

Erwin Rommel

Ein deutscher Soldat zwischen Geschichte, Propaganda, dramatischer Figur und *German Icon*¹

Hans J. Wulff

1. Icons und Iconicity

Die in der Populärkulturtheorie verbreitete Rede vom *American Icon* bezeichnet individuelle Personen, Objekte, politische Bewegungen und ähnliches, die assoziativ eng mit den USA verbunden sind. Das *Urban Dictionary* nennt u.a. Elvis Presley, Teddy Roosevelt, John F. Kennedy (JFK), den Rock'n'Roll, die Bürgerrechtsbewegung und den Vietnamkrieg, die Blue Jeans, Coca-Cola, McDonald's und anderes mehr als Ikonen der amerikanischen kulturellen Wirklichkeit² – Gegenstände, die sowohl der sächlichen Realität oder der kulturellen Praxis entstammen (und deshalb eine visuelle Komponente umfassen), deren Bedeutungsanmutungen aber weit über simple Referenz hinausweisen und ganze Komplexe des Wissens über das Reale und die Praxis des Handelns stellvertretend-anspielend vermeinen. Ähnlich könnte man vom Big Ben als *British Icon* oder vom Sauerkraut als *German Icon* sprechen. *Icons* in dem Sinne, dass sie zu den symbolischen Mitteln der Konstruktion von kollektiver (oft nationaler) Identität zählen, sind simple Anspielungsmarken oder Symbole, die einen Zeichenträger assoziativ mit diffusen Charakteristiken einer Nationalität

1 Ich bin Wieland Schwanebeck für wichtige Hinweise zum Gegenstand zu Dank verpflichtet. Eine Filmbibliografie zu «Rommel im Film» habe ich online in *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere* (Nr. 171, 2018) vorgelegt, sie ist zugänglich unter der URL: http://berichte.derwulff.de/0171_17.pdf.

2 URL: <http://www.urbandictionary.com>.

verbinden. Das Verständnis von *Cultural Iconicity*, dem ich hier zutragen will, geht über die klar identifizierbaren semiotischen Funktionen von Personen, Objekten usw. (oder deren sprachliche, bildliche usw. Repräsentationen) ebenso hinaus wie über die Annahme, kulturelles Wissen ließe sich in Netze simplerer Assoziationen auflösen. Die Einheiten des kulturellen Wissens sind mit ganzen Netzen von Bedeutungen assoziiert, die eben nicht auf einfache Zeichenrelationen reduziert werden können und oft nur diffus mit ihren Kernen in Beziehung stehen, weshalb man auch von *assoziativen Klumpen* sprechen könnte.

Ein Beispiel wäre James Dean. Sein Name ist natürlich derjenige des Schauspielers, doch steht er vor allem als Kürzel für eine *kulturelle Einheit*, die mit anderen Elementen und Bereichen des kulturellen Wissens auf komplizierte Weise verbunden ist. Die drei Filme, in denen er gespielt hat, bilden zusammen mit den zahllosen Bildern in den Illustrierten und Gazetten einen Ausgangspunkt für das Entstehen des Geflechts von Bedeutungen, die ihm in seiner Zeit zugesprochen wurden, sich seitdem verändert haben und jenen ersten Bezug zum Schauspiel kaum noch enthalten. Selbst visuelle Erinnerungen (wie die berühmten New-York-Bilder Roy Schatts) sind nur verschwommen zugänglich, flüchtig, ebenso abstrakt wie konkret. Dean ist die Prototyp gewordene Jugendfigur eines Mannes in den 1950ern, Vorbote einer tiefen Veränderung der Geschlechterrollen und Inkarnation einer im Stillen stattfindenden Rebellion der Jugendlichen gegen die Erwachsenenwelt (vgl. Dalton/Cayen 1984; Wulff 1990). Er verkörpert einen Psychotypus zwischen Rebellentum und Narzissmus, Androgynie und Verzweiflung. «James Dean» ist heute eher der Name einer Einheit des Wissens über soziale Typage, soziales Alter und allgemeinerer Kulturgeschichte als der einer Größe der Filmgeschichte; ihre Verankerung in der Person des Films ist verblasst, der symbolische Überschuss lebt dagegen weiter.

Die Rede vom *Icon* verweist in vielerlei Hinsicht auf die Star-Images; auch hier geht es um die Beschreibung der oft diffusen Anmutungsqualitäten, die *Star Personae* assoziiert sind (und deren Etablierung und Pflege Aufgabe des Star-Marketings ist). Das *Icon* und die *Iconicity* gehen darüber hinaus, stehen nicht oder nicht primär unter dem Vorzeichen der Kommerzialität der Images, sondern resultieren aus anderen Aneignungspraxen, die dem Träger der *Iconicity* – dies können Personen, fiktionale Figuren, artifizielle Rollen, künstlerische Stile oder auch Objekte sein – Attribute zuschreiben, welche meist außerhalb der Kontrolle des Marketing stehen (vgl. Lowry 1997; Weingarten 2004). *Icons* stehen nicht fest, sie schmiegen sich an die

Diskurswelten der jeweiligen Gegenwart an, nehmen Neues auf und stoßen Altes ab.³ Manche versinken ganz, fallen dem kulturellen Vergessen anheim.

Arbeit am *Icon*: eine kulturelle Interpretationstätigkeit, die ebenso auf der primären Geltung von Images, der populären Sehnsucht nach Idolisierung und Personalisierung aufruht wie auf der Nutzung der Träger des *Icons*, in die Diskursbewegungen der Zeit selbst einzugreifen.

