

## **Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen**

\_\_\_\_ Wie kann man die Lager darstellen? Wie kann man die Opfer zeigen, ohne ihnen mit den Bildern ihres leidvollen Sterbens und Todes noch einmal Gewalt anzutun? Der Film von Fuller/Weiss über die Öffnung des Lagers Falkenau zeigt eine Geste: Die deutschen Einwohner des Ortes Falkenau werden von US-Militärs gezwungen, die Toten aus dem Lager zu bekleiden und zu bestatten. Mit diesem Ritual sollen die Toten wieder in die Gemeinschaft aufgenommen werden, aus der sie zuvor verstoßen worden waren. Und indem sie die Toten begraben, sollen die Deutschen sich der Verbrechen bewußt werden, die in ihrem Namen und in ihrer Nähe begangen wurden. Dieses Material ist uns durch den Beitrag von Georges Didi-Huberman gegenwärtig, ich kann darauf aufzubauen und werde auch versuchen, etwas von der Diskussion aufzugreifen, die dieses Material unter uns ausgelöst hat. Es geht also um die Repräsentation der Lager im deutschen Machtbereich in Fotografie und Film. Es geht um Bilderpolitik, es geht um Montage.

\_\_\_\_ Eine Montage bringt da, wo sie interessant ist, zwei Dinge in Verbindung, ohne sie in eins zu setzen. Es geht um eine bestimmte Proportion, es gilt eine Balance zu halten, es gilt, bei der Gleichsetzung eine Verwechslung oder Vermengung der in Beziehung gesetzten Elemente zu vermeiden und eine produktive Gedankenverbindung zu erreichen, einen Gedanken-Witz.

Und das Gegenteil davon haben wir mit dem, was man heute gar nicht mehr Dokumentarfilm nennt, sondern – wie im Jugendlichenjargon, in dem man immer bei einem Fremdwort 27 Silben wegläßt – Doku. Sie alle kennen die Kompilations-Dokus über die Nazis. Und Sie alle kennen das, was man Kompilation nennt: das Vermengen von Bildern der verschiedensten Sorten, was politisch unerträglich ist. In der Kürze der Zeit zeige ich keine Beispiele aus dem Fernsehen, nichts, was nur symptomatisch interessant ist – vielleicht sollte man nie etwas zeigen, was nur symptomatisch interessant ist, auch wenn man mehr Zeit hat.

— Meine Idee, auch für den Vortragstitel, die Bilder aus der NS-Zeit als Agenten anzusehen, kommt von Hartmut Bitomsky, aus der Erfahrung mit der Arbeit an seinem Film *Deutschlandbilder*, als er in den achtziger Jahren einen Film aus sogenannten „Kulturfilm“ der Nazizeit montierte und sich fragte, was es mit den Bildern auf sich hatte, mit denen er da umging. „Es hat in Deutschland keinen Bildersturm gegeben, der die Filme in einem ersten Akt der Empörung zerstört hätte. Die Filme wurden konfisziert, und das ist etwas anderes. Sie kamen unter Verschluß, man hatte mit ihnen noch was vor. Gefangenen ähnlich, die ein Lösegeld auskaufen kann, dürfen sie heraus. Es muß sichergestellt sein, daß der Kontext und eine gewissenhafte Dosierung sie unschädlich machen. Eine Umschreibung dafür, daß sie als Dokumente benutzt werden, als Dokumente werden sie mit einer doppelten Aufgabe betraut. Sie sollen belegen, wie der Faschismus wirklich gewesen ist, sie sollen sagen, was der Faschismus damals gesagt hat. Die alte Botschaft noch einmal. Diesmal aber als Schreckensbotschaft. [...] Und gleichzeitig haben sie gegen sich selbst auszusagen, wie man es mit Agenten macht, die übergelaufen und umgedreht worden sind. Und sie sprechen und es ist die Tatsache, daß wir sie immer noch verstehen. Es schlägt einem da kein unbegreifliches Lallen und Stammeln einer fremden Sprache entgegen, hinter die wir nicht kommen könnten. Und dann diese andere Tatsache ihrer Verfügbarkeit: die Filme halten das Verfahren, das sie zu Kronzeugen umkrepelt, nicht nur aus – sie bieten sich geradezu dafür an. Als wäre genau das ihre Bestimmung: die Rolle von Belegmaterial zu spielen.“<sup>1</sup>

— In diesem Zusammenhang will ich nur episodisch daran erinnern, daß Albert Speer in seinen Memoiren schreibt, er habe sich während der Nürnberger Prozesse gefragt, ob er vielleicht schon wieder ein Opportunist sei, weil er alles, was gegen das Deutsche

1 *Deutschlandbilder* von Hartmut Bitomsky und Heiner Mühlendiek. Film 35 mm, s/w, 60 Minuten, Bundesrepublik Deutschland 1983

Reich und gegen das Nazi-Regime jetzt vorgebracht würde, so schlüssig fände. Speer selbst wurde dann, nach seiner Zuchthausstrafe, zu einem aussagewilligen Zeugen der Publizistik.

— Wer sich als Zeuge zur Verfügung stellt, der versucht sich damit auch reinzuwaschen, das gilt für Personen wie für Bilder. Meine nächste Frage ist deshalb: Gibt es vielleicht ein Äquivalent zum *Wörterbuch des Unmenschen*? Kann es ein Bilderbuch des NS-Unmenschens geben? Das Buch *Aus dem Wörterbuch des Unmenschens*<sup>2</sup> war in den sechziger Jahren sehr bekannt, ist in mehreren Auflagen erschienen, gegenwärtig aber nicht lieferbar. Das ist erstaunlich, denn es gibt in Deutschland doch ein lebhaftes Interesse an Wörterpolitik. Das wird mit dem oft falsch verstandenen Begriff „political correctness“ angesprochen. Diedrich Diederichsen sagt ganz richtig, mit „political correctness“ zu handeln, bedeute, politisch richtig zu handeln, und natürlich müsse so gehandelt werden.

