



Bruno Ganz som Hitler i den omhyggeligt researchede *Der Untergang* (2004, instr. Oliver Hirschbiegel).

Rekonstruerede sandheder

Når det iscenesatte fungerer som historisk dokumentation

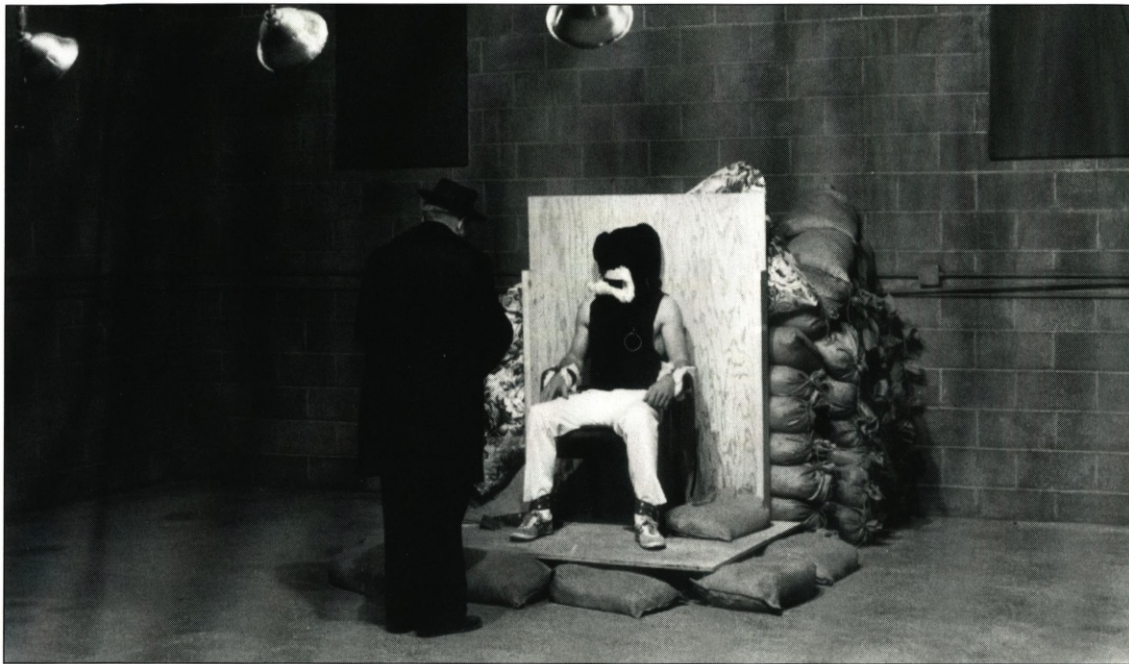
Af Peter Schepelern

Vores viden om historiske epoker, begivenheder og personer er i høj grad skabt af filmene. En uhyggeligt stor del af det, vi betragter som vores historiske viden om f.eks. det klassiske Rom, den amerikanske pionertid eller Anden Verdenskrig har vi ikke hentet ved at studere originalkilder og faghistoriske bøger, men ved at se spændende spillefilm.

Og det er nærmest en fast procedure, hver gang der kommer en stor film med historisk emne, at historikerne vrider hæn-

derne og tager sig til hovedet i forfærdelse over de friheder, som filmene så ofte tager sig over for de historiske kendsgerninger. Men så har vi heldigvis de historiske dokumentarfilm som et mere ædrueligt alternativ, der dog nu synes under forvandling.

Dokudramaet i ny form. Vi har været vant til, at filmmediet præsenterer et historisk stof enten som spillefilm af mere eller mindre *vidtløftig* karakter, svarende til de historiske romaner, eller som dokumentarfilm



The Executioner's Song (1982, *Manden der ville henrettes*, instr. Lawrence Schiller).

af mere eller mindre *pålidelig* karakter, svarende til de faghistoriske bøger.