Es ist die Aufgabe dieser Skizze, der Frage nachzuspüren, ob und wie es auch außerhalb der Unterhaltungsindustrie und der Unterhaltungskünste Ikonisierungen gibt und welche Rolle darin wiederum Medien, Fiktionalisierungen und Dramatisierungen spielen. Das Beispiel «Rommel» ist eben nicht der Sphäre der populären Medienfiguren entnommen, sondern es geht um den «Wüstenfuchs», den bis heute wohl bekanntesten und populärsten deutschen Wehrmachtsgeneral der Nazi-Ära. In einem ersten Schritt gilt es, *dramatische Konstellationen* seiner Biografie zu mustern, die Eingang in die Filmproduktion fanden, sodann aber nach den politischen und politisch-ethischen *Diskursen* Ausschau zu halten, die in das kulturelle Wissen um seine Person integriert wurden (und ihrerseits wieder in die Tiefenbedeutungen der Filme über seine Person und deren Charakter Einzug hielten). Die Figur Rommel wird sozusagen mittelbar zu einer *Repräsentationsfigur*, die ihn – in einem höchst diffusen Verständnis, nicht durch stabile Zeichenrelationen konfiguriert, sondern als ein Bündel von Assoziationen – mit Stationen und Konflikten der Geschichtsschreibung verbindet.

2. Erwin Rommel – biografischer Abriss

Johannes Erwin Eugen Rommel, 15.11.1891–14.10.1944, genannt Erwin Rommel, deutscher Generalfeldmarschall während des Zweiten Weltkriegs. Kind eines Oberschullehrers, Abitur, seit 1910 Mitglied der Württembergischen Armee. Als Soldat am Ersten Weltkrieg teilgenommen, ausgezeichnet mit dem Orden «Pour le Mérite». Nach dem Krieg als Kommandant des Württembergischen 13. Infanterie-Regiments, beteiligt am Vorgehen gegen die kommunistischen Räte

3 Selbst die *Icons* der von Objekten konfigurieren Wissensbestände, die über reine Sachgeschichte hinausgehen, sondern historische Bedeutungen und Kontexte, soziale Praxen, subkulturelle Bedeutungen u.ä. integrieren, erleben diverse Bedeutungsverschiebungen oder -modulationen; vgl. dazu etwa die Überlegungen zum *American Icon* der Jeans-Hosen, wie sie in Sullivan (2006) im Überblick dargestellt werden. Auch diese *Icons* stehen dabei nicht fest, sondern verändern sich ständig.

(etwa in Lindau und Schwäbisch-Gmünd), bekannt durch seinen Verzicht auf Waffengewalt. 1929 Berufung als Lehrer an die Dresdener Infanterie-Schule. Autor des Buches *Infanterie greift an. Erlebnis u. Erfahrung*.⁴ 1933 zum Oberstleutnant befördert, seit 1935 als Lehrer an der Kriegsakademie Potsdam. 1937 von Hitler zum Verbindungsoffizier zur Hitlerjugend berufen. 1937 als Kommandant der Theresianischen Kriegsakademie in Wien tätig. 1938 zudem als Kommandant der Hitler eskortierenden Führerbegleitbrigade (bis zum Ende des Krieges gegen Polen) – eine militärische Bilderbuchkarriere.

1940 wurde Rommel zum Leiter der 7. Panzerdivision ernannt. Er setzte diese im Frankreichfeldzug in einer Strategie der Überraschung und Unberechenbarkeit ein, die seine Erfolge schon im Ersten Weltkrieg begründet hatte. Von den Franzosen wurde das Bataillon ebenso erschreckt wie respektvoll als «Gespensterdivision» bezeichnet, weil sie sich gegen alle strategischen Konventionen bewegte und immer dort auftauchte, wo niemand mit ihr rechnete. 1941 avancierte Rommel – inzwischen im Range eines Generalleutnants – zum Kommandanten des Deutschen Afrika-Korps, das bis zum April 1942 von Tunesien aus bis an die Grenzen Ägyptens vorstieß. Die Belagerung Tobruks und die Schlachten von El Alamein (vor allem letztere werden oft als Ende des deutschen Eroberungsfeldzuges von ganz Europa gewertet) zwangen das Afrikakorps zum Rückzug nach Tunesien und schließlich 1943 zur Kapitulation. Nach einem Zwischenspiel an der italienischen Front wurde Rommel 1944 an die Atlantikküste versetzt, die er gegen eine Invasion der Alliierten aufrüsten sollte. Doch brach der sogenannte «Atlantikwall» im Juni 1944 zusammen. Obwohl Rommel mehrfach für einen Separatfrieden mit den Westmächten votiert hatte, ging der Krieg an zwei Fronten weiter. Einerseits einer der geehrtesten Wehrmachtsgeneräle des Dritten Reichs, andererseits voller Skepsis hinsichtlich der Chancen, den Krieg noch gewinnen zu können, geriet Rommel nach dem Attentat einer Reihe von Offizieren auf Adolf Hitler im Juli 1944 in Verdacht, von der Verschwörung gewusst oder sogar an ihr teilgenommen zu haben. Ein Prozess blieb ihm erspart, oder besser: Das Regime ging das Risiko nicht ein, das Image des berühmtesten und beliebtesten deutschen Frontgenerals durch einen Prozess zu beschädigen oder zu zerstören; Rommel beging im Oktober 1944 unter ungeklärten Umständen Selbstmord.

4 Verfasst 1933–34, veröff.: Potsdam: Voggenreiter 1937, zahlreiche Auflagen.



Teile von
Rommels
Afrikauniform
(Quelle: Deut-
sches Panzermu-
seum Munster)

3. Narrative und dramatische Konstellationen

So wenig das Leben Rommels vor dem Frankreichfeldzug zur Dramatisierung einlud, so sehr entstanden danach Mythen, die zu erzählen sich lohnte: Geschichten über die Geisterdivision und über den «Wüstenfuchs» (eine Art Ehrenname, den Rommel von den Engländern erhielt und der sich auf alliierter Seite einbürgerte; er wird schon im Titel des ersten Hollywood-Films über ihn genannt: *THE DESERT FOX* [ROMMEL, DER WÜSTENFUCHS], Henry Hathaway, USA 1951).