— Es ist gar nicht möglich, dem Wörterbuch entsprechend, eine Liste mit unmenschlichen Bildausdrücken zu erstellen, weil Wörter und Bilder ganz anders funktionieren. Man kann Wörter, die in einem bestimmten Zusammenhang geprägt worden sind, festhalten, wie „Sonderbehandlung“, „Endlösung“. Daß die Nazis so gern „fanatisch“ sagten, ist heute kaum noch jemandem bewußt. Niemand benutzt das Wort noch in ihrem Sinne, es gibt nur noch den Fan in seiner harmlosen Idiotie.

— Eine entsprechende Erörterung von Bildern ist sehr viel schwieriger. Es gibt höchstens Bildfolgen, Bildkonstellationen, Aussagekonstellationen, Aussageprägungen mit Bildern, mit einem oder mehreren, die in etwa dem entsprechen, was in der Wortsprache ein feststehender Ausdruck ist.

— Aber noch einen Schritt zurück. Raul Hilberg merkt in seinem kürzlich in Deutschland erschienenen Buch *Die Quellen des Holocaust* zur Nazisprache an: „Einige Worte aus der Alltagssprache gab es, denen man keine besondere Bedeutung zu funktionalen Zwecken verliehen hatte, die jedoch praktisch unverzichtbar waren, um eine bestimmte politische Maßnahme, eine Haltung oder eine Einschätzung in ihrem Gewicht zu unterstreichen. Ein Beispiel hierfür war das Adverb ‚selbstverständlich‘. Für einen hohen Ministerialbeamten im Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung war es beispielsweise ‚selbstverständlich‘, daß ein Deutscher und vor allem ein Parteigenosse

2 Dolf Sternberger, Gerhard Storz, Wilhelm E. Süsskind, *Aus dem Wörterbuch des Unmenschens*. Hamburg 1957

nicht ‚beim Juden‘ kaufte. Desgleichen war es für einen deutschen Abwehroffizier ‚selbstverständlich‘, daß deutsche Soldaten gegenüber jüdischen Zwangsarbeitern eine Haltung der Unbarmherzigkeit und Distanz an den Tag legten. [...] Als Reinhard Heydrich, Chef des Reichssicherheitshauptamtes, kurz vor dem Überfall auf die Sowjetunion von einem seiner untergebenen Führer gefragt wurde, ob die Juden erschossen werden müßten, antwortete dieser, Zeugenberichten zufolge: ‚selbstverständlich‘.<sup>3</sup>

— Wieder also zeigt sich, daß die Verheerung noch viel weiter geht. Bevor wir Bilder identifizieren können, wollen wir Wörter identifizieren und stellen fest, daß es ein wortloses Einverständnis mit dem Mord gegeben hat.

— Die Benutzung des Wortes „selbstverständlich“ hilft zu verstehen, daß es den ausdrücklichen Befehl Hitlers, die Juden zu ermorden, nicht gibt. Daß sich dieser Befehl nicht finden läßt, dem entspricht, daß die systematische Ermordung „selbstverständlich“ gewesen ist. Es gibt genügend Analysen, die belegen, daß die Vernichtung der Juden nicht auf ausdrückliche Befehle zurückgeht.

— Ich werde Ihnen jetzt einen kurzen Ausschnitt aus Samuel Fullers Film *Verboten!* zeigen, dem gleichen Samuel Fuller, der den Film über die Öffnung des Lagers Falkenau 1945 gedreht hat. Der spätere Spielfilm *Verboten!* ist 1959 in den USA erschienen, in Deutschland damals aber nicht in den Verleih gekommen.

— Nur ein kurzes Wort zum Zusammenhang, zur Intrige: In diesem Film hat eine deutsche Frau in den letzten Kriegstagen einen verletzten Amerikaner bei sich aufgenommen, seitdem sind die beiden ein Paar und jetzt ist der Krieg zuende. Ihr kleiner Bruder ist ein Anhänger des „Werwolf“. Falls das nicht mehr geläufig ist: Die „Werwölfe“ sollten als Partisanen weiterkämpfen, sollte das Deutsche Reich von den Alliierten besetzt werden. 1959 hat keiner mehr geglaubt, daß die „Werwölfe“ je von Bedeutung waren. Fuller will erzählen, daß es nach 1945 noch Nazis gab, und da sind Nazi-Partisanen natürlich eine dramatische Personifizierung.

