



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der narrative Ausdruck des Grauens.
Eine filmanalytische Aufarbeitung des Atrocity Films
German Concentration Camps Factual Survey“

verfasst von / submitted by

Richard Holzinger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

MA Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Bernhard Groß

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Was sind <i>Atrocity Pictures</i>?	6
Das SHAEF-Filmprojekt	9
Die Restauration der Dokumentation	
„<i>German Concentration Camps Factual Survey</i>“	15
Der Atrocity Film „<i>Death Mills</i>“	22
Analytische Gegenüberstellung der Atrocity Pictures	
„<i>German Concentration Camps Factual Survey</i>“ und „<i>Death Mills</i>“	24
Das Archivbild als Grundstruktur	30
Die Frage nach der Authentizität	34
Die Versteckte Macht und die Manipulation	38
Zwei Standbildanalysen	43
Die Montage und die Entwicklung der Bildstruktur	47
Die Erweiterung durch das Audiomaterial	52

Das Gedächtnis und seine Formen	57
Die Filmanalyse der Dokumentation	
„German Concentration Camps Factual Survey“	60
Analyse - Teil 1 - Der Ausschnitt aus „Triumph des Willens“	61
Analyse - Teil 2 – Der Anfang des Grauens	65
Analyse - Teil 3 - Die Gruppierungen	68
Analyse - Teil 4 – Die Überlebenden	69
Analyse - Teil 5 – Die Ordnung und der Appell	71
Analyse - Teil 6 – Der Überblick	75
Analyse - Teil 7 – Eine Fabrikarbeit	78
Analyse - Teil 8 – Der Anblick	80
Analyse - Teil 9 – Die Zielgerechte Vernichtung	84
Analyse - Teil 10 – Das Ende der Dokumentation	85
Schlussfolgerung	88
Abstract (Deutsche Version)	93
Abstract (English Version)	95

Bilderverzeichnis	97
Quellenverzeichnis	98
Literatur	98
Filme	101
Videos.....	101
Internet	101
Weitere Quellen	101

Einleitung

Atrocity Filme oder auch Atrocity Pictures stellen eine besondere Art des dokumentarischen Films dar. Nach der Befreiung der Konzentrationslager im Jahr 1945 entstanden, initiiert durch die unterschiedlichen Fraktionen der Alliierten, verschiedene Filme, die die Thematik und die Zurschaustellung der Befreiung behandelten. Diese Bilder zeigen der Menschheit bis heute eine Echtheit der Gräueltaten auf, die auf eine ganz eigene Art Bilder in ihrem Gedächtnis zum Vorschein bringen können. Sie sind komplex und individuell und weisen aus diesem Grund eine ganz eigene narrative Struktur auf, die es zu behandeln gilt. Die 2014 veröffentlichte Dokumentation „*German Concentration Camps Factual Survey*“ ist der im Mittelpunkt stehende Atrocity Film dieser Arbeit. Er wurde 1945 durch eine Zusammenarbeit der Alliierten (USA, Großbritannien und der Sowjetunion) von Sidney Bernstein produziert. Eine der Besonderheiten an dieser Dokumentation ist, dass ihr zusammengestelltes Bildmaterial zwar 1945 während der Befreiung der verschiedenen Lager (Bergen-Belsen, Dachau, Buchenwald, Ebensee, Mauthausen, Wöbbelin-Ludwigslust, Ohrdruf, Auschwitz-Birkenau, Majdanek und Penig) gedreht und gesammelt, aber wegen eines Konfliktes unter den Alliierten selbst zu dieser Zeit nie fertig gestellt wurde. Erst neunundsechzig Jahre später wurde der Film durch das britische Imperial War Museum in England vervollständigt und veröffentlicht. Der Grundkern der folgenden Arbeit soll eine filmanalytische Auseinandersetzung mit dem Atrocity Film *German Concentration Camps Factual Survey* präsentieren, unter der Forschungsfrage: Wie erzählen und wirken diese Bilder heute im Gegensatz zu damals? Zusätzlich soll dabei auch geklärt werden, wen die Dokumentation genau adressiert und was dabei ihre Aussage ist. Diese Fragen werden auf einer theoretischen Ebene aufgeschlüsselt und bearbeitet um eine geeignete Antwort und Schlussfolgerung erzielen zu können. Für diesen Prozess ist die Arbeit in drei Arbeitsfelder aufgeteilt. Die Dokumentation liegt dabei im Fokus, da sich aus dieser heraus auch die Begrifflichkeiten und die Strukturen für die Beantwortung der Fragen herauskristallisieren können.

Im ersten Feld der Arbeit wird die Bedeutung der Atrocity Pictures in den Vordergrund gestellt. Hierfür wird es zuerst eine kleine Einführung darüber geben, was genau Atrocity Pictures sind, was diese genau ausmachen und woher sie stammen. Während meiner Recherche traf ich auf größere Unklarheiten beim Verständnis dieser Bilder. Das unterstreicht die Notwendigkeit der Definition. Dabei finden unter anderem die wissenschaftlichen Werke von Ulrike Weckel und Tobias Ebbrecht ihren Weg in die Arbeit. Besonders Ulrike Weckels Werk „*Beschämte Bilder. Deutsche Reaktionen auf Alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*“ ist ein essenzielles Dokument um über die damaligen Atrocity Pictures zu reden, da hier erstmalig die

Mythen und Geschichten über die Entstehungsgeschichte der Atrocity Pictures und ihrer Verwendung genau erläutert, aufgeklärt und bearbeitet werden. Nach dieser Auseinandersetzung findet eine kurze Schilderung statt, wieso *German Concentration Camps Factual Survey* so relevant für die genannte Forschungsfrage ist. Darauf folgt eine Darstellung der genauen Entstehungsgeschichte der Dokumentation, sowie deren Restaurationsprozess. Hierbei fließen einige Texte des gegenwärtigen Kurators des Imperial War Museum Toby Haggith ein, von denen einige explizit für das Beiheft der Dokumentation geschrieben worden sind, welches mit der 2017 erschienen DVD ebenfalls veröffentlicht wurde. Darauf aufbauend wird auch der Unterschied zu den „regulären“ Atrocity Pictures behandelt, die nach der Befreiung der Lager tatsächlich auch veröffentlicht wurden. Hierzu wird der 1945/46 veröffentlichte Atrocity Film „*Death Mills*“ als Beispiel thematisiert. Im Anschluss an die Behandlung der Entstehungsgeschichte, wird eine kurze analytische Gegenüberstellung der beiden Filme erste markante Punkte des Dokumentarfilms *German Concentration Camps Factual Survey* aufzeigen, und kenntlich machen, wodurch er sich von anderen Atrocity Pictures unterscheidet. In diesem Abschnitt werden wieder die Arbeiten von Ulrike Weckel und Toby Haggith herangezogen, ebenso wie Texte von Bernhard Groß, Kay Gladstone und Siegfried Kracauer.

Im zweiten Bereich der Arbeit wird die Thematik des Bildes und dessen Realismus innerhalb der Dokumentation bearbeitet. Hierbei findet zuerst eine Thematisierung des Konzepts des Archivbildes statt, mithilfe der Theorien von Andre Bazin, François Niney, Elisabeth Büttner und Siegfried Kracauer. Denn die Grundstruktur der Atrocity Pictures entwickelt sich in der gegenwärtigen Zeit aus einem archivarischen Material und ihr Realismus spiegelt sich auch darin wider. Deswegen wird im Weiteren die Authentizität der Bilder von *German Concentration Camps Factual Survey* unter Zuhilfenahme von André Bazin, Eva Hohenberger, Klaus Kanzog und Manfred Hattendorf behandelt um deren Wahrheitsanspruch genau herauskristallisieren zu können. Gleichzeitig wird jedoch auch die Macht der Bildmanipulation, die diese Bilder aufweisen, anhand der Theorien von Elisabeth Büttner, Jean Baudrillard, André Bazin, Carol Zemel und Susan Sontag thematisiert und bearbeitet. Im Weiteren wird auch auf den Begriff des „*Holocaust*“ durch Jürgen Wilke und Jean Baudrillard kurz eingegangen um die Aussagekraft des Mediums selbst aufzuzeigen.

Im Laufe dieser Auseinandersetzungen wird die Dokumentation immer wieder als Beispiel herangezogen, bis schlussendlich zwei explizite Bilder aus ihr herausgearbeitet werden um sie anhand der vorigen thematisierten Begriffe und Argumentation zu analysieren. Während dieser Analyse finden auch Argumentationen von Georges Didi-Huberman, Thomas Kuchenbuch,

Aaron Kerner, Siegfried Kracauer und Susan Sontag ihren Eingang in die Diskussion. Zudem folgt auch eine Diskussion über die Fiktionalität der Bilder und deren Verbindung innerhalb der Gräueltaten. Nachdem die Bilder aber nicht nur im Einzelnen wirken, sondern immer auch in einem Verhältnis zu ihrer Beweglichkeit stehen, findet nach der Bildanalyse mithilfe von Susan Sontag, Hans Beller, Jan Marie Peters, Klaus Kanzog und Georges Didi-Hubermann eine Auseinandersetzung mit der Montage und der daraus entstehenden beweglichen Bildstruktur statt. Der Ton nimmt dabei ebenfalls eine wichtige Position ein, da er gemeinsam mit der Montage eine Symbiose mit den Bildern eingeht. Aus diesem Grund wird dieser auch im Weiteren in Anlehnung an die Arbeiten von Norbert Jürgen Schneider, Jan Marie Peters, Toby Haggith, Manfred Hattendorf und Eva Hohenberger behandelt. Schließlich werden auch die unterschiedlichen Ausdrucksformen des Audiomaterials innerhalb der Bilder diskutiert, und untersucht. So nimmt die Erzählinstanz z.B. eine andere Rolle ein, als das verwendete audiovisuelle Material, welches innerhalb der Dokumentation verwendet wurde. *German Concentration Camps Factual Survey* bleibt auch während der gesamten Montagediskussion immer im Fokus und wird dabei immer als praktisches Beispiel herangezogen. Diese strukturierte Aufschlüsselung der Authentizität innerhalb der Bilder der Dokumentation führt schlussendlich am Ende des Abschnittes zu einem kleinen Resümee.