Andere narrativ-mythische Konstellationen kamen hinzu, die als dramatische Konflikte den Kern von Erzählungen bilden konnten. Da ist etwa die Rolle Bernard Montgomerys als englischer Gegenkommandant während des Afrika-Feldzugs, so dass der Krieg Züge eines Kampfes zwischen zwei militärischen Führern trägt (wie z.B. in *LA BATTAGLIA DI EL ALAMEIN* [KÖNIGSTIGER VOR EL ALAMEIN, Giorgio

Ferroni, F/I 1969)); ein ähnliches Muster fasst den amerikanischen General Patton nach der alliierten Invasion als Antagonist Rommels (man denke an PATTON [PATTON – REBELL IN UNIFORM, Franklin J. Schaffner, USA 1970]).

In die Nähe des Spionagefilms geraten die Geschichten über die Operationen zur Eroberung Nordafrikas. Sie basieren darauf, dass deutsche Agenten strategische Informationen aus dem alliierten Hauptquartier in Kairo kannten (als sie enttarnt worden waren, ging auch die Siegesserie der Rommelschen Truppen zu Ende). Gleichzeitig formte sich ein erster, schon den Zeitgenossen zugänglicher dramatischer Stoff, aufgegriffen bereits in Billy Wilders Spionagedrama FIVE GRAVES TO CAIRO (USA 1943).

Eine zweite Fama entstand mit dem Rückzug der Deutschen aus Tunesien: Ein nie genau an Quellen festzumachendes Gerücht handelt davon, dass die Truppen auf der Flucht nach Italien den «Rommelschatz» – bestehend aus nordafrikanischen Beutegütern – im Meer versenkt hätten (vgl. Haining 2007). Auch dieses wurde schnell zum Stoff von Filmen über abenteuerliche Schatzsuchen (wohl zuerst in IL TESORO DI ROMMEL [DER ROMMELSCHATZ, Romolo Marcellini, Italien/USA 1955]).

Die dramatische Figur eines erfolgreichen Feldherren, der angesichts der Überlegenheit des Feindes nach Landung an der Normandie-Küste trotz aller Finessen seines strategischen Denkens den Krieg notwendig verlieren muss, verlangt dem Zuschauer Respekt wie gleichzeitig Mitleid ab (so im Invasionsdrama THE LONGEST DAY [Ken Anakin / Bernhard Wicki u.a., USA 1962]). Oft verbinden sich die Geschehnisse nach der Invasion mit einem anderen dramatischen Motiv – dem des von Zweifeln am Sinn seines Tuns zerrissenen Wehrmachtsoberführers. Erst recht die unklare Beziehung zu den Offizieren vom 20. Juli 1944 ist eine dramatische Herausforderung, erzählt häufig als Tugenddrama einer Figur, gespannt zwischen der durch den Eid besiegelten soldatischen Pflicht und dem Einsehen in die Sinnlosigkeit des Weiterkämpfens und Sterbens der Untergebenen (zuerst zentral ausgeführt in der deutschen TV-Produktion ROMMEL [Niki Stein, D 2012]; das Muster scheint aber schon auf in THE DESERT FOX und wird explizit gemacht im amerikanischen TV-Drama ROMMEL AND THE PLOT AGAINST HITLER [Nicholas Natteau, USA 2006]).

Fast kriminalpsychologische Ausmaße nimmt schließlich die Frage an, ob Rommel am Ende tatsächlich Selbstmord begangen hat, ob dieser ihm nahegelegt oder ob er gar ermordet wurde – sie bietet einen weiteren dramatischen Kern, der zur Ausarbeitung als Drama oder Tragödie einlädt.

Mindestens zwei andere dramatische Konstellationen aus Rommels Biografie wären es wert gewesen, als eigene Geschichten erzählt zu werden. Da ist zum einen sein Verhalten während der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, als er auf Seiten der Restauration ein Infanterie-Regiment gegen die kommunistischen Räte führte und – anders als insbesondere die Freikorps, welche die republikanischen Aufständischen oft blutig niederschlugen – darauf vertraute, durch Verhandlungen eine Rückkehr zur Ordnung und Unterordnung unter die Verfassung der neuen Republik zu ermöglichen (eine Episode, die im Kontrast steht zu den oft unsinnigen Angriffen, die Rommel etwa in Tobruk verantwortete und die Zehntausende das Leben kosteten; erst in Italien scheint Rommel seine Weigerung, rücksichtslose Gewalt gegen Kriegsgegner und sogar Zivilisten einzusetzen, endgültig aufgegeben zu haben). Auch sein Einsatz für den polnischen Priester Edmund Roszczyński, einen Onkel seiner Frau Lucie, der 1939 von der Gestapo verhaftet und im November erschossen worden war, verdiente eine eigene Geschichte; tatsächlich wurde Rommel, der noch einen Bittbrief geschrieben hatte, von den Behörden ohne Information belassen; erst ein Jahr später erhielt er die Mitteilung, dass man nichts herausgefunden habe.

4. Die Gestaltung als Figur und das Werden des Helden

Beide biografische Episoden fehlen in der Filmografie. Rommel ist keine *dramatische Figur*, sondern eine symbolische Größe ganz anderer Art: ein *Held* – und das gleich in mehreren Zugriffen. Helden sind

[...] *öffentliche Figuren*. Sie werden als Helden von anderen (und von sich selbst) wahrgenommen. Sie werden gefeiert. Sie werden im Denkmal, in der Heldensage, in der Ordensverleihung ausgestellt. Sie werden so wahrnehmbar als Größen, die sich in den kollektiven Wertvorstellungen verorten lassen. Der kollektive Nutzen, das kollektive Ansehen macht die Person aus, nicht der private Gewinn. Helden treten dem Publikum nicht leibhaftig gegenüber, sondern in Geschichten und Bildern, sie werden *inszeniert*. (Wulff 2002, 434; Herv.i.O.)

