

## II. Typen von Holocaust-Filmen

### II.1 Umerziehung durch Greuelfilme mit Schockästhetik?

Die ersten Monate der Besetzung Deutschlands durch die Alliierten standen im Zeichen der Direktive 1067 der Vereinigten Stabschefs, des Potsdamer Abkommens und der Nürnberger Prozesse, welche die Entnazifizierung, Entmilitarisierung und Entindustrialisierung Deutschlands vorsahen (Nagl 1999: II). Der Begriff der ›Re-education‹, der sich insbesondere aus dem Ziel der Entnazifizierung ableitete, war in den Jahren 1945/46 untrennbar mit der in der Sprache des Siegers formulierten Kollektivschuld-These verbunden (ebd.). Umerziehung hieß für die alliierten Militärs vor allem, die deutsche Bevölkerung mit den Bildern aus den befreiten Lagern zu konfrontieren und sie so von ihrer Schuld am Aufstieg des Nationalsozialismus und am Holocaust zu überzeugen (ebd.). Durch eine gezielte »pédagogie par l'horreur« (Chéroux 2001: 13) sollten den Deutschen die Nazi-Greuel schonungslos vor Augen geführt werden – zur Strafe und vor allem zur Läuterung bzw. Abkehr vom Nationalsozialismus:

»Wer es mit dem deutschen Volk gut meint [...] der muß dafür sorgen, daß jedem Deutschen (auch der Jugend) diese von Gewalthabern ohne menschliches Fundament, von Verächtern aller Menschenwürde verübten Grausamkeiten in Herz und Hirn gehämmert werden. [...] Aus tiefster Scham muß die Läuterung wachsen [...] Das ganze deutsche Volk wird dafür leiden müssen.«<sup>1</sup>

»Die Deutschen sollten – so Dagmar Barnouw – verwundet werden ›von den Wunden, die sie zugefügt hatten. Die Strafe, die solche Reue und Gewissensbisse bewirken könnte, mußte selbst überwältigend physisch sein.« (Kramer 2003: 233/Barnouw zit. nach ebd.)

Die Motive für diese »Politik des ›viewing the atrocities‹« waren vielschichtig (Kramer 2003: 229, H.i.O.): Nicht nur die deutsche Bevölkerung sollte mit den in ihrem Namen verübten Grausamkeiten konfrontiert und zur geläuterten Abkehr vom Nationalsozialismus gebracht werden, sondern »auch die Weltöffentlichkeit sollte das Unglaubliche sehen.« (N.N. 1997: 61) Es sollte zudem vermieden werden, daß die Nazis in der Nachkriegszeit das Ausmaß des Verbrechens negierten (ebd.). Darüber hinaus dienten die Schockbilder auch der Rechtfertigung des Krieges gegen Deutschland (Chéroux 2001: 122).

Im Unterschied zu schriftlichen Dokumenten galten Aufnahmen als »unmittelbares Abbild der vorgefundenen Wirklichkeit« (Brink 1998: 90), was sich im Titel der er-

sten bewegten Bilder von den befreiten Lagern, ATROCITIES, THE EVIDENCE, besonders deutlich zeigt. Bei diesem rund 6-minütigen Film handelt es sich um einen Wochenschaubeitrag, der ab dem 30. April 1945 in England ausgestrahlt wurde. In der »Sittengeschichte des Zweiten Weltkriegs« (Gaspar Andreas) beispielsweise ist über die Vernichtung der Juden in Polen zu lesen: »Die Tatsachenberichte klingen zwar unglaublich, doch die von der Kamera festgehaltenen Bilder bezeugen die traurige Wahrheit.« (Zit.n. Reifahrth/Schmidt-Linsenhoff 1995: 476) In Fachkreisen herrscht heute die übereinstimmende Meinung, daß diese dem Foto unterstellte Beweiskraft trügerisch ist; für den Laien verleiht der Abbildcharakter dem Medium Foto im Vergleich zu Texten immer noch einen höheren Grad an Überzeugungskraft und Beweisstärke, selbst wenn die amtliche Korrespondenz der Todesfabriken bzw. die Protokolle von Geständnissen und Zeugenaussagen oft mehr und Detaillierteres aussagen (ebd.).<sup>2</sup>

In Zusammenhang mit der Authentizitätsunterstellung darf jedoch nicht übersehen werden, daß die Bilder die Lager »im letzten Stadium zeigen« (Arendt zit.n. Welzer 1995: 181). Somit dokumentieren sie die Folgen der Vernichtung (Leichenberge, Massengräber und befreite Überlebende) und geben über die alltäglichen Verhältnisse an diesen Orten nur bedingt Aufschluß (Hüppauf 1995: 504).

Problematisch ist darüber hinaus, daß die Bildpolitik der Alliierten eindeutig auf das »photo-choc« (Chéroux 2001: 15) setzte und das Bild als Dokument in den Hintergrund rückte (s. I.1). Auf diese Weise verkamen die dekontextualisierten Bilder zu »symboles de l'horreur absolue« (ebd.) mit extrem anklagendem Charakter, der durch schriftliche bzw. vorgetragene Kommentare noch hervorgehoben wurde.

Diese Bildpolitik wurde von Augenzeugen der Lager gegensätzlich beurteilt. Während ihr der Buchenwald-Überlebende Jorge Semprún »eine Dimension maßloser, erschütternder Realität [zuschreibt], an die meine Erinnerungen nicht heranreichen« (1995: 238), schreibt Mavis Tate in einem Leserbrief an die britische Zeitschrift »Picture Post«, die Bildberichte von der Befreiung veröffentlicht hatte:

»So entsetzlich Ihre Fotografien aus den Konzentrationslagern auch sind, so sind sie doch unendlich weniger schrecklich als die Realität, die wir sahen. [...] Sie können uns beim Wort nehmen, daß selbst Ihre Fotos das ganze Ausmaß des Entsetzlichen nicht würdigen und ausdrücken, weil man nur die Folgen des Leidens fotografieren kann, aber niemals das Leiden selbst.« (Zit.n. Brink 1998: 31)

Im Rahmen dieser Bildpolitik setzten die Alliierten neben Fotos in Zeitungen, Broschüren und auf Plakaten insbesondere auf das Medium Film.<sup>3</sup> Durch diese sog.

2. Für den Betrachter von heute wird die der Fotografie unterstellte Authentizität durch das historische Schwarzweiß der Aufnahmen noch verstärkt (Kramer 2003: 228). Dies ist gut zu beobachten, wenn man heute Resnais' Kompilation NACHT UND NEBEL ansieht und mit dem wiederholten Wechsel von Farbe und Schwarzweiß konfrontiert ist (s. II.2.1).

3. Zu den Plakaten vgl. insbesondere Brink 1998, Kapitel 1.

4. Gemäß meiner Grundüberzeugung, daß ein gewisses Maß an Diskretion unerlässlich ist, wurde die Größe der Abbildungen deutlich verringert.

5. Vgl. Roß, Heiner in seinem Kurzbeitrag auf: [www.femmetotale.de/fv03/meinensie.html](http://www.femmetotale.de/fv03/meinensie.html) (10.03. 2006).



15.A in: Brink 1998: 75<sup>4</sup>

Greuefilme wurden erstmals zahllose Menschen in Deutschland mit den Aufnahmen von den Nazi-Verbrechen konfrontiert (Braese 2003: 72; Hahn 1997: 100). Zu diesem Zweck scheuten die Alliierten keinerlei Aufwand: »Welch hohen Stellenwert die amerikanischen Offiziellen dieser politischen Bildungsarbeit beimaßen, läßt sich daraus ablesen, daß die Behörden über 1700 Projektoren nach Deutschland brachten, um die Filme zeigen zu können.« (Blechschmidt 2002: 23) Von April bis Juni 1945 erfuhr so die große Mehrheit der Deutschen von den in den Konzentrations- und Vernichtungslagern begangenen Verbrechen, denn Deutschland war mit Photographien von Leichen »überschwemmt« (Morin zit.n. Brink 1998: 46).

Wenn die deutsche Bevölkerung nicht einmal den Plakaten besondere Aufmerksamkeit schenkte – die heimkehrenden deutschen Soldaten bemerkten, »daß kaum jemand an diesen Plakaten stehen blieb, und wenn es dennoch einer tat, dann geschah es mit einem raschen Seitenblick« (Brink 1998: 84) –, wie konnten die Alliierten dann erwarten, daß sie Filme mit unzähligen Schockbildern ansehen und annehmen würde? Schließlich konfrontieren die bewegten Bilder der befreiten Lager den Zuschauer mit einer ungleich größeren Anzahl an Schockbildern, als es auf den Umerziehungs-Plakaten der Fall war. Die politische Devise lautete: Das Bild des Unmenschlichen sollte die Deutschen aufrütteln, ihnen die Augen öffnen.

Wenn jedoch selbst die alliierten Soldaten den Anblick der Lager kaum ertrugen (Brink 1998: 27ff.), wie konnte man dann von den Tätern und von der deutschen Zivilbevölkerung, die Bombenangriffe, Zerstörung, Vertreibung, den Verlust Angehöriger erlitten hatte, erwarten, daß sie die Bilder der Vernichtung aufnehmen, geschweige denn verarbeiten würden?

Den angesprochenen und besonders prägnant in Plakatunterschriften – »Diese Schandtaten: Eure Schuld« (Brink 1998: 73) – verwirklichten Aspekt der Anklage und des Vorwurfs der Kollektivschuld wurde bereits fünf Jahre nach Kriegsende von Hannah Arendt als der »gravierendste Irrtum der amerikanischen Entnazifizierungspolitik« bezeichnet (zit.n. N.N. 1997: 61). Schon 1942 hatte ein in »Sight and Sound« erschienener Artikel »Re-educate Germany by film« auf die vielfältigen Gefahren der Schockpolitik hingewiesen.<sup>5</sup> Als einen zweiten Aspekt machte der Autor deutlich, daß die Kriegsschuldfrage nicht anklagend zu behandeln sei. Als weiteren Punkt führte er an, daß es für die Umerziehungsfilm ganz zentral sei, den Deutschen eine positive Perspektive zu bieten, denn sonst hätte die Filmpolitik keinen Sinn. Weder das eine noch das andere wurde im Rahmen der Entnazifizierung umgesetzt – ganz zu schweigen von der angesprochenen bildpolitischen Schockstrategie.



