

UNDERGÅNGENS ARKITEKTUR

Architektur des Untergangs

Land	Schweden 1989
Produktion	Poj Filmproduktion AB Svenska Filminstitutet Schwedisches Fernsehen, Kanal 1 Sandrew film & teater AB
Buch, Regie	Peter Cohen
Kamera	Mikael Cohen, Gerhard Fromm, Peter Östlund
Recherche	Peter Cohen
Assistenz Recherche	Stig Jonasson
Ton	Klas Dykhoff
Musik	Richard Wagner ('Rienzi') Hector Berlioz ('Requiem')
Musikbearbeitung	Sven Ahlin und Peter Cohen
Interpretation	Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks
Dirigent	Okko Kamu
Erzähler	Bruno Ganz
Produzent	Peter Cohen
Uraufführung	13. Oktober 1989, Stockholm
Format	35 mm, Farbe und s/w, 1:1.37
Länge	119 Minuten, deutsche Fassung
Weltvertrieb	Svenska Filminstitutet Box 27126 10252 Stockholm Fax (468) 662 26 84 Tel. (468) 665 1100
Deutscher Verleih	Verleih der Filmemacher Tel. (08051) 89551

Folgende Institutionen und Personen haben Material zur Verfügung gestellt:

Archiv der Stadt Linz; Archiv Ernst Klee, Frankfurt; Auschwitzmuseum, Oswiecim; Ekkerhard Bartsch, Bad Segeberg; Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München; Bundesarchiv, Koblenz; Centre de Documentation Juive Contemporaine, Paris; Chronos Film, Berlin; Deutsches Theatermuseum, München; Document Center, Berlin; Dokumentationszentrum, Wien; Dokumentarfilmarchiv, Warschau; Fratelli Alinari, Florenz; Berthold Hinz, Berlin; Imperial War Museum, London; Institut für Zeitgeschichte, München; Institut für den wissenschaftlichen Film, Göttingen; Internationale Jugendbibliothek, München; Karl May Verlag, Bamberg; Kungliga biblioteket, Stockholm; Kunstmuseum Bonn; Landesbildstelle, Berlin; Library of Congress, Washington; National Archives, Washington; Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin; August Priesack, München; Stadtarchiv, München; Stadtarchiv, Nürnberg; Sveriges televisionsbildarkiv; Sveriges televisionsfilmarkiv, Stockholm; Süddeutscher Verlag, München; Transit Film, München; Ullstein Bilderdienst, Berlin; Universi-

tetsbiblioteket, Uppsala; US Army Center of Military History, Washington; Wiener Library, London; Yad Vashem, Jerusalem.

Zu diesem Film

Einer der Grundpfeiler der nationalsozialistischen Ideologie war die Verschönerung der Welt: Vor langer Zeit sei die Welt einmal rein gewesen, aber Rassenmischung und Degeneration hätten sie verunreinigt; nur eine Rückkehr zu früheren Idealen könne die Gesellschaft wieder zur Blüte bringen.

Das Aufkommen des Nationalsozialismus, seine Machtübernahme und seine verhängnisvolle Entwicklung gehören zu den großen Rätseln unserer Zeit. Eine Vielzahl von Filmen hat sich mit diesem Thema auseinandergesetzt. Im Allgemeinen schilderten sie Symptome und Folgen der Katastrophe, kurz: die Grausamkeiten des Nationalsozialismus, deren Ausmaß und ihre Art.

Der vorliegende Film zeigt den Nationalsozialismus aus einer anderen Perspektive. Sein Ausgangspunkt ist der nationalsozialistische Schönheitskult.

Hitlers überspannte Ambition auf kulturellem Gebiet ist ein wichtiges Element der nationalsozialistischen Ideologie gewesen; seine Kunstfixierung übte einen eigentümlichen Einfluß auf die Entwicklung des Nationalsozialismus aus. Und dennoch gibt es, an Resultaten gemessen, kaum eine andere Epoche, die so unbedeutend gewesen wäre wie diese. Künstlerisch schuf die Ästhetik des Nationalsozialismus kaum Bewahrenswertes; ihre Bedeutung liegt in der Rolle, die sie für die Politik und Propaganda des Dritten Reiches spielte.