Im letzten Arbeitsteil steht die explizite Filmanalyse im Vordergrund. Dafür wird vorerst jedoch unter Berücksichtigung der Arbeiten von Jan Assmann, Aleida Assmann und Tobias Ebbrecht auf das soziale und mediale Gedächtnis eingegangen, die für eine gegenwärtige Analyse dieser Bilder essenziell sind. Denn diese Bilder zeigen ein Grauen auf, das dem gegenwärtigen Publikum zum großen Teil bereits bekannt und bewusst ist. Infolgedessen behandelt die Analyse auch die gesamte Dokumentation und arbeitet sie von Anfang bis zum Ende diskursiv auf. Die Analyse ist dafür in zehn Abschnitte eingeteilt, die jeweils mit einem Zeitstempel markiert sind um eine überschaubare Struktur gewährleisten zu können. Diese Aufteilung soll erkenntlich machen, welcher Teil der Dokumentation in welchem Abschnitt der Analyse behandelt wird. Die Analyse selbst ist so aufgebaut, als würden die Leser*innen zeitgleich die Dokumentation betrachten. Die Abschnitte sind ebenfalls mit Überschriften gekennzeichnet um einen ungefähren Überblick zu liefern, welche Themen grob in ihnen diskursiv behandelt werden. Die Analyse arbeitet stark mit der Dokumentation selbst als Quelle, jedoch werden auch Werke von Bernhard Groß, Ulrike Weckel, Toby Haggith, Tobias Ebbrecht, Aaron Kerner, Hito Steyerl, François Niney, Georges Didi-Huberman und Eva Hohenberger innerhalb der Analyse thematisiert und benutzt um die genau Erzählform und Wirkung dieser Bilder Schritt für Schritt herauszuarbeiten. Dabei ist vor allem der Text von Bernhard Groß „Aus den

*Lagern in die Sinne. Die Todesmühlen (USA 1945) und die Politik der US-Atrocity Pictures im deutschen Nachkriegskino*¹ von großer Relevanz, ebenso wie meine persönliche E-Mail-Korrespondenz mit Ulrike Weckel und Toby Haggith, die für die Beantwortung der Forschungsfrage von hoher Wichtigkeit sind und deswegen auch als relevante Quelle gehandhabt werden. Nach dem Abschluss der Analyse der Dokumentation werden innerhalb des Resümées noch einmal alle wichtigen Erkenntnisse der einzelnen Kapitel und Arbeitsfelder aufgeschlüsselt dargestellt um einen Faden zur Beantwortung der Forschungsfrage: „*Wie erzählen und wirken diese Bilder heute im Gegensatz zu damals?*“ zu spannen. Darauf aufbauend thematisiert die Arbeit am Ende noch einmal die Eigenheiten der Atrocity Pictures in Kombination mit dem Ausblick der hier thematisierten Forschungsfrage.

Der Forschungsstand zur Thematik der Atrocity Pictures ist sehr vielseitig, da die Bilder und die Konzentrationslager seit ihrer Entstehung von den verschiedensten Publikationen, wie z.B. von Hanna Arendt in ihrem Buch „*Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*“, behandelt werden. Einige der in der Einleitung erwähnten Autor*innen wie Bernhard Groß, Toby Haggith, Tobias Ebbrecht, Aaron Kerner, Georges Didi-Huberman, Kay Gladstone und Eva Hohenberger, beschäftigen sich intensiv mit der Thematik der Atrocity Pictures und deren Wahrnehmungsebenen und Aussagekraft. Einige dieser Werke fanden auch ihren Weg in die Arbeit und sind im Quellenverzeichnis einsehbar. Dennoch gibt es viele weitere Werke, die sich ebenfalls mit der Thematik der Atrocity Pictures auseinandersetzen, aber nicht innerhalb der Arbeit erwähnt und thematisiert werden. Unter anderem Werke von Barbie Zelizer („*Visual Culture and the Holocaust*“), Cornelia Brink („*Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*“) oder Ilan Avisar („*Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*“).

Zu dem Dokumentarfilm *German Concentration Camps Factual Survey* selbst ist bislang noch kaum Literatur verfügbar, da dieser erst seit 2017 für eine breite Öffentlichkeit zugänglich wurde. Es gibt zwar zu seinem Vorgänger *Memory of the Camps* (Die unvollständige Version der Dokumentation) einige wissenschaftliche Auseinandersetzungen wie z.B. im Werk von Ulrike Weckel „*Beschämte Bilder. Deutsche Reaktionen auf Alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*“ oder im Buch „*Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*“ von Tobias Ebbrecht. Aber zum abgeschlossenen und

¹ Der Text „*Aus den Lagern in die Sinne. Die Todesmühlen (USA 1945) und die Politik der US-Atrocity Pictures im deutschen Nachkriegskino*“ von Bernhard Groß, ist noch nicht veröffentlicht. Der Text wurde mir jedoch von ihm für die Arbeit zu Verfügung gestellt.

restaurierten Dokumentarfilm *German Concentration Camps Factual Survey* nicht. Die meisten existierenden Quellen sind von Toby Haggith selbst oder von anderen Mitarbeiter*innen des Imperial War Museum geschrieben worden, wie z.B. von Fiona Kelly oder Kay Gladstone. Bernhard Groß (*Aus den Lagern in die Sinne. Die Todesmühlen (USA 1945) und die Politik der US-Atrocity Pictures im deutschen Nachkriegskino*) erwähnt die Dokumentation ebenfalls kurz. Doch ist mir in meiner Recherche kaum eine Arbeit untergekommen, die sich explizit auf einer filmanalytischen Ebene mit der Dokumentation selbst auseinandergesetzt hat. Aus diesem Grund fließen in die Analyse auch kaum andere Werke ein. Diese Arbeit ist daher ein erster Versuch der filmanalytischen Auseinandersetzung mit den Bildern von *German Concentration Camps Factual Survey*. Ein Versuch, der hoffentlich nicht der letzte und einzige bleibt.

Was sind *Atrocity Pictures*?

„Today is the 24th April, 1945. My name is Gunner Illingworth and I live at Cheshire. I'm at present in Belsen Camp, doing guard duty over the S.S. men. The things in this camp are beyond describing. When you actually see them for yourself, you know what you are fighting for here. Pictures in the papers cannot describe it at all. The things they have committed, well, nobody would think they were human at all. We actually know now what has been going on in these camps. And I know, personally, what I am fighting for.“²

Dieses Zitat stammt aus dem Dokumentarfilm *German Concentration Camps Factual Survey*³ und gibt die Erfahrung eines britischen Soldaten wieder, der nach der Befreiung des Konzentrationslagers in Bergen-Belsen anwesend war, in dem 70.000⁴ Menschen ermordet worden sind. Leider war dieses Lager nicht das einzige seiner Art. Viele weitere wurden von den Alliierten in weiterer Folge befreit. Laut der Historikerin Ulrike Weckel waren einige der Lager seit 1933 kein Geheimnis mehr. Es wurde offen über die Entrechtung der jüdischen Bevölkerung in der NS-Presse berichtet und geschrieben. Auch die Deportationen liefen nicht unerkant ab. Die nationalsozialistische Propaganda sprach immer wieder von einer zukünftigen Vernichtung der Juden. Einige dieser Informationen schafften auch vor Ausbruch des Krieges ihren Weg aus Deutschland, zumeist durch Auslandskorrespondent*innen. Doch auch nach Kriegsbeginn versiegte der Informationsfluss nicht und einige Nachrichten fanden ihren Weg heraus. Erste Gerüchte kamen in den USA und Großbritannien bereits Ende 1939 auf, in denen von einem ‚Ausrottungsplan‘ der Juden in der Nähe von Lublin die Rede war. Im Laufe des Krieges kamen immer weitere Vermutungen auf, von Massentötungen und Vernichtungslagern. In beiden Ländern wurden verschiedene Berichte über den Rundfunk und die Presse veröffentlicht, in denen von Gräueltaten (‚atrocities‘) auf dem europäischen Kontinent die Rede war. Diese Gräueltaten wurden von den Regierungen der Alliierten verurteilt.⁵

² Illingworth, Gunner. *German Concentration Camps Factual Survey*, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014), Zeit: 0:29:05-0:29:41 / 1:11:26.

³ *German Concentration Camps Factual Survey*, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014).

⁴ Kelly, Fiona. „Numbers who perished at the site covered in *German Concentration Camps Factual Survey*.“ In: „*German Concentration Camps Factual Survey. A lost Masterpiece of British Documentary Cinema From 1945*.“ Beiheft, London, IWM und BFI 2017, S.56.

⁵ Vgl. Weckel, Ulrike. „*Beschämte Bilder. Deutsche Reaktionen auf Alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*.“ Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2012, S.43.

Der hierbei genannte Begriff der ‚atrocities‘ ist ein wichtiges Konzept um die Gesamtheit dieser Taten zu beschreiben und zu verstehen. Für Weckel war durch die technischen Entwicklungen der Fotografie und der Filmaufnahmen eine genauere und bessere Kriegsberichterstattung möglich. Dadurch konnten die Atrocities der Nationalsozialisten visuell aufgenommen und dokumentiert werden. Dabei stand zuerst nicht die Informationsvermittlung im Vordergrund - das wirkliche Ausmaß der Lager war noch nicht bekannt - sondern vielmehr der Prozess der Beweisführung über den Terror und die Massenmorde, die hier betrieben wurden. Erst nachdem Ende Juli 1944 sowjetische und polnische Soldaten der Roten Armee das Vernichtungslager Majdanek (bei Lublin) erreichten, erschienen Bilder von Ermordeten, Verbrennungsöfen, Zyklon B-Behältern und viele andere Fotografien in der westlichen Presse. Majdanek konnte von der SS (Schutzstaffel) nicht mehr vollständig geräumt, sowie die Tötungsanlagen nicht mehr rechtzeitig zerstört werden. In diesem Konzentrations- und Vernichtungslager wurden zwischen 130.000 und 200.000⁶ Menschen ermordet.⁷ Diese Bilder werden auch ‚Atrocity Pictures‘ genannt. Atrocity Pictures zeigen die Aufnahmen der Befreiung der verschiedensten Arbeits-, Vernichtungs- und Konzentrationslager, die am Ende des zweiten Weltkrieges von den Alliierten fotografiert und gefilmt wurden. Sie präsentieren die unterschiedlichsten Fragmente der Lager, angefangen bei Leichenbergen und Überlebenden, bis hin zu Brennöfen und Gaskammern. Der Begriff selbst wurde von den westlichen Alliierten gewählt.⁸

Diese Bilder weisen auf Gräueltaten hin, die nicht mehr verleugnet werden können. So bezieht das Filmlexikon der Universität Kiel den Begriff nur auf die Filme zwischen 1944 und 47, die hauptsächlich schockierendes Material aus den befreiten Lagern zeigen.⁹ Auch wenn es in den letzten siebzig Jahren weitere Kriege und Atrocity Bilder gegeben hat, so sind die Bilder aus den Lagern dennoch einzigartig. Bis heute gibt es kein gleichzusetzendes Bildmaterial einer solchen systematischen Auslöschung einer Religions- oder Menschengruppe. Die Atrocity Pictures der Arbeits-, Vernichtungs- und Konzentrationslager weisen aus diesem Grund eine eigene Form von Bildern auf, die mit der Zeit, gemäß Tobias Ebbrecht, auch regelrecht Ikonen geworden sind.¹⁰

⁶ Kelly, Fiona. „Numbers who perished at the site covered in German Concentration Camps Factual Survey.“ In: „German Concentration Camps Factual Survey. A lost Masterpiece of British Documentary Cinema From 1945.“ Beiheft, London, IWM und BFI 2017, S.56.

⁷ Vgl. Weckel, Ulrike. „Beschämte Bilder. Deutsche Reaktionen auf Alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager.“ Stuttgart 2012, S.45.

⁸ Vgl. Goergen, Jeanpaul. „Atrocity films“ In: „Lexikon der Filmbegriffe.“ URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5223>, 1.3.18.

⁹ Vgl. ebd. 1.3.18.

¹⁰ Vgl. Ebbrecht, Tobias. „Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis: filmische Narrationen des Holocaust.“ Bielefeld, transcript Verlag 2011, S.104.