Darum auch ist die Geschichte der Rommel-Bilder eine Folge von Inszenierungen, die nicht für sich stehen, sondern zu einer Symbolfigur synthetisiert werden und dabei umgreifende ideologische Interessen bedienen. Die historische Figur wird einer tiefgreifenden Transformation unterzogen: Rommel ist kein Alltagsheld, sondern einer, der wie eine Standarte von Werten und Tugenden als Symbol in öffentlicher Kommunikation fungiert.

Schon der von Fritz Hippler produzierte Film *DER SIEG IM WESTEN* (Svend Noldan u.a., D 1941) griff den Mythos der «Gespensterdivision» auf, setzte Rommel aber noch als einen neben andere Generäle des Westfeldzugs. Der Film wurde von der Wehrmacht produziert und gelangte gegen den Widerstand des Goebbelschen Propagandaministeriums zur Aufführung. Goebbels' Einstellung änderte sich schnell, wohl auch deshalb, weil Rommel selbst von der Wichtigkeit der Propaganda überzeugt war (und mit eigener Kamera schon während des Frankreich-Feldzugs Aufnahmen gemacht hatte). Neue Qualität bekam Rommel vor allem als Protagonist und Symbolfigur des Nordafrikafeldzugs – das Nazi-Regime feierte ihn als einen General, der die Unaufhaltsamkeit des deutschen Vormarsches ebenso symbolisierte wie die Tugenden eines deutschen Heerführers: nahe der Front, Seite an Seite mit seinen Soldaten, den gleichen Strapazen ausgesetzt.⁵ Die britische und amerikanische Filmproduktion nahm das Bild auf, der «Wüstenfuchs» wurde auch aus gegnerischer Sicht zur Symbolfigur. Filme der Alliierten nutzten sein Image als genialer Stratege, als Inkarnation des Nazi-Soldaten, als klugen und listigen, dabei aber immer ritterlichen Gegner, um die eigenen Erfolge umso stärker feiern zu können (insbesondere im Kriegsdokumentarfilm *DESERT VICTORY*, Roy Boulting / David MacDonald [beide uncred.], GB 1943). Dass Rommel zum *Icon* wurde, zu einer symbolischen Größe des kollektiven Wissens, erzeugt nicht oder nur sekundär aus realem Geschehen, sondern aus einer Unzahl von Bildern, Nachrichten, dramatischen Inszenierungen, ist auch den internationalen Inszenierungen der Figur geschuldet, nicht allein ihrer historischen Bedeutung.

Rommel nahm das Angebot, zur deutschen Symbolfigur zu avancieren, offenbar gern an: Seine Auftritte mit und auf Panzern, sein Aussehen mit immer gleicher Feldmütze und hochgeschobener Staubbrille, der heldische Blick in die Weite der Wüste wurden lesbar als Bilder eines Mannes, der ganz in seinem Auftrag aufging. Konsequenterweise durchgeführte Untersichtaufnahmen vervollständigten sein neues Rollenfach als «Mustergeneral» (wiederaufgegriffen sogar in amerikanischen Produktionen nach dem Krieg wie etwa *THE DESERT FOX*). Die Nähe

5 Dabei wurde schon 1942 darauf hingewiesen, dass Rommel eine Ausnahmefigur sei. In einer Londoner Exilzeitung heißt es: «[...] es wäre falsch, in ihm einen der deutschen Armeetradition entsprechenden General zu sehen. Man muß sich von dem vom Propaganda-Ministerium geflissentlich geförderten Rommel-Mythos hüten; denn der Führer des deutschen Afrikakorps hat mit Moltke oder Schlieffen nichts gemein» (*Die Zeitung* 2,277, 26.6.1942, S. 2); an gleicher Stelle wird Rommel sogar als «Partei-General» bezeichnet.

zu Hitler, dem Großsymbol des NS-Regimes, verstärkten den Eindruck nur noch, dass er ein Idealtyp deutschen Soldatentums sei. Auch die Aufnahmen vom Atlantikwall und der Kämpfe nach der Invasion sind hochgradig stereotypisiert und unterstreichen seine Popularität wie sein Ansehen im System: Rommel vor den gewaltigen Bunkeranlagen, Kanonenrohre im Hintergrund, Inspektionen von Truppen und Begehungen mit Offizieren; später dann – nach der Invasion – gebeugt über den Kartentisch oder Karten in der Hand haltend, erneute Inspektionen. In beiden Ausprägungen der Rommel-Ikonografie immer sichtbar: das Ritterkreuz mit Eichenlaub, Schwertern und Brillanten.

Die in der Masse der Bilder offenbar werdenden Inszenierungen, die Rolle Rommels als Idealtypus des deutschen Wehrmachtsgenerals und die vor allem in den Bildern mit Hitler ersichtliche Nähe zum Regime mögen auch – wie oben erwähnt – der Grund dafür gewesen sein, dass Rommel nach der Verschwörung vom 20. Juli nicht angeklagt und hingerichtet wurde, sondern zu einem anderen Tod genötigt wurde: Das folgende Staatsbegräbnis unterstreicht bis heute seine Rolle in der Symbol- und Heldenproduktion der Nazizeit.

5. Rommel und der Mythos von der «sauberen Wehrmacht»

Die Spielfilm-Produktionen nach dem Krieg transformierten auch das Bild Rommels in eine nochmals andere Konfiguration von Werten und Tugenden. Aus dem deutschen Supersoldaten wurde der Gegner britischer und amerikanischer Generäle, als gehe es darum, die letztlich auch strategische Überlegenheit der alliierten Truppen zu unterstreichen. Dazu bedurfte es der Personalisierung – und dass Rommel über Landesgrenzen hinaus als Symbolsoldat bekannt war, hat dieses Interesse sicherlich unterstützt. Der erfolglose Versuch, den Westwall auszubauen und dem Vormarsch der Alliierten durch Frankreich entgegenzuwirken, wird zentral, Nordafrika rückte in den Hintergrund.