Neben dem anklagenden Charakter weist Günther Anders im Zusammenhang mit den Entnazifizierungs-Dokumentarfilmen auf eine weitere zentrale Schwierigkeit hin und reagierte damit auf Hanuš Burgers *DIE TODESMÜHLEN* (s. II.1.1): »Diese Bilder konnten [...] in einem genauen Sinne nicht wahrgenommen werden, weil sie »zu viele Leichen zeigten und das Grauen vor dem Tode, auch vor dem Morde, mit der zunehmenden Zahl der abgebildeten Leichname abnimmt; und deshalb nicht, weil man auf den Bildern immer nur die Ergebnisse der Verbrechen, also die Leichenberge, gezeigt hatte [...] immer nur anonyme Tote, nicht Tote, die man als Lebende gekannt oder denen man gar nahegestanden hätte.« (Zit.n. Welzer 1995: 182f.)<sup>6</sup>

## II.1.1 »IMAGES BLESSURES«<sup>7</sup> – SCHOCKBILDER: »DIE TODESMÜHLEN« (»DEATH MILLS«, HANUŠ BURGER, USA 1945)

### 1.1.1 *Die gescheiterte Schock-Politik der Alliierten*

Der Titel von Hanuš Burgers knapp 23-minütiger Dokumentation aus dem Jahre 1945 ist Programm: Im amerikanischen Original lautet er *MILLS OF DEATH*, in der deutschen und jiddischen Version entsprechend *DIE TODESMÜHLEN* bzw. *DI TOIT MILEN*. Als zentraler Film des Re-education-Programms in der amerikanischen Besatzungszone macht bereits der Titel keinen Hehl aus der beabsichtigten Wirkung des Films.

6. Vgl. Marcel Ophüls gleichgerichtete Äußerung in III.

7. Lowy 2001: 143.

8. Vgl. Blechschmidt 2002: 23 in II.1.

9. In der Mitte des Films spricht der Off-Kommentator im Zusammenhang mit den Todesstatistiken von »Totenfabriken« (0:11:25 h).

10. Damit folgt er dem von Schreitmüller analysierten »Prinzip Assoziation« bei der Wahl eines Filmtitels (1994: 99f.), das sich durch besonderen Einbezug des Zuschauers auszeichnet: »Dieses Verfahren hat den Vorteil, daß eine semantische Spannung zwischen »eigentlicher« und »übertragener« Be-deutung aufgebaut wird.« (Schreitmüller 1994: 100) Dies bedeutet, daß mit der Präsentation eines bestimmten Begriffs unter Umständen beim Rezipienten ein ganzes »Wortfeld aktiviert« wird.« (Ebd. 99, H.i.O.)

11. Der von Eisenhower in Auftrag gegebene und insbesondere hinsichtlich des Bildmaterials sehr vergleichbare Dokumentarfilm *GERMANY AWAKE!/DEUTSCHLAND ERWACHE!* (D/USA 1945) war dagegen ein Film von Militärs für Militärs, denn er richtete sich primär an deutsche Kriegsgefangene. Ab 1946 wurde er in den USA nicht mehr gezeigt, da sich dort keine deutschen Kriegsgefangenen mehr aufhielten (Roß 2004). Im Unterschied zu *DIE TODESMÜHLEN* fällt bei *DEUTSCHLAND ERWACHE!* das Alternieren zwischen der Motivation zum Neuaufbau und der anklagenden Entrüstung auf.

12. »Burger, 1909 in Prag geboren, in Deutschland aufgewachsen, arbeitete als Dramaturg und Regisseur. 1938 produzierte er den Film *CRISIS* über den Angriff Deutschlands auf die tschechische Republik.« (Blechschmidt 2002: 23)

13. *ATROCITIES, THE EVIDENCE* (GB 1945) und »K.Z.«, die 5. Ausgabe der Wochenschau-beitragsserie *WELT IM FILM* vom 15.06.1945, sind die ersten bewegten Bilder der Lagergruel, die die Öffentlichkeit im Rahmen von Wochenschauen erreichten.

Als der Film in die Kinos kam und mit großem Aufwand<sup>8</sup> auch auf andere Art und Weise in »Gefangenenlagern, Schulen, Konzerthallen und Scheunen« vorgeführt wurde (Kilb 1995: 153), kannten die Deutschen zwar noch nicht den heute geläufigen Ausdruck »Todesfabriken« als Synonym vor allem für die nationalsozialistischen Vernichtungslager<sup>9</sup>, machten sich jedoch, nicht zuletzt aufgrund des Titels, auf das Schlimmste gefaßt. »Todes-Mühlen«, »Mühlen des Todes«, allein der Titel vermittelt ein Gefühl der ununterbrochenen, unentrinnbaren Folter – schließlich verbindet man mit Mühlen eine nur äußerst schwer zu unterbrechende, unaufhaltsame Stetigkeit.<sup>10</sup> Damit bezieht der Titel sich, wie sich bereits in der Exposition, aber auch im weiteren Filmverlauf herausstellen wird, auf die nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager.

DIE TODESMÜHLEN ist nicht nur der erste, für die deutsche Zivilbevölkerung produzierte, Dokumentarfilm<sup>11</sup>, er gilt auch als der zentrale Beitrag des »Office of Military Government for Germany United States« (OMGUS) im Rahmen des amerikanischen Umerziehungs-Programms (Hahn 1997: 99): »Seine Bedeutung bezieht TODESMÜHLEN vor allem durch die Tatsache, daß der Film [...] ein wichtiges, an Indizienmaterial reiches Zeugnis der schrecklichen Verbrechen der Konzentrations- und Vernichtungslager an eine breite Öffentlichkeit gebracht hat und damit seither jede Behauptung, die in den Lagern begangenen Greuelthaten seien erfunden, eindeutig widerlegt.« (Ebd. 112)

Daß dieser Film als Beweis für die Naziverbrechen verstanden werden sollte, zeigt sich besonders deutlich an der Texteinblendung zu Beginn und am Ende des Films. Der Filmvorführschein im Vorspann besagt: »Es wird hiermit bescheinigt, daß TODESMÜHLEN zur öffentlichen Vorführung zugelassen ist. Bescheinigung ausgestellt im Auftrag der alliierten Behörden.« Auch im Nachspann soll der Zuschauer daran erinnert werden, daß es sich um Bilder von offizieller Seite handelt: »Wir zeigten einen Film über die Konzentrationslager, die einen Bestandteil des Nazi-Regimes seit seinem Anfang im Jahre 1933 bildeten. Alle Aufnahmen in diesem Film wurden zur Zeit der Befreiung von beglaubigten Kameralenten der alliierten Armeen gemacht.«

Neben der zentralen Stellung im Umerziehungsprogramm stellt DIE TODESMÜHLEN ein »Paradigma der unterschiedlichen politischen Interessen im Rahmen der Re-education in den Westzonen dar« (Blechschmidt 2002: 23), denn die im Sommer 1945 mit der Produktion des Aufklärungsfilms über die nationalsozialistischen Todesfabriken beauftragten Regisseure Billy Wilder und Hanuš Burger<sup>12</sup> hatten unterschiedliche konzeptionelle Vorstellungen. Wilder war der Ansicht, daß nur ein knapp gehaltener Kompilationsfilm, auf dem Filmmaterial des Wochenschaubeitrags »K.Z.« basierend<sup>13</sup>, produziert werden sollte: »einmal wegen des Zeitdrucks, doch insbesondere wegen der Befürchtung, daß eine ausführliche Dokumentation der Greuel und eine allzu aufdringlich formulierte Anklage der Kollektivschuld beim deutschen Zuschauer Abwehrreaktionen hervorrufen würden [...]« (Hahn 1997: 101). Burger hingegen wollte die dokumentarischen Teile des Films in eine fiktionale Rahmenhandlung einbetten, um so die politischen Hintergründe der Ereignisse in Deutschland zwischen 1933 und 1945 kritisch zu beleuchten (Blechschmidt 2002: 23).

Burger konnte jedoch seinen Ansatz nicht durchsetzen und so wurde der Film unter Wilders Verantwortung im November 1945 fertiggestellt, ohne Einbezug der politischen Hintergründe der Vernichtungslager. Die Endversion von DIE TODESMÜHLEN basiert auf Burgers Skriptvorlage ohne Rahmenhandlung, auf Bildern aus dem

Wochenschaubeitrag »K.Z.« und auf den Filmaufnahmen, die ein Team des amerikanischen Signal Corps (im September 1945) in verschiedenen Lagern gedreht hatte (Hahn 1997: 102).<sup>14</sup>

Noch während des Schnitts von *DIE TODESMÜHLEN* begann selbst Billy Wilder daran zu zweifeln, daß Dokumentarfilme geeignet seien, die Deutschen umzuerziehen: »Werden die Deutschen [...] Woche für Woche ins Kino kommen, um den schuld- bewußten Schüler zu spielen? Wir werden sie wahrscheinlich apathisch durch diese Dokumentarfilme und erzieherischen Wochenschauen dösen sehen.« (Wilder zit.n. Gallwitz 2002: 23)

Damit sollte er Recht behalten: Die deutsche Bevölkerung reagierte mehrheitlich ablehnend auf *DIE TODESMÜHLEN* und auf die Bildpolitik der Alliierten allgemein. Diese Ablehnung reichte vom Wegsehen bzw. Sich-Abwenden über Mißtrauen bezüglich der Authentizität der Aufnahmen bis hin zu einer generellen Abwehrhaltung oder gar eines Abstreitens der Greuel.