På den ene side har vi fiktionsfilm som *Braveheart*, *Gladiator* og *Pearl Harbor* og tv-serier som *Jeg, Claudius* og *Holocaust* med deres noget frie fortolkning af det historiske. På den anden side har vi dokumentarfilm som Marcel Ophuls' *Le chagrin et la pitié* (1969, *Nabohuset*) og Arnold Schwartzmans Oscar-belønnede *Genocide* (1982) samt tv-dokumentarisme som *A World at War* (1974, *En verden i krig* i 26 afsnit), *Vietnam: A Television History* (1983) og *The First World War* (2003, *Første Verdenskrig* i 10 afsnit), der markerer den traditionelle dokumentariske tilgang til et historisk emne.

Der vises arkivmateriale (autentiske optagelser og fotografier, evt. andre samtidige visuelle kilder) samt interviews med vidner og/eller eksperter og ofte også optagelser af autentiske lokaliteter. Man ser ty-

pisk nogle fragmenterede gamle optagelser – demonstranter på en plads, en politiker der taler, tanks der kører frem – og får dels en *voice over*, der skaber sammenhæng og fortæller, hvad vi ser, dels *talking heads* af forskellig slags, normalt enten eksperter med forklaringer og analyser eller vidner med selvoplevede beretninger. Det er den informative, autoritative dokumentar, hvor man har en oplevelse af, at autenticiteten i den enkelte optagelse så at sige beviser sandfærdigheden i den mundtlige fremstilling, selv om det strengt taget ikke behøver være tilfældet.

Men i de senere år er det blevet stadig mere almindeligt, at de historiske dokumentarfilm, eller de film der opfattes/ fungerer som historiske dokumentarfilm, nærmer sig og blander sig med fiktionsfilmens udtryksregister. Det er film, hvor der nok opereres med en kontrakt om verificerbar formidling af historiske kendsger-

ninger, men hovedsagelig skabt gennem rekonstruktion.

Udgangspunktet er klart nok *dokudramaet*. Denne genre – eller genrehybrid – kan spores tilbage til Georges Méliès' *L'Affaire Dreyfus* (1899), en nyhedsformidlingsfilm, hvor den aktuelle og stærkt kontroversielle spionsag fremstilles i form af elleve små rekonstruerede tableauer. Men dokudramaet slog for alvor igennem op gennem 70'erne og 80'erne, hovedsagelig i tv-regi. Her serverede man *true stories*, men helt igennem rekonstruerede og dramatiserede. Det var ofte – blandt andet i tv-film som *Helter Skelton* (1976), *The Atlanta Child Murders* (1985) og *The Executioner's Song* (1982, *Manden der ville henrettes*) – autentiske kriminalsager, der blev behandlet, hvad der nok hænger sammen med, at genrens litterære udgangspunkt var Truman Capotes dokumentarroman *In Cold Blood* (1966, filmatiseret af Richard Brooks 1967), hvor en aktuel, journalistisk researchet mordsag blev fortalt i romanagtig form (som det siden blev skildret i hele to biografiske spillefilm, *Capote* fra 2005 og *Infamous* fra 2006). Og det er i den sammenhæng påfaldende, at realisme ofte er knyttet til skildring af forbrydelser (jf. *reality tv*, en trend, der begyndte i sen-80'erne, ofte med fokus på kriminalitet). Men det var også en foretrukket form til at præsentere politiske, samfundsmæssige og samtidshistoriske emner – på tv i den genre-skabende *The Missiles of October* (1974, *Raketterne i oktober*), om Cuba-krisen, og *Washington: Behind Closed Doors* (1977, *Bag magtens døre*), om Watergate, og på film med blandt andet *Silkwood* (Mike Nichols, 1983), *JFK* (Oliver Stone, 1991) og *United 93* (Paul Greengrass, 2006).