Für Ebbrecht werden die Bilder der Konzentrationslager zu Ikonen, da sie, und er zitiert dabei Cornelia Brink, für sich selbst stehen und zum faktischen Bildgedächtnis der heutigen Zeit geworden sind. Sie können zitiert werden, ohne dass sie gezeigt werden müssen.¹¹ Hierbei baut sich die Frage auf: steht auch der Begriff ‚Atrocity Pictures‘ für sich selbst? Die Aufnahmen der Arbeits-, Konzentrations- und Vernichtungslager waren in diesem Ausmaß zwar die ersten Bilder dieser Art, mit denen die Weltbevölkerung konfrontiert wurde. Doch während der letzten vierundsiebzig Jahre wurden immer wieder weitere Bilder des Grauens veröffentlicht, die alle einen anderen Ursprung hatten, als nationalsozialistische Gräueltaten. Ebbrecht beschreibt den von ihm genannten Begriff der Ikonen in Zusammenhang mit den Aufnahmen der Befreiung:

„Dabei handelt es sich um medial weit verbreitete Bilder von großer Bekanntheit, die den Effekt des ‚So ist es gewesen‘ erzeugen und auf diese Weise sinnbildlich für Ereignisse der Vergangenheit stehen.“¹²

Wird dieser Gedanke nun etwas erweitert, so repräsentiert der Begriff „Atrocity Pictures“ jene Bilder, die als ein Zeitdokument der Vernichtung von Religions- und Menschengruppen darstellen. Was bedeutet das nun genau?

Es lässt sich aus dieser Konstellation ein Konzept herausarbeiten, in dem der Begriff „Atrocity Pictures“ nicht nur einen Überbegriff der KZ-Filme darstellen muss, sondern auch ein gewisses Subgenre des Dokumentarfilms eröffnet, in dem bis heute nur die Gräuelbilder der Lager des NS-Regimes hineinfallen. Diese weisen somit aus diesem Konstrukt heraus auch ihre eigenen Eigenschaften und Darstellungsarten auf, und müssen aus diesem Grund auch anders gehandhabt und analysiert werden als andere dokumentarische Bilder. Ungeachtet dessen, müssen diese Bilder trotzdem als eine Instanz des Mediums Film gesehen werden. Eine Instanz, in der die Gräueltaten filmisch, ästhetisch und authentisch einem Publikum wiedergegeben werden. Denn sie sind Bilder, die keinen Filter über das unangreifbare Grauen legen. Sie leiten die Zuschauer*innen mithilfe einer narrativen Struktur und einer Erzählstimme durch die Atrocities hindurch, damit diese sich selbst innerhalb dieser Bilder-Wahrheiten verorten können. Das Ziel wäre hierbei somit, ein aufbauendes Verständnis dieser Bilder innerhalb des Publikums zu kreieren um eine geeignete Aufarbeitung der Geschichte zu ermöglichen. Infolgedessen soll untersucht werden, wie genau ein Atrocity Film, der während der Befreiung der Konzentrations- und Vernichtungslager gedreht wurde, unter diesem Aspekt sich ausdrückt,

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Ebd.

in Verbindung mit einem gegenwärtigen Publikum. Die heutige Zuhörerschaft weist ein möglicherweise bereits „erweitertes“ Verständnis für den Begriff „Atrocity Pictures“ auf, zumal die Darstellungen der Gräueltaten nach dem Ende des zweiten Weltkrieges erst der Anfang waren.

Das SHAEF-Filmprojekt

Unter diesen ersten Blickwinkeln wird die Thematik des Effekts dieser Atrocity Bilder in der heutigen Zeit immer interessanter. Selbst wenn diese Bilder bereits über siebenzig Jahre alt sind, so haben sie dennoch eine bestimmte Wirkung auf ihr Publikum. Ein Punkt, der hierbei jedoch besonders essenziell ist, ist der der Zeit. So intensiv die Atrocity Bilder zu der damaligen Zeit nach 1945 auch waren, so muss dennoch die Frage gestellt werden: Wie wirken und erzählen diese Bilder auf die Zuschauer*innen in der heutigen Zeit im Gegensatz zu damals (1945)? Diese Forschungsfrage ist essenziell um zu verstehen, wie weit das Wirkungsvermögen dieser Bilder eigentlich genau geht und was sie entfesseln. Damit dieser Prozess überhaupt möglich ist, muss ein Atrocity Film an die Hand genommen werden, der nicht nur die damalige Zeit widerspiegelt, sondern auch die Rezeption in der Gegenwart behandelt und durch seine Rezeption kontextualisiert. Der wohl einzige Atrocity Film, der für diese Fragestellung wirklich in Frage kommt, ist der bereits genannte Dokumentarfilm „*German Concentration Camps Factual Survey*“ (GCCFS). Dieser ist für diese Thematik der zeitlichen Rezeption so äußerst interessant, weil es fast siebenzig Jahre dauerte, bis er in seiner Vollständigkeit einem Publikum präsentiert werden konnte. GCCFS war auch nicht nur für eine bestimmte Bevölkerungsgruppe gedacht, sondern für alle und bildet somit einen Gegenpol zu den zahlreichen anderen Filmen, die für ein spezifisches Publikum konzipiert waren. Denn gemäß Toby Haggith,¹³ waren ursprünglich bis zu achtzehn Versionen in verschiedenen Sprachen geplant (entweder mit Untertitel oder passender Erzählstimme). Die Dokumentation passt somit genau in das Forschungsschema der Fragestellung hinein, da sie auch für eine breite Zuschauer*innenschaft kreiert wurde. Angefangen bei ihrer Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte, bis hin zu den Positionen und Ausdrucksformen seiner Bilder und deren Erzähl- und Machtstrukturen.

Die erste Thematik, die es hier aber zu beantworten gilt, ist die Frage: Wie kam es zu dieser langen Produktionszeit? Die alliierten Besatzungsmächte hatten gemäß Weckel unabhängig voneinander den Gedanken die NS-Verbrechen dokumentarisch zu filmen und aus dem Material Kompilationsfilme zu machen. Das britische Ministry of Information (MOI)

¹³ Vgl. Aus einem E-Mail Austausch zwischen dem Autor dieser Arbeit und dem Kurator des IWM Toby Haggith.

beauftragte den Filmmacher Sidney Bernstein ab dem Jahr 1940, es im Bereich der Filmabteilung zu beraten. Ab dem Jahr 1942 wurde er von der MOI beauftragt, das Filmprogramm der befreiten Gebiete zu überschauen. Er wurde zudem später der Leiter einer entsprechenden Abteilung der Psychological Warfare Division (PWD) auf der Ebene der Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force (SHAEF). Als Bernstein das erste Mal sowjetische Filmaufnahmen der Kriegsverbrechen gesehen hatte, war er davon überzeugt, dass diese Form der Propaganda für die westlichen Alliierten von großer Wichtigkeit ist um gegen den Nationalsozialismus argumentieren zu können. Seine Idee war es eine sachliche Dokumentation in Form eines Ermittlungsberichtes zu produzieren. Zu Beginn traf er jedoch auf Widerstände, da einige Fraktionen mit großen Widerstand überzeugter Nationalsozialisten am Ende des Krieges rechneten und deswegen eher Filme produzieren wollten, die sich mehr in die Richtung einer Umschulung und Kontrolle der deutschen Bevölkerung orientieren sollten. Bernstein hingegen wollte die Bevölkerung nicht weiter mit Vorwürfen aufstacheln, sondern eine friedliche Form der Demokratie propagieren. Er beauftragte daher auch einen seiner MOI-Mitarbeiter - den Filmproduzenten Sergei Nolbandov - damit, aus den verschiedensten Filmsammlungen sachliches Atrocity-Filmmaterial zusammenzusuchen. Die erste Zielgruppe von Bernstein waren Menschen, die bereits lange unter dem NS-Regime gelebt hatten. Im April 1945 bekam sein Projekt plötzlich deutlich höheres Ansehen. Nachdem immer mehr Konzentrations-, Arbeits- und Vernichtungslager entdeckt wurden, stieg auch die Anzahl der verfügbaren Atrocity Bilder an. Ohne offenbar viel darüber zu diskutieren - wie Weckel schreibt – wurde innerhalb der SHAEF beschlossen einen Atrocity Film für die deutsche Bevölkerung im Rahmen einer Kooperation zwischen den USA und Großbritannien in London zu produzieren. Dieses Projekt wurde schlussendlich dem MOI-Team von Sidney Bernstein übertragen, der nun seinen geplanten Dokumentarfilm offiziell produzieren konnte.¹⁴

Wie jeder Film, so sollte auch dieser bestimmte Intentionen erfüllen. Der psychologische Kriegsführungsplan hinter diesem Projekt wurde laut Toby Haggith am 30. April 1945 von Sidney Bernstein wie folgt in zwei Punkten definiert:

¹⁴ Vgl. Weckel, Ulrike. „*Beschämte Bilder. Deutsche Reaktionen auf Alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager.*“ Stuttgart 2012, S.130ff.

1. *„By showing the German people specific crimes committed by Nazis in their name, to arouse them against the National Socialist Party and to cause them to oppose its attempts to organise terrorist or guerrilla activity under Allied occupation.”¹⁵*
2. *By reminding the German people of their past acquiescence in the preparation of such crimes, to make them aware that they cannot escape sharing responsibility for them, and thus to promote German acceptance of the justice of Allied occupation measure.”¹⁶*

Für den MOI war somit die Sensibilisierung der deutschen Bevölkerung wichtig und der damit zusammenhängende Prozess der Erkenntnis über die Geschehnisse des Krieges und wer dafür die Verantwortung trug und insbesondere, inwieweit die Bevölkerung daran beteiligt war. Es ging also um eine passende Form der Aufarbeitung. Die Meinungen über die genaue Umsetzung des Projektes divergierten jedoch. Nach Weckel war es Bernsteins Intention, einen umfassenden und genau recherchierten Film zu produzieren, der die Essenz der Lager wiedergeben sollte. Aus diesem Grund reiste Bernstein auch Ende April 1945 nach Bergen-Belsen um sich selbst einen Eindruck zu verschaffen. Dort beauftragte er zwei Kameramänner der Wochenschau „Movietone News“, die im Gegensatz zu anderen über Tonfilmgeräte verfügten. Sie sollten im Auftrag des MOI Aussagen von Befreiern, Überlebenden und SS-Menschen aufnehmen. Es gab laut Haggith nur einige Vorgaben, an die sich die Kameramänner zu halten hatten. Sie arbeiteten meisten alleine oder in kleinen Gruppen und mussten vor Ort selbst entscheiden, was sie für wichtig und relevant hielten. Die Amerikaner gaben sogar genaue Richtlinien für ihre Soldaten an, wie und was genau gefilmt werden soll. Die ans Tageslicht gekommenen Gräueltaten übertrafen in den deutschen und polnischen Lagern jedoch die Erwartungen und so konnten die Direktiven nur schwer eingehalten werden. Das größte Problem war aber, dass bei einigen Camps – wie in Vught und Breendonk – große Teile der Beweise bereits zerstört und die NS-Soldaten bereits geflohen waren. Es existierten zwar genug Beweise, die auf Sklavenarbeit und Massentötungen hinwiesen, doch war es schwer nachzuvollziehen, was in den Lagern genau geschehen war. Aus diesem Grund hatte Bernstein auch eine bestimmte Vorstellung, welche Menschen gefilmt und interviewt werden sollten. Die Opfer, die Täter, und die Reaktion der deutschen Bevölkerung, die in der Nähe der Lager gelebt und von ihrer Existenz nichts gewusst haben wollte, sollten für ihn unbedingt ein Teil des entstehenden Filmmaterials werden. Deswegen waren auch die Tonaufnahmen für Bernstein so

¹⁵ Haggith, Toby. *„The making of German Concentration Camps Factual Survey.”* In: *„German Concentration Camps Factual Survey. A lost Masterpiece of British Documentary Cinema From 1945.”* Beiheft, London, IWM und BFI 2017, S.9.

