

## Natürlich hätte man den Toten auch die Augen schließen können

Gunnar Landsgesell im Gespräch mit Thomas Tode

*Das waren einst Menschen, Gottes Kinder:  
Millionen zu Tode gequält von deutschen Henkern ...  
Die Todesmühlen/Death Mills, Deutschland 1945, Hanuš Burger*

Die Alliierten konnten nicht – wie im Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar geschehen – jeden Bürger des Tausendjährigen Reiches zum Besuch eines Lagers verpflichten. Durch die Vorführung von Filmen, die unmittelbar nach der Befreiung in den Konzentrationslagern entstanden, verpflichtete man die „Ahnungslosen“ und „Unbeteiligten“ sowie NS-Angehörige jedoch zur Zeugenschaft. Zuweilen wurden ganze Dörfer – in Deutschland rigoroser als in Österreich – durch das Militär in die KZ-Filme geleitet, der Besuch per Stempel kontrolliert. Dieses shock treatment war Teil eines Projekts der Demokratisierung und Zivilisierung der Gesellschaften, die sich – angeleitet durch Diskussionen, Bücher, Printmedien, Wochenschauen und Film – schließlich selbst erziehen sollten, aber schon bald als Partner von Morgen im Kalten Krieg betrachtet wurden. Der Phase der KZ- oder Gräuelfilme unmittelbar nach Kriegsende folgte die der Re-orientation durch Aufbaufilme, die gesellschaftliche Werte mit den Verheißungen einer blühenden Wirtschaft verbanden. Gegen Ende der 40er-Jahre lockte die produktionstechnische Selbstständigkeit: Deutschland durfte sich und einer nachkommenden Generation nun selbst lessons in democracy verpassen. *Frischer Wind in alten Gassen* (BRD 1951, Fritz Peter Buch) zeigt in drolligen Bildern ein Dorf am Neckar, in dem drei Tage im Jahr die Stadtverwaltung durch die Jugend übernommen wird.

Im Folgenden soll nach Produktionsumständen, Bildstrategien und der Funktion der KZ-Filme im Rahmen der Umerziehung gefragt werden. Daran knüpft sich auch eine Frage nach der Ethik: weshalb die ausgemergelten und nackten Körper der Lagerinsassen im so genannten atrocity film noch einmal exponiert wurden. Ein Filmplakat aus Wien wirbt 1945 mit einer Aufmachung aus stilisiertem Stacheldraht: „Die authentischen K.Z.-Filme – Lager des Grauens – muss jeder gesehen haben! UFA-Kino II, HAYDN-Kino VI.“ Das Programm bestand – gelegentlich unter dem Gesamttitel Menschenschlachthöfe des III Reiches – aus drei Filmen: *Les Camps de la Mort/Die Todeslager* (F 1945, Les Actualités Francaises), *Majdanek – Cmentarzysko Europy/Maidanek – Grabstätten Europas* (UdSSR/POL 1944) von Aleksander Ford und Irina Setkina und *Oswiecim/Auschwitz* (UdSSR 1945) von Elisaveta Svilova. Die überraschend boulevardeske Ankündigung spiegelte sich in der Gewichtung der Bilder in den allermeisten KZ-Filmen. Das Moment des Schocks stand im Vordergrund und verschränkte sich mit dem Motiv der Bestrafung des Publikums. Nur wenige dieser zuerst auf interne Direktiven von Generälen, später von den Militärintstitutionen kontrollierten Produktionen fanden empathischere Ausdrucksformen. Neben *Le Retour* des Autorenfilmers Henri Cartier-Bresson ist jener Film bemerkenswert, der dem jungen Soldaten Sam Fuller fast „zugestoßen“ ist: Nach der Befreiung des KZ Falkenau in Böhmen befahl Fullers Vorgesetzter, ein gewisser Cpt. Richmond, den sich ahnungslos gebenden Anwohnern des Ortes Falkenau, die Opfer zuzudecken, zu bekleiden und zu begraben und ihnen damit ein Stück von Menschenwürde

zurückzugeben. Fuller hielt diese außergewöhnlichen Momente mit der vom Geld seiner Mutter gekauften Kamera fest (diese Aufnahmen sind in der Dokumentation *Falkenau – The Impossible*, 1988, von Emil Weiss, zu sehen).