- Das Wegsehen bzw. Sich-Abwenden war eines der häufigsten Reaktionsmuster auf die gezielte »Schock-Politik« der Besatzungsmächte (Kogon zit.n. Brink 1998: 98)<sup>15</sup>: »Sie [die heimkehrenden deutschen Soldaten] bemerkten, daß kaum jemand an diesen Plakaten stehen blieb, und wenn es dennoch einer tat, dann geschah es mit einem raschen Seitenblick [...].« (Kogon zit.n. Brink 1998: 84) Auch den alliierten Soldaten bzw. Fotografen fiel das ablehnende Verhalten der deutschen Zivilbevölkerung auf (Brink 1998).<sup>16</sup> Häufig ging es ihnen selbst nicht anders: »Gescho- rene Köpfe und eingefallene Wangen [...] es ist kaum möglich, sie als Menschen anzusehen. Unter solchen Umständen versuchte man zu vermeiden, sie zu viel zu sehen. Es ist zu schwer.« (King zit.n. Brink 2003: 52)<sup>17</sup>
- Von »Staunen oder ungläubigem Kopfschütteln« (Kogon zit.n. Brink 1998: 84) und »Mißtrauen« (Darmstädter 1995: 19) den Aufnahmen gegenüber war es nicht weit zu einer Abwehrhaltung oder gar dem Abstreiten der Greuel. Zahlreiche Berichte belegen die ablehnenden Reaktionen auf die in *DIE TODESMÜHLEN* gezeigten Schrecken: »Dies sei doch nur Propaganda der Amerikaner und stimme alles nicht.« [...] Man wollte es nicht glauben, wollte es nicht wahrhaben [...].« (Hickethier 2003: 117) Erich Kästner, damals Feuilletonchef der »Neuen Zeitung«, fielen unter den Besuchern von *DIE TODESMÜHLEN* neben den betreten Schweigenden vor allem jene auf, die aus dem Kino kamen und »Propaganda« murmelten. Hierbei ging es wohl »weniger um ein Nichtwissenwollen als um ein Nichtertragenkönnen dessen, was man – wie ungenau auch immer – oft längst gewußt oder doch vermutet hatte.« (N.N. 1997: 61) Die

---

14. Ein Großteil des Filmmaterials ist darüber hinaus identisch mit dem des Films *NAZI CONCENTRATION CAMPS* (George Stevens, USA 1945), die Aufnahmen zu Majdanek stammen beinahe ausnahmslos aus *MAJDANEK/CMENTARZYSKO EUROPY* (Aleksander Ford, POL 1944) und die Aufnahmen zu Auschwitz aus *AUSCHWITZ/OSWIECIM* (1945 SU). ([www.cine-holocaust.de](http://www.cine-holocaust.de))

15. Siehe in 1.1.3 die Standbilder aus *DIE TODESMÜHLEN* von den Weimarer Bürgern, die nur zum Teil die aufgebahrten Leichen betrachten.

16. »Ich fotografierte es. [...] Aber sie wollen es nicht glauben. Sie schließen ihre Augen.« (Futtermann zit.n. Brink 1998: 29)

17. Vgl. auch Semprún 1995: 19.

18. N.N. zit.n. ebd.

abwehrende Haltung gegenüber den Fotografien und Plakaten führt Brink schlüssig auf deren Appellcharakter zurück: »Nicht die ›faktische‹ Argumentation, sondern der spezifische Appell, der darin [in den Fotos] lag und sich an sie richtete, wurde ihnen zum Problem, das abgewehrt werden mußte. Die Fotografien legen die Nerven bloß. Wie auf einen ›Reiz‹, der einen der ›Nervenzentren der Schuld‹ traf, reagierten die Deutschen auf die Bilder.« (Brink 1998: 94, H.i.O.) Die ablehnende Haltung vieler Deutscher bedeutete sicherlich »nicht nur, daß man sich reinwaschen will, sondern ebenso auch, daß man, was begangen ward, eben doch unrecht fand, und darum ablehnt. Wäre das nicht der Fall, so bedürfte es nicht des Eifers der Distanzierung.«<sup>18</sup>

- Neben Ablehnung gehört das Schockiert-Sein zu den häufigsten, belegten sowie beabsichtigten Reaktionen auf die »Schockästhetik« der Alliierten und damit auch auf *DIE TODESMÜHLEN* (Kramer 2003: 233, Hahn 1997: 110f.). Nach Überzeugung der amerikanischen Umerziehungspolitiker sollte »die volle Aufdeckung der im deutschen Namen verübten Verbrechen im deutschen Volk einen tiefen Schock hinterlassen und daher eine viel grundlegendere Wirkung haben [...] als alle Umerziehungsmaßnahmen [...]« (Morgan zit.n. Hahn 1997: 103). Den alliierten Soldaten war es bei der Befreiung der Lager kaum anders ergangen: »Meine erste Reaktion war, daß ich es nicht glauben konnte. Eine Schockwelle durchlief jeden und die, die es zuerst traf, gaben es weiter an die Nachfolgenden. In der Art, ›Ihr werdet es nicht glauben, was ihr sehen werdet.‹« (Malachowsky zit.n. Brink 1998: 27) »Je n'ai jamais, de ma vie, éprouvé un choc aussi profond«, äußerte General Eisenhower bei seiner Besichtigung des befreiten Lagers Ohrdruf in Thüringen (zit.n. Chéroux 2001: 10). Kästner, der einen Artikel über *DIE TODESMÜHLEN* schreiben sollte, beschreibt seinen Zustand nach dem Filmbesuch: »Ich bringe es nicht fertig, über diesen unausdenkbaren, infernalischen Wahnsinn einen zusammenhängenden Artikel zu schreiben. Die Gedanken fließen, so oft sie sich der Erinnerung an die Filmbilder nähern.« (Kästner zit.n. Kramer 2003: 228)
- Mit der Schockwirkung gehen ebenso zahlreich belegte Reaktionen wie Fassungslosigkeit, Entsetzen, Unerträglichkeit, Widerwille und gar Abscheu einher (Brink 2003: 51 und Mitscherlich 2001: 49). Bereits die amerikanischen Frontsoldaten reagierten in dieser Weise auf den Anblick der Lager: »Wir konnten nicht verstehen, was wir im Lager sahen. Auch nach einigen Monaten im Kampf konnten wir den grauisigen Anblick und den Gestank der Leichen nicht ertragen.« (Wright zit.n. ebd. 51f.; Brink 1998: 68) Als amerikanischen Streitkräften das Dachauer Krematorium gezeigt wurde, »kämpften viele von ihnen mit Brechreiz oder waren einer Ohnmacht nahe«, so der Journalist Hugh Carleton Greene (zit.n. Brink 1998: 51). Daß die alliierten Soldaten mit den Überlebenden, einer »seltsamen, affenartigen Schar« (Sington zit.n. ebd. 28), kaum Mitleid verspüren konnten, führt Kramer auf deren Entstellt-Sein, deren »Häßlichkeit« zurück: »Häßlichkeit mobilisiert bis heute Widerwillen. [...] Wie kann es zur Identifikation der Betrachter mit einem häßlichen Opfer kommen, so daß sie mitleidend auf seine Seite treten?« (Kramer 2003: 232f.)
- Von den beschriebenen Reaktionen auf die »pédagogie par l'horreur« (Bonhomme/Chéroux 2001: 9) ist es nicht weit zur Erstarrung (s. 1.1.3), zu Distanzierung, Abstumpfung, sogar Unberührtheit. In einem ihrer Romane beschreibt Graziella Hlawaty die Beobachtungen der Hauptfigur bei der Vorführung von *DIE TODES-*

MÜHLEN: »Sie blickte zu den anderen Zuschauern in ihrer Bankreihe, um deren Reaktion zu beobachten. Es kam ihr vor, als stemmten sich alle Kinobesucher von der Filmleinwand weg, als wären sämtliche Menschen im Saal plötzlich erstarrt, als wären sie leblos und zu Stein geworden.« (Zit.n. Paech/Paech 2000: 167ff.) Auch die alliierten Soldaten erlebten, »wie ihre Gefühle nach Stunden oder Tagen erstarrten, oder wie sie sich vom Anblick der Toten und auch von Überlebenden innerlich zu distanzieren begannen.« (Brink 2003: 52) Der Anblick entstellter Leichenmassen bzw. gezeichneter Überlebender, menschlicher Skelette, »schloß Mitleid und ähnliche Empfindungen keineswegs aus, bot aber wenig Anlaß, sich den Opfern als Subjekten weiter zu nähern.« (Knoch 2003: 111) Bartov formuliert in diesem Zusammenhang pointiert: »[...] quasi-human creatures [...] do not arouse empathy.« (Bartov 1997: 53)

Wo der Besuch von *DIE TODESMÜHLEN* freiwillig war, stieß der Film auf geringes Interesse bei der deutschen Zivilbevölkerung (Hahn 1997: 110):

»So sehr man jeder statistischen Rezeptionsforschung mißtrauen mag, ist die Wirkung der *TODESMÜHLEN* relativ gut belegt. Film Control Officer Peter Van Eyck schrieb im März 1946: »Obgleich die *TODESMÜHLEN* langsam mahlen, bekommen sie doch keine Kundschaft.« Die deutsche Bevölkerung blieb dem Film in Scharen fern, um, in der Sprache der Psychologen, wohl »motiv-kognitive Dissonanzen« zu vermeiden [...].« (Eyck zit.n. Nagl 1999: II, H.i.O.)

Obwohl sich die amerikanische Militärregierung nach intensiven Diskussionen für den Filmbesuch auf freiwilliger Basis entschieden hatte, machten manche Militär-offiziere aufgrund der lokalen Autonomie der Informationskontrollbüros den Erhalt von Nahrungsmitteln auf Lebensmittelkarte vom Besuch des Films abhängig (Hahn 1997: 110). In manchen Kinos Bayerns wurde das Publikum mit der unangekündigten Vorführung von *DIE TODESMÜHLEN* erwiesenermaßen überrascht (ebd.). In Berlin

---

19. Vgl. auch Culbert zit.n. Chéroux 2001: 124.

20. Vgl. ebd. zu weiteren Motivationen für die Abmilderungen: »[...] außerdem wollten sowohl die Alliierten wie die Sowjets die Besiegten als Bundesgenossen in dem bald nach der Befreiung einsetzenden kalten Krieg gewinnen und meinten, man dürfe dem deutschen Publikum nicht zuviel zumuten.« (Ebd. 93)

21. Im Unterschied zu den weiteren genannten Umerziehungsfilmern war die Resonanz auf *LES CAMPS DE LA MORT* gering, hat die französische Produktion »kein auch noch so behördlich protegiertes Eigenleben in Kinosälen und später durch televisuelle Ausstrahlung entfaltet.« (Feindt 2005: 97) Dieser »moyen métrage« mit einer Länge von 19 Minuten, der nur sporadisch in der immer noch wenig erschlossenen Literatur zur französischen Besatzungspolitik auftaucht, wurde bereits am 18. Mai 1945 in Auftrag gegeben und wahrscheinlich schon vor September 1945, vor Beginn des Belsen-Prozesses fertig gestellt. Er besteht aus dem Material, das Kameraleute der englischen und französischen Alliierten von der Befreiung verschiedener Konzentrationslager gedreht hatten (Bernstorff 2002: 16). Im Unterschied zu anderen Entnazifizierungsfilmern zeichnet sich *LES CAMPS DE LA MORT* dadurch aus, daß er auf den suggestiven Gestus begleitender Musik verzichtet und über weite Strecken kommentarlos bleibt (Feindt 205: 101). Daß »von nackten Leichen [...] kaum Bilder zu sehen« seien (Bernstorff 2002: 16), kann jedoch nicht bestätigt werden – die visuelle Schockwirkung dieser französischen Produktion ist kaum geringer als in *DIE TODESMÜHLEN*.

sollte der Filmbesuch Voraussetzung für die Zuteilung von Lebensmittelkarten sein; aufgrund des geringen Interesses der Berliner war dies jedoch nicht durchführbar (Wagner 1999: BS6).