Produktioner som disse var med til at lempe ved det traditionelle og rigide skel mellem fiktion og fakta, og efterhånden

har dokudramaets mere elastiske sandhedsbegreb smittet af på hele dokumentarismen, og vi har gennem den sidste snes år set dokumentarfilmen nærme sig fiktion i et påfaldende omfang. Et markant og skoledannende eksempel er Errol Morris' *The Thin Blue Line* (1988, *Den uskyldige morder*), der etablerede denne type flerlaget fremstilling. Også her var stoffet en autentisk kriminalsag, præsenteret med alle midler i brug – dokumentariske billeder, autentiske vidner og hypnotisk visualiserede rekonstruktioner. Det var kunstnerisk virkningsfuldt og langt fra den konventionelle dokumentarismes tørre information, men faktisk førte filmen til, at den morddømte blev løsladt.

Dokudramaet, med dets rekonstruktion af begivenheder, har således etableret sig som en sandfærdigt informerende fiktion, spændende og underholdende, men også en retvisende skildring af omstændigheder og begivenheder. Og stilen breder sig nu ind i den historiske dokumentarisme. Spørgsmålet er, hvilke konsekvenser denne form for rekonstrueret sandhed har for specielt formidling af historisk viden. Dokumentarfilmen formidler retvisende informationer, men kan den gøre det, hvis den benytter sig af iscenesatte, rekonstruerede og endda fiktive optrin og scener? Det synes publikum nu at acceptere. Og man kan se de nye dokudrama/dokumentar-hybridformer som vidnesbyrd om en ny, udogmatisk tilgang til formidling af historiske fakta, og de synes nu i stigende grad at blive anerkendt som dokumentariske kilder.

Tv er fortsat det medium, hvor den mest ivrige hybridisering af forskellige mediestrategier og genrer finder sted. Det er blevet almindeligt at bruge dramatiserende indslag i dokumentarudsendelser om historiske emner, f.eks. på en kanal



Die Manns – Ein Jahrhundertroman (2001, *Familien Mann*, instr. Heinrich Breloer). Øverst: virkelighedens Thomas Mann med datteren Elisabeth på armen. I midten: rekonstruktion af ballet, hvor den 5-årige Elisabeth forelskede sig for første gang. Nederst: Den virkelige Elisabeth Mann anno 2000.



Armin Mueller-Stahl som Thomas Mann i *Die Manns – Ein Jahrhundertroman* (2001, *Familien Mann*, instr. Heinrich Breloer).

som Discovery. Dermed løser man det åbenbare problem, der ligger i, at historiske emner fra før 1895 af gode grunde ikke kan have dækning i autentiske filmoptagelser. Og øjensynligt sker det uden, at produktionerne mister dokumentarisk troværdighed.

Et typisk eksempel på den nye trend er Jean-François Delassus' franske tv-film *Austerlitz, la victoire en marchant* (2006, *Austerlitz – Napoleons march til sejr*, vist på DR2 2008), en *documentaire-fiction* (som den kaldes af fransk tv), hvor et traditionelt historisk emne – slaget, hvor Napoleon besejrede østrigske og russiske styrker den 2. december 1805 – formidles gennem dokumentar/dokudrama-hybridformen. Selv om programmet for størstedelens vedkommende består af rekonstrueret dramatik med skuespillere, fuldstændig som i en Napoleon-film a la Sergej Bondartjuks *Waterloo* (1970), opfattes det alligevel som

en dokumentarfilm, fordi hele det fiktionagtige dramatiske stof er suppleret med og holdt under kontrol af klassiske dokumentarfilmtræk.

Instruktøren, der har lavet en række andre lignende tv-produktioner om historiske emner, blandt andet *Luther contre le pape* (2004), lader voice over-fortælleren give en neutral historiker-fremstilling, ledsaget af interviews med historikere, samtidige kilder læses op som jeg-beretninger, billeder og modeller med forklaring på slagets gang vises. Alt det, man ser til slaget og Napoleon, er selvsagt dramatiserende rekonstruktioner, men præsenteret i en indfatning, så vi får en dokumentarisk oplevelse.