Nach dem Krieg fokussieren sich die dramatischen Bemühungen, die historische Figur als Filmfigur zu erschließen, auf das Ende Rommels. Ist es der Mythos der «sauberen Wehrmacht», die an den Massenmorden des Nazi-Regimes angeblich unbeteiligt war, der Rommels Beziehungen zu den Offizieren um Stauffenberg in vielen späteren Filmen so herausstellte? Eigene Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang die Riege der Schauspieler, die ihn verkörperten – allesamt eingeführte Darsteller, fast immer Sympathieträger des Publikums mit der Bereitschaft, die Rolle nicht als Chargenspiel

zu realisieren.⁶ In ihrem Ensemble findet sich nicht eine einzige Rolle als Bösewicht. Sicherlich, Rommel war eine Variante von des «Teufels General» (die Titelfigur in Carl Zuckmayers gleichnamigem Theaterstück [1945] und der Verfilmung von Helmut Käutner [1955]); aber er war auch einer, der als «guter Deutscher» zwischen soldatisch-vaterländischer Pflicht und bewusstem Nichtwissen als nicht-handelnder Mitäter zu begreifen war, stellvertretend für alle anderen, die sich keiner Schuld bewusst waren oder sein wollten und jedes Mitwissen abstritten.

Als *THE DESERT FOX* 1952 in der jungen BRD anlief, knüpfte der Film, der nicht nur zum Teil in Herringen (Rommels letztem Wohnsitz in Blaustein nahe Ulm) gedreht worden war, sondern auch zahlreiche historische Filmaufnahmen integrierte, an ein Bild- und Personenwissen an, das über Jahre in Wochenschauen, mit Filmaufnahmen, Pressebildern, Autogrammkarten usw. gespeist worden war.

Man könnte die gleichbleibende und vielleicht sogar noch steigende Prominenz und Popularität Rommels mit der puren Masse der Bilder, die im Umlauf sind, begründen. Man könnte aber auch die sich stereotyp wiederholende Kontextualisierung der dargestellten Figur im Horizont der soldatischen Tugenden und in die Repräsentationen eines möglichen Erfolgs der deutschen Weltkriegsoperationen anführen, die dazu geführt hatten, dass sich «Rommel» als Einheit des Wissens stabilisiert und gegen das Vergessen der Zeit immunisiert hatte, angereichert mit Bedeutungen, die aus der Erinnerung an jüngste Geschichte, deren Ideale und Wunschfantasien, insbesondere deren Wertvorstellungen stammen.

THE DESERT FOX war hierzulande ein beträchtlicher Kinoerfolg, was nicht unbedingt auf die Qualität des Films zurückzuführen ist, der getragen ist von Sympathie für den Titelhelden,⁷ sondern wohl auch

6 Zu ihnen gehörten Erich von Stroheim (1943), James Mason (1951; 1953), Paul Klinger (1959), Albert Lieven (1960), Werner Hinz (1961), Christopher Plummer (1967), Robert Hossein (1969), Karl Michael Vogler (1970), Friedrich Siemers (1971), Hardy Krüger (1989), Helmut Griem (1990), Michael York (1990), Ulrich Tukur (2012). Auffallend ist, dass auch in internationalen Produktion namhafte deutsche Schauspieler als Rommel-Darsteller eingesetzt wurden.

7 Nicht nur inhaltlich, sondern auch erzähltechnisch fußt der Film auf einem ebenso von Sympathie getragenen Bericht von Desmond Young, der im Nachkriegsdeutschland recherchiert und u.a. lange Gespräche mit Rommels Witwe geführt hatte. Das Buch wurde in England (Erstausgabe: London: Collins 1950) und in den USA zum Bestseller, war bis 1952 in sieben Sprachen übersetzt und wird bis heute nachgedruckt. Youngs Recherche bildet auch die narrative Klammer, die die Episoden des Films umgreift. Zum Film und seiner zeitgenössischen – in der BRD oft skeptischen oder sogar ablehnenden – Rezeption vgl. Hecht (2007, bes. S. 112–117) sowie Major (2008).

von einer ungebrochenen Faszination für Rommel. Das Wiedererkennen als Bedingung des Kinoerfolgs anzusehen, wäre allerdings eine zu schwache Erklärung. Vielmehr ist es die mit der Stereotypie und der Bildermenge verbundene symbolische und affektive Aufladung, die zu erneuter Zuwendung führt. Das Wissen, das sich in diesen Akten der erneuten Zuwendung immer weiter von den historischen Fakten und Kontexten entfernt, überlagert diese mit imaginären Re-Inszenierungen: Rommel wird zum *Namen* einer *Wissenseinheit*, die sich von der Realität löst und ein Eigenleben entfaltet. Zur These zugespitzt: Die Verwendung historischer Film- und Bilddokumente dient lediglich der Authentifizierung eines abstrakten «Es ist gewesen!», ohne dass sie sich eigentlich für das Historische interessiert.

Natürlich ist eine solche *Wissenseinheit* nicht auflösbar in ein Gefüge von Urteilen und Attributionen, sondern wird zu einem umfassenderen symbolischen Komplex. Nicht mehr historische Referenz steht dabei im Zentrum, sondern eine viel allgemeinere Stellvertreterschaft für Abstrakta, die sich der Historisierung entziehen. Nach Rommels Tod übernehmen Filme die Zeugenschaft für ein kollektives Wissen, in dem die Figuren sich zu metonymischen Größen historisch-dramatischer Konflikte wandeln. Geradezu euphorisch verklärte der deutsche Dokumentarfilm *DAS WAR UNSER ROMMEL* (Horst Wiganko, BRD 1953) seinen Titelhelden. Dieser Gestus findet sich auch in dem in der Bundesrepublik uraufgeführten Hollywood-Film *THE DESERT RATS* (*DIE WÜSTENRATTEN*, Robert Wise, USA 1953), der die Schlacht von Tobruk aus der Sicht englischer Truppen erzählte und dabei den Rang Rommels als idealisierte soldatisch-tugendhafte Gegnerfigur unterstrich.