Den Nationalsozialismus mit traditionellen politischen Begriffen einzugrenzen, ist deshalb so schwierig, weil in diesem Fall starke Antriebskräfte jenseits dessen liegen, was man gewöhnlich als Politik bezeichnet. Diese Antriebskräfte waren in hohem Grad ästhetische; sie zielten darauf ab, die Welt mit Gewalt zu verschönern.

Eine der Hauptaufgaben der nationalsozialistischen Propaganda war, ein gesellschaftliches Klima zu schaffen, in dem Brutalität akzeptiert werden konnte: die Vermittlung der Botschaft, daß, die Schönheit vor Augen, Grausamkeit notwendig war. Dieser eigenartige Ästhetizismus war ein charakteristischer Zug der jungen nationalsozialistischen Partei der zwanziger Jahre; er entfaltete sich mit eigenartiger Konsequenz und war eine treibende Kraft in der Entwicklung, die schließlich in der Ausrottungspolitik gipfelte.

Ein wichtiges Glied in dieser Entwicklung bildete die sogenannte Euthanasie-Aktion, bei der geistesranke Deutsche massenweise ermordet wurden. Als blutiger kosmetischer Eingriff in den deutschen 'Volkskörper' schlug sie die Brücke zwischen der primitiven NS-Ästhetik und der endgültigen Barbarei.

Die Unfähigkeit, innezuhalten, die Tendenz, ideologisch Amok zu laufen, waren eine der auffälligsten Eigenheiten der NS-Bewegung. Sie hatte ihren Grund in einem gestörten Verhältnis zur Wirklichkeit, das letztlich in Hitlers Persönlichkeit angelegt war, jedoch der ganzen nationalsozialistischen Gedankenwelt das Gepräge gab.

Ein entgleister Ästhetizismus, gepaart mit der Unfähigkeit, Phantasie und Wirklichkeit auseinander zu halten, prägte die nationalsozialistische Politik bis zum Ende. Diese Kontinuität des nationalsozialistischen Weges in die Katastrophe ist das Thema des vorliegenden Filmes.

ARCHITEKTUR DES UNTERGANGS ist hauptsächlich auf Film- und Bilddokumenten aufgebaut.

Dem Film liegt eine umfassende Forschungsarbeit zugrunde: ein Großteil des gesamten Produktionseinsatzes galt dieser Aufgabe. Die systematische Durchsicht sowohl öffentlicher Archive als auch privater Sammlungen in vielen Ländern brachte eine Menge unbekanntes Material an den Tag. Es zeigte sich, daß es vor allem außerhalb Deutschlands noch hochinteressantes Material gibt, das bisher weder publiziert noch gezeigt worden ist.

Kritik

(...) Wie alle wichtigen Filme wirft auch ARCHITEKTUR DES UNTERGANGS Fragen auf - über die Verknüpfungen von Kunst und Politik heute, über die Bedeutung des europäischen Kulturerbes für die Nationalsozialisten und seine Relevanz für uns, über die Beziehungen zwischen Traditionalismus und Modernismus damals und heute. Welche Anziehungskraft und Schönheit gibt es in ritueller Selbstvernichtung auch bei heutigen Gruppierungen? Warum meinen viele Leute, daß ein Bergmassiv oder ein Sonnenuntergang über einem Archipel so viel schöner sei als ein Bild von Picasso? Kurzum, man muß den Film gesehen haben - nicht nur um den Nationalsozialismus besser zu verstehen, sondern auch uns selbst.

Eva af Geijerstam, in: Dagens Nyheter, Stockholm, 13. 10. 1989

(...) Das Schicksal des Dritten Reichs war schon von Anfang an auf den Untergang fixiert. Rienzi, der Rebell und Volksführer aus Wagners Frühwerk, ist am Ende unter den Ruinen zermalmt worden; die Oper war für Hitler, seit er sie als junger Mann in Linz sah, stets ein Bezugspunkt gewesen.