¹⁶ Ebd.

wichtig. Denn erst durch sie konnte eine tiefere Glaubwürdigkeit entstehen. Zusätzlich sollten die Kameramänner auch bildliche Formulierungen bei den Dreharbeiten gestalten, indem sie Zäune, Wachtürme und Baracken in das Material einfließen lassen sollten.¹⁷

Der Hintergrund und die Bildgewalt selbst sollten einen Ausdruck des Grauens vermitteln, dessen Wahrheit nicht abstreitbar war. Aus den Begleitberichten der Kameramänner konnte - zufolge Haggith - auch genau herausgelesen werden, dass ihre Aufnahmen in Form von Beweismaterial produziert wurden.¹⁸ Den Befreiungsmächten war es somit bewusst, dass diese Atrocities dokumentarisch aufgezeichnet werden mussten um einen langanhaltenden und stark formulierten Beweis gegen den Nationalsozialismus, dessen Ideologie und dessen Verlust der Menschlichkeit aufzubauen.

Die US-amerikanischen Vertreter der Produktionsverantwortlichen (PWD/SHAEF) waren gemäß Weckel im Gegensatz zu den Briten auf eine rasche Fertigstellung des Projekts erpicht. Die deutsche Bevölkerung sollte mit schockierender Pädagogik konfrontiert werden. Bernstein hingegen wollte einen Dokumentarfilm in voller Länge mit explizit geführten Interviews produzieren, der einen starken Beweischarakter haben sollte. Das führte im Laufe der Produktion zu Zerwürfnissen. So stellte der US Army Pictorial Service (APS) die gewünschten Kopien für Bernsteins Team nicht rechtzeitig zur Verfügung und kommentierte seine Vorschläge nicht zeitgerecht. Sie konnten daher nicht in den Arbeitsprozess einfließen. Zusätzlich wuchs das Filmmaterial immer mehr an und wurde immer unüberschaubarer. Jede einzelne Aufnahme musste laut der MOI durchgesehen und in einem ersten Rohschnitt geordnet werden. Die Lieferung der Hintergrundinformationen und wichtige Aussagen über die Lager fanden ihren Weg nicht immer gleich zum Team, zudem führten bürokratische Hürden – insbesondere der Geheimhaltung – zu Verzögerungen im Prozess der Fertigstellung. Gleichzeitig mangelte es auch an Kapazitäten und fachorientiertem Personal, da das Angebot der Amerikaner dem MOI auszuhelfen nicht umgesetzt wurde. Für Weckel war spätestens im Juni 1945 klar, dass die Amerikaner lieber einen eigenen Film produzieren wollten, der gleichzeitig auch mehr ihren eigenen Ideen der Aufklärung dienen sollte. Sie waren zwar mit dem Team von Bernstein einverstanden, doch hatten sie Probleme mit der Genauigkeit des bereits vorhandenen Filmmaterials der Briten. Das bereits abgefilmte Material war für sie bereits ausreichend und entsprach somit auch ihren Anforderungen. Davidson Taylor von der amerikanischen *Film, Theatre and Music Control Section* (FTM) versicherte Bernstein, dass für ihn das bereits vorhandene Material genüge und kommunizierte dies auch seinen

¹⁷ Vgl. ebd. S.12f.

¹⁸ Vgl. ebd. S.13.

Vorgesetzten William Paley im PWD mit der Intention, dem MOI das Projekt zu entziehen. Der für das Filmprogramm der amerikanischen Besatzungszone verantwortliche Billy Wilder vom amerikanischen Office of War Information (OWI) war es aber schlussendlich, der Taylor die Zuversicht gab, ein eigenes und psychologisch besseres Projekt als die Briten zu starten. Nach einiger Überlegung, über die Herangehensweise an das Projekt entschieden sie sich schlussendlich zwei Filme in Angriff zu nehmen. Einerseits wurde entschieden, den OWI-Film „KZ“ zu zeigen, sobald die Kinos in den Besatzungsgebieten wieder geöffnet waren - entweder in seiner Ursprungsform oder in einer wenig überarbeiteten Fassung - und andererseits auch einen etwas ehrgeizigeren neuen Film zu produzieren. Das Projekt von Bernstein sollte dabei aber nicht streitig gemacht werden, obschon er über die nun erweiterten Pläne der Amerikaner im Dunkeln gelassen wurde. Aus dieser Produktion ging laut Weckel einer der wohl bekanntesten Atrocity Pictures der Zeit hervor: „*Death Mills*“^{19,20}

Im Weiteren war es dem MOI gemäß Weckel auch zunehmend klar, dass mit keinem weiteren Filmmaterial der Amerikaner gerechnet werden konnte. Nolbandov und die beiden Editoren Peter Tanner und Stewart McAllister wurden daher darum gebeten, den Rohschnitt abzuschließen, damit die Regie- und Drehbucharbeiten begonnen werden konnten. Am 9. Juli 1945 erfuhr schlussendlich auch Bernstein, dass die Amerikaner nicht mehr am Film beteiligt waren und das gesamte Projekt nun nur noch vom MOI bearbeitet wurde. Der damals bereits bekannte und geachtete Filmemacher Alfred Hitchcock hatte bereits im Mai 1945 seine Hilfe für das Projekt zugesagt, konnte aber erst Ende Juni nach London kommen um die Regie zu übernehmen. Für das Konzept des Atrocity Films wurde der Journalist Colin Wills von Bernstein gebeten, einen Entwurf und einen Kommentar zu schreiben. Collin hatte bereits als Autor und Sprecher für einige MOI-Filme gearbeitet und auch als Korrespondent in Bergen-Belsen mitgeholfen. Er konnte jedoch nur wenige Tage an dem Projekt arbeiten, bis er wieder zurück nach Paris beordert wurde, woraufhin der Spezialist für deutsche Propaganda Richard Crossman seinen Job übernehmen musste.²¹

Der Film wurde somit ab diesem Zeitpunkt bereits zielorientiert mit spezifischem Filmmaterial geplant und es fanden fokussierte Arbeiten statt um ihn einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren. Dies war jedoch gleichzeitig auch der Anfang vom Ende für den Film, da er zu diesem Zeitpunkt nicht fertiggestellt werden sollte. Weckel äußert sich, dass es im Detail nicht ganz klar ist, wieso er damals nicht abgeschlossen wurde. Die SHAEF löste sich Mitte Juli 1945

¹⁹ *Death Mills*, R: Burger, Hanus Wilder, Billy. DVD-Video, BFI 2014 (Orig. *Death Mills*, USA, 1945/46).

²⁰ Vgl. Weckel, Ulrike. „*Beschämte Bilder. Deutsche Reaktionen auf Alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager.*“ Stuttgart 2012, S.132-136.

²¹ Vgl. ebd. S.136.

auf und es entstand ein Kompetenzvakuum. Zusätzlich hatten die britischen Besatzungsmächte Versorgungsprobleme und es festigte sich immer mehr die Einstellung, der Bevölkerung vorerst keine weiteren Atrocity Pictures mehr zu präsentieren. Donald McLachlan vom Political Intelligence Department (PID) unterstützte Bernstein in seinem Projekt und gab ihm auch zu verstehen, dass ein Dokumentarfilm über die NS-Verbrechen und die Mitverantwortlichen in der deutschen Bevölkerung als wertvoll erachtet werden musste und auch gezeigt werden könnte, sobald die Wintermonate vergangen waren. Bernstein wurde somit zu verstehen gegeben, dass er sich mit seinem Film Zeit lassen und sich auch intensiver mit dem Rohfilmmaterial auseinandersetzen konnte. Doch kehrten die Briten nach den Wintermonaten nicht mehr zu einer schärferen Denazifizierungspolitik zurück und Bernstein verließ das MOI im September 1945.²²

Einer der wohl interessantesten Film dieser Zeit sollte somit zunächst nicht fertiggestellt werden. Die Bemühungen und die Komplikationen, mit denen Bernstein und sein Team kämpfen mussten vermitteln ein grobes Gefühl, wie komplex die damalige Situation in Verbindung mit dem Filmmaterial der Atrocities wirklich war. Unzählige Aufnahmen, die gesichtet wurden und aus denen nur bestimmte ausgewählt worden sind oder ausgewählt werden konnten um pädagogisch und zugleich auch ästhetisch einem Publikum die Wahrheit vor Augen zu führen. Dies sollte jedoch nicht das Ende des Filmprojekts werden, sondern erst der Beginn seiner Reise.

²² Vgl. Weckel, Ulrike. „*Beschämte Bilder. Deutsche Reaktionen auf Alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager.*“ Stuttgart 2012, S.137f.

Die Restauration der Dokumentation „German Concentration Camps Factual Survey“

*„I think my father’s purest intention in making this film was to create evidence for all mankind. And he stated that himself [...].”*²³

Dieses Zitat stammt von der Dokumentarfilmerin und Tochter von Sidney Bernstein; Jane Wills, die in einem Interview mit dem Imperial War Museum in London über das Werk ihres Vaters sprach. Bernsteins Wunsch, den Film zu vervollständigen und einem breiten Publikum zu zeigen, ging jedoch zunächst nicht in Erfüllung. Der Editor Stewart McAlister wartete nämlich, auch nachdem Bernstein das Projekt verließ, noch immer auf Kopien der Sowjetunion aus Majdanek und Auschwitz, die gemäß Weckel auch den Abschluss des Films bilden sollten. Es waren insgesamt sechs Filmrollen für die Produktion gedacht, und das sowjetische Material sollte die sechste und letzte Rolle beinhalten. Es ist bis heute unklar, ob sie jemals eingetroffen und noch bearbeitet worden ist oder nicht.²⁴ Toby Haggith fügt hierbei hinzu, dass an der Produktion bis zum März 1946 noch gearbeitet worden ist, sie aber im Mai 1946 unvollendet eingelagert wurde. Im Jahr 1952 wurde jenes Material, welches Teil des SHAEFs Projekt war, im Imperial War Museum (IWM) schlussendlich archiviert.²⁵ Das Material bestand aus folgenden Elementen: „[...] 318 reels of rushes, five reels of a rough cut, and various production papers including the script for the commentary and shot sheets for the complete film.“²⁶

Die sechste Filmrolle war somit vorerst nicht im Besitz des Museums und Teil des Projektmaterials. 1983, einunddreißig Jahre später, wurde - nach Haggith und David Walsh - der Film jedoch vom damaligen Kurator des IWM, Kay Gladstone, in den verstaubten Kammern des Museums wiederentdeckt. In Zusammenarbeit mit zwei Autoren, – Dai Vaufhan und Caroline Moorehead – die über die Arbeiten von Sidney Bernstein und Stewart McAllister forschten, analysierte das Museum in einem Projekt die militärischen Filme Großbritanniens. Während dieser Untersuchungen trafen die beiden Autoren zufällig auf einen unbetitelten

²³ Wills, Jane. Outro. In: *German Concentration Camps Factual Survey*. R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017, (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014). Zeit: 3:27-3:35 / 13:13.

²⁴ Vgl. Weckel, Ulrike. „*Beschämte Bilder. Deutsche Reaktionen auf Alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager.*“ Stuttgart 2012, S. 138.

²⁵ Vgl. Haggith, Toby. „*Restoring & Completing German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014), Formerly Known as Memory of the Camps.*“ In: „*Journal of Film Preservation.*“ Labrum, Meg [Hrsg.], London, Vol. 92, FIAF – International Federation of Film Archives 2015, S. S.95.