Insgesamt war diese Bildpolitik der Besatzungsmächte im Rahmen des Re-education-Programms kontraproduktiv, »die Bilder, die das Gewissen der Deutschen mobilisieren sollten, bewirkten das Gegenteil« (Brink 2003: 65).<sup>19</sup> »Die ›Schock‹-Politik hat nicht die Kräfte des deutschen Gewissens geweckt, sondern die Kräfte der Abwehr gegen die Beschuldigung, für die nationalsozialistischen Schandtaten in Bausch und Bogen mitverantwortlich zu sein. Das Ergebnis ist ein Fiasko.« (Kogon zit.n. Brink 1998: 98, H.i.O.) Auch an den damaligen empirischen Begleituntersuchungen zu *DIE TODESMÜHLEN* läßt sich die kontraproduktive Wirkung ablesen:

»Sein eigentliches Ziel hat der Film allerdings verfehlt. Kaum ein Betrachter fühlte sich an den dargestellten Verbrechen persönlich in irgendeiner Form mitschuldig oder auch nur mitverantwortlich, wie Brewster Chamberlin in seiner Auswertung der Rezeptionsanalysen von *OMGUS* ermittelt hat: »83 % derjenigen, die sich für nicht verantwortlich erklärten, begründeten ihre Antwort mit der Behauptung, von Greuelthaten nichts gewußt, diese Dinge nicht gewollt und nicht nationalsozialistisch gewählt zu haben (oder Gegner des Regimes gewesen zu sein) [...]«.« (Chamberlin zit.n. Hahn 1997: 111)

Als Grund für das Desinteresse an *DIE TODESMÜHLEN* gab eine beachtliche Zahl von Befragten in Bayern an: »Too gruesome, have seen enough horrors [...]«.« (Zit.n. ebd. 110)

Ob »die aufgezwungenen Umerziehungsbemühungen den Wunsch nach Verdrängung der Verbrechen in Deutschland nicht ungewollt befördert« haben (Blechschmidt 2002: 23)? Silbermann/Stoffers sprechen daher von »psychischen und sozialen Schutzmechanismen«, die durch die Brutalität und Unmenschlichkeit der Naziverbrechen ausgelöst werden können (2000: 84):

»Der [...] individuelle Schutzmechanismus ist die Ohnmacht. [...] Die Überflutung der individuellen Wahrnehmung mit brutalen Details aus den Randzonen menschlicher Existenz, wie sie uns in Bildern und verbalen Schilderungen der Quälereien und Tötungen in den Konzentrationslagern entgegneten, kann dazu führen, daß man Informationen trotz körperlicher Anwesenheit im kognitiven Wachzustand nicht mehr an sich heranläßt. [...] Weder böswillige Negation noch Ignoranz sind die Motive ihres Verhaltens, sondern die Unerträglichkeit dessen, was ihnen andere oder sie sich selbst zumuten wollen.« (Ebd. 85)

Die kontraproduktive Wirkung des »viewing the atrocities« (Kramer 2003: 229, H.i.O.) ist auch an den von den Alliierten gezogenen Konsequenzen zu erkennen: Die grauenvollsten Bilder wurden sehr bald aus diesen Filmen herausgeschnitten (Leiser 1996: 93).<sup>20</sup> 1946 wurden anklagende Filme wie *DIE TODESMÜHLEN* und *GERMANY AWAKE!* aus dem Programm genommen (Bühler 1999: 23): Aus re-educationspolitischer Sicht waren *DIE TODESMÜHLEN* also insgesamt ein »Fehlschlag« (Hahn 1997: 112).

Wie *GERMANY AWAKE!* (D/USA 1945), *MEMORY OF THE CAMPS* (GB 1945) sowie der im Rahmen der »actualités françaises« produzierte französische Dokumentarfilm *LES CAMPS DE LA MORT* (F 1945)<sup>21</sup>, setzt *DIE TODESMÜHLEN* in besonderem Maße auf die

Wirkung schockierender, unerträglich grauenhafter Aufnahmen – Bilder »ohne jedes Hoffnungsmotiv« (Wrocklage zit.n. Kramer 2003: 247). »Das Schockierende an den Bildern von den Opfern liegt in ästhetischer Hinsicht darin, daß – gegen die herrschenden Dezenzregeln – das Grauen nicht bloß angedeutet, sondern drastisch und direkt ins Bild gesetzt wird.« (Kramer 233f.): Die Toten sind hier häufig in einer Weise zu sehen, wie sie in abendländischen Gesellschaften nicht präsentiert werden durften: Sie sind vielfach nackt, ihre Augen sind zum Teil geöffnet, ihre Genitalien deutlich erkennbar, die Verrenkungen ihrer Körper sind teilweise erheblich, zum Teil sind Spuren der Gewalt deutlich sichtbar, selbst verkohlte und halb verwesene Körper werden dem Betrachter zugemutet, Bestattungsrituale werden mit Füßen getreten (Massengräber, Bulldozer etc.) (ebd. 230ff.; s. 1.1.2). Neben dieser Zurichtung der Menschen durch die Nazis schockiert den Betrachter auch »die Übertretung des Schicklichen durch den fotografischen Blick« (ebd. 233). Hinzu kommt, daß die grauenhaftesten Bilder der nackten Toten dem Zuschauer regelmäßig als Nah- bzw. Großaufnahmen buchstäblich vor Augen geführt werden (Hahn 1997: 102f.). Insbesondere bei Aufnahmen von Leichenbergen und -massen fängt die Kamera diese den Bildrahmen sprengenden Greuel durch Schwenks ein – die Vernichtung sollte dem Publikum in seinem ganzen Ausmaß vorgeführt werden.<sup>22</sup> Aufgrund dieser besonders grauenhaften Aufnahmen sprach Joseph Pulitzer von den »schrecklichsten Aufnahmen, die jemals gemacht wurden« (zit.n. N.N. 2001: 59).

Neben der Wahl der Fotos bzw. Filmausschnitte ist die Schockwirkung von *DIE TODESMÜHLEN* durch das diskursiv-kompositorische Arrangement derselben unterstützt. Wie später *NACHT UND NEBEL* sind *DIE TODESMÜHLEN* extrem schnell geschnitten, im Unterschied zu Resnais' Film, jedoch ohne nennenswerte Unterbrechung dieses rasanten Tempos. Auf diese Weise werden dem Zuschauer die »Grausamkeiten in (Herz und) Hirn gehämmert [...]« (anonymer »Times«-Reporter zit.n. Brink 1998: 52; s. II.1). Besonders schnelle Einstellungswechsel weisen vor allem die Sequenzen auf, in denen der Zuschauer mit den Schockbildern konfrontiert wird (s. 1.1.2). Unterstützt wird dieser »Dauerbeschuß« durch ausnahmslos harte Schnitte innerhalb der Sequenzen; lediglich zwischen deutlich getrennten Filmeinheiten zu Beginn und gegen Ende der *TODESMÜHLEN* setzen Burger/Wilder Ab- und Aufblende ein, um die Zäsur zu markieren. Weiche Übergänge, wie Überblendungen, sind in diesem Film nicht eingesetzt<sup>23</sup> – sie paßten nicht ins Konzept des harten Stakkato-Rhythmus, der dem Publikum weder Raum noch Zeit läßt, das eine oder andere auf sich wirken zu lassen.

Hinzu kommt, daß der – verglichen mit *NACHT UND NEBEL* – ebenfalls von einem Mann aus dem Off gesprochene Kommentar deutlich weniger und kleinere Pausen aufweist. So werden dem Zuschauer auch auditiv durchgängig Details über die Vernichtung zugemutet, gesteigert durch monotone Aufzählungen des Off-Sprechers (s. 1.1.4 und 1.1.5). Was die Pausen betrifft, fällt deren relative Häufung in den Sequenzen mit den grauenhaftesten Aufnahmen auf, so z. B. bei Bildern von völlig geschwäch-

22. »Es gab für alliierte Kameramänner die Anweisung der Militärregierung, beim Filmen der befreiten Konzentrationslager darauf zu achten, daß immer auch die Umgebung zu sehen ist. Empfohlen wurde, viel zu schwenken [...]« (Bernstorff 2002: 16)

23. Lediglich in einer Szene werden Überblendungen eingesetzt, nicht jedoch um weichere Übergänge zu schaffen, sondern um die Kollektivanklage visuell zu inszenieren (s. 1.1.5).

ten Überlebenden, von menschlichen Skeletten und von Leichenmassen. Sollte dies der Versuch sein, die Annahme-Möglichkeiten des Zuschauers nicht zu überfordern, so darf er angesichts der Bilderwahl und des Schnitt-Tempos stark bezweifelt werden. Während sich die Filmmusik der *TODESMÜHLEN* in aller Regel zwischen Melodramatik und Schwermütigkeit bewegt, fällt im Zusammenhang mit den unerträglichsten Bildern eine dissonante musikalische Begleitung auf (s. 1.1.2), die in *NACHT UND NEBEL* verstärkt zum Einsatz kommen wird. Weder dies noch die gelegentlich eingesetzte und an *NACHT UND NEBEL* erinnernde Ironie bzw. der Sarkasmus (s. 1.1.3 und 1.1.4) vermag den Zuschauer zu einem Hinsehen zu bewegen, denn: »Der Mensch kann nur ein bestimmtes Maß an Grauen aufnehmen.« (Darmstädter 1995: 115) Insbesondere in Verbindung mit der Anonymität der Opfer ist tatsächliche Wahrnehmung extrem unwahrscheinlich (s. Anders in II.1).