Das Imponierende an Cohens Film ist, daß es ihm gelingt, die Erbärmlichkeit des Untergangs aufzuzeigen. Er entblößt die Nazis ihrer Feldzeichen, ihrer Grandezza und Dramatik. Was bleibt, ist der Terror, der Massenmord und jener unwirkliche Kern pueriler und widerwärtiger Phantasterei, der die emotionale und ideologische Heimat dieser Menschen bildete.

Wie entsteht ein solcher Kern? Gerade diese Phantasterei ist mehr als fünfzig Jahre lang untersucht worden, ökonomisch, soziologisch, geistesgeschichtlich, psychoanalytisch; Cohen prüft vor allem ihre Ästhetik. Wie es scheint, gibt es dem nicht viel hinzuzufügen. (...)

Göran O. Eriksson, in: Allt om böcker, Nr. 6/89
(Schwedische Literaturzeitschrift)

(...) Sich erinnern über Grenzen hinweg will auch der schwedische Regisseur Peter Cohen mit seinem Film ARCHITEKTUR DES UNTERGANGS, der höchst eindrucksvolles, teilweise so noch nie gesehenes Material anbietet, um seiner These von der Ästhetisierung der Brutalität unter dem deutschen Faschismus Beweiskraft zu geben. Ein sicher wichtiges Stück filmischen Geschichtsunterrichts, auf packende Weise provozierend noch da, wo es um der These willen zu argumentativen Verkürzungen kommt. Allein schon eine Sequenz wie jene, in der den Zahlen und Fakten zur sogenannten Endlösung der Judenfrage Bilder von brav Volkslieder singenden oder sonstwie musizierenden Schülern, Pimpfen, Parteigenossen und Soldaten entgegengestellt werden, macht diesen Film zu einem 'Muß'. (...)

Martin Ripkens, in: Frankfurter Rundschau, 27. Juni 1990

(...) eindrucksvoll bestätigt, daß die Themen Kunst und Ästhetik, die bei den kritischen Reflexionen über das Dritte Reich bisher fast immer nur eine periphere Rolle gespielt haben, mitten hinein führen in die psychologisch-emotionale Mechanik, die der nationalsozialistischen Bewegung ihre ideologische Durchschlags-

kraft gab. - Der schwedische Dokumentar- und Kinderfilm-Regisseur Peter Cohen hat in seinem zweistündigen Dokumentarfilm ARCHITEKTUR DES UNTERGANGS mit Hilfe von bisher unbekanntem Bildmaterial die oft schon ausgewerteten, berühmten Filmdokumente aus der NS-Zeit neu gedeutet. Es gelingt ihm auf fast bestürzend logische Weise, die selbstmörderische Vernichtungs-Ideologie und die ungeheuerlichen Verbrechen des Nazi-Regimes aus dem Schönheitsbedürfnis seiner geistigen Führer, aus der militanten Kleinbürger-Ästhetik, aus dem pathologischen Reinheitswahn und dem unterdrückten Kunstwollen abzuleiten. Politik als eine Form von angewandter Kunst, Euthanasie und Judenvernichtung als Programm zur Wiedergewinnung der Schönheit, Krieg als dramatisch bewegender Akt der Reinigung und der Untergang als die höchste Form des Erhabenen, als heroische Herausforderung. Cohen kann dabei auf all die sattsam bekannten Schockeffekte, mit denen andere Filmautoren sich der Emotionen ihres Publikums versichern, verzichten. Er referiert die historischen Ereignisse und politischen Dokumente auf betont sachliche Weise und konfrontiert und kommentiert das Unbegreifliche mit der ästhetischen Simplizität, der erschreckenden geistigen Dürftigkeit der pompösen künstlerischen Anstrengungen der Zeit. Der jährliche Aufmarsch der Politiker vor den inszenierten steifen Idyllen und den gestellten Heldenposen im Haus der Deutschen Kunst wird vor dem Hintergrund des Holocausts und des Weltkriegs zum gespenstischen Ritual. Mit den ästhetischen Vokabeln, mit denen die Herren die heile Welt der NS-Kunst feiern, rechtfertigen sie an anderer Stelle den brutalen Massenmord.