²⁶ Ebd.

Atrocity Film; Bernsteins Film.²⁷ Im Februar 1984 wurde er laut Haggith das erste Mal in seiner Rohfassung auf dem Filmfestival in Berlin (*Berlinale*) gezeigt, unter dem Titel „*Memory of the Camps*“. Ein Jahr später wurde er in der Programmserie „Frontline“ in den USA ausgestrahlt, wobei Trevor Howard als Erzählstimme eingesetzt wurde.²⁸ Die Aufzeichnung sahen 17 Million Zuseher*innen.²⁹ Mitte der 80er Jahre wurde der unfertige Film einer breiten Zuschauer*innenschaft präsentiert und zu einem sehr beliebten und angefragten Dokumentarfilm des IWM.³⁰ Die Besonderheit, dass der Film angeblich verschollen war und nun endlich wiederentdeckt wurde, war einer der Gründe für die plötzliche Berühmtheit. Hierbei muss jedoch - gemäß Haggith und Walsh - erläutert werden, dass der Film nie wirklich verschollen war. Er war lediglich nie katalogisiert worden. Ein weiterer Grund für seine Beliebtheit nach seiner Wiederentdeckung ist sicherlich auch die Verbindung zu Alfred Hitchcock. Der Film wurde nicht ohne Grund auch als ‚*missing Hitchcock*‘ bezeichnet und wurde infolgedessen auch eine größere Sensation, stellt der Film nicht zuletzt seine einzige dokumentarische Arbeit dar.³¹ Der Film stellt unabhängig von seinem gewonnen Ansehen ein Unikat dar. Denn auch wenn *Memory of the Camps* unvollständig war, so zeigt er dennoch in seiner Form und Länge eine Beweisführung der Gräueltaten auf, die es zuvor so detailliert noch nicht gegeben hatte. Dennoch war die Dokumentation noch lückenhaft und die eigentliche Vision von Bernstein somit noch nicht erfüllt.

Gemäß Haggith waren die Kopien des Films „*Memory of the Camps*“, die vom Museum für Festivals und öffentliche Präsentationen benutzt wurden, im Jahr 2005 bereits in schlechter Verfassung. Aus diesem Grund beschloss das Team des IWM, ihn zu restaurieren und zu bearbeiten. Die Umsetzung der Idee war jedoch mit Schwierigkeiten konfrontiert. Nicht nur, dass der Film nie fertiggestellt wurde, es fehlte auch die sechste und letzte Filmrolle um dies überhaupt zu bewerkstelligen. Zusätzlich fehlten Tonaufnahmen, der Titel und bestimmte Grafiken, die damals nach 1945 noch eingefügt werden sollten. Was das Museum jedoch hatte, war das komplette Skript der Erzählstimme, die durch den Film begleiten sollte, eine

²⁷ Vgl. Haggith, Toby. Walsh, David. „The post-1946 life of German Concentration Camps Factual Survey.“ In: „*German Concentration Camps Factual Survey. A lost Masterpiece of British Documentary Cinema From 1945.*“ Beiheft, London, IWM und BFI 2017, S.22.

²⁸ Vgl. Haggith, Toby. „*Restoring & Completing German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014), Formerly Known as Memory of the Camps.*“ In: „*Journal of Film Preservation.*“ London, Vol. 92 2015, S.95.

²⁹ Vgl. Haggith, Toby. Walsh, David. „The post-1946 life of German Concentration Camps Factual Survey.“ In: „*German Concentration Camps Factual Survey. A lost Masterpiece of British Documentary Cinema From 1945.*“ Beiheft, London, IWM und BFI 2017, S.22.

³⁰ Vgl. Haggith, Toby. „*Restoring & Completing German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014), Formerly Known as Memory of the Camps.*“ In: „*Journal of Film Preservation.*“ London, Vol. 92 2015, S.95.

³¹ Vgl. Haggith, Toby. Walsh, David. „*The post-1946 life of German Concentration Camps Factual Survey.*“ In: „*German Concentration Camps Factual Survey. A lost Masterpiece of British Documentary Cinema From 1945.*“ Beiheft, London, IWM und BFI 2017, S.22f.

ausgearbeitete Szenenliste und hundert weitere Filmrollen, mit denen die Dokumentation 1945/46 fertiggestellt werden sollte. Im Jahr 2008 wurde auch die sechste Filmrolle gefunden, wodurch es nun schlussendlich möglich war den gesamten Film gemäß Originalplanung fertigzustellen. Aus diesem Grund beschloss das IWM, anstatt einfach nur die sechste Rolle an den Rohschnittfilm anzuhängen, den ganzen Film digital und neu - nach den originalen Skripten - zu bearbeiten. Letzten Endes startete das Projekt des IWM im Jahr 2010.³² Der Film sollte hierbei somit nicht mehr nur einfach restauriert, sondern komplett neu aufgesetzt werden. Jede einzelne Aufnahme, die Grafiken und die Erzählstimme sollten nach Bernsteins ursprünglichem Plan neu zusammengeschnitten werden. *„In so doing, we would produce a version that was superior in terms of visual quality to the existing cut.”*³³

Mit diesem Zitat erläutert Haggith den genauen Gedanken hinter diesem Projekt. Durch die detaillierte Restauration und Neubearbeitung des Films würde schlussendlich nach mehreren Jahrzehnten der Film in seiner Vollständigkeit einem Publikum präsentiert werden können, dass in diesem visuellen Ausmaß noch nicht mit den Atrocities der Konzentrations-, Arbeits- und Vernichtungslager konfrontiert worden war. Das Team des IWM folgte hierbei den folgenden Prinzipien als Richtlinien um ihr Ziel zu erreichen:

*„First was to restore and complete the film so that it could be presented to general adult audiences and viewed in cinemas and other public spaces. Next was the need to follow the filmmakers’ original directions as closely as possible and, where these were not clear, arrive at a solution which we believed to be in the spirit of the film and within the range of filmmaking technology in 1945 (for example, using only sound effects recorded in 1944 and 45). Finally, we were to adhere to the ethical guidelines for film restoration devised by the International Federation of Film Archives (FIAF) in not seeking that the archives ‘to change or distort the nature of the original materials or the intentions of their creators’.”*³⁴

Laut Haggith erwies sich das Projekt jedoch als schwieriger als anfangs erwartet. Technische, praktische und ethische Probleme traten auf, die zu einer längeren Bearbeitungszeit führten.³⁵

³² Vgl. Haggith, Toby. *„The 1945 Documentary ‘German Concentration Camps Factual Survey’ and the 70th Anniversary of the Liberation of the Camps.”* In: *„The Holocaust in History and Memory.”* Schulze, Rainer [Hrsg.], Essex, Vol 7, University of Essex 2014, S.184.

³³ Vgl. Haggith, Toby. *„Restoring & Completing German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014), Formerly Known as Memory of the Camps.”* In: *„Journal of Film Preservation.”* London, Vol. 92 2015, S.96.

³⁴ Haggith, Toby. Walsh, David. *„The post-1946 life of German Concentration Camps Factual Survey.”* In: *„German Concentration Camps Factual Survey. A lost Masterpiece of British Documentary Cinema From 1945.”* Beiheft, London, IWM und BFI 2017, S.24f.

³⁵ Vgl. ebd.

Das Projekt bestand aus mehreren kleinen Teilen, die es Schritt für Schritt zu bearbeiten galt, und bei dem jeder Vorgang genau begutachtet werden mussten.

Die Digitalisierung, Restauration und Herstellung des Films übernahm laut Haggith die Nachbearbeitungs Produktionsfirma Dragon DI. Davor mussten aber die Mitarbeiter*innen des IWM die originalen Szenen vorbereiten und identifizieren, damit sie gescannt und restauriert werden konnten. Da es aber hundertfünf Filmrollen gab, dauerte es eine gewisse Zeit, bis die passenden Szenen gefunden wurden. Die Zusammenstellung des Films war zuerst unkompliziert, da die Angaben zu den ersten fünf Filmrollen sehr detailliert waren und die Szenen schnell gefunden waren. Die größten Probleme machte jedoch das Material der letzten Rolle. In dieser wurden die passenden Szenen entweder nur schwer gefunden, oder der Übergang passte nicht ganz mit den vorigen Ausschnitten zusammen. Aus diesem Grund entschied sich das Team des IWM, seine eigene Interpretation der Szenenliste zu entwickeln und die passenden Szenen zu bearbeiten. Nachdem die letzte Rolle nie in Bearbeitung des Teams von Bernstein war, sah das Team des IWM hierbei auch keine Probleme. Es wurde davon ausgegangen, dass das damalige Team wahrscheinlich ähnliche Änderungen am Material vorgenommen hätte. Folglich wurden Licht- und andere irritierende Einstellungen herausgeschnitten und schwarze Abblendungen eingefügt. Für die Wiederherstellung des kompletten Films war es auch nötig, zwei Landkartenabbildungen zu inkludieren, die auf der Szenenliste für die sechste Filmrolle angedacht, jedoch nie produziert worden waren. Auf der ersten Karte sollte das Konzentrationslager Majdanek gezeigt werden, und auf der anderen das Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. Die Detailarbeit für die Majdanek Landkarte wurde per Photoshop von einer polnischen Militärlandkarte von 1930 übernommen und von Dragon DI Designern digital bearbeitet, in dem sie die passenden Symbole von Straßen, Gleisen, Städten und das dazugehörige Umfeld einfügten, welche vom Larkins Animation Studio 1945 erstellt und Teil des Rohschnittes waren. Nachdem die ersten Versuche nach dem Abfilmen zu „neu“ wirkten, entschied sich das Museum, in Absprache mit dem British Film Institut (BFI), es mithilfe einer Rostrum-Kamera erneut zu versuchen, wodurch schlussendlich auch der passende Effekt bewerkstelligt werden konnte. Die Landkarte war nun nicht mehr von den anderen sieben Karten in der Dokumentation zu unterscheiden. Die Karte von Auschwitz-Birkenau zu rekonstruieren war jedoch ein viel komplizierterer Prozess. Hier war es nicht mehr möglich, die genauen geographischen Fakten, die für die Filmemacher im Sommer 1945 zu Verfügung gestanden hatten, zu rekonstruieren. Infolgedessen wurde beschlossen, die

Landkarte ganz aus dem Film herauszunehmen, weil der Eingriff sonst zu groß gewesen wäre.³⁶ Hierbei lässt sich genau erkennen, wie sehr das Museum darauf bedacht war, nicht in das geschichtliche Material einzugreifen, damit seine Authentizität und sein Grundkern erhalten blieben. Dies bezog sich natürlich nicht nur auf das Bildmaterial. Für den Soundtrack hatte das Museum gemäß Haggith drei Originale Elemente zu Verfügung³⁷:

„the German soundtrack for the propaganda films used in the introductory sequence [...], five sections of sync sound recorded at Bergen-Belsen by British Movietone News on 23 and 24 April 1945, two 35mm sync sound reels [...], and a separate wild track of Lieutenant Derrick Sington reading the German ‘Harangue’³⁸.”³⁹

Zusätzlich hatte gemäß Haggith das IWM auch seine Sammlung für Soundeffekte zu Verfügung, welche von der AFPU auf den Schlachtfeldern in Europa aufgenommen worden waren. Damit der Soundtrack passend für die Dokumentation hergestellt werden konnte, wurden einige Filme der Zeit gesichtet um ein passendes Ambiente auszuarbeiten. Aus diesem Prozess heraus wurde beschlossen, dass nur dann ein Soundeffekt hinzugefügt werden kann, wenn befreite Überlebende in einem aktiven Modus und sich zeitgleich in einer Gruppe befanden. Ansonsten wurden nur leichte Effekte inkludiert um eine passende Atmosphäre hervorzubringen. Diese wurden jedoch ebenfalls gezielt so bearbeitet, dass sie zum bereits existierenden Tonmaterial passten und nicht explizit herausstachen. Als Erzählstimme wurde der Schauspieler Jasper Britton beauftragt. Das Team hatte zu Beginn das Problem, die passende Strophe zur passenden Szene zu finden, wodurch die Produktion kurz ins Stocken geriet. Doch nach einigen Wochen bemerkte Haggith bestimmte rote und teilweise unterstrichene Ziffern, die neben den Szenen in der Szenenliste und neben den Zeilen des Skripts für die Erzählstimme standen. Plötzlich war es offensichtlich, dass es sich hierbei um eine Verknüpfung der beiden Fragmente handelte. Einerseits konnte durch diesen Durchbruch die Erzählstimme nun passend mit der Dokumentation synchronisiert werden und andererseits

³⁶ Vgl. Haggith, Toby. „*Restoring & Completing German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014), Formerly Known as Memory of the Camps.*“ In: „*Journal of Film Preservation.*“ London, Vol. 92 2015, S.96f.