— In der Szene, die ich nun zeige, nimmt die Schwester den Werwolf-Bruder mit zu einer Verhandlung beim Nürnberger Prozeß:

— [Originalton aus Samuel Fuller *Verboten!*] .... crimes against peace, war crimes and crimes against humanity. We will show

3 Raul Hilberg, *Die Quellen des Holocaust*. Frankfurt am Main 2002, S. 118

you the defendants' own film. You will see their own conduct in the course of the conspiracy. Its history is the history of the Nazi party that grew from the brawling streets of Munich in the 20ies. Their aim was the highest degree of control over the German community. ,Give me five years. Today Germany, tomorrow the world. The Nazi party alone has the right to rule Germany and the right to destroy the enemy.“

\_\_\_\_ [Mit deutschem Akzent] „The Werwolf alone has the right to rule Germany. And the right to destroy the enemy.“

\_\_\_\_ „Martin Bormann, last seen alive May 2nd, 1945, fate unknown, tried in absentia. Absentee, said: ,The enemy is to work for us. As so far as we don't need them they must die.“

\_\_\_\_ [Mit deutschem Akzent) „The enemy is to work for us. And so far as we do not need them, they must die.“

\_\_\_\_ „German anti-Nazis were the first victims. Medical experiments were standard procedure at many concentration camps for Germans who did not agree with Hitler. Defendant Frick as Minister for the Interior directed the Nazi programme aimed at aged, insane, crippled or incurable Germans, the so-called ,useless eaters.' Thousands were committed to special institutions. Few of the German anti-Nazis ever returned. Evidence proved they were murdered because they were useless to Hitler's plan. A most intense drive was directed by Hitler and his Nazis against German protestants, Lutherans, Catholics. Pastor Niemöller was sent to a concentration camp. Bishop Galen was beaten up. Hitler inspired vandalism against church property. Nazi teaching was inconsistent with the Christian faith. It was the Nazi plan to suppress the Christian church completely after the war.“

\_\_\_\_ [Mit deutschem Akzent] „The old Christian era lasted but 2000 years. And it is a failure.“

\_\_\_\_ „But with the war the number of victims swelled to include citizens of all the nations in Europe. Included among the executed and burned were citizens from Holland, France, Belgium, Poland, Hungary, Czechoslovakia, Greece and other countries. But perhaps the greatest crime against humanity the Nazis committed was against the Jews whom they used as a scapegoat to camouflage their plan to make Hitler God and to make ,Mein Kampf' their bible. Goebbels was Hitler's trumpet. Goebbels catered to children, filled them with campaign cries that went to the heart of the Nazi movement. Hate was the Nazi religion. Hate was their battle cry. Hate was their god.“

\_\_\_\_ [Mit deutschem Akzent] „Hate, hate, and again hate.“

\_\_\_\_ „Children of tender years were invariably exterminated since they were unable to work. The Nazis endeavoured to fool them into thinking they were going through a ‚delousing process.‘ A thousand years will pass and this guilt of the Hitler gang will still not be erased.

\_\_\_\_ It took from 3 to 15 minutes to kill the people in the gas chamber depending on the climatic conditions. The Nazis knew when the people were dead because the screaming stopped. After the bodies were removed special Hitler commandos took off the rings and extracted the gold from the teeth of the corpses. Much of this loot was then transferred to secret vaults of the Reichsbank at Frankfurt on Main. This was genocide, the pre-meditated destruction of entire peoples. Genocide – the direct result of the Nazis’ claim that they have the right to destroy Hitler’s opposition.

,Tomorrow the world. Dead or alive.“ [Musik]

\_\_\_\_ Schwester: „Franz, I want you to look. Franz, you’ve got to look. We’ll look together. This is something we shall see. I want you to see it. The whole world shall see it, Franz!“<sup>4</sup>

\_\_\_\_ Das ist, wohlmeinend gesprochen, eine Re-Konstruktion. In Nürnberg sind tatsächlich auch Filme vorgeführt worden, was damals noch neu war. Erst in den letzten Jahrzehnten ist es üblich geworden, Filme überhaupt als Beweismaterial zuzulassen.

\_\_\_\_ Fullers Film will die Anklage in Nürnberg in Bilder übersetzen und rekonstruiert dazu einen Film, der in Nürnberg hätte gezeigt werden können. Es ist übrigens seine Stimme, die den Kommentar spricht.

\_\_\_\_ Dieser Anklage-Film ist aus sehr verschiedenem Material zusammengesetzt und ist das, was man einen *Kompilationsfilm* nennt – Esfir Schub hat dieses Wort in den dreißiger Jahren geprägt. In der Filmwissenschaft ist das kein pejoratives Wort, aber das Wort *compilare* heißt unter anderem auch „plündern“. Die Szene, die wir eben gesehen haben, beginnt damit, daß die Dokumentaraufnahmen vom wirklichen Prozeß in Nürnberg gezeigt werden, und sie setzt sich in einem architektonisch angepaßten Nebenraum, in einer Art Seitenschiff fort, in dem die deutschen Zuschauer Platz nehmen.

\_\_\_\_ Um zu zeigen, welche Wirkung der Anklage-Film auf die deutschen Zuschauer hat, gibt es eine Reiz-Reaktions-Montage, also abwechselnd Film und vom Film beeinflußte Zuschauer. Um dar-

4 Verboten!/Forbidden! von Samuel Fuller. Film 35mm, s/w, 86 Minuten, USA 1959

zustellen, welche Wirkung der Film auf den Werwolf-Sympathisanten hat, gibt es Überblendungen. In denen erscheint der Werwolf-Führer und sagt etwas, das zuvor einer der Nazi-Führer gesagt hat, oder besser: was der Kommentar zitiert hat. Der Junge versteht und auch wir sollen verstehen, daß der „Werwolf“ aus dem gleichen Geist ist wie das verbrecherische Nazi-Regime.