(...) Dieser Film (gehört wohl) zu den brilliantesten Filmessays über Ästhetik und Politik. (...)

Gottfried Knapp, in: Süddeutsche Zeitung, 13. November 1990

Interview mit Peter Cohen

Frage: Wann begann Dich die NS-Zeit filmisch zu beschäftigen, denn Du hast ja bisher - außer 1982 über Rumkowski im *Ghetto Lodz* - überwiegend Kinder- und Dokumentarfilme zu anderen Themen gemacht?

Cohen: Das Interesse an meinem deutsch-jüdischen Hintergrund hat sich erst relativ spät entwickelt. Obwohl, ich habe einen kurzen Film mit 20 gemacht - in meiner Zeit an der Dokumentarfilmschule - *Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit*. Inspiriert wurde ich durch ein gleichnamiges Buch von 1934, dessen Bilder ich mit Zitaten aus Hitlers 'Mein Kampf' zu einem satirischen Pamphlet montiert habe, nicht ganz ernsthaft, denn ich war eher von der Komik dieser 'Wissenschaft' fasziniert.

Dann kam nichts mehr dazu bis zum Film über Rumkowski, der aufgrund einer Idee und einer Zusammenarbeit mit einem guten Freund, Bo Kuritzén, entstand, und das hat wohl das Interesse für das Thema endgültig geweckt.

Frage: Wann bist Du Dir Deiner jüdischen Herkunft bewußt geworden?

Cohen: Spät, denn ich kannte als Kind durch die Kleinstadtsituation gar keine Juden.

Frage: Wie lange hat die Arbeit am Film insgesamt gedauert und wie bist Du vorgegangen?

Cohen: Rund vier Jahre. Begonnen hat es damit, daß ich neben der Aufarbeitung der Standardwerke und der umfangreichen Recherche- und Archivarbeit, alle Antiquariate in Stockholm nach Büchern zum Thema absuchte, um dann sehr viel zu lesen. Dabei habe ich mich früh auf die Ästhetik konzentriert. Speziell ein Buch von Peter Viereck 'Metapolitics' über die (ästhetischen) Wurzeln des Nationalsozialismus hat mich darin sehr bestätigt.

Frage: Auch Saul Friedländers 'Kitsch und Tod'?

Cohen: Das Buch habe ich erst nach Fertigstellung des Filmkonzepts gelesen, dafür andere Autoren mit ästhetischen Fragestellungen, wie Fest und Speer. Und auch ein schwedisches Buch von

I. Karlson und A. Ruth. Das hat sich dann Schritt für Schritt verdichtet, denn ich sah entscheidende Verknüpfungen, die nicht in den Büchern, die ich gelesen hatte, dargestellt waren.

Frage: Für Dich stand also der Zusammenhang zwischen Ästhetik und Vernichtung fest?

Cohen: Ja, das war sehr früh konkret, und meine Konzeption hat sich diesbezüglich sehr wenig verändert. Diese Anfangsthese mußte bestätigt und untermauert werden. Dafür hatte ich auch einen Mitarbeiter, Stig Jonasson. Er ist furchtbar effizient, er weiß alles, ein lebendiges Lexikon, und er hat auch eine gute Nase. Für die Faktenkontrolle, die bei einem solchen Film ganz wichtig ist, hat er sehr viel beigetragen.

Frage: Du hast trotz Deiner schwedischen Erziehung ein feines Gespür für die deutsche (Un-)Kultur. Mir scheint, neben Deiner Mutter aus Wien, vor allem Dein aus Berlin stammender Vater sehr wichtig für Deine künstlerische Entwicklung zu sein, insbesondere aber für dieses spezielle Interesse an einer 'deutschen' Ästhetik. Vielleicht auch aus der Spannung heraus, daß ihr Kinder einerseits nicht deutsch sprechen sollten und andererseits die Eltern diese tabuisierte Sprache, entweder für ihre 'Geheimnisse' vor Euch, oder besonders im emotionalisierten Zustand benutzen?