Neben der Auswahl schockierendsten Bildmaterials und dessen diskursiv-kompositorischem Arrangement trägt verstärkt die anklagende Haltung, hinter der sich die These von der Kollektivschuld der Deutschen verbirgt, zur »Unerträglichkeit« der *TODESMÜHLEN* bei (s. 1.1.5, insb. die Schlußsequenz). Dies trifft vor allem auf die unmittelbare Nachkriegszeit zu, etwa für Kommentare zu Leichenbergen, wie »Das waren einst Menschen, Gottes Kinder, Millionen zu Tode gequält von deutschen Henkern ...« (0:05:06-0:05:09 h), mit denen sich unschuldige Deutsche kaum abfinden konnten. Darüber hinaus »ist der Film eher dazu angetan, das Auslösen eines starken Schuldgefühls und einer echten, ernststen Betroffenheit beim Zuschauer zu blockieren«, denn er stellt »die Schuldfrage nicht auf der Ebene der historisch-politischen Ereignisse«, sondern verlagert sie »auf eine metaphysisch-abstrakte, religiöse Ebene. Statt eine geistig und emotional verarbeitete Form von Ergriffenheit zu ermöglichen, erweckt der eine nachhaltige Schockwirkung anstrebende Film ein lähmendes Betroffenheitsgefühl, das die Disposition für einen anschließenden Verdrängungsprozeß schafft.« (Hahn 1997: 109)

Daran ändern auch die, meines Wissens bisher noch nicht angesprochenen, aber durchaus beobachtbaren ästhetischen Ansätze zur Erfahrbarmachung des Grauenhaften nichts – schließlich bilden sie die Ausnahmen (s. 1.1.5, insb. den zweiten Teil der Exposition) und werden von der Schockästhetik massiv in den Hintergrund gedrängt. Dennoch handelt es sich hierbei um ästhetische Verfahren, die in späteren Filmen – vor allem in *NACHT UND NEBEL*, *SHOAH* und *BIRKENAU UND ROSENFELD* – und medialen Erinnerungsformen aufgegriffen und zum Teil weiterentwickelt werden. Während *DIE TODESMÜHLEN* eindeutig von den Schockbildern dominiert werden, sind es interessanterweise diese ästhetischen Ansätze zur Erfahrbarmachung, die in der Folge verstärkt zum Tragen kamen.

### 1.1.2 Leitthesen

In der Sequenz »Leichenmassen« tritt die im Zusammenhang mit dem Film zitierte Schockstrategie besonders geballt in Erscheinung.

Darüber hinaus handelt es sich um eine Szenenfolge, die mit der Sequenz »Als die Alliierten die Tore öffnen« in *NACHT UND NEBEL* in gewisser Weise vergleichbar ist (s. 2.1.1). Hier wie dort werden die grauenhaften Bilder schnell und hart hintereinander geschnitten; bei einer Aufnahme handelt es sich sogar um dieselbe (s.u. Standbild 0:13:18 h). In gewisser Hinsicht geht Resnais bei der Wahl schockierenden Archivmateri-

als sogar noch einen Schritt weiter als Burger.<sup>24</sup> Während der Kommentator in der vorliegenden Sequenz von *DIE TODESMÜHLEN* die Bilder regelmäßig kommentiert, schweigt er in *NACHT UND NEBEL* über weite Strecken, nachdem er die Szenenfolge mit den Worten »Quand les alliés ouvrent les portes... / Als die Alliierten die Tore öffnen...« eingeleitet hatte. Auch die Musik ist bei Resnais/Eisler vom Beginn der Sequenz an durch das Geigen-Pizzicati dissonant. In *DIE TODESMÜHLEN* verursacht die an *NACHT UND NEBEL* erinnernde zirpende Violine erst gegen Ende schmerzhaft empfindungen.

Mit knapp drei Minuten gehören die »Leichenmassen« durchaus zu den längeren Sequenzen von *DIE TODESMÜHLEN*, plziert an einer zentralen Stelle, der Mitte des Films.

#### *Detaillierte Sequenzanalyse:*

Nachdem der Zuschauer sowohl in der Sequenz »Liquidierungen kurz vor der Befreiung« als auch in »Lagerwachen, SS-Offiziere und -Ärzte« mit Aufnahmen von unzähligen Leichen konfrontiert wurde, erreicht diese Entwicklung des Films hin zu Schockfotos in der Sequenz »Leichenmassen« ihren unerträglichen Höhepunkt – eine Sequenz, an der die immer wieder zitierte Schockstrategie besonders deutlich wird.

Die unheimlich rasch wechselnden, hart geschnittenen Einstellungen werden von zwischen Melodramatik und Dissonanz wechselnder Musik begleitet. Der von Aufzählungen bestimmte und monoton vorgetragene Off-Text kommentiert das Bildmaterial<sup>25</sup>:

15.8  
15.0

»Über 300 Lager – Totenfabriken eins wie das andere. 20 Millionen Tote ... Tote in Nordhausen, verhungert und erschossen. Oft genug noch Lebende – oder besser – nur Halbtote, achtlos unter die Leichen geworfen. [Pause] Tote in Ohrdruff, erschossen. [Pause] In Lambach, erschossen. [Pause] In Landsberg, verhungert. [Pause] In Dachau, verbrannt, vergast, verhungert. [Pause] In Auschwitz, vergast, erschossen und verhungert. Und neben den gemordeten Müttern die Leichen neugeborener Kinder.<sup>26</sup> In Ebensee, verhungert. [Pause] In Belsen, verhungert und erschossen. [Pause] In Mauthausen, vergast, verhungert und erschossen. [lange Pause] In Leipzig, verkohlt an den Hochspannungsdrähten, umgekommen im Stacheldrahtgeflecht [Pause].« (0:11:22 – 0:14:17 h)

16  
31

Während dieses knapp dreiminütigen visuellen »Beschusses« alternieren Aufnahmen einzelner Toter – zum Teil in unerträglich naher Einstellungsgröße – mit Bildern von unüberschaubaren Leichenmassen. Insbesondere bei letzteren schwenkt bzw. fährt die Kamera über die unzähligen Opfer, um erneut das Ausmaß der Vernichtung einzufangen. In regelmäßigen Abständen macht der Kommentator eine Pause und lässt die Bilder sprechen. Hierzu müssten sie jedoch »ansehbar« sein – ein Problem, das offensichtlich auch viele Deutsche hatten, die von den Alliierten zur Besichtigung der Konzentrationslager bzw. deren Folgen gezwungen wurden, wie einige Aufnahmen

24. Den beabsichtigten Höhepunkt seines Films stellen die in der Einleitung der Arbeit angesprochenen Aufnahmen von Leichenmassen dar, die durch Bulldozer in Gruben geschoben werden (s. 2.1.1).

25. Gemäß meiner Grundüberzeugung, daß ein gewisses Maß an Diskretion unerlässlich ist, wurde die Größe der Abbildungen deutlich verringert.

26. Lediglich bei diesem Satz hebt der Sprecher die Stimme als Zeichen der Entrüstung ein wenig an.



der Sequenz »Deutsche müssen das Desaster betrachten« verdeutlichen (s. 1.1.3, insb. 0:18:31 u. 0:19:36 h). Insbesondere die unbedeckten Körper, zum Teil in Verrenkungen, sind in ihrer schockierenden Wirkung unerträglich:

»Nackte Tote sind nämlich in den abendländischen Gesellschaften kaum je zu sehen und werden auch kaum abgebildet. [...] Diese gesamte Fürsorge für die Toten findet auf den Bildern der KZ-Opfer in der Regel nicht statt. Üblicherweise werden den Toten die Augen verschlossen; auf den Bildern aber sind sie häufig geöffnet. Tote werden verhüllt [...]. Auf den Bildern begegnen sie uns oft nackt – zum Teil sind selbst die Genitalien zu sehen. Verstorbene werden für den letzten Blick der Angehörigen hergerichtet. Die KZ-Fotos präsentieren sie jedoch in grotesken Verrenkungen. [...] Selbst verkohlte oder exhumierte, halb verwesene Körper werden fotografiert [...].« (Kramer 2003: 230)

»Daß dieses Verfahren hier geboten war, um die Ausbreitung der Seuchen zu stoppen, erzählen nicht die Bilder, sondern allenfalls die Bildunterschrift oder der Kommentar.« (Ebd. 230f.)

»Die Bilder zeugen von einem Umgang mit den Toten, der alle Regeln verletzt, die in unserem Kulturkreis als zivilisiert gelten. Indem sie diese Vernachlässigung des elementaren Umgangs mit den Toten zeigen, gewinnen die Bilder ein starkes appellatives Moment. Sie drücken jene Dehumanisierung der Opfer aus, die die Nazis ins Werk gesetzt haben. Allerdings gehörte es zur Bildpolitik der Alliierten, diese Dehumanisierung durch die rhetorische Strategie der

Bilder zu wiederholen. Und erst durch die Kombination beider Elemente lösen die Bilder den oft beschriebenen Schockeffekt aus. Es ist hier auch der Blick des Fotografen, der schamlos verfährt.« (Ebd. 231)

»Die Fotos von Unbekleideten machen diese Körperspuren sichtbar.« (Ebd. 232)

Die Aufzählung nach der immer gleichen Struktur (Angabe des Ortes, dann der Art und Weise der Ermordung) unterstreicht die entsetzliche, unerträgliche Bilanz nationalsozialistischer Vernichtungspolitik und übernimmt ikonisierend den Gestus des Filmtitels – ›Todes-Mühlen‹ (s. 1.1.1). Lediglich bei einem Satz (»Und neben den gemordeten Müttern die Leichen neugeborener Kinder.« 0:13:58 h) hebt der Sprecher die Stimme als Zeichen der Entrüstung und Anklage leicht an; ansonsten trägt er die Liste auffällig monoton, in nüchtern-ruhigem Tonfall vor. Parallel zur Häufung von Leichenmassen wechselt die musikalische Begleitung von melodramatisch schweremütigem zu dissonant-zirpendem Charakter. Dies bereitet dem Zuschauer allenfalls zusätzliches Unbehagen, vermag jedoch die Wahrnehmung der Bilder kaum zu unterstützen.

### 1.1.3 Kontraproduktiver Zwang – Deutsche müssen das Desaster betrachten

Die gegen Ende des Films angesiedelte, knapp dreiminütige Sequenz »Deutsche müssen das Desaster betrachten« zeigt die Reaktion der Deutschen auf den Zustand der befreiten Lager, auf das Ausmaß der Vernichtung. Es handelt sich hierbei um Aufnahmen, die in dieser Ausführlichkeit meiner Kenntnis nach in keinem späteren Film zu sehen sind und die in bezug auf die Wirkung dieser schockierenden Anblicke sehr aufschlußreich sind (s. die Anmerkungen zu Reaktionen in 1.1).