6. Die Ikone der politischen und moralischen Entlastung

Auch wenn manche Charakteristiken, die der Rommelfigur zugesprochen wurden, über Jahrzehnte hinweg stabil geblieben sind, Tugenden, die in der Erzählung von der «sauberen Wehrmacht» im weiteren Sinne funktionalisiert wurden, so ist das Rommelbild doch mehr als siebenzigjähriger Veränderung unterworfen. Arbeit am Ikon ist schon die Transformation der Person in ein *German Icon*, deren Anfänge bereits in der Nazizeit geleistet wurden. Tugenden des Soldatischen, Ideale militärischer (oder allgemeiner: institutioneller) Führerschaft, geistig-militärische Eigenschaften (wie Entschlusskraft, Fähigkeit zu strategischem Handeln u.U. über gegebene Handlungsdevisen hinweg, Listigkeit), soziale Qualitäten (wie Ehrenhaftigkeit, Kameradschaftlichkeit, Verbindlichkeit) standen bereits hier im Zentrum

des Assoziationskomplexes, dem er den Namen gibt. Die Rommel-Mythen insbesondere der 1950er-Jahre sind – anders als die Jugend-Ikonen dieser Zeit wie James Dean, Marlon Brando, Elvis Presley oder auch Horst Buchholz – keine Symbolisierungen männlicher Sexualität, sie sind aber durchaus lesbar als Bilder eines besonderen, traditionell orientierten Männlichkeitsbildes, tragen darin ihre *Icon*-Potenz (und sind vielleicht sogar Gegenbilder gegen die neuen *Icons* der Jugend-Idole). Auffallend ist, dass das Moment des Körperlichen (manifestiert in Bewegung, Musikalität, Zuwendung zu Objekten usw.), das für die Jung-Stars der 1950er von so zentraler Bedeutung zu sein scheint, in der Ikonizität der Rommel-Bilder ganz zurückgenommen und reduziert ist auf ein Ensemble von Posen und Kleidungsdetails. Das Handeln der Figur, ihr Interaktions- und Entscheidungsverhalten bleibt dagegen ebenso im Dunklen wie ihre politische Haltung.

Erst in den Jahren nach 2000 kommt es zur medialen Neuwendung zu den Bildern und dem Mythos Rommel. Die bislang impliziten Annahmen der Ehrenhaftigkeit und der Schuldlosigkeit gegenüber der Naziführung werden zum Thema und zur Frage. Dabei werden auch Tiefendimensionen der Images angesprochen, die seine funktionalen Rollen in der Nachkriegszeit betreffen – dass es dabei um Fragen geht, die durch die Wehrmachtsausstellung angeregt und zu Gegenständen aktueller Diskussion erhoben wurden, liegt auf der Hand.⁸ Das Fraglich-Werden der Rommel-Bilder ist so lesbar auch als Neubetrachtung und bewertung der Vorgeschichte der BRD. Man fühlt sich angesichts dieser Neukonzeption der historischen Figur Rommel an Drehli Robniks These erinnert, dass Figuren wie Stauffenberg (oder eben Rommel) nicht so sehr Anlass böten, Profile verschiedener Persönlichkeiten zu entfalten, sondern gleichzeitig modellhafte Vorstellungen über den Nationalsozialismus und deutsche Geschichte im allgemeinen inkorporierten (vgl. Robnik 2009, 9f.; Hoffmann 2009, 136 ff.). Dass der in Rommels Figur konzentrierte Widerspruch zwischen Gehorsam und Gewissen bzw. der Gewissenskonflikt zwischen soldatischem Eid und treuer Pflichterfüllung auf der einen und militärischer Einsicht auf der anderen Seite den Boden für ganz andere moralisch-ethische Themen bereitet, die sich dennoch um soldatische

8 Erst die vehementen Auseinandersetzungen um die «Wehrmachtsausstellung» (in zwei Ausführungen: 1995, 2001) machten das Ideologem der «unschuldigen Wehrmacht» zur Tatsache der öffentlichen Diskussion; vgl. dazu Hamburger Institut für Sozialforschung (1999) u. Thiele (1999). Vgl. auch den Dokumentarfilm *JENSEITS DES KRIEGES* (Ruth Beckermann, A 1996) über Reaktionen von Besuchern der ersten Ausstellung.

Tugenden versammeln (nun im Zusammenklang mit der Frage nach den Grenzen militärischer Pflichterfüllung), ist deutlich – selbst in Filmen wie *ROMMEL* (Niki Stein, D/F/A 2012) bleibt die Figur der Sphäre des Militärischen verpflichtet.

Gleichwohl hinterließ dieser Fernsehfilm eine tiefe Irritation, weil er am Ende nicht den geläuterten Kriegshelden präsentierte, sondern mit der Auskunft für die Familie, er sei unschuldig, an der Verschwörung teilgenommen zu haben, und habe zugleich das Attentat selbst abgelehnt, gerade gegen das Bild verstieß, das sechzig Jahre Rommel-Filme gezeichnet hatten. Womöglich war Rommel nicht der moralisch lernbereite, auf sein Gewissen hörende und korrekte Heerführer, der sich am Ende von der Loyalität mit dem Regime löste, sondern eine viel zerrissener und uneindeutige Figur (vgl. Umbreit 2005). – Oder gar eine, die dem Charakter der «Nazi-Person» viel näher war, als alle Filme bis dahin es behauptet hatten. Konstantin Sakkas schrieb anlässlich des Films *ROMMEL*:

Sein [Rommels] Schlussbekenntnis für Hitler und gegen das Attentat hat eine tiefere Schlüsselfunktion. Denn das eigentlich Schlimme an ihm ist nicht, dass es ein Bekenntnis zu Hitler und gegen die Widerständler war, die bis zuletzt um den «Wüstenfuchs» als Gallionsfigur gebuhlt hatten, sondern dass auch dieses letzte Bekenntnis unaufrichtig und falsch war. Das wissen auch die Macher des Filmes, und auf diese Wirkung haben sie dieses letzte Bekenntnis dramaturgisch berechnet. Rommel war weder ein fanatischer Nazi noch ein überzeugter Widerstandskämpfer. Er war moralisch letztlich ein Niemand, ein Nichts. Am Ende weigerte er sich, wie es bei Hannah Arendt heißt, «Person zu sein», sich wenigstens zu irgendetwas, und sei es zum Bösen, ehrlich zu bekennen. Er, der große, starke Mann, der mit seinen Panzermännern erst die Franzosen und dann die Engländer vor sich her getrieben hatte, entpuppte sich in seiner letzten Seelenhäutung, im Angesicht des Todes, als halbherzig und – schwach (Sakkas o.J.).⁹

Die obigen Überlegungen implizieren auch die Frage, ob man von «dem» Bild Rommels sprechen kann oder ob man nicht vielmehr mit

9 Der Hinweis auf Hannah Arendt bezieht sich auf ihre Überlegungen zur Person Adolf Eichmanns (Arendt 1992, 75 ff.). Konkret ist der Film mit dem von Hannah Arendt stammenden Motto «Wir sind auch für unseren Gehorsam verantwortlich» überschrieben (die Quelle ist unklar; die Aussage geht womöglich auf ein Rundfunkinterview über das Verhältnis von Gehorsam und Verantwortlichkeit mit Joachim Fest zurück [09.11.1964]; es liegt auch in gedruckter Form vor: Arendt/Fest 2011).

mehreren Imaginationen der gleichen Figur konfrontiert ist, in historischer Folge, manchmal sogar miteinander konkurrierend. Immer sind es Nicht-Helden, die von Helden erzählen. Und sie erzählen von ihnen, um sich selbst Idealvorstellungen und Vorbilder zu generieren, um Abstrakta zu erzeugen, die letztlich für Werte stehen, vielleicht auch, um eigene Identität zu stärken, sich von Verantwortung zu entlasten oder sich gegen etwas abzugrenzen. Der Wüstenfuchs-Rommel steht dann in ganz anderen Sinnbezügen und Bedeutungshorizonten als der in der Nachkriegszeit so präzente Verschwörer-Rommel, der spät – aber nicht zu spät! – Einsehen in das Verbrecherische des Systems gewann. Der Rommel I des Afrika-Feldzugs wäre dann immer noch ein Idealbild eines Soldaten, wie er in vielen Kriegsfilmern ausgearbeitet wird – ebenso loyal wie zielorientiert, Kamerad und Vorgesetzter zugleich, ein umsichtiger Strategie, die gleichen Strapazen wie seine Männer erduldet. Der Rommel II dagegen die Inkarnation einer deutschen Vorbildfigur, die nicht in die Verbrechen der Naziführung verstrickt war; dieser Rommel blieb seinem Eid auf Deutschland bis zum Ende treu, weil er nicht wusste, was in dessen Namen angerichtet wurde. Gerade letztere Imagination fügt sich in die Verarbeitung der Gräueltaten ein – für die angeblich SS-Truppen und vielleicht noch Polizeikompanien verantwortlich waren, nicht aber die Soldaten und Offiziere der «sauberen» Wehrmacht –, wie sie die Darstellungen in der jungen BRD dominiert haben.

7. Icons als dynamische assoziative Komplexe

In der Kulturwissenschaft dient *Icon* häufig als Bezeichnung für Personen, die sich zu Symbolen gewandelt und sich in dieser Existenzweise von den primären Texten, in denen sie dem Publikum präsentiert wurden, abgelöst haben (oder gegenüber ihren Texten Eigenständigkeit erlangen). Derartige Ablösungen gehören zu den allgemeinen symbolischen Strategien des Pop. Das Reale wird durch das Symbolische ergänzt oder abgelöst. So wurde die Monroe schnell zu einem *American Icon*, weil ihre frühen Performances zahllosen Fotografen, Künstlern und auch Fans als Ausgangspunkt diente, ihre Erscheinung in Filmszenen, zunehmend auch in privaten oder Paparazzi-Fotos der *Yellow Press* und anderem mehr in eine riesige Bildproduktion einmünden zu lassen, die immer mehr die reale Monroe durch ihre Bilder überlagerte – eine Tatsache, die durch die bekannte Serigrafie von Andy Warhol ins Bildliche zurückgeholt wurde. Die Monroe war zu einer Idealisierung des sexuellen weiblichen Körpers geworden (und

als solche wiederum zitierbar, in Zitaten und Anspielungen auf das *Icon* als inhärentes Abstraktum verweisend). Nicht mehr die reale Figur ist sexuell attraktiv, sondern ihre Ikone. Die *Monroe des Wissens* – das *Icon* – ist eine Monroe aus Bildern, Entwürfen, Phantasmagorien – sie bündelt soziale Fantasien, ist ein Gespinst aus Erinnerungen, Wünschen und Tagträumen.

In der Star-Forschung ist des Öfteren diskutiert worden, ob *Star-Images* sich dann etablieren, wenn sie Ideal- oder Prototypizitäts-Vorstellungen sozialer Rollen repräsentieren. Das symbolische Korrelat der *Icons* geht darüber hinaus, schließt Wissen über Figuren kurz mit viel weiteren nationalen, kulturellen, sozialen und politischen Kontexten, übersteigt dabei deutlich ein simples Verständnis von Repräsentativität. Am Ende zeigt sich das *Icon* als ein komplexer *Assoziationskomplex*, der ein Einzelnes (wie z.B. einen Schauspieler oder auch einen Heerführer) mit Abstraktem koordiniert, zu einem symbolischem Netz zusammenschließt und in die zeitgenössischen Überzeugungssysteme (*belief systems*) eingeht. Das *Icon* teilt eine ganze Reihe von Bestimmungselementen mit den Konzeptionen von ‚Star‘ oder ‚Star-Image‘ (und die beiden Konzepte grenzen sicherlich aneinander). Allerdings sind die assoziativ erschlossenen Bezüge im einen wie im anderen Fall unterschiedlich, greifen auf andere Areale des Wissens aus (im besonderen Fall der Rommel-Bilder vor allem auf Tugendlehren und kulturelle Idealtypen wie den Soldaten).