Cohen: Als Kind habe ich gedacht, daß Deutsch eine schlimme Sprache sei, also nicht schön, weil ich spürte, daß damit etwas Gefährliches verbunden ist, auch wenn ich nicht wußte, was es war. Das hat sich erst vor ca. 15 Jahren geändert, als ich mich meinem Hintergrund nähern wollte und natürlich durch die Filme, durch die ich schrittweise die Voraussetzungen für ein Leben in Deutschland geschaffen habe. Es war auch eine Annäherung an meinen Vater; ein typisch deutsch-jüdischer Intellektueller - Redakteur von Beruf und ein politisch sehr engagierter Mensch. Er war schon in Deutschland, vor seiner Flucht 1938 nach Schweden, extrem links. Während ich früher Filme gemacht habe, war er sozusagen auf der Barrikade - ein guter Mensch und durch sein Engagement kein ganz so guter Vater.

Frage: Wie stand er zu Deiner Filmidee?

Cohen: Er hatte anfangs Angst, daß das Thema zu empfindlich, zu schwierig sei - einfach unmöglich, es angemessen darzustellen.

Frage: Empfand denn Dein Vater den fertigen Film als zu unpolitisch - ein Vorwurf, der von einigen Zuschauern gemacht worden ist?

Cohen: Nein, ich habe in der Entstehungszeit viel mit ihm über meine Probleme und Unsicherheiten im Zusammenhang mit dem Film gesprochen, und er war so eine Art Thermometer; die Auseinandersetzung mit ihm war sehr wichtig für mich.

Frage: In Deutschland versucht man ja öfter, die NS-Problematik von sich selbst fernzuhalten und damit zu domestizieren, indem man einen politischen Rahmen, einen Käfig darum ...

Cohen: Ich würde sagen, einen moralischen Rahmen.

Frage: Das ist zwar eine moralische Forderung, die aber als Kritik an einer vorgeblich zu unpolitischen Haltung festgemacht wird. Haben Dir andere Werke wie z.B. Syberbergs Hitler-Film eine Anregung gegeben?

Cohen: Nein, das wollte ich nicht, ich wollte nicht beeinflusst werden, ich wollte es aus mir heraus machen. Syberbergs Hitlerfilm habe ich zwar lange Zeit zuvor gesehen, aber ich mag ihn nicht. Er behandelt das Thema auf eine dumpfe Weise in Verbindung mit einer besonderen Faszination, die nichts aufklärt, die alles noch dumpfer macht.

Frage: Du übernimmst in Deinem Film lange Sequenzen von originaler NS-Inszenierung und Argumentation, Propagandamaterial, das auch heute noch partiell 'überzeugend' wirken kann, und es ist wohl auch Deine Absicht, diese Wirkung zu erzielen. Wo liegt hier für Dich der Unterschied zu Syberbergs Inszenierung?

Cohen: Es gibt in seinem Film eine Stimmung, eine dumpfe Stimmung, gegen die man sich nicht wehren kann. Das ist natürlich sehr subtil. Der Film atmet eine Faszination, die mir Schwierig-

keiten macht, weil er den Zusammenhang zwischen Ästhetik und Gewalt nicht ausreichend diskutiert. Saul Friedländer formuliert dieses Problem sehr gut, denn er spricht in seinem Titel von "Kitsch und Tod - der Widerschein des Nazismus", und ich glaube, so eine Widerschein-Problematik kann man in Zusammenhang mit Syberbergs Film erörtern.

Frage: Du willst also in Deinem Film einen solchen Widerschein 'brechen' bzw. 'reflektieren' - vor allem durch einen betont sachlichen Kommentar?

Cohen: Ja, ich versuche Polemik zu vermeiden. Eine gute Argumentation sollte keine 'Pädagogik' notwendig haben.

