

***Memory of the Camps* - Recherchen und Analysen zu einem zentralen zeitgeschichtlichen Filmdokument**

Bergen-Belsen, 1940 als Kriegsgefangenenlager unter Verwaltung der deutschen Wehrmacht gegründet, wurde 1943 teilweise von der SS übernommen und als Anhaltelager für jüdische Häftlinge verwendet, die man als Geiseln auszutauschen gedachte. Ab 1944 wurden vor allem kranke Häftlinge und zehntausende Gefangene aus anderen Konzentrationslagern nach Bergen-Belsen gebracht. Die meisten Menschen starben an Krankheiten wie Typhus oder Tuberkulose, fehlender medizinischer Betreuung und Unterernährung. Die bekannteste Insassin von Bergen-Belsen ist das damals fünfzehnjährige Mädchen Anne Frank, die wenige Wochen vor Kriegsende kurz nach ihrer Schwester Margot an Typhus starb. Insgesamt starben in Bergen-Belsen etwa 50.000 KZ-Häftlinge und etwa 20.000 sowjetische Kriegsgefangene.

Aus seuchenhygienischen Gründen wurden die Baracken des KL noch im April und Mai 1945 verbrannt und die Überlebenden in die Kasernen des Truppenübungsplatzes innerhalb des Lagerkomplexes evakuiert. Bis 1950 existierte hier ein *Displaced Persons Camp*. Im Jahre 1952 wurde Bergen-Belsen offiziell zur Gedenkstätte erklärt. Allerdings erinnerten aufgrund der Anlage eines Landschaftsparks nur einige wenige bauliche Reste, Mahnmale und (seit 1966 bzw. 1990) ein Dokumentationszentrum an das Lager. 2007 wurde ein neues Dokumentationszentrum eröffnet.

Die Filmaufnahmen der AFPU

Am 15. April 1945 kam es zur friedlichen Übergabe des Konzentrationslagers Bergen-Belsen an die 11th Armoured Division der British Army durch die SS-Wachmannschaft. Möglich war dies aufgrund eines Waffenstillstands, den Himmler mit den Alliierten vereinbart hatte. Begleitet wurde die britische Truppe von vier Angehörigen der *Army Film and Photographic Unit* (AFPU), einer Einheit, die das Vorgehen der britischen Streitkräfte dokumentieren sollte. William Lawrie, Mike Lewis, Hugh Stewart, Ernest Oakes und andere AFPU-Kameramänner belichteten innerhalb der nächsten Wochen 33 Rollen Kino-Film und stellten hunderte Fotografien her. Sie hatten den Auftrag, die unvorstellbaren Grausamkeiten und Verbrechen des NS-Regimes festzuhalten, um so der Öffentlichkeit unwiderlegbare Beweise für die Nazigräuere liefern zu können. Die beschränkten technischen Mittel, die dem Team zur Verfügung standen, stellten ein wesentliches Hindernis der Filmarbeiten dar. Es gab keine künstliche Beleuchtung und die verwendeten Kameras ließen bei schlechten Lichtverhältnissen keine Aufnahmen zu, weshalb nur bei Tag und außerhalb der Baracken gefilmt werden konnte. Auch Tonbandgeräte waren nicht immer verfügbar. So entstand eine kurze Tonsequenz mit dem Lagerarzt Dr. Fritz Klein, doch ein geplantes Interview mit dem ehemaligen Lagerkommandanten Josef Kramer konnte nicht durchgeführt werden. Besonders bedeutende Dokumente für das Verständnis der Umstände, unter denen die Filmaufnahmen entstanden, sind die sogenannten *Dope sheets*: Notizen der Kameramänner zu jeder Einstellung, in denen sie manchmal auch ihre persönlichen Empfindungen zum Ausdruck brachten.

Das Filmmaterial aus Bergen-Belsen wurde seit 1945 in zahlreichen Fernseh- und Filmdokumentationen in wechselnden Kontexten verwendet. Dabei entstand nur allzu oft

der Eindruck, die Bilder würden den Alltag im Konzentrationslager vor der Befreiung zeigen, wenn beispielsweise eine Erzählung über Auschwitz vor der Befreiung mit Filmmaterial von Bergen-Belsen nach der Befreiung unterlegt wurde. Gegenüber einem solchen Gebrauch der Bilder forderten kritische Kommentare die Vorführung des Filmmaterials ausschließlich gemäß ihres Entstehungszusammenhanges und der Erörterung, welche Wirklichkeit der Lager tatsächlich und welche nicht zu sehen ist. Mit ethisch-moralischen Argumenten wurde die Präsentation von Gräuel-Bildern wie jenen in *Memory of the Camps* per se abgelehnt, da die hergestellte Anonymität der Masse an Toten, die Distanz der Zuseher und die brutalisierende Wirkung, die solchen Bildern anhaftete, eher zu einer verzerrten Darstellung des Holocaust und zu einer neuerlichen Entmenschlichung der Opfer führe. Es sind dies umstrittene Fragen, die Claude Lanzmann paradigmatisch thematisierte, indem er in seinem neunstündigen Dokumentarfilm *Shoah* keinen einzigen Kader Archivmaterial verwendete.