Wie in der Verwertungs-Sequenz (s. 1.1.4) ist der Kommentar auch hier punktuell von beißender Ironie gekennzeichnet und erinnert so an NACHT UND NEBEL (s. II.2.1).

---

27. Vgl. den Off-Kommentar: »Von den vielen Millionen überlebten nur wenige Tausende die Jahre der Pein. In die Gesichter dieser Frauen von Mauthausen ist ihre Leidensgeschichte eingegraben. [Pause] In Wernsdorf, umgeben vom Massensterben, umgeben von dem vergiftenden Gestank tausender Leichen, fand man kranke Frauen zusammengepfercht. Kranke, mit Wunden wie diese. [Pause] Kinder in Auschwitz, ihre Eltern und Verwandten sind längst vergast, ihre Namen haben die meisten vergessen. Sie sind nichts als Nummern, die die Nazis ihnen auf die Arme (s. 0:15:06 h) gebrannt haben. [Pause] (s. 0:10:15 h) Überlebende in Holzen. Einem dieser Männer sind von den Lagerwachen die Augen ausgeschlagen worden. [Pause] In Ebensee, Opfer jahrelanger Unterernährung, wandelnde Skelette, ja in den meisten Fällen Skelette, die viel zu ausgezehrt sind, um noch zu wandeln. [lange Pause] Schloßenburg [Pause], Rebin [Pause], Belsen: Hier starben noch in den Wochen nach der Befreiung 13.000 Menschen, die durch jahrelangen Essensentzug so geschwächt waren, daß alle Sorgfalt und Pflege sie nicht mehr retten konnte.« (0:14:17–0:16:57 h).

28. Vgl. den Kommentar: »Auf Befehl der alliierten Militärbehörden werden hohe Partei- und Amtswalter gezwungen, das benachbarte Konzentrationslager zu besichtigen. Mit eigenen Augen müssen sie die Verbrechen sehen (s. 0:17:19 h), deren Existenz so viele von ihnen abzuleugnen (s. 0:17:20 h) versuchten.«



32 0:15:06 h



33 0:15:10 h



34 0:16:36 h



35 0:17:19 h



36 0:17:20 h



37 0:17:28 h



38 0:17:29 h



39 0:17:32 h



40 0:17:34 h

### Detaillierte Sequenzanalyse:

Nachdem der Zuschauer im Anschluß an die Leichenmassen mit Aufnahmen der wenigen Überlebenden konfrontiert wurde<sup>27</sup> – darunter ebenso unerträgliche von tätowierten Kindern (s. 0:15:06 u. 0:15:10 h), menschlichen Skeletten und jammernden Häftlingen (s. 0:16:36 h) –, zeigt die Folgesequenz »Deutsche müssen das Desaster betrachten« die Reaktion der Deutschen auf das Ausmaß der Vernichtung.

Insbesondere zwei Bilder verdeutlichen die Zwangsdidaktik der Alliierten auf anschauliche Weise: Mit einer Handbewegung verhindert ein alliierter Soldat das Zurückweichen eines Deutschen in Zivil (s. 0:17:19 h), während ein anderer Deutscher durch den Zeigefinger eines Militärs ganz offensichtlich zum Betreten der Baracke aufgefordert werden muß (s. 0:17:20 h, rechter Bildrand).<sup>28</sup>

Nachdem eine kurze Einstellung einen Berg von Leichen im Inneren der Baracke erkennen ließ, zeigen die folgenden, rasch hintereinander geschnittenen Aufnahmen die Reaktion verschiedener Deutscher auf den fürchterlichen Anblick. Dies war offensichtlich von Interesse für die Alliierten, da sie die Funktionäre und Beamten in relativ naher Einstellungsgröße aufnahmen, wobei eine deutliche mimische Erstarrung (durch beispielsweise zusammengepreßte Lippen) zum Ausdruck kam (s. 0:17:28, 0:17:29 u. 0:17:34 h). Lediglich ein Mann drückt vor allem gestisch seine Fassungslosigkeit aus (s. 0:17:32): Bevor er den Kopf schüttelt, schlägt er seine Hände ungläubig ineinander. Dadurch, daß der Kommentator während dieser Aufnahmen pausiert, wird die Konzentration des Zuschauers ganz auf die Körpersprache dieser Deutschen gelenkt.

32  
3435  
3637  
40

Im weiteren Verlauf der Szenenfolge sehen wir Teile der Weimarer Bevölkerung auf ihrem Weg ins benachbarte Lager Buchenwald und ihr Verhalten angesichts der massenhaften Vernichtung. Diese Einstellungen sind mehr oder weniger durchgängig und in nüchternem Tonfall kommentiert:

41

»Nach dem Besuch der höheren Funktionäre und Beamten sollen alle Bürger der Stadt Weimar Zeugen der im Lager Buchenwald begangenen Greuel werden, so befiehlt der kommandierende General. [...] Sie ziehen aus wie zu einem Ausflug, zu einem vergnüglichen Waldspaziergang, einem kurzen Fußmarsch (s. 0:18:05 h) – denn es ist ja von keiner deutschen Stadt weit bis zum nächsten Konzentrationslager.« (0: 17:51 – 0:18:09 h)

42

Für den heutigen Zuschauer sind die gut gelaunten jungen Frauen besonders irritierend, befinden sie sich doch auf dem Weg ins benachbarte Lager, dessen Zweck ihnen vermutlich bekannt war. Angesichts der aufgebahrten Leichen (außerhalb des Bildrahmens, in Verlängerung der rechten unteren Bildecke) wenden die meisten wenig später den Blick ab (s. 1.1), die vorherige Heiterkeit ist ernststen Minen gewichen (0:19:36 h).<sup>29</sup>

43

49

#### 1.1.4 Latente Aufforderung zur Ergänzung – die Verwertungsmaschinerie der Nazis

Was nach der Exposition (s. 1.2.4) vergleichsweise harmlos mit Aufnahmen der Begeisterungstürme bei Befreiung der Lager beginnt (s. 0:01:10, 0:01:40 u. 0:01:43 h) – Bilder, die in späteren Filmen kaum zu sehen sind und auf die auch Resnais nicht zurückgegriffen hat –, entwickelt sich über die Bilder der halb verhungerten (s. 0:02:21 u. 0:02:24 h)<sup>30</sup> und der Ersten Hilfe bedürftigen (s. 0:02:43 u. 0:02:55 h) Überlebenden

29. »Aber die Deutschen, die nach der Befreiung durch die Konzentrationslager geführt wurden, wendeten sich mit heftigen Bewegungen ab. Sie wollten nicht sehen. Der Anblick des Grauens übersteigt tatsächlich jede Fassungskraft.« (Darmstädter 1995: 117) »Schaut man die Fotografie [»Auf ihrer Führung durch das K.Z. Buchenwald blicken Weimarer Bürger auf einen der hoch mit Leichen beladenen Wagen.«] jedoch genauer an, so zeigt sich schnell, daß dies nur eingeschränkt stimmt, daß die Bildunterschrift mehr von der Absicht derjenigen verrät, die das Foto publizierten, als vom fotografierten Augenblick. Tatsächlich blickt nur einer der Weimarer auf die Toten [...]. Seine eindeutige Hinwendung zu dem Haufen gestapelter Leichen ist deutlich gegen Blickrichtung und Körperhaltung der übrigen gerichtet. Diese nämlich schauen auf die Soldaten oder auf den Boden.« (Brink 1998: 61)

30. Vgl. den Off-Kommentar: »[...] haben diese Menschen zu Tieren erniedrigt. Und doch waren sie einst Menschen, wie du und ich.... [...] und für viele kam die Hilfe zu spät.«

31. Vgl. seine Reaktion in II.1.1.1.

32. »Das waren einst Menschen, Gottes Kinder, Millionen zu Tode gequält von deutschen Henkern ...« (0:05:06–0:05:09 h), kommentiert der Sprecher. Dem Leser der vorliegenden Arbeit sollen die Bilder hier erspart werden und im Rahmen »Leichenmassen«-Sequenz (s. 1.1.2) in hoffentlich einigermaßen erträglicher Weise präsentiert werden.

33. Während Spielberg darauf explizit Bezug nimmt, indem er in einer Sequenz das Warenlager inszeniert (s. II.2.1.7), entlarvt Benigni in einer Schlüsselszene seines Films (– »Knöpfe und Seife« –) die Absurdität der Vernichtungsmaschinerie (s. II.4.1.4.ba).

Siehe II.2.1.7 zu den unterschiedlichen Formen des Umgangs mit diesem Verwertungsaspekt in Lanzmanns SHOAH, Spielbergs SCHINDLERS LISTE und Resnais' NACHT UND NEBEL sowie II.4.1.4.ba zu Benignis DAS LEBEN IST SCHÖN und II.5.6.a zu Loridan-Ivens' BIRKENAU UND ROSENFELD.



41 0:18:05 h



42 0:19:36 h



43 0:01:10 h



44 0:01:40 h



45 0:01:43 h



46 0:02:24 h



47 0:02:43 h



48 0:02:55 h



49 0:04:21 h

recht schnell und spätestens mit der Besichtigung der befreiten Lager durch alliierte Offiziere, wie beispielsweise der alliierte Oberstkommandierende, General Eisenhower<sup>31</sup>, im Lager Ohrdruff (s. 0:04:09 u. 0:04:21 h), zu einer dichten Folge zunehmend unerträglicherer Aufnahmen.<sup>32</sup>

Bevor jedoch diese häufig zitierte, rund dreiminütige Kaskade von Schockfotos auf den Zuschauer einprasselt, schließt sich an die Sequenz »Folterkammern und -geräte, Gaskammern« eine Sequenz an, die in ähnlicher Weise und zum Teil mit gleichem Bildmaterial in Resnais' *NACHT UND NEBEL* vorkommt (s. II.2.1.7), in Lanzmanns *SHOAH* gegen Ende des Films zitiert wird und in leicht abgewandelter Form in *BIRKENAU UND ROSENFELD* ihren Platz hat (s. II.5.6.b); auch in Spielfilmen wie *SCHINDLERS LISTE* oder *DAS LEBEN IST SCHÖN* wird die Verwertungsmaschinerie der Nazis thematisiert – Filme, auf die an anderer Stelle eingegangen wird.<sup>33</sup> Das wirkmächtige Prinzip

des Pars pro toto wird hier also zum ersten Mal im Medium Film eingeführt und in späteren Filmen oft zitiert bzw. weiterentwickelt. Darüber hinaus weist der Kommentator in dieser Sequenz erste Ansätze von Ironie bzw. Sarkasmus auf, die in Resnais' *NACHT UND NEBEL* aufgenommen und intensiviert werden.