Frage: Am Schluß im NS-Gemäldedepot in Washington gibt es aber wertende Worte?

Cohen: Es ist auch mein Schlußwort, da gibt es Wertungen, wenn auch zurückhaltend. Ich denke, daß so eine Zurückhaltung auch effizient ist.

Frage: Wenn es im vorletzten Satz heißt: "Dunkles Gedankengut, bizarre politische Ideen, die gewissermaßen im Unterholz der europäischen Kultur wucherten, kamen mit Hitler plötzlich ans Tageslicht"; meinst Du, es war wirklich 'plötzlich' und nur in einem 'Unterholz'?

Cohen: Du hast recht, es ist untertrieben, den Antisemitismus z.B. gab es nicht nur im Unterholz. Vielleicht wäre es deutlicher, wenn ich über einen virulenten Antisemitismus gesprochen hätte.

Frage: Du fährst immer wieder gleichsam in die Köpfe von Wagner oder Hitler hinein, wenn Du an die grafischen oder fotografischen Bildvorlagen extrem nah rangehst. Es ist ein Fokussieren und gleichzeitig ein Verdeutlichen von Bildstrukturen, Schraffuren von Stichen oder Rasterungen von Fotografien. Deshalb benötigt der Film die 35mm-Projektion, wo die spezifischen ästhetischen Wirkungen nicht reduziert werden oder ganz ausfallen, wie bei einer Videopräsentation. Du hast offensichtlich eine Vorliebe für das unbewegte Bild, das Standbild?

Cohen: Für die Animation von Standbildern bin ich seit 1967, seit meinem 'Rassenkunde-Film', zunehmend spezialisiert und habe dafür inzwischen eine der besten Anlagen Europas, völlig durch Computer gesteuert.

Frage: Hast Du eine Scheu vor dem bewegten Bild, eine Angst, es könnte Dir aus der Kontrolle geraten?

Cohen: Früher ja - ich habe auch zu Beginn als Fotograf gearbeitet -, jetzt nicht mehr.

Frage: Du bist ja über Titelbilder von Karl-May-Büchern auf diesen 'May'-Aspekt der Wirklichkeitsflucht bei Hitler gestoßen?

Cohen: Ja, zufällig. In einem Antiquariat in Stockholm lagen 50 Bände aus den zwanziger Jahren in der Auslage. Ich wußte zwar von dem Interesse Hitlers an Karl May, aber da, bei dem Anblick, spürte ich etwas und begann intensiv zu recherchieren und fand es wichtig für Hitlers Beziehung zur Wirklichkeit.

Frage: Dieser Aspekt steht in einer direkten Verbindung mit Hitlers Tendenz zu einer 'operhaften' Weltsicht, was, neben expliziten Aussagen darüber, auch über die Musikauswahl zum Ausdruck gebracht wird. Die Musik ist in Deinem Film auf eine subtile Weise eingesetzt. Du hast sie selbst arrangiert - hast Du eine musikalische Ausbildung bekommen?

Cohen: Nein, aber ich bin mit Musik aufgewachsen, und meine Mutter war Sängerin.

Frage: Elemente aus Wagners 'Rienzi' sind kontinuierlich über den ganzen Film hinweg eingesetzt und zwar so, daß zumeist eine pathetische, auch faszinierende Wirkung durch Musik und Bild entsteht. Dachtest Du hier auch an Wagners radikalen, auf Vernichtung gerichteten Antisemitismus und die Frage, ob es schon bei ihm oder besser durch ihn eine Brücke vom Wort zur Tat gab?

Cohen: Wagners 'Verantwortung' ist eine sehr komplizierte Frage, auf die man nicht eindeutig antworten kann. Was ich in erster Linie wollte, war, die prägende, die archetypische Erfahrung Hitlers, die er mit 16 Jahren mit 'Rienzi' hatte, deutlich zu

machen, auch bis in den Krieg, wo ich z.B. den Originalton von einer Wochenschauzene durch diese Musik ersetzte und die Geräusche wiederhergestellt habe.