Familiens hemmeligheder. Et andet eksempel er Heinrich Breloers stort anlagte tyske miniserie *Die Manns – Ein Jahr-*

hundertroman (2001, *Familien Mann*, vist på DR2 2003), der udnytter den samme teknik med stor gennemslagskraft i forbindelse med et stort historisk/kulturhistorisk stof.

Ved seriens begyndelse står den aldrende Elisabeth Mann ved huset i München, hvor Mann-familien boede indtil flugten fra det nazistiske Tyskland i 1933. Den virkelige Elisabeth står ved det virkelige hus, som det ligger der i dag. På en gammel filmoptagelse ser vi faderen, Thomas Mann, der står i haven, præcis samme sted, og tager den lille datter op.

Nu – ved optagelserne omkring år 2000 – viser hun rundt i det tomme hus. Der er en stemning a la Bergmans *Smultronstället* (1957, *Ved vejs ende*), et åndeagtigt besøg i fortidens lokaliteter, på sporet af den tabte tid. Herfra springer vi tilbage til 1923, og samtidig springer vi ind i den dramatiserede rekonstruktion. De unge mennesker, Elisabeths voksne søskende Klaus og Erika Mann og deres venner, holder fest i villaen, og lille Elisabeth bliver betaget af en flot, ung mand, som kysser den utrøstelige pige godnat, mens troldmanden Thomas Mann (spillet af Armin Mueller-Staehl) ser på med ironisk mine.

Det er det stof, som han former til novellen *Unordnung und frühes Leid* (1925). Den virkelige Elisabeth kommenterer faderens fremstilling: "Die Geschichte war genau so". Elisabeth er altså til stede i en række personifikationer, på forskellige niveauer i fortællingen. Hun er der som den autentiske person, både den lille Elisabeth (i arkivoptagelsen) og den gamle Elisabeth Mann-Borgese (på det dokumentariske nutidsplan), samt, spillet af Katharina Eckefeld, som rekonstruktionens Elisabeth (som barn) og som den fiktive Lorchen i faderens selvbiografiske novelle. Hele dette system af autentiske, uautentiske, rekon-

struerede og fiktive inkarnationer af den samme virkelige person repræsenterer hele seriens metode, dens tilgang til det dokumentariske.

Heinrich Breloer har markeret sig i tysk tv som et hovednavn i udforskningen af dokudramaets muligheder. I *Eine geschlossene Gesellschaft* (1987) vender han tilbage til sin gamle skole, taler med sine gamle kammerater og lærere, et typisk dokumentarprojekt, men tilføjer også scener, hvor fortiden rekonstrueres ved hjælp af skuespillere. Han fortsætter med blandt andet *Todesspiel* (1997) om Rote Armee Fraktions bortførelse af og mord på Hanns Martin Schleyer, tysk arbejdsgiverformand og tidligere SS-officer. Han har også lavet *Speer und Er* (2004) om arkitekten Albert Speer og hans relationer til Hitler. Et internationalt gennembrud kom med *Die Manns*. I alle disse tv-film/mini-serier benytter han den dramatiserende rekonstruktion med skuespillere, suppleret med autentisk arkivmateriale og interviews med autentiske personer. Hermed har han skabt en variant af dokudramaet, der er synligt forankret i den traditionelle dokumentarfilm, men samtidig har fiktionsfilmens medrivende fortælling.