„Re-Education“ und der Stopp der Arbeit an *Memory of the Camps*

Memory of the Camps war als Gemeinschaftsprojekt der beiden Alliierten Mächte USA und Großbritannien geplant. Nach mehreren Verzögerungen und Unstimmigkeiten stiegen die USA jedoch aus dem Projekt aus, und begannen ein eigenes Filmprojekt: *Die Todesmühlen* unter der Regie von Hanus Burger und der Beratung von Billy Wilder. Dieser Film wurde ab Jänner 1946 in den US-Zonen im besetzten Deutschland im Rahmen der sogenannten „Re-Education“ gezeigt. Auch zum nunmehr rein britischen Projekt wurden große Namen hinzugezogen: Der aus der britischen Dokumentarfilmschule der 30er Jahre kommende Stewart McAllister wurde als Cutter eingesetzt und Alfred Hitchcock sollte die künstlerische Beratung übernehmen. Der Film war als einziger der *Atrocity*-Filme umfassender als die anderen in abendfüllender Länge geplant. Die ablehnenden Reaktionen der Deutschen und ÖsterreicherInnen auf die sogenannten Gräuel-Filme, vor allem auf *Die Todesmühlen*, lösten Zweifel an der pädagogischen Wirksamkeit der Filme aus und führten zum Abbruch der Arbeiten an *Memory of the Camps*.

Die Wiederentdeckung

Der unvollendete Film, dessen fünf von sechs Rollen heute im Imperial War Museum in London konserviert sind, bekam den Titel *Memory of the Camps* im Rahmen seiner Uraufführung bei der Berlinale 1984. Der Film wurde 1983 in einer Biographie über den Cutter Stewart McAllister erwähnt und seine Wiederentdeckung ging daraufhin durch die zeitgenössische Presse. 1985 wurde die 1946 nicht mehr fertig gestellte Tonfassung mit Mitteln der Produktionsfirma WGBH Boston und der Fernsehstation Frontline für eine US-Fernsehausstrahlung rekonstruiert - basierend auf der letzten Schnittliste vom 7. Mai 1946. Es liegt nahe, die Uraufführung und das Auffinden des Films Anfang der 80er Jahre in einen europäischen Erinnerungsdiskurs einzubetten, hat doch in den 80er Jahren (vor allem jedoch Mitte und Ende der 80er Jahre) in ganz Europa eine Phase des Neuverhandelns des Geschichtsbildes und eine Phase der Dekonstruktion nationaler Mythen und Meistererzählungen stattgefunden; eine Zeit, in der sich Gesellschaften vermehrt die Frage stellten, wie sie mit ihrer Vergangenheit, vor allem ihrer schuldhaften Vergangenheit, umgingen, und eine Zeit, in der der Holocaust zu einem zentralen Bezugspunkt für ein postnationalistisches Europa wurde.

Die Ethik des Dokumentarfilms und die Bilder des Holocaust

„Der Dokumentarfilm befasst sich damit, die lebenswichtigen Begriffe des denkenden Volkes für ein realistisches Verständnis der Ereignisse und ihre Beherrschung zu finden“, schrieb der britische Dokumentarfilmpionier John Grierson und betonte die ethisch-

moralische Verantwortung von FilmemacherInnen. Grierson sah bereits in den 30er Jahren im Dokumentarfilm eine volkerzieherische Bewegung, die in der Darstellung einer Handlung durch Bilder Werte schaffen sollte. Wie kann man aber aus den Bildern des unvorstellbaren Schreckens eines Konzentrationslagers eine sinnvolle Handlung nach dem Vorbild des *education films* herstellen? Kann man diese Bilder in kausale Zusammenhänge bringen, einen Erzählfluss erzeugen, oder werden dadurch nicht die verstörenden Empfindungen, die solche Ereignisse auslösen, einem karthartischen Zweck untergeordnet? Mit Alfred Hitchcock als Berater wurden die Aufnahmen in eine annähernd nachvollziehbare Reihenfolge gebracht, und durch gezieltes Setzen von Schnitten, Kontraste und Assoziationen hervorgerufen, die Spannung erzeugen sollten. Um das groteske Nebeneinander der Bewohner des Dorfes Belsen und der Insassen des Lagers zu verdeutlichen, wird ein idyllisch wirkender Garten mit spielenden deutschen Kindern einem Blick auf das Lager entgegengesetzt. Auf den Kopf eines Leichnams folgt in Nahaufnahme der Totenkopf auf der Uniform. Die erschreckenden Bilder steigern sich stetig in ihrer beklemmenden Wirkung und lassen die Kamera wie eine Lupe immer tiefer in das Lager eindringen. Trotz durchdachten erzählerischen Aufbaus gelangt der Betrachter jedoch früher oder später an einen Punkt, an dem jeglicher kausaler Zusammenhang ins Wanken gerät; als würden sich die Bilder dagegen wehren, in einen kulturell vorbereiteten Sinnzusammenhang eingefügt zu werden.