— Der Junge Franz schließt mehrfach zur Abwehr die Augen. Er sitzt mit seiner Schwester in der letzten Reihe, und an der Rückwand im Hintergrund ist ein Lichteffekt. Man hat die beiden sicher in die letzte Reihe gesetzt, um die Statisten nach Hause schicken zu können, wenn die Nahaufnahmen der Protagonisten gedreht werden, und die Beleuchter haben sich gedacht, daß man dem Publikum wenigstens einen kleinen Lichteffekt im Hintergrund schenken muß, wenn man ihm die Statisten vorenthalte. Wegen des Effekts und der Seitenschiff-Architektur entsteht eine gewisse Feierlichkeit. Der Raum sieht ein bißchen aus wie eine Aula; in der Schule ist die Aula der Ort der Feierlichkeit, gegen die es von seiten der Feierlichkeitsunterworfenen eine Abwehr gibt. Und das ist auch genau der Ort, an dem die meisten Filme über NS-Verbrechen den Schülern in Deutschland gezeigt worden sind, auch mir.

— Wenn man nun den Anklage-Film genauer ansieht, ist zunächst hervorzuheben, daß die Juden als Opfer erwähnt werden. Ich will darauf später noch eingehen: Denn es ist wirklich so, daß die Juden in den Filmen der Nachkriegsjahre fast unerwähnt bleiben.

— Einige Bildfolgen sind etwas zweifelhaft. Wir sehen eine Hand, die an dem Sperrventil für die Gaskammer dreht – wer soll das gefilmt haben? Die Nazis bestimmt nicht. Wahrscheinlicher ist, daß nach der Befreiung die Anlagen von den Alliierten gefilmt wurden, und einer hat gesagt: „Dreh doch mal an dem Hahn, damit man sich das vorstellen kann.“ Der Satz, daß „special Hitler commandos“ den in der Gaskammer ermordeten Juden die Goldzähne auszogen, trifft nicht ganz, denn diese „Sonderkommandos“ wurden aus KZ-Häftlingen gebildet und meistens wurden Juden dazu gezwungen.

— Der Anklage-Film entspricht seiner Argumentation nach dem, was wir aus dem Fernsehen kennen. Erst die Straßenschlachten, dann die Aufmärsche, der Partei- und Militär-Karnevalismus, dann Lager und Krieg. Diese Bildfolge hat inzwischen eine Entlastungsfunktion. Sie ist rituell geworden wie ein Gebet – ich denke

allerdings, daß es wenige Fromme gibt, die solche Bildfolgen Bild für Bild bedenken, wie es doch wohl welche gibt, die das Gewicht jedes Wortes im Vaterunser abwägen. Das Fernsehen, das diese Bildfolgen immer wieder zeigt, ist eine Art Gebetsmühle. Und wenn wir Fullers Kommentar-Wort ernst nehmen, daß es sich hier um „the defendants' own film“ handele – ein Verteidiger könnte das leicht zerflicken.

— Fuller zitiert in diesem Stück auch einen Ausschnitt aus Bergen-Belsen; als die Briten 1945 nach Bergen-Belsen kamen, fanden sie unendlich viele verhungerte Häftlinge vor. Sie nahmen Bulldozer, um die Toten wegzuschaffen. Sie befahlen den Wärtern, die Leichen in ein riesiges Massengrab zu werfen. Das ist gefilmt worden und hat sich tief eingeprägt. Es gibt da ein Wort aus der Nachkriegszeit, das die Amerikaner geprägt haben: Es heißt „Atrocity Film“, also ein Film, der Grausamkeiten zeigt, zusammengestellt aus erzieherischen Gründen. Fullers Film über Falkenau ist in gewisser Weise auch ein Atrocity Film.

— Wie in Falkenau, so wird auch in Bergen-Belsen das Beerdigen der Opfer als Strafe angeordnet. In Falkenau soll die Strafe eine bessernde Wirkung haben, hier in Bergen-Belsen wohl nicht. Hier werden Opfer auch nicht bekleidet, vielmehr weggeschafft. Eine kleine Abschweifung: Die Bilder vom Massengrab in Bergen-Belsen kommen auch in dem Aufklärungsfilm über die Nazi-Ver-



Massengrab Bergen-Belsen, 1945



Dieses Bild ist 1945 in der amerikanischen Zone in der Nähe von Dortmund, in Beckum, von einem unbekannten amerikanischen Militärfotografen gemacht worden. Im Stadtpark gibt es einen Aushang mit Bildern aus dem in der Nähe gelegenen Lager Gardelegen. Der Krieg ist vorbei und das Wetter ist schön.

Dieses Bild wurde in den ersten Monaten nach Kriegsende aufgenommen, im französischen Sektor, in einem Ort in der Nähe von Baden-Baden. Über den Bildern steht: „Die Zerstörung dieses Anschlags ist bei Todesstrafe strengstens verboten.“ Das ist Bilder-Politik! Bilder, die anklagen, Bilder, die zerstört werden könnten, um der Anklage zu entgehen, und die Androhung der Höchststrafe für die Zerstörung der Bilder.



brechen vor, der in der Bundesrepublik wohl die stärkste Wirkung gehabt hat: Erwin Leisers *Mein Kampf* von 1960.<sup>5</sup> Ich war damals Schüler und wußte viel von Anne Frank, auch, daß sie nach Bergen-Belsen deportiert und dort ermordet worden war. Ich kannte auch die Zahl der ermordeten Juden: sechs Millionen. Aber erst die Bilder vom Massengrab stellten eine Verbindung zwischen der fast zu familiären Anne Frank und der abstrakten Zahl her.

— Es ist noch anzufügen, daß Leisers Film auch kommerziell erfolgreich war. Auch das ein Kompilationsfilm, aus vielerlei zusammengesetzt. Er zitiert Bilder aus Leni Riefenstahls Film über den NS-Parteitag. Deren Anwälte erstritten, daß die Produktionsfirma für diese Bilder eine beträchtliche Lizenzsumme zahlen mußte, denn diese Bilder gehörten Riefenstahl privat. Leiser will über das Nazi-Regime aufklären, und an den Einnahmen des Films werden nicht die Opfer der Nazis beteiligt, sondern eine der Personen, die geholfen haben, die Nazi-Propaganda in Szene zu setzen.