Serien om den tyske forfatter Thomas Mann og hans familie handler om kunstnerskæbner på randen af det tyvende århundredes katastrofer, om drifter, eksil og selvmord. Det er litteraturhistorie og samtidshistorie i skæbnesvangert samspil. Med nazismen, eksilet og verdenskrigen som baggrund fortælles der om disse markante kunstnerpersonligheder. Man kunne have lagt hovedvægten på, at vi med Thomas, Heinrich og Klaus Mann har at gøre med henholdsvis hovedskikkelsen i første halvdel af 1900-tallets tyske litteratur samt to absolut betydelige forfattere, men det gør serien ikke, dens fokus er på privatlivets

dramaer, historien om ”en families forfald”, som undertitlen lyder på Manns *Buddenbrooks*.

Der er to emner, der præger Thomas' personlighed i den behandlede periode (fra den midaldrende forfatter færdiggjorde hovedværket *Trolddomsbjerg* i 1923 og frem til hans død i 1955). Det ene, den ydre dramatiske ramme, er nazismen, krigen og eksilet, den anden, indre psykologiske profil, som serien er mest optaget af, drejer sig om forfatterens undertrykte homoseksualitet, der spillede en stor rolle for ham, både som person og som forfatter, hvad blandt andet den berømte (og berømt filmatiserede) novelle *Døden i Venedig* vidner om. ”Thomas havde fundet en livsform for at holde det i skak,” hedder det i serien. Sønnen Klaus var anderledes åben om sin homoseksualitet og begik i øvrigt selvmord efter krigen. Selvmordene var i det hele taget påfaldende hyppige i familien.

Der er ingen tvivl om, at seriens fokus på privatsfæren giver fremstillingen et godt stof, der sikrer et konstant dramatisk flow, men samtidig er det i høj grad valgt på bekostning af andre temaer, som kunne være dyrket.

Breloers mini-serie er et succesrigt eksempel på den nye hybridform, der fungerer på samme måde, som dokumentarisme har tradition for, selv om den for cirka 80 procents vedkommende består af dramatisk rekonstruktion med skuespillere og kun for restens vedkommende af autentisk filmmateriale i form af historiske optagelser af medlemmer af Mann-familien, hovedsagelig Thomas Mann, samt arkivstof om den relevante periode, især interviews med vidner, dels af ældre dato, dels nye interviews, som Breloer selv har foretaget. Dertil kommer autentiske fotografier fra tiden samt autentiske lokaliteter, som de ser ud i dag.

Selve fremstillingen støtter sig til autentiske kilder, især Thomas Manns dagbøger og breve, samt til den enorme sekundærlitteratur om emnet. Der findes over tusind bøger og afhandlinger om Mann-familien. *Die Manns* er et mangelaget værk, hvor historie, information, fortolkning og dramatisering samles i en syntese. Publikum bliver med den valgte form underholdt med godt, effektivt stof (dramatiske begivenheder samt ’hommeligheder’ om en stor kunstner), men har samtidig, gennem det indflettede dokumentariske stof – autentiske optagelser og vidneudsagn, oplevelsen af at få en sandfærdig, velunderbygget fremstilling af en af tysk kulturs hovedskikkelser.

Breloer har udbygget sin doku-hybridform yderligere i dvd-udgavens tre store timelange dokumentarfilm, hovedsagelig alt det interview-stof, der blev til overs, plus mere konventionelt arkivstof. På den måde får den egentlige series dokudrama yderligere et fundament af historisk dokumentarisme. Manuskriptet er efterfølgende blevet udgivet i gennemillustreret udgave som bog. Karakteren af mediehybrid understreges i denne interaktion mellem virkelighed, film/tv og bog.

Hvad skete der i bunkeren? Fænomenet fortsætter ind i biograffilmen med Oliver Hirschbiegels succesrige *Der Untergang* (2004). Nazismen, Hitler og holocaust er blandt de mest dyrkede, man kan måske undertiden tænke: mest skamredne, emner i den historiske dokumentarisme. Skildringerne er blevet en hel industri, både i fiktion og fakta og diverse sammenblandinger.