³⁷ Vgl. ebd. S.98.

³⁸ **Erklärung:** Das deutsche ‚Harangue‘ war eine Adressierung an die deutsche Bevölkerung, in dem ihre Beteiligung an den Verbrechen in Bergen-Belsen und anderen Lagern thematisiert wurde. Geschrieben wurde sie von Colonel Spottiswoode (Befehlshaber Offizier in Bergen-Belsen) und vorgelesen von Lieutenant Derrick Sington, der ein lokaler Regierungsvertreter war. (Vgl. Haggith, Toby. „*Restoring & Completing German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014), Formerly Known as Memory of the Camps.*“ In: „*Journal of Film Preservation.*“ Labrum, Meg [Hrsg.], London, Vol. 92 2015, S.98.)

³⁹ Haggith, Toby. „*Restoring & Completing German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014), Formerly Known as Memory of the Camps.*“ In: „*Journal of Film Preservation.*“ London, Vol. 92 2015, S. 98.

konnte nun vermutet werden, dass beide (Skript und Szenenliste) gleichzeitig geschrieben wurden, zumal nur die Szenenliste datiert war und nicht das Skript selbst. Britton wurde angehalten, in einer objektiven Stimmlage zu erzählen, jedoch keinen passenden Akzent für die damalige Zeit anzunehmen, da die Möglichkeit bestand, dass es zu verhöhrend klingen würde. Zusätzlich wurde von Bernsteins Team im Jahr 1945 - laut Aufzeichnungen - diskutiert, Musik in den Film einzufügen. Das Museum konnte diesbezüglich jedoch bis dato kein Material finden, und es wurden auch keine Dokumente entdeckt, die auf die Wahl eines Komponisten hindeuten würden. Daher wurde vom IWM entschieden, keine Musik in den Film einzufügen, da sie auch nicht wirklich Zusätzliches zur Dokumentation hinzufügen hätte können.⁴⁰

An dieser Auseinandersetzung ist genau ersichtlich, wie detailreich die Arbeit verlief. Nicht nur die Abbildungen der Atrocity Pictures, sondern auch der dazugehörige Ton war und ist ein wichtiger Bestandteil der Darstellungsart um einen passenden Vermittlungsprozess und eine zielorientierte Aufarbeitung zu ermöglichen. Das Hinzufügen von nicht geeigneter Musikuntermalung hätte die Wahrnehmung in eine vollkommen andere Richtung lenken können, als die von Bernstein gedachte Rezeptionsform.

Im Winter 2012/13 wurden laut Haggith zwei Testvorführungen organisiert. Diese zeigten durch die erstmalige Konfrontation mit einer größeren Anzahl von Zuschauer*innen die ersten möglichen ethischen und anderen etwaigen Probleme auf. Das erste Problem war, dass es in der Dokumentation nicht direkt um den Holocaust selbst und die systematische Ermordung der jüdischen Bevölkerung geht. Diese beiden Faktoren werden nämlich kaum angesprochen. Dem Team war das jedoch bereits bewusst, da *Memory of the Camps* ebenfalls nicht in diese Richtung arbeitete. Der Grund dafür ist jedoch relativ simpel. Nach dem Ende des Krieges wollten die Briten und Amerikaner nicht direkt die jüdische Bevölkerung ansprechen, sondern verschiedene Nationalitäten und Religionen adressieren. Zusätzlich gibt es auch Beweise, dass sie sich für diese Art der Vermittlung entschieden haben, weil sie dadurch auch nicht vom Restanteil der antisemitischen Bevölkerung in Deutschland der Propaganda und Falschheit der Bilder beschuldigt werden konnten. Welcher Grund nun der richtige ist, bleibt jedoch offen. Andere Probleme waren die teilweise falschen historischen Fakten, die im Film eingebaut sind, sowie die mehr als verstörenden „Figuren“, die dieser hervorbringt und dem Publikum vorgesetzt werden. Ein weiteres Anliegen war die Verbindung zum IWM. Viele

⁴⁰ Vgl. ebd. S. 98ff.

Zuschauer*innen wurden durch die komplizierte Entstehungsgeschichte verwirrt und vermuteten, dass die Dokumentation eine eigene Produktion des Museums selbst sei.⁴¹ So historisch interessant die Dokumentation auch ist, so ist und bleibt sie ein Teil der Geschichte, der nicht ohne einen bestimmten Kontext veröffentlicht werden konnte und kann. Das war auch die Meinung des Museums. Aus diesem Grund einigte sich das Team des IWM auf bestimmte Punkte in Zusammenhang mit der Präsentation des Films: Einer dieser Aspekte war es, dass die Dokumentation nicht durch Werbung oder Pausen unterbrochen werden darf. Dafür wurde auch immer eng mit den Organisator*innen zusammengearbeitet, die die Dokumentation zeigen wollten. Es musste ein passendes Umfeld kreiert werden, sodass ein passender Umgang mit den Informationen bewerkstelligt werden konnte. Ein weiterer Aspekt war die Änderung des Namens von „*Memory of the Camps*“ zu „*German Concentration Camps Factual Survey*“ (GCCFS). Der Titel wurde im „*MOI Catalogue of Films for Liberated Territories*“ von 1945 gefunden und reflektiert laut dem IWM besser die Zeit, in der der Film original gedreht und produziert wurde. Zusätzlich wurden für die Vorführungen Prologe vorbereitet, in denen die Komplexität des Films erläutert werden sollte und die Probleme, die dieser mit sich bringt. Der Abspann wurde ebenfalls vom Bearbeitungsteam des Museums eingefügt. In diesem werden alle Personen aufgelistet, die im Zusammenhang mit der Bearbeitung und der Produktion der Dokumentation stehen. Zugleich weist dieser auch auf die Stellen hin, die vom IWM selbst hinzugefügt wurden. Neben dem eigentlichen Film wurden vom Museum auch zwei Orientierungsfilme in Form von „Intro“ und „Outro“ zu Verfügung gestellt. Zu Beginn sollte damit ein genauer Kontext aufgezeigt werden, und am Ende eine Art diskursiver Abschluss, durch den die Verarbeitung des Gesehenen leichter gemacht werden soll. Der letzte Punkt betraf die jungen Zuschauer*innen. Der Film sollte nicht in Schulen gezeigt werden oder im Zusammenhang mit dem Aufklärungsunterricht über den Holocaust. Das IWM war sich hierbei einig, dass dieser dafür nicht geeignet sei. Die Mindestaltersgrenze des Films wurde auch vom British Board of Film Classification auf achtzehn Jahre eingestuft.⁴² Die vollständige Dokumentation feierte schlussendlich während der Berlinale im Jahr 2014 offiziell ihre Premiere und wurde innerhalb eines Jahres bei zwanzig verschiedenen Gegebenheiten einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert.⁴³ Am 17. April 2017 wurde GCCFS

⁴¹ Vgl. Haggith, Toby. „*The 1945 Documentary ‘German Concentration Camps Factual Survey’ and the 70th Anniversary of the Liberation of the Camps.*“ In: „*The Holocaust in History and Memory.*“ Essex, Vol 7 2014, S.185ff.

⁴² Vgl. ebd. S.187f.

⁴³ Vgl. Haggith, Toby. Walsh, David. „*The post-1946 life of German Concentration Camps Factual Survey.*“ In: „*German Concentration Camps Factual Survey. A lost Masterpiece of British Documentary Cinema From 1945.*“ Beiheft, London, IWM und BFI 2017, S.34.

im Dual-Format von dem British Film Institute (BFI) für die gesamte Öffentlichkeit käuflich erwerbbar und zugänglich gemacht.⁴⁴

Es hat sich herausgestellt, dass GCCFS eine sehr individuelle Rezeptionsart aufweist. Er hebt sich nicht nur durch seine einzigartige Entstehungsgeschichte ab, sondern auch durch seine Art, wie er wahrgenommen werden soll oder muss. Infolgedessen soll nun untersucht werden, wodurch sich GCCFS von anderen Atrocity Pictures, die nach der Befreiung der Lager veröffentlicht wurde, unterscheidet.

Der Atrocity Film „*Death Mills*“

Einer der wohl geeignetsten Filme um den Unterschied zwischen GCCFS und „klassischen“ Atrocity Pictures zu dieser Zeit zu analysieren, ist der bereits erwähnte Film *Death Mills* („*Die Todesmühlen*“). Kay Gladstone schreibt, dass nach der Abkopplung der Amerikaner vom SHAEF-Projekt und Bernstein, schnellstmöglich eine eigene Produktion aufgebaut werden sollte. Den Auftrag für einen Atrocity Film, der die amerikanischen Richtlinien und die Haltung der Aufklärung vermittelte, bekam Hans Burger Anfang Juli 1945 von der FTM. Burger hat unter anderem den Film „KZ“ in Erlangen gesehen und brachte die Idee ein, diesen mithilfe von weiteren Filmmaterialien zu überarbeiten und zu erweitern. Für den Schnitt war der Editor Sam Winston verantwortlich, der bereits einige Erfahrungen mit dieser Form von Filmmaterial hatte. Im Oktober 1945 war die Dokumentation – bestehend aus zwei Filmrollen – fertig geschnitten und die Erzählstimme – welche von Leutnant Oskar Seidlin, einem Kollegen von Burger, geschrieben wurde - von den Behörden abgeseget. Die Erzählstimme übernahm der deutsche Schauspieler Anton Reimers. Einige dieser Änderungen waren, dass in Auschwitz explizit von einem Vernichtungslager die Rede sein sollte und der Begriff „Nazi“ mit „German“ (Deutscher) ausgetauscht werden sollte um noch einmal die Schuld und Verantwortung jedes Einzelnen in der Bevölkerung hervorzuheben. Der 22-minütige Film bekam am Ende den Titel „*Die Todesmühlen*“ (*Death Mills*).⁴⁵ Weckel erläutert hierzu weiter, dass im Herbst 1945 die Erzählstimme, eine orchestrale Filmmusik, Bild- und Tonspur synchronisiert und erste Vorführungskopien produziert wurden. Am 7. November wurde der Film einer Gruppe von dreizehn Verantwortlichen, die in unterschiedlichen amerikanischen Dienststellen arbeiteten, übergeben um die Dokumentation zu begutachten. Diese haben ihn als ‚*excellent*‘ kategorisiert

⁴⁴ Vgl. IWM, URL: <https://www.iwm.org.uk/projects-and-partnerships/german-concentration-camps-factual-survey/blu-ray-and-dvd-release>, 15.03.18.