5 *Den blodige tiden/Mein Kampf*  
von Erwin Leiser. Film 35mm,  
s/w, 122 Minuten, Schweden  
1960

6 *Die Todesmühlen/Death Mills* von  
Hanuš Burger. Film 35mm, s/w,  
22 Minuten, Deutschland/Ameri-  
kanische Zone 1945

— In den ersten Nachkriegsjahren stellten die Alliierten, im Westen wie im Osten, Dutzende von Atrocity-Filmen her, die die deutsche Bevölkerung sehen sollte bzw. zwangsweise sehen mußte. Der bekannteste dieser Filme ist Hanuš Burgers *Die Todesmühlen*.<sup>6</sup> In diesem Film wird gezeigt, wie die Bevölkerung von Weimar gezwungen wird, das Lager Buchenwald zu besichtigen.

Buchenwald ist in Sichtweite von Weimar, und auch dort haben viele behauptet, nie vom Lager gehört zu haben. Man kennt das vom Verhör, der Beschuldigte bekommt einen Gegenstand gezeigt, das soll zur Folge haben, daß er nicht länger leugnet.

\_\_\_ Im folgenden zitiere ich ein Gespräch, das Gunnar Landsgeist mit dem Filmwissenschaftler Thomas Tode geführt hat:

\_\_\_ „T.T.: Zugespitzt läßt sich folgende These aufstellen: Die Filme sollten durch ihre Schockbilder das Leiden auf die Zuschauer ausdehnen. Sie sollten auch eine Art Bestrafung darstellen. Die Amerikaner gingen dabei direkter, emotionaler, geradezu plump vor, die Franzosen distanzierter. *Les camps de la mort* verzichtet beispielsweise auf Musik, arbeitet stärker mit rationalen Argumenten, weist auf Zynismen wie den von den Nazis verwendeten Begriff ‚Erholungslager‘ hin. Die frühen Filme versuchten zwar, das Funktionieren der Lager zu zeigen, erfaßten aber deren zentrale Funktion, wie etwa die Selektion, die Rampen, das industrielle Töten noch gar nicht [...]. Was man in den frühen Filmen sieht, sind abgemagerte Menschen, die primäre Tötungsart in den KZ war aber nicht die des Verhungerns.“

\_\_\_ G.L.: Das Bemühen um möglichst authentische Bilder erklärt aber nur teilweise die extreme Exponierung der KZ-Häftlinge. Führte das Bestreben, derart ‚Wirkung‘ zu schaffen, nicht in ein ethisches Dilemma?

\_\_\_ T.T.: Tatsächlich gibt es dezentere Formen, die Leiche eines Menschen zu filmen. Die ästhetische Form der Darstellung hängt immer auch davon ab, wie man filmt, welche Einstellung man wählt etc. Denkt man an Filme wie die britisch-amerikanische Koproduktion *The True Glory* (Carol Reed, Garson Kanin), zeigt sich, wie behutsam die eigenen Toten gefilmt wurden. Meine – sicherlich weitgehende – These ist, daß die Amerikaner die KZ-Häftlinge als fremd, als nicht zu sich selber zugehörig empfunden haben. In *Die Todesmühlen* sagt der Kommentar, sie würden ‚wie Tiere‘ leben. Dazu sieht man eine Person, die vom Boden etwas ißt. Hier wird also unterstellt, daß eine Art ‚Vertierung‘ stattgefunden hätte. Natürlich hätte man den Toten auch die Augen schließen, Decken über sie breiten und dennoch zeigen können, wie dünn und abgemagert sie waren. Dazu wäre aber Empathie gefordert gewesen. Bei russischen Filmen verhielt es sich etwas anders, vermutlich aufgrund von Anweisungen an die Kameraleute. Im *Auschwitz*-Film werden die Häftlinge im Kommentar

Bergen-Belsen. Die Körper sind verhüllt, das Bild bestätigt das, was der Filmwissenschaftler Thomas Tode sagt: Man kann die Körper der Opfer verhüllen, ohne damit die Verbrechen der Nazis zu beschönigen.



stets mit Namen und Beruf vorgestellt und [es wird] versucht, ihnen somit als Individuen zu begegnen. Ich frage mich, warum so wenige solcher humaner Gesten gefilmt worden sind.“<sup>7</sup>

Der Satz, daß die KZ-Häftlinge als fremd empfunden wurden, als Opfer, die zwar den Täter anklagen, um die es aber selbst nicht geht, das trifft sehr. Das Bild vom Bulldozer, der die Leichen vor sich herschiebt, wird Ihnen gegenwärtig sein: Es drängt sich auf, darin eine Abwehr-Geste zu sehen – die Opfer werden beiseite geschoben, mit ihnen will man sich nicht beschäftigen.

Die Bilder, die ich Ihnen hier zeige, sind aus dem französischen Buch *Mémoire des camps*.<sup>8</sup> Da sieht man, wie ein Foto, das nach der Befreiung in einem KZ gemacht wurde, in Zeitungen erscheint, auf Plakaten, Zeitschriften, als Buchumschlag. Das Bild eines Toten zirkuliert. Der tote Körper ist ein Beweismittel geworden. Indem man ein Bild mit einem toten Körper veröffentlicht, lädt man die Öffentlichkeit ins Leichenschauhaus. Das hat seine Logik, denn angeklagt sind ja mit diesen Bildern nicht nur die unmittelbaren Täter.