Der Untergang opleves nok umiddelbart som en spillefilm, ikke mindst i kraft af biografdistributionen, men den er for så vidt historieformidling af samme kategori



Julia Jentsch i titelrollen i *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005, *Sophie Scholl – de sidste dage*, instr. Marc Rothemund).

som de omtalte hybridformer. Man er nok et skridt nærmere fiktionen, men faktisk kun et lille skridt, for *Der Untergang* repræsenterer en ny fremstillingsform, hvor et helt igennem rekonstrueret univers alligevel lader sig opfatte som en filmisk parallel ikke til den historiske roman, men til den faghistoriske bog.

Der er dokumenteret dækning for fremstillingen i hovedtræk, undertiden også i detaljer. I den forstand kan *Der Untergang* ses som kulminationen på en tendens, der i sin yderste konsekvens må føre til dokumentariske fremstillinger helt uden autentiske optagelser. I *Der Untergang* får vi til allersidst et kort autentisk klip med virkelighedens Traudl Junge, Hitlers sekretær, der som gammel dame ser en mindetavle for den henrettede modstandskvinde Sophie Scholl – som efterfølgende blev skildret i en lignende dokudramatisk film, *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005, *Sophie Scholl – De sidste dage*), utvivlsomt

inspireret af *Der Untergang*s succes. Det går op for hende, at hun og Sophie er af samme årgang: ”Og i det øjeblik indså jeg, at det ikke er nogen undskyldning, at man er ung, men at man måske også havde kunnet erfare ting” (Fest, Eichinger 2004: 401). Den korte optagelse stammer fra en autentisk interviewfilm, *Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin* (2002, *Hitlers sekretær*).

Historiebøger baserer traditionelt deres fremstilling på verificerbare kilder, på dokumenter (avisartikler, officielle dokumenter, dagbøger, breve, billeder, fotos, filmoptagelser). Men det gør *Der Untergang* også. Den er direkte baseret på to bøger, dels *Der Untergang* (2002) af historikeren Joachim Fest, der også har skrevet en stor Hitler-biografi (1973), dels Traudl Junges selvbiografi (*Bis zur letzten Stunde*, udgivet posthumt 2004, men skrevet umiddelbart efter krigen; på dansk: *Til den bitre ende*), altså en historisk fagbog og et førstehånds vidneudsagn. På den måde er filmen



Der Untergang (2004, instr. Oliver Hirschbiegel).

seriøst historisk funderet. Fest siger om Eichingers manuskript: ”Han har broderet på mange detaljer og opfundet andre. Små indgreb, som måske er lidt vidtgående for en historiker, men som absolut er tilladt, ja ligefrem nødvendige, på film” (Fest, Eichinger 2004: 463).

Det kan da heller ikke nægtes, at filmen går videre end de historiske kilder i sin dramatisering. Situationen omkring SS-manden Fegelein, der var gift med Eva Brauns søster og blev summarisk henrettet for forræderi, er dækket af diverse kilder (Hitler ”sendte bud efter den fængslede Fegelein og udsatte ham for et frygtindgydende verbalt overgreb. (...) Efter de mest nødtørftige formaliteter i en hastigt improviseret ’krigsretssag’ blev Fegelein summarisk dømt til døden, straks ført ud, stillet for en henrettelsespeloton og skudt.” hedder det i Ian Kershaws autoritative *Hitler – 1936-45: Nemesis*, s. 819). Men filmen har ikke belæg for scenen, hvor Braun går

i forbøn for sin svoger. Alle scener, hvor Hitler og Braun er alene, er spekulation. Fests bog har en kortskitse, der viser, hvordan bunkeren var placeret på Berlin-kortet (s. 28), og en plan over selve bunkeren med nøje angivelse af, hvilke funktioner bunkerens rum havde – Hitlers kontor og soveværelse, Goebbels’ værelse, osv. Men denne plan ligger til grund for filmens genskabte lokaliteter. En hovedkilde for Fest er de vidnesbyrd, der foreligger fra personer, der var tilstedeværende i bunkeren, bl.a. Traudl Junge. Men det er de samme vidneudsagn, der benyttes i filmen (hvor Traudls oplevelse af begivenhederne er styrende).

