dimension des Inhumanen, und der Text ist dann auch nur mit einer Außeneinstellung der Goebbels-Villa unterlegt. Wir wollten auch von diesem Kulissenbild des NS-Staates loskommen, diesen drapierten Hakenkreuzfahnen, schwarzen Stiefeln und finster blickenden Chargen in Reenactments. Der Film kennzeichnet eher einen Typus oder ein Rollenmodell, dem auch heute noch zu begegnen ist – es wäre also eine Irritationsleistung, wenn der Zuschauer in die Lage versetzt würde, auch von der Epoche abstrahieren zu können, in der sich das alles zugetragen hat.

„Funkkorrespondenz“ vom 24.9.04

Der Meister des massenmedialen Betrugs

Er war ein erfolgreicher Scharlatan, weil er nicht nur an ‚niedere Instinkte‘ appellierte, sondern auch Bedürfnisse wie die Suche nach Gemeinschaft und die Sehnsucht nach einer geordneten, ‚heilen‘ Welt für die Zwecke eines barbarischen Regimes auszubeuten verstand. Dass Joseph Goebbels diese Bedürfnisse in ihrer Befriedigung ins Gegenteil verkehrte und der Agitator eines mörderischen Untergangs wurde, merkten viele zu spät. Dieser (Selbst-) Betrug von Millionen war der ‚Erfolg‘ seiner massenmedialen Inszenierung des Nazi-Regimes. Seine Methoden fanden auch nach dem Tod des ‚Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda‘ ihre Nachahmer und Bewunderer.

In der Dokumentation „Das Goebbels Experiment“ erzählt der narzisstisch-geschwätzi-ge Demagoge von sich selbst. Der sorgfältig gesetzte Zusammenhang seiner Tagebücher mit historischem Film-Material lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters (mit der Stimme von Udo Samel) auf die Befindlichkeiten und Reflexionen von Goebbels, der sich vor sich selbst inszeniert: ein macht- und filmbegeisterter Pseudo-Ästhet, dem das Gewöhnliche und Gemeine im Blut lag.

Der Film von Lutz Hachmeister und Michael Kloft zeigt ein Experiment im zweifachen Sinne: Anschaulich wird Goebbels epochales Manipulations-Werk. Und das historische Biopic der anderen Art versucht, Goebbels (und seine Zeit) für sich selbst sprechen zu lassen; es verzichtet im Film auf Kommentare und Interpretationen anderer. Goebbels stellt sich selbst dar, und er stellt sich bloß, als Phänomen der Nazi-Zeit, das weit über sie hinaus Aufmerksamkeit erfordert und zur Vorsicht mahnt. Der Film trägt mit zur Beantwortung der Frage bei, warum so viele Deutsche ins eigene Verderben rennen und für das Verderben anderer sorgen konnten.

Günther van Endert, ZDF, Redaktion Fernsehspiel 2

Lutz Hachmeister (HMR-Produktion), Regie und Buch

Lutz Hachmeister, geboren am 10.09.1959, arbeitete nach seiner Promotion in Kommunikationswissenschaft als Journalist und Medienforscher. Er war von 1989 – 1995 Direktor des Grimme Instituts, und hat 1991 das Kölner Fernseh- und Filmfest (Cologne Conference) gegründet. Autor und Regisseur von Fernsehreportagen und Dokumentarfilmen seit 1996. Seit 2001 Geschäftsführer der eigenen Produktionsfirma HMR; er lehrt zudem Mediengeschichte und -politik an der Universität Dortmund.

Filmografie:

- 1996 *Der Bauch des Fernsehens. Cannes – Die größte TV-Messe der Welt* (TV-Dokumentation; Co-Regie: Petra Höfer; Freddie Röckenhaus)
- 1999 *Hotel Provencal. Aufstieg und Fall der Riviera* (TV-Dokumentation)
- 2001 *Das Gefängnis. Landsberg und die Entstehung der Republik*
- 2003 *Riviera I-IV* (TV-Dokumentarserie)
- 2004 *Schleyer – Eine Deutsche Geschichte*

Michael Kloft (SPIEGEL-TV), Buch und Recherchen

Michael Kloft, geboren am 7.7.1961, leitet die Abteilung „History“ bei SPIEGEL TV, seine Fernsehdokumentationen zur Zeitgeschichte werden in der ganzen Welt gezeigt.

Ausgewählte Filmografie

- *Die Juden von Kischinow*
- *Welche Farbe hat der Krieg*
- *Die Schweizer Banken und das Nazigold*
- *Hitlers Wien*
- *Rosinenbomber über Berlin*
- *Fernsehen unterm Hakenkreuz*
- *Das Dritte Reich in Farbe*
- *Die letzte Feindfahrt* (mit Rush DeNooyer und Kirk Wolfinger)
- *Der Kalte Krieg in Farbe*
- *Der Tramp und der Diktator* (mit Kevin Brownlow)
- *Feuersturm*
- *Das unterirdische Reich*