Frage: Du zeigst und erzeugst, rekonstruierst auf mehreren Ebenen so etwas wie eine nationalsozialistische Ästhetik, die auch heute noch wirksam werden kann. Ein Zitat aber aus Wagners 'Rienzi' ist mit der Schlußharmonik des ersten Satzes aus Berlioz' 'Requiem' der musikalische Kontrapunkt im Film...

Cohen: Das Berliozzitat hatte ich schon in dem Rumkowskifilm.

Frage: Du stellst aber in ARCHITEKTUR DES UNTERGANGS Zitate nicht nur nebeneinander, sondern verbindest sie auch.

Cohen: Sie sind bei der Auschwitz-Sequenz ineinandergefügt, indem ich die einleitenden Trompetenklänge von Wagners Ouvertüre und die Schlußharmonie von Berlioz vereine, wie bei einem Echo.

Frage: Eigentlich ist es unmöglich, Wagner im Zusammenhang mit Auschwitz und Vernichtung zu spielen. Wie entstand dieser alarmierende, bedrohliche und gleichzeitig klagende Sirenenton aus Wagners Musik, nur durch Instrumente oder auch technisch verfremdet?

Cohen: Wir haben mit dem Rundfunkorchester eine Palette von ungefähr 35 Zitaten, quasi musikalischen Bausteinen, aufgenommen; der Trompetenspieler sollte ein Glissando einen Viertelton höher spielen, und der Versuch mißlang. Später habe ich bei wochenlangen Experimenten mit den Musikfragmenten entdeckt, daß sich dieser Mißton und der Berliozklang exakt treffen.

Frage: Es gibt in der Mitte des Films und am Wendepunkt des Krieges, unmittelbar nach dem Beschluß zur 'Endlösung der Judenfrage' einen außerordentlichen Punkt: ein Insert mit dem Liedtext 'Wo man singt, da laß dich ruhig nieder, böse Menschen haben keine Lieder', danach sieht und hört man uniformierte und mit Hakenkreuzbinden versehene Kinder beim Singen. Also kindliche Unschuld und Martialität, wie sie auch bei *Hotel Terminus* als eine Art ironisches Leitmotiv vorkommen.

Cohen: Es ist der Höhepunkt meines Films, wo auch das längste Schwarzbild, quasi das längste schwarze Loch gegeben ist.

Frage: Die Kopie mit den englischen Untertiteln schwächt die krasse Wirkung des plötzlichen Inserts, aber auch die Wirkung der bildlosen und zum Teil tonlosen Schwärze ab.

Cohen: Ich habe mir das zuvor auch nicht so krass vorgestellt, aber als ich die Untertitel zum ersten Mal sah, habe ich einen anderen Film gesehen.

Frage: 'Leitmotive' sind bei Dir neben der Hitlerschen Leidenschaft für Theater und Antike die jährliche Eröffnung und die Ankäufe aus der großen Deutschen Kunstausstellung. Warum hast Du gerade diese als strukturierendes Mittel ausgewählt?

Cohen: Ja, das ist eine Art Leitmotiv. Ohne diese Hitlerankäufe, die ich in Amerika gefunden habe, wäre es nicht möglich und interessant. Dies ist kontinuierlich und gibt eine Orientierung in der Zeit und ist an Hitler ganz persönlich gebunden; ich bin überhaupt der Meinung, daß die ästhetische Komponente eine bedeutende Rolle in der nationalsozialistischen Ideologie und Politik spielte, und da diese Ausrichtung in so hohem Maße von Hitler selbst ausging, ist es natürlich interessant, Hitlers Kunstgeschmack einzukreisen.

Frage: Gut, die Ankäufe sind ein Indikator nicht nur seines kleinbürgerlichen Geschmacks, sondern auch für das Bedürfnis, sich gerade hier demonstrativ einzumischen. Das repräsentiert eine weitere Facette des gescheiterten Künstlers, dessen Schönheits- und Reinheitsideale in fataler Weise wirksam werden - bei Krieg, Ausrottung und Selbst-Vernichtung. Was kann aber die genaue Nennung der Bildankaufszahlen und deren alljährliche Variation noch verdeutlichen?