Die folgenden Interviewpassagen stammen aus einem Gespräch mit dem Hamburger Filmwissenschaftler Thomas Tode, der im Jänner 2005 im Rahmen einer Veranstaltung von „kinoki“ im Depot (Wien) mehrere Re-education-Filme zeigte. Tode ist ebenfalls Autor eines Beitrags im Reader *Lernen Sie diskutieren! Re-education durch Film; Strategien der westlichen Alliierten nach 1945* (hg. von Heiner Roß, Berlin: Cinegraph Babelsberg 2005) und in der Aufsatzsammlung *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955* (hg. von Karin Moser, Wien: Filmarchiv Austria 2005).

**Gunnar Landsgesell:** Was sollte der Einsatz der KZ-Filme im Sinn der Alliierten leisten?

**Thomas Tode:** Die Idee war, ganz Deutschland und Österreich mit der Thematik und der Tatsache der Konzentrationslager zu konfrontieren – per Film. Die Aufnahmen sind aber auch mit ganz unterschiedlichen Absichten gemacht worden, u. a. sollte auch das Informationsbedürfnis in der Heimat der Alliierten erfüllt werden. Daraus resultieren Probleme wie etwa auch jenes, dass es nur wenige würdevolle, humane Filmaufnahmen gibt. *Le Retour* (Henri Cartier-Bresson) zeigt zum Beispiel einen KZ-Häftling, der ganz genüsslich eine Zigarette raucht. Die Freude im Gesicht, den Genussmenschen zu zeigen, passte aber nicht in das zu produzierende Bild des Leidens, deshalb ist dieses Bild nur durch einen Autorenfilmer wie Cartier-Bresson überliefert.

**GL:** Die Alliierten stellten die Wirkung des Schocks, der Konfrontation in den Vordergrund?

**TT:** 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. Das blieb den ersten KZ-Spielfilmen überlassen, die ab 1946/47 kamen. Was man in den frühen Filmen sieht, sind abgemagerte Menschen, die primäre Tötungsart in den KZ war aber nicht die des Verhungerns.

**GL:** Man begriff aber schon bald die relative Wirkungslosigkeit dieser Filme.

**TT:** Ein wichtiges Ziel konnte mit diesen Filmen nicht erreicht werden: dass die Deutschen und Österreicher Mitverantwortung anerkennen für die in ihrem Namen verübten Verbrechen. Umfragen der Amerikaner nach der Vorführung von *Die Todesmühlen* hatten zwar ergeben, dass die meisten Kinobesucher diese Verbrechen auch als solche verstanden. Aber zugleich meinten sie: Wir haben damit nichts zu tun. *Todesmühlen* wurde im Jänner 1946 gestartet und sollte helfen, die Frage weiterer solcher Produktionen zu klären.

**GL:** Wie sehr waren die Kameraleute auf das, was sie filmen sollten, vorbereitet? Wann wich spontanes Filmen einer bewussten Vorgangsweise?

**TT:** Der Schock war bei der Entdeckung der ersten Lager sehr groß, aber man fand ja in Folge 300 solcher Lager vor. Ich glaube, dass das Bewusstsein, wie dies zu filmen sei, erst stückweise gewachsen ist. Die ersten Lager wurden von Russen befreit, Majdanek im September 1944, Auschwitz im Jänner 1945, aber die Bilder kursierten vorerst nur in Armeekreisen. Die Aufnahmen stammten von den Kameraleuten, die die Armeeeinheiten begleiteten. Erst recht spät wurden Kamerateams gezielt und vorbereitet in die Lager geschickt, z. B. die Kameraleute der British Movie Tone – Wochenschau im Mai 1945. Mit wachsendem Bewusstsein und dem Blick auf eine mögliche Veröffentlichung, folgten zunehmend auch Anweisungen an die Kameraleute: Landschaften rund um das KZ waren zu filmen, um dem möglichen Vorwurf der Studioaufnahmen zu begegnen, Herstellernamen auf den Gerätschaften, Öfen usw. sollten dokumentiert werden, um die Verbindung der deutschen Industrie mit dem KZ zu belegen.

**GL:** 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?

**TT:** 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 Einstellungswinkel man wählt etc. Denkt man an Filme wie die britisch-amerikanische Koproduktion *The True Glory* (1945, 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 *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 habe. 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 stets mit Namen und Beruf vorgestellt und versucht, ihnen somit als Individuen zu begegnen. Ich frage mich, warum so wenige solcher humanen Gesten gefilmt worden sind.

**GL:** Gab es überhaupt Filme, die weniger durch den Blick auf das eben zitierte Fremde und die Prämissen der Bestrafung der Zuschauer geleitet wurden? Positiver konnotierte Bilder?