⁴⁵ Vgl. Gladstone, Kay. „*Separate intentions: the Allied screening of concentration camp documentaries in defeated Germany in 1945-46: Death Mills and Memory of the Camps.*“ In: „*Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933.*“ Haggith, Toby [Hrsg.], Newman, Johanna [Hrsg.], London & New York, Wallflower Verlag 2005, S.61.

und waren sich einig, dass keine weiteren Änderungen vorgenommen werden mussten. Eine kleine Anregung ihrerseits war jedoch, eine Version ohne Musik anzufertigen um zu sehen, welche Variante wirkungsvoller sei. Zusätzlich sollte am Anfang des Films ein Insert eingefügt werden, in dem erläutert wird, dass die Lager ein wichtiger Bestandteil der NS-Regierung waren und dass alle Atrocities in der Dokumentation von alliierten Kameramännern während der Befreiung der Konzentrationslager gefilmt wurden. Zum Schluss wurde aber entschieden, das Insert am Ende anstatt zu Beginn des Films zu zeigen.

Die OWI, welche am Anfang noch in gewissen Maßen am Film beteiligt war, wurde genau wie die Produzenten, Auftraggeber, Regisseure und Drehbuchautoren nicht erwähnt. Nur die Zulassung für eine öffentliche Vorführung des Films der „Alliierten Behörden“ wird zu Beginn gezeigt und dient als eine Form der Bestätigung der Produktion. Es ist jedoch nicht bekannt, ob im Endeffekt auch eine Version des Films Todesmühlen ohne Musik fertiggestellt wurde. Die letztendlich gezeigte Version war mit Musik unterlegt. Zusätzlich einigten sich die dreizehn Verantwortlichen darauf, nur wenige Testvorführungen zu veranstalten um so den Film schnell einer größeren Menge zeigen zu können. Die Information Control Division (ICD) der Amerikaner bestellte aus diesem Grund auch gleich hundertvierzehn Kopien des Films um regionale und flächendeckende Vorführungen in amerikanischen Besatzungsgebieten bewerkstelligen zu können. Die erste Vorführung fand letzten Endes am 26. Januar 1946 in der bayrischen Besatzungszone statt.⁴⁶

Die erste intensiv ausgearbeitete Atrocity Produktion war somit ein Grundbaustein für die nächsten, die kommen sollten. Erstmals wurde eine größere Anzahl an Menschen mit den Gräueltaten des NS-Regimes konfrontiert, und das durch narrativ strukturierte Bilder. Natürlich gab es in der Rezeption eine größere Spaltung. Arbeiterschaft, Intellektuelle und Soldaten nahmen gemäß Gladstone den Film als etwas Wichtiges und Notwendiges auf, wohingegen die untere Mittelschicht und Teile der jüngeren Bevölkerung ihn weniger akzeptierten. Der abschließende Bericht der ICD enthüllte auch, dass ein Teil der deutschen Bevölkerung die Authentizität der Dokumentation anzweifelte und somit auch die dazugehörige Verantwortung gewissermaßen von sich zu schieben suchte. Der Film „Die Todesmühlen“ war zwar eine der intensivsten Möglichkeiten um die Gräueltaten des Hitlers-Regimes zu veröffentlichen, doch

⁴⁶ Vgl. Weckel, Ulrike. *„Beschämte Bilder. Deutsche Reaktionen auf Alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager.“* Stuttgart 2012, S.163f.

war er nach Gladstone nicht ausreichend um die individuelle und gleichzeitig gemeinschaftliche Schuld der Deutschen im Ganzen darzustellen.⁴⁷

Der Film ermöglichte somit eine Form der Einsicht in das tiefe Grauen der Lager, die für einige Menschen zu abwegig war um wahr sein zu können. Die Fragen, die hierbei nun entstehen, lauten: Wie unterscheidet sich der ursprünglich von Bernstein geplante Film GCCFS von der amerikanischen Produktion „Die Todesmühlen“? Und was ist der Kern dieser Differenz?

Analytische Gegenüberstellung der Atrocity Pictures

„German Concentration Camps Factual Survey“ und „Death Mills“

Beide Atrocity Pictures adressieren eine Bevölkerungsgruppe, die Mitschuld an den Verbrechen des NS-Regimes trägt. In dieser Auseinandersetzung tritt jedoch bereits der erste Unterschied auf. Der Film *Death Mills* (DM) spricht die Zuschauer*innen direkt an, in dem sie durch sprachliche Inklusion in den Film miteinbezogen werden. So schreibt auch Bernhard Groß, dass in DM eine Strategie verankert ist, in der das Individuum einzeln angesprochen und als entscheidungsfähige Person fokussiert werden soll, und nicht die Bevölkerung als Masse.⁴⁸ So spricht die Erzählstimme von menschlichen Wesen, die genau so sind wie „*du und ich*“.⁴⁹ In GCCFS hingegen wird das Publikum nicht persönlich angesprochen, sondern Menschen im Allgemeinen. Hierbei wird somit das persönliche Element herausgenommen. Das ermöglicht eine klarere Distanz in der Schuldthematik aufzubauen. Der Grund lässt sich jedoch leicht erkennen. Für Bernstein lag nicht die Schuldfrage im Vordergrund, sondern die Ausdrucksform, die den Zuschauer*innen in einer künstlerisch verpackten Darstellungsart das Grauen der Lager aufzeigt. Das Publikum fühlt sich insoweit adressiert, als es als gesamte Bevölkerungsgruppe angesprochen wird, aber nicht als einzelne Individuen. Diese erste Differenz zeigt auch den größten Unterschied der beiden Dokumentationen auf. Die amerikanische Produktion sollte nicht nur primär die Menschen aufklären, sondern sie direkt „attackieren“ als Mitschuldige, die diese Vernichtungs-, Konzentrations- und Arbeitslager der Nationalsozialisten zugelassen haben. Darin lag wohl auch der gesamte Fokus der Amerikaner. Die Briten kreierten hingegen einen Film, der zwar ebenfalls auf seine Art und Weise die Menschen im Gesamten beschuldigte, aber dessen Fokus sich auf die Aufklärung der Geschehnisse in den Lagern konzentrierte. So gibt es auch in dieser Dokumentation ein Insert,

⁴⁷ Vgl. Gladstone, Kay. „*Separate intentions: the Allied screening of concentration camp documentaries in defeated Germany in 1945-46: Death Mills and Memory of the Camps.*“ In: „*Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933.*“ London & New York 2005, S.61.

⁴⁸ Vgl. Groß, Bernhard. „*Aus den Lagern in die Sinne. Die Todesmühlen (USA 1945) und die Politik der US-Atrocity Pictures im deutschen Nachkriegskino.*“ In: „*Angesichts des Äußersten.*“ Tode, Thomas [Hrsg.], Marburg 2017, S.5.

⁴⁹ **Death Mills:** 05:39-05:41 / 21:17.

welches – anders als bei DM - zu Beginn eingefügt wurde, mit den Worten: „*This film was compiled from material shot by combat and newsreel cameramen of Great-Britain, the United States of America and the Union of Soviet Socialist Republics, 1944-1945.*“⁵⁰

Wie sich zeigt, steht hier keine Angstmacherei im Vordergrund, sondern der reine Vermittlungsprozess. Der Film lässt auch punktuell erkennen, dass seine Erzählstruktur nicht nur aus kurzen Bildern der Gräueltaten besteht, sondern er eine ganze Struktur aufbaut, in denen die Atrocity Bilder eine Geschichte formen können. Sigfried Kracauer erwähnt, dass es die Grundeigenschaft des Mediums Film ist, die physischen Realitäten wiederzugeben und diese auch zu enthüllen. Dabei streben seine Bilder dieser Realität auch immer nach.⁵¹ Der Film möchte somit eine Repräsentation der Wirklichkeit wiedergeben, und GCCFS ist hierbei keine Ausnahme. Er lässt seine Bilder eine Geschichte erzählen, indem er ihnen einen eigenen Raum lässt, in dem sie ihre Wirkung entfalten können. Der Schnitt oder die Montage bricht sie nicht nach wenigen Sekunden ab, sondern lässt den Zuschauer*innen die aussagekräftige Bedeutung des Films absorbieren. Diese Möglichkeit wird dem Publikum in DM kaum oder gar nicht gegeben. Die narrative Struktur baut hier auf eine schnelle Bildfolge ab. Dem Publikum wird in diesem Moment einfach nur die Quantität der Massentötung aufgezeigt. Je mehr Bilder in kurzer Zeit gezeigt werden können umso besser. Es muss natürlich erwähnt werden, dass DM insgesamt nur eine Länge von einundzwanzig Minuten und siebzehn Sekunden hat, wohingegen GCCFS ganze einundsiebzig Minuten und sechsundzwanzig Sekunden aufzeigt. Der britische Film hat somit auch eine längere Laufzeit um seine Geschichte zu erzählen. Doch hatten die Amerikaner, wie sich gezeigt hat, auch nicht beabsichtigt eine längere Produktion zu der Zeit zu starten, obschon das Material vorhanden gewesen wäre. Demgemäß bauen die narrativen Bildstrukturen der Produktionen sich auch anders auf. In DM wird zu Beginn und am Ende der Dokumentation eine Sequenz präsentiert, in der eine Schar von männlichen Einwohnern einer deutschen Stadt (Gardelegen) gezeigt wird, die auf ihren Schultern weiße Holzkreuze und Spaten zu Gräbern tragen. Der Film offenbart zu Beginn Bilder, mit denen die Zuschauer*innen vorerst emotional nichts anfangen können, da ihnen der passende Kontext fehlt. Doch in dem Moment, in dem das Publikum alle Bilder der Dokumentation wahrgenommen hat, verändert sich auch ihr Wahrnehmungsfeld. Es werden ihnen am Ende dieselben Bilder wie zu Beginn noch einmal gezeigt, mit dem einzigen Unterschied, dass sie nun wissen, welche Bedeutung ihnen zugrunde liegt. Der Film GCCFS zeigt hingegen zu

⁵⁰ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:00:01 / 1:11:26.

⁵¹ Vgl. Kracauer, Siegfried. „*Theorie des Films. Errettung der Äußerer Wirklichkeit.*“ 8.Auflage, Frankfurt am Main, Suhrkamp-Verlag 2012, S.55.

Beginn sofort den Reichsadler in Kombination mit dem Hakenkreuz, und den von der Menge bejubelten damaligen Führer Adolf Hitler höchstpersönlich. Die Betrachter*innen werden direkt in eine Situation hinein befördert und kontextualisiert. Das Ende der Dokumentation zeigt eine Gruppe von Menschen auf (Frauen, Männer und Kinder), die an Leichen vorbeigehen müssen um zu sehen, was sie die Jahre davor verweigert haben zu sehen. Die britische Dokumentation geht somit etwas anders vor. Anstatt dem Publikum „nur“ harte Fakten zu präsentieren, baut sie einen eigenen Spannungsbogen auf, der den Zuschauer*innen die breite Masse an Täter*innen aufzeigen soll.