Als im US-Bürgerkrieg zum ersten Mal Fotografen auf dem Schlachtfeld erschienen, einigte man sich bald darauf, keine Bilder zu veröffentlichen, auf denen die Toten identifizierbar sind. Das wurde weltweite Praxis. Diese Diskretion galt allerdings nicht für die Kolonialvölker. Und sie galt nach 1945 auch nicht für die Opfer der Nazis, die zumeist Juden waren.

- 7 Natürlich hätte man den Toten auch die Augen schließen können. Gunnar Landsgesell im Gespräch mit Thomas Tode. In: *kolik film*. Sonderheft 4 (Oktober 2005)
- 8 Clément Chéroux, *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933–1999*. Paris 2001

— Es gilt hier noch eine andere Spur zu verfolgen: Die Propaganda in England und in den USA hat die Juden so gut wie nie erwähnt. Nicht, daß die Juden seit 1933 in Deutschland Bürger zweiter Klasse waren, nicht, daß die Juden während des Krieges in Deutschland und in all den besetzten Ländern deportiert wurden. Und als im Westen die Massenvernichtungslager bekannt wurden – erst um 1943 –, ist das in den USA nur einmal in die Zeitung gekommen.

— Es gibt aus den USA viele Filme, die zum Kampf gegen Nazi-Deutschland motivieren sollten, aber es gibt wohl nur einen, in dem die Juden erwähnt werden. Da sieht man Juden in Kaftanen im Ghetto, sie verabreden, sich zu wehren, sie schießen ein paar Nazis tot, bevor sie selbst niedergemetzelt werden. Dieser Film ist von einem der „Hollywood Ten“, also von einem Linken in Hollywood, der später im Kalten Krieg wegen seiner „unamerikanischen“ Gesinnung Berufsverbot bekommen hat. Er hat diese Szene durchgeschmuggelt, er ist wenigstens symbolisch für die Juden eingetreten.

— Ich will wieder auf die Frage der Montage zurückkommen und auf die Verwendung von sehr heterogenem Material. Dazu ein Ausschnitt aus Alain Resnais *Nacht und Nebel*, 1955/56 fertiggestellt. Resnais versucht beim Kompilieren mit einem einfachen Mittel zwei Bildsorten auseinanderzuhalten. Die Bilder, die er selbst, mehr als ein Jahrzehnt nach der Befreiung der Lager, filmt, sind in Farbe, das Archivmaterial ist in Schwarz-Weiß.

— [Farbe] „Auch ruhiges Land, auch ein Feld mit ein paar Raben drüber, mit Getreidehaufen und Erntefeuern, auch eine Straße für Fuhrwerke, Bauern und Liebespaare, auch ein kleiner Ferienort mit Jahrmarkt und Kirchturm – kann zu einem Konzentrationslager hinführen. Stutthof, Oranienburg, Auschwitz, Ravensbrück, Dachau, Bergen-Belsen, das waren einmal Namen wie andere, Namen auf Landkarten und in Reiseführern. Das Blut ist geronnen, die Münder sind verstummt, es ist nur eine Kamera, die jetzt diese Blocks besichtigen kommt. Ein eigenümliches Grün bedeckt die müde getretene Erde. Die Drähte sind nicht mehr elektrisch geladen, kein Schritt mehr, nur der unsere.“

— [Schwarz-Weiß] „1933. Die Maschine setzt sich in Bewegung. Man braucht ein Volk ohne falsche Töne, ohne inneren Zwist. Man geht an die Arbeit. Ein Konzentrationslager, das wird gebaut, wie ein Stadion oder wie ein großes Hotel. Dazu gehören Unterneh-

mer, Kostenanschläge, Konkurrenz, sicher auch Bestechungsgelder. Kein vorgeschriebener Baustil. Alpenhüttenstil, Garagenstil, Pagodenstil, ohne Stil. Architekten erfinden in aller Ruhe diese Tore, durch die man nur einmal hindurchkommt. Inzwischen geht das Leben seinen Gang: der Arbeiter aus Berlin, der jüdische Student aus Amsterdam, der Kaufmann aus Krakau, die Lyzealschülerin aus Bordeaux – sie alle ahnen nicht, daß ihnen allen in einer Entfernung von 1.000 Kilometern bereits ein Platz zugewiesen ist. Und dann kommt der Tag, an dem ihre Blocks fertig sind. Und nur sie noch fehlen.

— Aussiedlungen in Warschau, Aussiedlung aus Lodz, aus Prag, Brüssel, Wien, Athen, aus Budapest, Rom.“<sup>9</sup>

— In der Zeitschrift *Filmblatt* hat Jörg Fries darauf hingewiesen, daß die letzte Einstellung dieses Ausschnittes 1958 von der französischen Zensur verboten wurde.<sup>10</sup> Die Filmhersteller haben daraufhin einen schwarzen Balken einkopiert, der das Bild eines französischen Hilfsgendarms verdeckte. Es handelt sich hier um das Lager Pithiviers in Frankreich, in das auch Résistance-Kämpfer eingeliefert wurden. Das wollte die Zensur nicht gezeigt haben, heute sind wieder Fassungen erhältlich, auf denen der Gendarm in seiner Uniform zu erkennen ist.