Der er selvfølgelig et afgørende spring fra at fiktionalisere en autentisk person (som når Ganz spiller Hitler) og til at fremstille en helt igennem fiktiv person. Men det er betegnende, at filmens væsentligste opfundne person, Peter, der fungerer som repræsentant for de femten-årige, der blev indkaldt i krigens sidste måneder, også

lægger sig tæt op ad autentiske dokumenter. Der er et foto (gengivet hos Fest, s. 38), hvor en femten-års dreng og en ældre mand har gravet sig ned i gaden og venter med pansernæver. Og der er den sidste filmoptagelse af Hitler, som viser ham hilse på en flok drengesoldater. Han kniber en af dem anerkendende i kinden, en af de få optagelser, hvor Hitler viser en form for medmenneskelig omsorg for sit folk (dog kun tilsyneladende, for han lod gladelig drengene i tusindvis ofre livet i den håbløse modstand mod Den Røde Hær). Hos Fest hedder det: ”I løbet af sin 56 års fødselsdag den 20. april 1945 hilste Hitler i Berlin på indsatte Hitlerjungen og dekorerede nogle af dem. Under kanonernes tordenbuldren råbte han efter en kort tale: ”Heil!” med træt stemme. Men ingen svarede” (Fest & Eichinger 2004: 64). Filmen bruger begge visuelle dokumenter, begge scener er genskabt – jf. bogudgavens filmillustrationer. Drengen er nu den samme i begge scener, hvad han ikke var i virkeligheden. Det er selvsagt en manipulation, men uden betydning for sandhedsindholdet.

Tekstens sandhed og filmens. Er fagbørgernes skildring af Hitlers og Det Tredje Riges undergang – som f.eks. Fests eller Kershaws bøger om Hitler – mere autentiske i deres sproglige fremstilling end *Der Untergang*s audiovisuelle iscenesættelse?

Filmmediet kan, som det ofte ses i historiske film, bearbejde materialet på en dramaturgisk effektiv måde, så det afviger fra de foreliggende kendsgerninger. Men det samme kan forekomme i faghistoriske bøger, hvor der også finder en fortolkning sted, et udvalg af data, der danner en bestemt fremstilling, som oftest kunne være anderledes, hvis der blev lagt vægt på andre data og andre kilder.

Der har været en uberettiget tendens

til at betragte den faglitterære fremstilling som principielt mere neutral og sagligt funderet end den fagfilmiske fremstilling (som man kunne kalde dokumentarfilmens fremstillingsform).

For historikerens faglitterære fremstilling er også netop en fremstilling, en formidling af udvalgte og beskrevne omstændigheder, ikke virkeligheden selv. På den baggrund kan man argumentere for, at en filmisk rekonstruktion kan være lige så sand – dvs. lige så underbygget af research i autentiske kilder og verificerede data – som den faglitterære fremstilling. Det er klart, at Bruno Ganz er en anden person end Adolf Hitler, og at optagelserne af Ganz i en dekoration, der ligner førerbunkeren under Reichskanzlei i Berlin, ikke er en autentisk dokumentation af den virkelige Hitler i den virkelige bunker.

Men det er vigtigt at huske på, at en historikers fremstilling ikke nødvendigvis er mere autentisk. Den er bygget på et kildemateriale, som kan underkastes kontrol (via et noteregister, hvad film af gode grunde ikke har tradition for), men strengt taget kan Bruno Ganz' Hitler være et lige så velunderbygget portræt af den autentiske person som Fests eller Kershaws Hitler. For den 'Hitler', der optræder hos Kershaw eller Fest er jo heller ikke den rigtige Hitler, men kun en konstruktion, en rekonstruktion – bare i ord. Uafviseligt ægte er kun ord fra hans breve og taler (og dem kan filmen lige så vel benytte).