**TT:** Der Historiker Frank Stern meinte in einer Diskussion, man solle den dubiosen Terminus „KZ-Filme“ ersetzen durch „Filme über die Befreiung der Lager“. Zum einen wurde der Begriff „KZ-Filme“ von den Alliierten selber benutzt, ist also historisch, zum anderen sieht man von dem eigentlichen Akt der Befreiung nur wenig. Nur Cartier-Bresson zielt in *Le Retour* auf den Moment der Freude, auf das Glück der Inhaftierten ab. In einer kleinen sympathisch nachgestellten Szene, in der das Tor geöffnet wird, sieht man die Begrüßung der Alliierten durch die Gefangenen, sieht ihre Transparente und Fahnen mit Gruß- und Dankesworten. Cartier-Bresson vertraut viel mehr auf das eigene Sehen und Entdecken des Zuschauers. Er

spart auch mit dem Kommentar, muss nicht alles bis ins Kleinste ausdeuten. Es gibt übrigens in *Le Retour* eine Szene, in der KZ-Häftlinge einen ehemaligen Wärter verprügeln. Auch solche Bilder waren für die Alliierten tabu.

**GL:** Der in die USA emigrierte Filmemacher Hanuš Burger, der auch Mitglied der Psychological Warfare-Abteilung war, versuchte *Todesmühlen* durch eine inszenatorische Rahmenhandlung näher an sein Publikum zu bringen. Billy Wilder als Projektverantwortlicher lehnte ab.

**TT:** Auch Burger griff auf die Bilder nackter, ausgemergelter Leichen zurück. Er wollte den Schockeffekt aber durch eine Rahmenhandlung aus der Sicht der befreiten Häftlinge auffangen, kommensurabler und emotionaler machen, um eine Identifizierung mit den Häftlingen zu ermöglichen. Burger hatte dies alles in der Nähe von Hamburg schon gedreht. Wilder war aber für Kürze, weil er im Grund an die Umerziehung durch Bilder nicht glaubte. Er hielt auch nichts davon, dem Medium Film so viel Verantwortung aufzulasten. Zudem hatte er sich in Washington schon vor Aufnahme der Arbeit an *Todesmühlen* über eine bevorstehende Änderung der amerikanischen Politik informiert, in der die Deutschen als künftige Bündnispartner im Kalten Krieg „schonender“ behandelt werden sollten. Burger musste den Film schließlich von Spielfilmlänge auf 22 Minuten gekürzt.

**GL:** Wie gingen die Leitlinien der Re-education zwischen Bestrafung und Demokratisierung denn überhaupt zusammen? Zuerst der Exorzismus, dann ein aufklärerischer Schub zur Erziehung?

**TT:** Es gab verschiedene Interessen bei den Entscheidungsträgern. Leute wie Burger hatten wirklich an Aufklärung, vor allem auch an das Hervorrufen von Scham geglaubt. Für Militärpolitiker stand mehr im Vordergrund, die Deutschen und Österreicher gefügig zu machen, das ist auch schriftlich belegt. Ein Grundwiderspruch der Re-education war aber immer, dass sie auf der einen Seite aufklärerisch wirken, zum Selbstdenken anregen sollte, andererseits zugleich aber Sprachrohr der Militärregierung war. Kritische Amerikabilder hatte man ja penibel vermieden, was aber schon auch Teil eines Demokratieprojekts gewesen wäre.

**GL:** Neben Billy Wilder wurden spätere Hollywood-Größen wie George Stevens, Hitchcock, Capra, Ford, Huston engagiert. Erwartete man sich von ihnen stärkere inszenatorische Vermittlungen?

**TT:** Man erwartete sich vor allem Fachkunde im Filmgewerbe. Burger weist in seinen Memoiren darauf hin, dass Wilder in der Armee-Filmabteilung als absoluter Fachmann galt, wodurch Diskussionen über die unterschiedlichen Auffassungen von Burger und Wilder über die Form von *Todesmühlen* abgewürgt wurden. Ich denke, es ging letztlich um Verteilung von Verantwortung. Die Leute, die in den US-Filmstellen gearbeitet haben, waren unsicher, wie das heikle Thema zu bewältigen sei, und wollten sich keine Verweise einhandeln.

*Das Gespräch fand am 13. Mai 2005 in Wien statt.*

Wiederabdruck aus: *kolik.film* Nr. 4, Oktober 2005, S. 101ff.  
mit freundlicher Genehmigung der Autoren