— Machen wir diesen Zensurakt produktiv: Die Zensoren sehen genau hin und fragen bei einer einzelnen Einstellung, wo sie aufgenommen ist, wen sie zeigt und was damit impliziert ist. Folgen wir diesem Verfahren: „Die Züge sind vollgepfercht, verriegelt. Hunderte Verschleppte pro Waggon. Kein Tag, keine Nacht. Hunger, Durst, Wahnsinn, Ersticken.“ (Alain Resnais, *Nacht und Nebel*)

— Bevor ich auf diese Sequenz eingehe, die sehr ausführlich zeigt, wie Deportierte, hauptsächlich Juden, in einen Güterzug steigen, noch kurz zurück zu Fullers *Verboten!*. Ich sprach schon an, daß in diesem Film im Film, dem sogenannten „Anklage-Film“, eine Hand zu sehen ist, die den Sperrhahn einer Gasleitung aufdreht, und daß dieses Bild mit höchster Wahrscheinlichkeit nach 1945 gedreht worden ist. Etwas später sieht man auch einen Kübel mit Goldplomben, der ausgeleert wird, dazu ist zu hören: „Much of this loot was then transferred to secret vaults of the Reichsbank at Frankfurt on Main.“ Wir haben es auch hier mit einer Veranschaulichung zu tun. Natürlich haben die Nazis nicht gefilmt, wie ein Behältnis mit Zahngold in Frankfurt ankam und ausgeschüttet wurde – und dazu auch noch Licht gesetzt. Wir haben

- 9 *Nuit et Bruillard/Nacht und Nebel* von Alain Resnais. Film 35mm, s/w und Farbe, 31 Minuten, Frankreich 1955/56
- 10 Jörg Frieß, Das Blut ist geronnen, die Münden sind verstummt? Die zwei deutschen Synchronfassungen von *Nuit et Bruillard* (F 1955). In: *Filmblatt*. Potsdam, 10 (Herbst 2005) 28

es mit ganz verschiedenen Bildern zu tun: mit Bildern, die nach 1945 in den Lagern aufgenommen wurden, und die Rückschlüsse darauf erlauben, was hier geschehen ist. Und mit Bildern, die inszeniert wurden, um diese Rückschlüsse ins Bild zu setzen.

— Im Falle der Szene der Deportation bei Resnais begegnet uns eine weitere Bildsorte: Aufnahmen, die die Nazis selbst von ihrem Verbrechen an den Juden gemacht haben. Eigentlich hielten die Nazis die Lager geheim. Das Fotografieren der Lager war, wie auch Schilder anzeigen, bei Höchststrafe verboten. Es gibt eine bekannte Ausnahme, den Film, der 1944 über Terezín/The- resienstadt gedreht und nicht fertiggestellt wurde, und der im Ausland gezeigt werden sollte.<sup>11</sup>

— Eine zweite Ausnahme ist ein Film über das Lager Westerbork im Nordosten Hollands, den der Lagerkommandant ebenfalls 1944 drehen ließ.<sup>12</sup> Ein Lager, in dem kaum geschlagen und kaum gehungert wurde, in dem die SS kaum zu sehen war. Der Film über das Lager zeigt sehr ausführlich die Registratur, den Sport, kulturelle Veranstaltungen, Konzerte, Revue-Darbietungen. Und ebenso ausführlich die Arbeit: das Zerlegen von Kabeln, Apparaten und Motoren zum Zwecke der Wiederverwertung. Westerbork war ein Durchgangslager, und etwa Hunderttausend Menschen, hauptsächlich Juden, wurden von dort zu den Vernichtungslagern nach Sobibór und Auschwitz transportiert. Die meisten Lagerinsassen versuchten diesem Abtransport – es hieß, sie kämen zu einem „Arbeitseinsatz im Osten“ – zu entgehen, etwa unter Berufung darauf, ihre Arbeit in Westerbork sei kriegswichtig. In dem Film sieht man Menschen eine fast sinnlose Arbeit mit großer Sorgfalt ausführen, um nicht in den Osten abtransportiert zu werden, und auch der Arbeit der Filmaufnahme ist anzusehen, daß sie einen Aufschub bewirken soll. Es kann nur schlimmer werden, darum wird die Gegenwart im Lager filmisch in die Länge gezogen.

— In Resnais' Film macht der Kommentar eine Sprechpause, als die Bilder von dem Bahnsteig und den Güterwaggons zu sehen sind. Die Musik von Hanns Eisler spielt und paraphrasiert das Deutschlandlied. Als von *Nacht und Nebel* eine deutsche Fassung für die Bundesrepublik hergestellt wurde, hat man diese Musik abgeblendet. Bei der unzensierten Uraufführung des Films auf dem Festival in Cannes protestierte der Botschafter der BRD vehement – unter Berufung auf das Gebot der Völkerverständigung. Mit Erfolg: Der Film wurde in eine Nebenreihe abgeschoben, kam

11 *Theresienstadt*, ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet, aufgenommen von Kurt Gerron. Filmmaterial 35mm, s/w, 90–95 Minuten, Deutsches Reich 1944

12 *Westerbork*, aufgenommen von Rudolf Werner Breslauer. Filmmaterial 16mm, s/w, 55 Minuten, Deutsches Reich 1944

aber mit 1.000 16mm-Kopien immerhin in die Schulen der Bundesrepublik. Allerdings in Schwarz-Weiß, womit die beabsichtigte Unterscheidung von Bildern der Gegenwart von 1958 und Bildern von 1945 und zuvor unmöglich wurde. Es ist noch zu sagen, daß Resnais auch selbstgedrehtes Material in Schwarz-Weiß wiedergegeben hat und als historisches Material erscheinen lassen oder dem historischen Material annähern wollte.