Cohen: Immer wenn man so exakte Informationen geben kann, entsteht etwas anderes, als wenn man nur Allgemeines vorführt. Wenn Hitler 191 Gemälde gekauft hat und man davon konkrete Beispiele zeigen kann, kommt man näher an ihn heran. Welche

genaue Bedeutung seine ästhetische Vorstellung für die destruktive Seite des Nationalsozialismus hat, ist natürlich sehr schwer abzuklären. Was ich versuche, ist einen möglichen Zusammenhang zu erhellen, ohne eine endgültige Aussage machen zu wollen. Denn das geht nicht. Man könnte vielleicht sagen, daß dieser Film eine Art ästhetisch orientierte Kleinbiographie über Hitler ist.

Das Gespräch führte G. Hartwagner im Januar 1991 in München

Biofilmographie

Peter Cohen wurde in Schweden am 23.3.46 in Lund geboren. Sein Vater stammt aus Berlin, floh 1938 nach Skandinavien, ebenso wie seine in Wien geborene Mutter. Peter Cohen arbeitete seit seinem achtzehnten Lebensjahr als professioneller Fotograf. Er besuchte die Dokumentarfilmschule in Stockholm von 1966 - 69. 1970 gründete er die POJ Filmproduktion und arbeitete seitdem als freier Filmproduzent und Regisseur. Ab 1973 besuchte er die Filmhochschule (Dramatiska institutet) in Stockholm und schloß das Studium 1975 mit dem Diplom ab. Bisher drehte er ca. 40 Kinder- und Dokumentarfilme, die internationale Beachtung gefunden und ihm zahlreiche Preise eingebracht haben. Seit 1988 ist er auch als Kinderbuchautor tätig. Peter Cohen lebt in Stockholm und München.

Filme

- 1966 *Vietnam* / Dokumentarfilm
1967 *Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit* / Dokumentarfilm
1969 *Ett plåtslageri* (Eine Spenglerei) / Dokumentarfilm
1971 *Masken* (Der Wurm) / Kinderfilm
1972 *Kråkbegravningen* (Das Krähenbegräbnis) / Kinderfilm
1974 *Studentexamen* (Das Abitur) / Kurzer Spielfilm
Hund / Filmessay
1975 *Kalles klätterträd* (Kalles Kletterbaum) / 12 Kinderfilme (Prix Jeunesse, München 1976)
1976 *I förströrelsens värld* (Welt der Zerstreung) / Dokumentarfilm
1977 *Farbrorn som inte ville va' stor* (Der Mann der nicht erwachsen sein wollte) / 6 Kinderfilme
1981 *Rolf, Ralf och Björn* / 3 Episodefilme
1982 *Historien om Chaim Rumkowski och gettot i Łódz* (Die Geschichte von Chaim Rumkowski und dem Ghetto von Łódz) / Dokumentarfilm (Inter Film Jury Award, Mannheim 1982 / Guldantennen, Stockholm 1983 / Best Documentary, Global Village Film Festival, New York 1984 / 'Ten Best of the Year'-Liste Village Voice, 1985)
1984 *Magister Flykt* (Lehrer Flykt) / 5 Kinderfilme (Prix Danub, Bratislava 1985 / International Animation Celebration, Los Angeles 1985)
1987 *Herr Bohm och sillen* (Herr Bohm und der Hering) / Kinderfilm (Preis des UNICEF, Berliner Filmfestspiele, 1988 / Prix Jeunesse, München 1988 / Jurypreis, Odense Filmfestival 1989)
1988 *Olssons pastejer* (Olssons Pasteten) / Kinderfilm
1989 **UNDERGÅNGENS ARKITEKTUR**

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, 1000 Berlin 30 (Kino Arsenal)
Redaktion dieses Blattes: Dr. Georg Hartwagner
Druck: graficpress