En nylig dokudramatisk tv-produktion i to dele, Christian Duguays canadiske *Hitler – The Rise of Evil* (2003), med Robert Carlyle i titelrollen, havde oprindelig Ian Kershaw som konsulent, men han trak sig, utvivlsomt fordi filmens fremstilling afveg for meget fra de historiske kendsgerninger. Filmen har f.eks. en dramatisk scene, hvor Helene Hanfstaengl forhindrer

Hitler i at skyde sig efter det fejlslagne kup i 1923, mens Kershaw gør opmærksom på, at ”der findes intet belæg for senere forlydender om, at man måtte forhindre ham i at begå selvmord” (Kershaw 2001a: 211). Kershaw var til gengæld konsulent på konventionelle dokumentarserier som BBC-miniserierne *The Nazis: A Warning from History* (1997) og *Auschwitz: The Nazis and 'the Final Solution'* (2005), der har den traditionelle blanding af arkivoptagelser og interviews med vidner og historikere – men, interessant nok, også med et stadigt islæt af rekonstruktion (utvivlsomt fordi der mangler arkivstof om holocaust).

Joachim Fest var i sin tid medinstruktør på en historisk dokumentar, *Hitler – eine Karriere* (1977), baseret på hans Hitler-biografi, hvor der udelukkende benyttes historisk arkivmateriale. Her er alt, vi ser, autentisk, men det skaber ikke nødvendigvis en mere korrekt og dækkende skildring af stoffet. De autentiske optagelser viser typisk officielle begivenheder eller tilfældige private øjeblikke, men meget sjældent de afgørende begivenheder. Desuden fremviser de autentiske optagelser ofte en iscenesat virkelighed (Hitler vidste godt, at hans taler blev filmet) – og er således ikke helt så autentiske (i betydningen: uafhængige af filmoptagelsen), dels er der en tendens til, at de autentiske optagelser, der foreligger, kommer til at styre fremstillingen, således at de (ofte store) dele af virkeligheden, der ikke er dækket af autentiske optagelser, ikke bliver tilgodeset i fremstillingen i samme omfang.

Man kan se det sådan, at brugen af rekonstruktion som historisk dokumentarisme er et symptom på, at man efterhånden er blevet klar over, at den litterære fremstilling ikke nødvendigvis er et mere objektivt medium end filmfortællingen. Det er selvsagt stadig relevant at skelne mellem autentisk materiale og rekonstruktion, men som informationskilde er de autentiske dokumenter (tekster, billeder, filmoptagelser) ikke nødvendigvis mere oplysende end filmiske rekonstruktioner.

Sådan opleves det i hvert fald af det almene publikum, mens faghistorikere nok fortsat vil være mere skeptiske. Man kan se det som den klassiske, respektable dokumentarismes undergang – eller som en påkrævet justering af et forældet objektivitetsideal. I hvert fald vidner hybridproduktioner (med den historiske research i orden) som *Austerlitz*, *Die Manns* og *Der Untergang* om, at rekonstruktionen har fået troværdighed som dokumentarisk udsagn.

Litteratur

- Breloer, Heinrich og Königstein, Horst (2001). *Die Manns – Ein Jahrhundertroman*. Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag.
- Fest, Joachim (2003). *Der Untergang. Hitler und das Ende des dritten Reiches. Eine historische Skizze*. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag. Citeret fra Fest og Eichinger (2004)
- Fest, Joachim C. og Eichinger, Bernd (2004). *Der Untergang – Das Filmbuch*. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Junge, Traudl (2004). *Til den bitre ende*. København, Lindhardt & Ringhof.
- Kershaw, Ian (2001a). *Hitler 1889-1936: Hubris*. London, Penguin Books.
- Kershaw, Ian (2001b). *Hitler 1936-45: Nemesis*. London, Penguin Books.