— Zurück zum Bahnhof in Westerbork: Einmal sieht man im Hintergrund ein Wohnhaus, von einem Zaun ist nichts zu sehen. Die Deutschen greifen nicht ein, sie stehen in einer Gruppe zusammen und rauchen. Die Deportierten werden kaum angetrieben. Es gibt auch einen dokumentarischen Überschuß, großes Gewicht wird auf ein Wägelchen gelegt, mit dem eine alte Frau transportiert wird.

— Obwohl das Material also aus den zweifelhaftesten Gründen, nämlich von einem Lagerleiter zur Beschönigung des Lagers, produziert worden ist, wird diese Sequenz auf dem Bahnhof Westerbork den Deportierten mehr gerecht als die anderen Einstellungen in Resnais' Film. In dieser Sequenz sind die Deportierten mehr als nur Belegstellen, die Bilder mehr als nur Bildsignale.

— Ich trete für ein filmisches Verfahren ein, das seine Bilder nicht wie einen Rohstoff behandelt, den die Montage einschmilzt. Vielmehr bedenkt es die Eigenheit jeder Einstellung. Die Montage selbst soll dieses Bedenken sein: Welchen Wert hat eine Einstellung, was sagt sie, auch neben dem und jenseits von dem, was ich mit ihr mitteilen will?

— Zuletzt zeige ich Ihnen ein Stück aus einem eigenen Film, aus *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* von 1988. Ich stieß damals auf Luftaufnahmen, die die west-alliierten Aufklärungsflugzeuge während des Krieges in Südpolen gemacht hatten und auf denen das Lager Auschwitz zu erkennen ist. Zwei CIA-Mitarbeiter hatten in den siebziger Jahren, nachdem sie im Fernsehen die Serie *Holocaust* gesehen hatten, die Idee, in den Archiven nach solchen Bildern zu suchen.

— „Ein Zug steht auf den Gleisen des Lagerteils Birkenau. Eine Gruppe Deportierter, zu jung, zu alt, zu schwach zur Arbeit, wird in Richtung der Gaskammern geführt.

— Komplex Krematorium 2. Das Tor steht schon offen. Gleich neben dem Tor ist ein Zierbeet. Hof und Gebäude sollten den Eindruck erwecken, hier sei ein Krankenhaus oder Sanatorium. Über dem Beet ein flacher Bau, beinahe nur im Schattenwurf der vorderen Wand auszumachen. „Undressing Room“. In diesem Raum bekamen die Eingelieferten gesagt, sie sollten sich zur Reinigung ausziehen. Über Eck daneben die Gaskammer. Sie war wie ein Duschraum ausgestattet. Sie konnte bis zu 2.000 Menschen aufnehmen, die oft mit Gewalt hineingestoßen wurden. Dann verriegelte die SS die Türen fest. Vier Öffnungen sind auf dem Dach zu erkennen. Durch diese Öffnungen warfen, nach kurzer Wartezeit, um die Temperatur ansteigen zu lassen, SS-Männer, die Gasmasken trugen, den Giftstoff Zyklon B. Jeder in der Kammer starb innerhalb von drei Minuten.

— Andere, die nicht gleich in den Tod mußten, stehen hier zum Aufnahmeverfahren Schlange. Hier im August '44 sieht man sie warten. Daß man sie tätowiert, ihnen die Haare schert und eine Arbeit zuweist. Auch diese Arbeit wird die meisten vernichten. Die Nazis haben nicht gemerkt, daß man ihre Verbrechen fotografierte. Und die Amerikaner haben nicht gemerkt, daß sie es fotografierten. Auch die Opfer merkten nichts. Aufzeichnung wie in ein Buch Gottes.<sup>13</sup>

— Sie verstehen, ich hatte damals zwei Jahre lang ständig mit Bildern zu tun, die entweder die Nazis aufgenommen hatten oder die man nach 1945 gemacht hatte, um die Nazi-Verbrechen anzuklagen, und bei denen die Opfer zum Gegenstand gemacht wurden. Da war ich dankbar für Bilder, die eine Distanz hielten.

— Daß die Bilder von Auschwitz aufgenommen worden waren, ohne daß einer das bemerkte, bietet viele Deutungen an. Daß wir plötzlich an Bilder aus anderer Quelle gekommen sind, aus anderer Perspektive, das läßt ja denken, es könnte noch ganz andere, bisher unentdeckte, Bilder vom Lager geben.

— Noch einmal zur Frage der Montage. Bei Montage denkt man stets an die Beziehung zweier Einstellungen, von denen eine auf die andere folgt. Artavazd Peleshjan hat den Begriff „Distanzmontage“ geprägt, Montage auf Distanz. Damit ist ausgedrückt, daß jede Einstellung auf jede Bezug nimmt. Daß jede zählt.

— Und dann gibt es noch die paradigmatische Beziehung, also daß ein anwesendes sich auf ein abwesendes Bild bezieht. Wenn wir eine Luftaufnahme sehen, in der ein Haufen von Pünktchen

13 *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* von Harun Farocki. Film 16mm, s/w und Farbe, 75 Minuten, Bundesrepublik Deutschland 1988

zum Krematorium IV unterwegs ist, haben wir die Bilder von den Leichenbergen vor Augen. Vielleicht die von Bergen-Belsen, in Stellvertretung für die von Auschwitz. „Paradigmatisch“ im linguistischen Sinne heißt eine Anzahl von sprachlichen Einheiten, zwischen denen in einem gegebenen Kontext zu wählen ist. Im Gegensatz zu „syntagmatisch“. Also: Er ist hier/dort, aber beides kann man nicht sagen. Aber wenn man „hier“ sagt, ist auch das Wort „dort“ als Negation anwesend.