Diese »Verwertungsmaschinerie«-Sequenz, mit etwas mehr als zweieinhalb Minuten Dauer durchaus eine der längeren des Films, präsentiert zunächst das Ergebnis der am Ende der vorangegangenen Sequenz angesprochenen Gaskammern: Während der Zuschauer zu melodramatischer Musik mit Aufnahmen eines Krematoriumsschlotes und vor allem mit Kamerafahrten (zunächst) über die zahlreichen Krematoriumsöfen<sup>34</sup> konfrontiert wird, erläutert ihm der Off-Kommentator die rasch wechselnden Einstellungen:

50  
61

»Noch ehe die Leichen erkaltet waren, wurden sie in gewaltigen Öfen verbrannt. In Auschwitz allein gab es vier, sie brannten Tag und Nacht. Die Zahl der im Vernichtungslager Auschwitz allein Verbrannten wird auf vier Millionen geschätzt (s. 0:06:52 h) und die Knochen wurden vermahlen (s. 0:06:53) und als Düngemittel an deutsche Bauern verkauft. Ja, die Todestmühlen waren ein einträgliches Geschäft. Hier<sup>35</sup> sind Tausende von Kleidungsstücken, die man in Dachau den Internierten abnahm, um sie gewinnbringend zu verkaufen (s. 0:07:07 h). Schuhe (s. 0:07:13 h) – Schuhe, in allen Größen, Kinderschuhe. Ja selbst Spielzeuge (s. 0:07:19 h) und Puppen (s. 0:07:21 h)<sup>36</sup>. Aus dem Jammer gequälter Menschen wurde reiches Kapital geschlagen. Das (s. 0:07:29 h<sup>37</sup>) ist: Frauenhaar. Den weiblichen Gefangenen abgeschnitten, bevor man sie umbrachte. Sorgfältig gebündelt, um verkauft und verarbeitet zu werden. Der große Lagerschuppen von Buchenwald – und jedes der Lager hatte einen solchen Schuppen. Schmuckstücke, Uhren, Eheringe, Berge von Brillen (s. 0:07:55 h<sup>38</sup>), Goldzähne (s. 0:07:57 h), die den Toten und Lebenden ausgebrochen wurden. Und das sind die Instrumente, mit denen man sie den Opfern ausriß.<sup>39</sup> Ein reicher Ertrag – Gold aus dem Munde Ermordeter.« (0:06:36 – 0:08:08 h)

Diese, wie der gesamte Film, schnell geschnittene Sequenz überhäuft das Publikum geradezu mit einer Vielzahl von Gegenständen und Körperteilen der Ermordeten, die den Deutschen zur Wiederverwertung zugeführt wurden. Die vollständige Verwertung der Opfer läßt den Zuschauer erschauern; die Berge von Gegenständen und Körper-

34. Vgl. die sehr ähnlichen Aufnahmen in Resnais' *NACHT UND NEBEL*, ebenfalls vor der Verwertungssequenz.

35. Die entsprechende Einstellung zeigt einen Soldaten der alliierten Streitkräfte vor einer Stange mit unzähligen Kleidungsstücken (0:07:02 h).

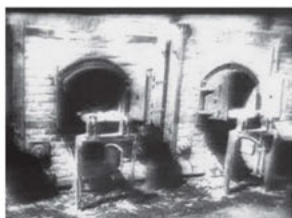
36. Vgl. dieselbe Aufnahme in Resnais' *NACHT UND NEBEL*.

37. Vgl. ebd.

38. Vgl. ebd.

39. Die entsprechende Einstellung zeigt einen Haufen von Reißzangen (0:08:02 h).

40. »Der Kern des Films wird vom christlichen Symbol des Kreuzes umrahmt; in der filmischen Anfangssequenz steht das Kreuz allein für die in den Lagern umgekommenen Menschen, während in der Schlußsequenz auf das Kreuz der Schuld angespielt wird, das laut Kommentar Millionen Deutsche [...] auf sich nehmen und dazu für die Opfer der Verfolgung Sühne leisten müssen.« (Hahn 1997: 108)



50 0:06:52 h



51 0:06:53 h



52 0:07:07 h



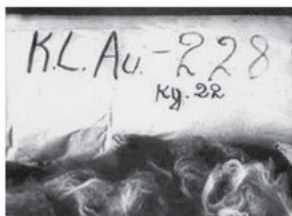
53 0:07:13 h



54 0:07:19 h



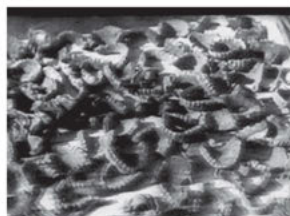
55 0:07:21 h



56 0:07:29 h



57 0:07:55 h



58 0:07:57 h



59 0:08:02 h



60 0:08:06 h



61 0:08:17 h

teilen lassen ihn das unbegreifliche, unermessliche Ausmaß der Vernichtung und die Skrupellosigkeit der Nazis erahnen. Ironie und Sarkasmus sprechen aus Sätzen »Ein reicher Ertrag – Gold aus dem Munde Ermordeter.« (0:08:06 h) und »Ja, die Todesmühlen waren ein einträgliches Geschäft.« (0:06:56 h) Auf diese Weise nehmen sie den häufig ironisch-sarkastischen Kommentar in Resnais' *NACHT UND NEBEL* vorweg (s. II.2.1.1 und II.2.1.3).

### 1.1.5 Kollektivschuld und Erfahrbarmachung der Lager – »Elfhundert Kreuze für elfhundert frische Gräber«

Die 15-sekündige Anfangs- und die 25-sekündige Endszene bilden aufgrund derselben und sich vom Rest des Films leicht abhebenden Thematik den Rahmen der *TODESMÜHLEN*. In dessen Mittelpunkt steht die christliche Kreuz-Symbolik<sup>40</sup> und der damit verbundene Vorwurf der Kollektivschuld. Letzteres trifft insbesondere auf das Film-

ende zu. Neben dem Bildmaterial spielt der von Zahlen und Wiederholungen geprägte Kommentar hierbei eine zentrale Rolle.

Die Rahmenszenen sind jedoch nicht völlig vom Mittelteil des Films abgekoppelt, sondern bilden mit der jeweils folgenden bzw. vorangehenden Szene die Exposition bzw. die Schlußsequenz.

Die auf die Anfangsszene folgende Sequenz hebt sich von weiten Teilen des restlichen Films ab, da sie auffällig inszeniert und montiert ist. Dem Zuschauer wird so der Gefängnischarakter der Lager erfahrbar gemacht. Daher ist es kein Zufall, daß vergleichbare Aufnahmen von den Stacheldrahtzäunen der Konzentrationslager in späteren Filmen (*NACHT UND NEBEL*, *BIRKENAU UND ROSENFELD*) oder der zeitgenössischen Lagerfotografie wiederkehren.

Auch die Schlußszene fällt durch eine besondere Inszenierung auf. Wie Resnais in *NACHT UND NEBEL* montiert auch Burger Aufnahmen aus Leni Riefenstahls *TRIUMPH DES WILLENS* (1934–1935) zwischen die Bilder von 1945 und versucht auf diese Weise, die damals Hitler zujubelnde Menge mit den 1945 durch die Lager geführten Bürgern gleichzusetzen, ihnen ihre Schuld vorzuhalten.

#### *Detaillierte Sequenzanalyse:*

62  
65

Die Aufblende zur Eröffnungssequenz zeigt eine lange Schlange von Menschen, die, große Kreuze tragend, einen kleinen Ort durchqueren (s. 0:00:16 h). Unmittelbar danach – und begleitet von leise untermalender, schwermütiger Musik sowie zahlreichen schnellen Einstellungswechseln mit zum Teil kunstvollen Bildkompositionen (s. v.a. 0:00:20 u. 0:00:25 h) – setzt aus dem Off die pathetische Stimme eines männlichen Kommentators ein, der dem Zuschauer erklärt, was im Bild zu sehen ist:

66  
67

»An einem Apriltag des Jahres 1945 trug man (s. 0:00:20 h) elfhundert Kreuze hinaus zur Scheune (s. 0:00:23 h) von Gardelegen. Elfhundert (s. 0:00:25 h<sup>41</sup>) weiße Holzkreuze für elfhundert frische Gräber; elfhundert Tote – [Abblende] (s. 0:00:31 h) und doch nur [Aufblende] ein winziger Bruchteil der Opfer (s. 0:00:34 h) deutscher Konzentrationslager.« (0:00:15 – 0:00:34 h)

Es handelt sich um 1100 Kreuze, bestimmt für die 1100 Opfer von Gardelegen – eine große Anzahl von Toten, die durch vierfache Nennung betont wird und durch die Relativierung (»und doch nur ein winziger Bruchteil der Opfer deutscher Konzentrationslager«) gleichzeitig die Gesamtheit der Opfer erahnen läßt. Beim Off-Kommentar der knapp einminütigen Exposition fällt die Betonung von Zahlen besonders auf, was dem Zuschauer auf schonungslose Weise das Ausmaß der Vernichtung offenbart. Im ersten Teil wiederholt der Sprecher die Zahl elfhundert innerhalb von zwei Sätzen vier Mal, im zweiten Teil der Exposition betont er, daß Millionen interniert und getötet wurden. Darüber hinaus nennt er die Anzahl der Konzentrationslager.

**41.** Die Art und Weise, wie hier die die Kreuze tragenden Männer aufgenommen werden – sie laufen auf eine ihnen im Weg stehende Kamera zu und an ihr vorbei – erinnert an die Inszenierung in Leni Riefenstahls *TRIUMPH DES WILLENS* (D 1935). Entsprechende Ausschnitte verwendet Alain Resnais zu Beginn seines filmischen Essays *NACHT UND NEBEL* (fahrentragende Männer laufen auf die Kamera zu).