So widersprüchlich oder so homogen das ist, was der Figur «Rommel» assoziiert werden kann, und so sehr sich die äußeren historischen Kontexte ebenso verändert haben wie die Sichten auf die historische Person – *German Icon* ist er im einen wie im anderen Falle: als Verkörperung eines Ideal-Soldaten, wie er der Nazi-Militärpropaganda vorschwebte, oder als Inkarnation von Einsicht und Umkehr. Und zugleich der eines Funktionärs des Nazi-Regimes, der von dessen verbrecherischen Umtrieben nach eigenem Bekunden nichts gewusst habe – eine Lüge oder Selbstschutzbehauptung, wie spätestens mit Maurice Philip Remy's dokumentarischem ARD-Dreiteiler MYTHOS ROMMEL (D 2002), auch im Medium Film klargestellt wurde,¹⁰ was aber der andauernden Bekanntheit der Rommel-Ikone kaum Abbruch getan hat.

10 Remy (im Buch von 2002 wie im dreiteiligen Fernsehfilm) rechnet – entgegen der vorherrschenden Forschung – Rommel zumindest Nähe zu den Verschwörern des 20. Juli zu. Tatsächlich entzündete sich gerade an der Frage nach den Beziehungen Rommels zu den Offizieren der Verschwörung ein heftiger Streit während der Vorarbeiten zu Niki Steins ROMMEL; vgl. etwa Lieb 2013.

Warum das so ist, bedarf eigenen Nachdenkens: Ist es die Tatsache, dass vor allem der Afrika-Feldzug inzwischen in einen mythisch-historischen Abstand zum Heute gefallen ist? Tragen die zahlreichen TV-Dokumentationen zum Überleben der Ikone bei? Spielt die Internationalität der Dokumentationen eine Rolle? Ist der Rommel der populären Imagination vielleicht gar in die Nähe von Figuren der fiktionalen Weltkriegsfilme geraten? Dann hätte die Entrealisierung der Figur resp. des Wissens über sie eine neue Wendung genommen. Doch auch wenn der «neue Rommel des Wissens» seiner historischen Referenz weitestgehend entkleidet ist, wenn die Kontexte von Afrika-Feldzug, Invasion, Verschwörung gegen Hitler in Vergessenheit geraten, so bleiben doch die Bildformeln, die Steifheit der Gesten, die Uniformen, die die immer noch erkennbare historische Rommel-Figur zu einem verallgemeinerten Bild des deutschen Soldaten-Offiziers transformieren.

Literatur

- Arendt, Hannah (1992) *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* [1964], 8. Aufl. München: Piper.
- / Fest, Joachim (2011) *Eichmann war von empörender Dummheit: Gespräche und Briefe*. Hg. v. Ursula Ludz & Thomas Wild. München/Zürich: Piper, S. 36–60.
- Dalton, David / Cayen, Ron (1984) *James Dean: American Icon*. New York: St. Martin's Press 1984.
- Haining, Peter (2007) *The Mystery of Rommel's Gold. The Search for the Legendary Nazi Treasure*. London: Conway.
- Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.) (1999) *Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption der Ausstellung «Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944»*. Hamburg: Selbstvlg.
- Hecht, Cornelia (2009) *Desert Fox. Der «Wüstenfuchs» als Filmstar und Integrationsfigur*. In: *Mythos Rommel* [Katalog zur Sonderausstellung, 18.12.2008 bis 30.8.2009]. Red. Cornelia Hecht et al. Stuttgart: Haus der Geschichte Baden-Württemberg, S. 110–122.
- Hoffmann, Kay (2009) «Wir müssen weiter...» Erwin Rommel – der Held der Wochenschau. In: *Erwin Rommel. Geschichte und Mythos*. Hg. vom Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Verbindung mit der Landeshauptstadt Stuttgart. Karlsruhe: Braun, S. 132–151.
- Lieb, Peter (2013) Erwin Rommel. Widerstandskämpfer oder Nationalsozialist? In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 61,3, S. 303–344.
- Lowry, Stephen (1997) Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars. In: *Montage AV* 6,2, S. 11–35.

- Major, Patrick (2008) 'Our Friend Rommel: The Wehrmacht as 'Worthy Enemy' in Postwar British Popular Culture. In: *German History* 26,4, S. 520–535.
- Remy, Maurice Philip (2002) *Mythos Rommel*. München: List.
- Robnik, Drehli (2009) *Geschichtsästhetik und Affektpolitik: Stauffenberg und der 20. Juli im Film 1948–2008*. Wien: Turia und Kant.
- Sakkas, Konstantin (o.J. [2013]) Der Held, der keiner war. In: *Cicero* [<http://cicero.de/salon/der-held-der-keiner-war/52374>] (Zugriff: 30.10.2018)].
- Sullivan, James (2006) *Jeans. A Cultural History of an American Icon*. New York: Gotham Books.
- Thiele, Hans-Günther (Hg.) (1999) *Die Wehrmachtausstellung. Dokumentation einer Kontroverse*. 2. Aufl. Bonn: Edition Temmen.
- Umbreit, Hans (2005) Erwin Rommel – Soldat zwischen Glorifizierung und Verdammung. In: *Bulletin für Faschismus- und Weltkriegsforschung* 24, S. 43–57.
- Weingarten, Susanne (2004) *Bodies of Evidence. Geschlechterrepräsentationen von Hollywood-Stars*. Marburg: Schüren.
- Wulff, Hans J. (1990) Deanophilie: Bemerkungen zu einem Idol im Wandel der Zeiten. In: *Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie* 2, S. 7–31.
- (2002) Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Texttheorie des Heldischen. In: *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*. Hg. v. Hans Kraß & Claus-Michael Ort. Kiel: Ludwig, S. 431–448.