Atrocity Film und Darstellungsproblem

Die Bilder aus Bergen-Belsen definierten das Genre des *atrocity film*, der das zeigt, was das normale Darstellungsvermögen übersteigt. Allerdings zeigen die Bilder nicht die Lebensbedingungen im Konzentrationslager (solche Filme existieren nicht), sondern den Zustand nach der Befreiung. Die Bilder können dort (weiter-)helfen, wo Beschreibungen nicht genügen; sie springen ein, wenn Worte versagen und beweisen unwiderlegbar die begangenen Verbrechen. Sie sollten sich so stark einprägen, um das spätere Leugnen der Tatsachen unmöglich zu machen.

Doch was transportieren Schockbilder über ihre dokumentierende Funktion hinaus? Die Leichenberge zeigen zwar das ungeheure Ausmaß der Verbrechen, sind aber kaum geeignet, das Schicksal individueller Opfer zu beschreiben. Das Gegenteil ist der Fall: Die Toten haben keine Identität und wirken wie Puppen, nicht wie Menschen. Diese Anonymität schafft Distanz, wirkt vielleicht abstumpfend. Zwar werden durchaus Nahaufnahmen der ausgemergelten Gesichter gemacht, aber es sind tote Gesichter, die wenig verraten und ebenfalls vor allem schockieren. Gleichzeitig universalisiert die Anonymität das Leiden: Die Opfer werden nicht primär als jüdische Opfer wahrgenommen, sondern allgemein als Opfer der Nationalsozialisten – deshalb ist dies auch kein Film speziell über den Holocaust.

Memory of the Camps operiert auf zwei Ebenen: Erstens werden die Verbrechen der Nationalsozialisten durch das Zeigen der *atrocities* vorgeführt, und zweitens werden die Anstrengungen der britischen Armee dokumentiert, die Überlebenden so gut wie möglich zu versorgen. Was häufig als Eingriff in die Privatsphäre der Menschen kritisiert wurde – beispielsweise das Zeigen nackter junger Frauen unter der Dusche – soll die Rückkehr der ehemaligen Häftlinge zu einem menschlichen Dasein illustrieren. Es sind persönliche Bilder des Wiedereintritts in eine normale Welt. Schlusspunkt dieses „Reinigungsprozesses“ ist das Abbrennen der Baracken und das Niederreißen des Stacheldrahtzaunes, was einen deutlichen Bruch mit der Vergangenheit und einen Neuanfang symbolisiert.

Trotz der Stärke der Bilder, ihrer „Dramatik“, gibt es vieles, das nicht transportiert werden kann. Die „negativen“ Bilder zeigen die toten Körper, wenn das Leiden schon vorbei ist. Die „positiven“ Bilder hingegen zeigen die Anstrengungen, den Überlebenden zu helfen.

Das persönliche Leiden kann im Film nur allegorisch angedeutet werden: Durch einen toten Häftling mit ausgestreckten Armen beispielsweise, der wie ein Gekreuzigter aussieht. Es gibt einen Bereich, der sich der Darstellung schlicht und einfach entzieht.

Literaturhinweise

Ilan Avisar: Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable, Bloomington/Indianapolis 1988

Toby Haggith, "The filming of the liberation of Bergen-Belsen and its impact on the understanding of the Holocaust, in: Holocaust Studies, in: Holocaust Studies Vol. 12, No. 1-2, Summer/Autumn 2006, S. 91 ff.

Toby Haggith, Joanna Newman (Hg.): Holocaust and the Moving Image. Representation in Film and Television since 1933, London 2005

Darin besonders: Kay Gladstone, "Separate Intentions: the Allied screening of concentration camp documentaries in defeated Germany in 1945-46: Death Mills and Memory of the Camps", S. 50 ff.

Rainer Schulze/ Wilfried Wiedemann (Hg.): AugenZeugen. Fotos, Filme und Zeitzeugenberichte in der neuen Dauerausstellung der Gedenkstätte Bergen-Belsen, 2007

Sabine Cizek, Eva Hallama, Matthias Kaltenbrunner, Martin Kirschner, Simon Vith
Seminar „Different Moments. Dokumentarfilm und Zeitgeschichte“,
Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien, Wintersemester 2007/08
Lektorat: Hina Berau