62 0:00:16 h



63 0:00:20 h



64 0:00:23 h



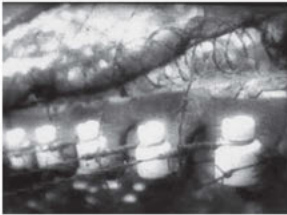
65 0:00:25 h



66 0:00:31 h



67 0:00:34 h



68 0:00:36 h



69 0:00:37 h



70 0:00:39 h

Bereits in der ersten Hälfte der Exposition waren die zahlreichen schnellen Einstellungswechsel mit zum Teil kunstvollen Bildkompositionen von leiser, untermalender, schwermütiger Musik begleitet, die in der zweiten Hälfte der Exposition fortgeführt wird und beim Pausieren des Sprechers lauter wird. Wie beim »Kreuzmarsch« fällt schon bei den ersten Einstellungen der aktuellen Szenenfolge (»Die KZ's als Gefängnis«) die künstlerische filmische Inszenierung auf, die sich in späteren Filmen (insbesondere) von Resnais (*NACHT UND NEBEL*), Lanzmann (*SHOAH*) und Ivens (*BIRKENAU UND ROSENFELD*) in vergleichbarer Weise wiederfindet: Die filmische Annäherung an die Lager erfolgt – wie in der Exposition von *NACHT UND NEBEL* (s. II.2.1.3) – durch wiederholte Kamerablicke von außen nach innen, die zum größten Teil den Stacheldraht und somit die Abgeschlossenheit dieser Lagerwelt erfahrbar machen (s. v.a. 0:00:34, 0:00:36 u. 0:01:03 h). Wie zuvor die weißen Holzkreuze (s. insb. 0:00:25 h) sticht dem Zuschauer in diesen Aufnahmen im Bildvordergrund der Stacheldraht förmlich ins Auge, insbesondere in 0:00:34 h – eine Einstellung, die darüber hinaus mit einer tastenden Kamerabewegung verbunden ist, wodurch die Dichte des Stacheldrahtzauns deutlich und der Gefängnischarakter der Lager spürbar wird (s. auch 0:00:36 u. 0:00:37 h). Nachdem bei diesen Bildern das Publikum ahnen kann, daß der Stacheldraht elektrisch geladen ist (s. v.a. 0:00:36 h), sichert der in der folgenden Einstellung wieder einsetzende Kommentator diese Vermutung ab. Beginnend mit der Aufnahme eines Warnschildes (s. 0:00:39 h) erläutert er:

71  
73

»Unter elektrisch geladenem Stacheldraht (s. 0:00:41 h) wurden Millionen gefangengehalten, (s. 0:00:44 h) wurden nach bisherigen Schätzungen 20 Millionen Menschen gemordet. In allen Teilen Deutschlands und den (s. 0:00:50 h) besetzten Gebieten gab es Konzentrationslager, zusammen waren es mehr als dreihundert ... Todesmühlen sie alle.« (0:00:38 – 0:01:00 h)

74  
75

Explizit liefert der Text am Ende der Exposition die Erklärung für den Filmtitel: ›Todesmühlen‹ wird demnach synonym und metaphorisch für die nationalsozialistischen Konzentrationslager gebraucht (s. 1.1.1 und 1.1.2). Während die musikalische Untermauerung allmählich ausklingt, inszenieren zwei weitere Einstellungen den Stacheldrahtzaun der Schreckensorte (s. 0:01:02 u. 0:01:03 h). Vor allem die vorletzte Einstellung fällt durch ihre besondere ästhetische Gestaltung auf (s. 0:01:02 h): In einer klassischen Zentralperspektive wird der doppelte Stacheldrahtzaun in seiner Länge durch eine beeindruckende Bildflucht und in seiner Eigenschaft als Trennelement zwischen außen und innen im Bildvordergrund besonders in Szene gesetzt. Ähnliche Bildkompositionen findet man noch heute in der künstlerischen Lagerfotografie, wodurch dem Zuschauer das gewaltsame Eingeschlossen-Sein, das Gefangen-Sein vermittelt wird.

76  
78

Nachdem im letzten Drittel der Sequenz »Deutsche müssen das Desaster in den befreiten Konzentrationslagern betrachten« (s. 1.1.3) die Schuld des »deutschen Volkes« dreifach begründet wurde und der Zuschauer in die Kollektivschuld durch den hier einmaligen sowie gezielten Einsatz der ersten Person Singular (›ich‹) zwangsweise einbezogen wurde<sup>42</sup>, wird die Anklage in den folgenden Schlußszenen noch gesteigert. Mittel hierzu ist der Einsatz von Rhetorik dort, wo die Fakten schon extrem deutlich sind:

79  
81

»Erinnert Ihr Euch noch (s. 0:19:52 h) – 1933, 1936, 1939? War ich dabei? Was habe ich dagegen getan? *Millionen Deutsche* (s. 0:20:07 h), die dem Bösen (s. 0:20:08 h) zujubelten. *Millionen Deutsche*, die sich an Haß und Rache gesängen berauschten. (s. 0:20:16 h) *Millionen Deutsche*, die dem freien Wort, dem freien Geist Tod und Verderben schworen. *Millionen Deutsche*, die ihre Hand liehen, um unschuldige Menschen, wehrlose Völker zu überfallen und zu morden. Die Saat (s. 0:20:35 h) ist aufgegangen – Kreuze – hundert Kreuze, tausend Kreuze, *Millionen* (s. 0:20:46 h) Kreuze für die Opfer der deutschen Todesmühlen.« (Eigene Hervorhebung; 0:19:51 – 0:20:49 h)

Das ›ich‹ aus der vorangehenden Szene beibehaltend, redet der Kommentator dem Zuschauer zunächst mit rhetorischen Fragen ins Gewissen, indem er ihn fragt, was er

42. »Sie mußten sterben, weil das deutsche Volk sich widerstandslos in die Hände von Verbrechern und Wahnsinnigen begab. Weil das deutsche Volk zuließ, daß in seinem Namen, Recht und Gerechtigkeit mit Füßen getreten wurden. Weil das deutsche Volk in brutaler Machtgier der Ehrfurcht vor Gott und der Ehrfurcht vor dem Mitmenschen abschwor. Ja, das war damals. Beim Siegeszug der S.A. durchs Brandenburger Tor, da marschierte *ich* mit. Ja, *ich* erinnere mich. Beim Nürnberger Parteitag hab *ich* ›Heil‹ geschrien. Und dann, an einem andern Tag, als die Gestapo meinen Nachbarn holte, hab *ich* mich abgewendet und gefragt, ›was geht's *mich* an?‹« (Eigene Hervorhebung; 0:18:54–0:19:50 h)



71 0:00:41 h



72 0:00:44 h



73 0:00:50 h



74 0:01:02 h



75 0:01:03 h



76 0:19:52 h



77 0:20:07 h



78 0:20:08 h



79 0:20:16 h



80 0:20:35 h



81 0:20:46 h

gegen die Nazis unternommen habe. Parallel hierzu wird er mit Aufnahmen aus Leni Riefenstahls *TRIUMPH DES WILLENS* (1935) vom Nürnberger Parteitag 1934 konfrontiert. In einer Kamerafahrt zeigen sie die dem Führer mit dem Hitlergruß die Ehre erweisenden Menschenmassen (s. 0:19:52 h).

Die anklagende Aufzählung, wie »Millionen Deutsche« Hitler zujubelten und seine Vernichtungspolitik unterstützten, wird auf besondere filmische Art und Weise in Szene gesetzt: Wiederholt überblendet Burger die bereits bekannten Aufnahmen der deutschen Zivilbevölkerung beim Betrachten des Desasters (s. 0:20:07 h) mit Bildern des Hitlergrußes in näherer Einstellungsgröße. Die sich für Hitler begeisternde Menge aus dem Jahre 1934 wird so mit den abgebildeten deutschen Bürgern von 1945 sowie dem Zuschauer ausnahmslos und ohne Nuancierung gleichgesetzt, jeder Deutsche wird zum Mittäter, zum Schuldigen gemacht.

Die letzten Einstellungen greifen den »Kreuz-Marsch« von Gardelegen aus den ersten Bildern des Films auf (s. 0:20:46 h), der Rahmen schließt sich mit zum Teil gleichem Bildmaterial (s. 0:20:35 h). Im Unterschied zum Filmauftakt informiert der Sprecher hier nicht über die spezifische Situation, sondern benutzt sie symbolisch für das Ausmaß der nationalsozialistischen Vernichtung. Daher wiederholt er nicht die exakte Anzahl von Holzkreuzen, sondern spricht zunächst von hundert, dann von tausend und schließlich von Millionen – die Steigerung ikonisiert das Ausmaß der Vernichtung ebenso wie sie die Größe der Schuld unterstreichen soll. Auch das Schlußwort des Kommentators sowie des Films unterscheiden sich vom Filmanfang: die »deutschen Konzentrationslager« werden durch die »deutschen Todesmühlen« ersetzt. In dieser Formulierung steckt neben stärkerer Anschaulichkeit auch erheblich mehr Anklage (s. 1.1).

---

43. Auch in seinem späteren, eineinhalb Stunden dauernden Dokumentarfilm, *SOBIBOR, 14. OKTOBER 1943, 16 UHR* (F 2001), läßt Lanzmann Aufnahmen des Überlebenden mit denen des einstigen Vernichtungslagers alternieren.

44. Vgl. insbesondere die Übertragung der Gedenkveranstaltung am 27.01.2005 vom 60. Jahrestag der Befreiung des Lagers Auschwitz-Birkenau sowie die Bilder entsprechender Gedenkveranstaltungen aus anderen ehemaligen Konzentrations- und Vernichtungslagern. Vgl. auch die unzähligen Dokumentationen im Fernsehen, u.a. auch *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* von Ebbo Demant (BRD 1979).

45. Vgl. Lanzmanns Auffassung, daß die Orte nicht von selbst sprechen (1990: 290); vgl. den Film *BIRKENAU UND ROSENFELD*, in welchem Lagerbesucher sich darüber wundern, daß die Orte sie nicht »ansprechen« (s. II.5.5.d).

46. »Die Vernichtungslager sind traumatische Orte, weil der Exzeß der dort verübten Greuelthaten menschliches Fassungs- und Darstellungsvermögen sprengt. [...] Traumatische Orte, Erinnerungsorte und Generationenorte überlagern sich in dieser Gedächtnislandschaft [...].« (Ebd. 27)