Dieser Aspekt in der narrativen Struktur ist jedoch nicht der einzige Unterschied der beiden Filme. Obschon DM auch einen bestimmten roten Faden besitzt, so zeigt er dennoch primär verschiedene Gräueltaten auf, die durch eine Erzählstimme miteinander verbunden werden. Die Bilder erzählen somit zwar eine Geschichte, aber es wird keine Geschichte um die Bilder herum erzählt. Ganz anders in GCCFS: hier wird zusätzlich eine Kontextgeschichte erzählt, die die Bilder umschließt. Als Beispiel können die ersten Minuten der Dokumentation genommen werden. Zu Beginn wird die Macht und Beliebtheit von Hitler demonstriert, worauf dann ein Schnitt nach Bergen-Belsen folgt. Anders als bei den anderen Atrocity Pictures wird hier noch nicht das Lager gezeigt, sondern das nahegelegene Dorf. Eine nette kleine Ortschaft, die mehrere Bauernhöfe beinhaltet, schöne Häuser mit Gärten, die in gewisser Weise einen Ort des Friedens darstellen könnten. Doch dann verändert sich die Bildstruktur, indem vorerst das Lager präsentiert wird, welches auf den ersten Blick noch nicht so schlimm wirkt. Menschen die hinter Zäunen oder auf der Straße stehen. Keine Bilder, die einem Angst machen würden. Erst nachdem die Soldaten das Innere des Lagers betreten, nehmen die Betrachter*innen zeitgleich mit ihnen die ermordeten oder ausgehungerten, kaum als Menschen erkennbaren *Kreaturen*⁵² erstmalig wahr. Hier beginnen die wirklichen Atrocity Bilder.

Das Publikum wird somit nicht direkt in den ersten Minuten mit Bildern des Grauens konfrontiert. Dieser erste Ausschnitt ist jedoch nicht der einzige Moment, in dem der Film mit einer anderen Form von Bildern arbeitet. Er zeigt immer wieder Bilder auf, die die Menschen in den Lagern nicht nur als Opfer wiedergeben. Den überlebenden Opfern wird auch eine menschliche Rolle gegeben. Das Leben geht für sie nach der Befreiung weiter. Infolgedessen erscheinen auch Bilder, in denen sie zum Beispiel das erste Mal wieder richtige Kleidung bekommen oder sich duschen und pflegen können. Es wird Schritt für Schritt ein Faden gesponnen, der die Zuschauer*innen immer mehr in die Tiefe des Lagers einsteigen lässt um

⁵² **Erklärung:** Der Begriff *Kreaturen* wird in der Dokumentation GCCFS zu Beginn verwendet um die Opfer zu beschreiben. **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:10:34 / 1:11:26.

seinen Kern nachvollziehen zu können. Das Publikum wird somit in gewisser Weise an die Hand genommen und durch die Atrocities hindurchbegleitet. Dieser Prozess findet in DM nicht statt. Hier werden die Zuschauer*innen in das Geschehen hineingestürzt und mit dem Grauen direkt ohne Annäherung konfrontiert. Die Frage, welche Art geeigneter ist und welche weniger, wird hier nicht gestellt. Beide Atrocity Pictures klären ihre Zuschauer*innen darüber auf, was in den Lagern passiert ist, und wie die Menschen in ihnen behandelt worden sind. Fragen wie: Wo und wie wurden die Menschen ermordet? Was passierte mit ihrem Hab und Gut? Was geschah mit ihren Überresten?; werden unter anderem in beiden Dokumentationen aufklärerisch und mit Bildern unterstrichen genau beantwortet und behandelt. Dabei verwenden sie teilweise auch dasselbe Bildmaterial, da viele Atrocity Pictures dieser Zeit auf dieselben Quellen zurückzuführen sind. Wie weit zieht sich jedoch nun ihre Differenz?

DM arbeitet mit harten Fakten und setzt seinen Fokus auf die Bildgewalt und setzt keine filmästhetischen Mittel als Umhüllung dieser Bilder ein. GCCFS arbeitet ebenfalls mit der Bildgewalt der Lager, doch baut er gleichzeitig ein Gefüge rundherum auf, durch welches dem Publikum ein Kontext und eine Form der Verarbeitung gegeben werden kann. Kracauer schreibt:

„Der Zuschauer soll sich mit der schwenkenden, sich nach oben und unten neigenden oder fahrenden Kamera identifizieren [...]. Oder ein passendes Arrangement von Bildern soll das Publikum dazu veranlassen, weite räumliche oder zeitliche Gebiete zu durcheilen, so daß [sic!] es fast gleichzeitig zum Zeugen von Vorgängen in verschiedenen Perioden und an verschiedenen Orten wird.“⁵³

Kracauer beschreibt hier Eigenschaften des Mediums Film, und thematisiert dabei die Verbindung zum Publikum. Die Zuschauer*innen sollen die Position der Kamera einnehmen, wodurch sie durch die Bilder selbst an den gesehenen Ort gelangen und dadurch selbst Zeugen einer anderen Zeit und Gegebenheit werden. Beide Atrocity Pictures weisen Elemente auf, durch die sich das Publikum angesprochen fühlt. Konstruktionen, durch die sie in das Geschehen inkludiert werden und ihr Blick mit der der Kamera verschmilzt. Eines dieser Inklusionselemente ist z.B. der Ton und die Musik. Hierbei ist bei beiden nicht nur von der Erzählstimme die Rede, sondern auch von den anderen Audioelementen. Der Film DM arbeitet z.B. zusätzlich mit einer Hintergrundmusik. GCCFS arbeitet ohne Musik, jedoch mit damals

⁵³ Kracauer, Siegfried. „Theorie des Films. Errettung der Äußerer Wirklichkeit.“ 8.Auflage, Frankfurt am Main 2012, S.61.

gefilmten Toninterviews, Ansprachen und Hintergrundgeräuschen, die durch die Tonfilmaufnahmen erzeugt wurden. Auch wenn beide Filme sich in ihrer Audioversion etwas unterscheiden, setzten dennoch beide denselben Effekt ein. Sowohl DM als auch GCCFS lassen beide bei bestimmten Szenen den Ton verschwinden oder langsam verblassen. Von einem Moment auf den anderen verschwindet die Erzählstimme und die Hintergrundmusik, sodass nur mehr die Bilder in ihrer Originalform für sich alleine sprechen.⁵⁴ Die Zuschauer*innen werden hierbei ohne Kommentar und aus dem nichts heraus von jeglicher Begleitung zurückgelassen und alleine mit den Bildern konfrontiert. Sie finden sich dadurch inmitten der Geschehnisse wieder, und werden der Wahrheit direkt gegenübergestellt. GCCFS arbeitet hierbei zusätzlich auch noch mit nur audiovisuellem Material in manchen Ausschnitten, wodurch dem Publikum ein noch genauerer Eindruck der Zeit und des Umfelds vermittelt werden kann, und die Inklusion dadurch noch intensiver wirkt.⁵⁵ Anders bei DM, in dem durch die musikalische Unterstreichung die Bilder etwas distanzierter gesehen werden können. Dabei entsteht zwar eine gewisse Grenze zwischen den Atrocities und den Betrachter*innen -nachdem die Musik eine leichte fiktionale Unterstreichung hinzufügt -, doch ist die Inklusion nach Abbruch der Musik dafür viel stärker, weil die Grenze auf einmal verschwindet. Worin liegt aber nun schlussendlich der Unterschied?

Beide Atrocity Pictures zeigen auf ihre Art eine bestimmte Auseinandersetzung mit den Gräueltaten des NS-Regimes. Sie formen eine bestimmte Erzählart, durch die dem Publikum aufklärerisch die Wahrheit authentisch dargeboten werden soll. Der Unterschied der beiden zeigt sich aber in Form der Reflexion, die den Zuseher*innen ermöglicht wird. Die Produktion der Amerikaner klärt zwar sein Publikum auf, lässt es aber in ihrer Reflexion vollkommen alleine. Es werden ihm „nur“ harte Fakten vorgesetzt, ohne konkreten Kontext. Die einzige Aufklärungsart, die der Film seinem Publikum gibt, ist die Erzählstimme, die auch gleichzeitig das Bindeglied der Bilder innerhalb des Films darstellt. Die Dokumentation endet, und zeitgleich endet auch die Vermittlung für die Betrachter*innen. Der britische Dokumentarfilm lässt seine Zuseher*innen hingegen nicht alleine. Hier findet während der Aufklärung und Präsentation der Bilder zeitgleich eine Form der Vermittlung statt, wie mit den Filmen umgegangen werden soll. Das schafft der Film, indem er seinem Publikum nicht nur Atrocities und seine Opfer präsentiert, sondern auch die Menschen, die sich hinter diesen Bildern befinden. Er gibt dem Publikum einen Kontext, in denen es das Gesehene verarbeiten und

⁵⁴ **Death Mills:** 07:11-08:37/21:17. **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:53:25-0:53:51 / 1:11:26.

⁵⁵ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:17:14-0:17:28 / 1:11:26.

zeitgleich eine Form der Aufarbeitung beginnen kann. Interviews, durch die die Zuseher*innen einen Einblick in die Befreiungssituation bekommen können. Landkarten, durch die ihnen ermöglicht wird ein Bild davon zu bekommen, wo und wie nah die Lager waren, und wie viele es eigentlich gegeben hat. Die Konfrontation ist dadurch nicht so direkt wie bei DM, aber dafür viel intensiver. Wird DM als ein klassisches Atrocity Picture genommen, so bleiben die Überlebenden bis zum Ende der Bilder reine Opfer. Die Bilder springen von einer Sequenz zur anderen und lassen keine längere Betrachtung zu. So werden zwar in einer Szene Frauen gezeigt, deren Gesichter eine Geschichte erzählen können/sollen, doch stürmen selbst diese erzählenden Bilder an den Zuschauer*innen nur so vorbei.⁵⁶ Der Atrocity Film GCCFS verändert diesen Prozess jedoch genau. Denn die überlebenden Opfer bekommen während des Ablaufs der Bilder nicht nur ihre Menschlichkeit wieder, sondern auch ihre Geschichten. Selbst einigen ermordeten Opfern wird mehr Zeit gegeben, in der die Betrachter*innen keine andere Wahl haben, als ihre toten Körper länger zu betrachten, und zu reflektieren, wer diese Menschen waren und was deren Geschichten sind. Geschichten, die nur schwer zu verleugnen sind, und die nun ein Teil der Reflexion der Zuschauer*innen werden, im Umgang mit den Atrocities. Selbst der detaillierte Abspann, der im Gegensatz zu DM in GCCFS vorhanden ist, hilft den Zuseher*innen noch einmal sich ein Bild zu machen, wer genau an diesem Film nach 1945, und bei seiner Restauration nach 2010, beteiligt war und welche Arbeit geleistet werden musste um diesen einem breiteren Publikum überhaupt präsentieren zu können. Dies alles wurde getan, damit seine Vermittlungsarbeit und die Opfer des Nationalsozialismus nicht verloren gehen. Der Aspekt, der sich hier stark herauskristallisiert, ist der Wahrheitsanspruch, der diesen Bildern gegeben wird. Sie sind Dokumente einer Zeit, die der Mensch nur noch durch die Affinitäten des Mediums zum Vorschein bringen kann. Doch wie weit geht das Vertrauen in ihre Einzigartigkeit und was liegt diesem genau zugrunde?

⁵⁶ **Death Mills:** 14:30-14:50 / 21:17.

Das Archivbild als Grundstruktur

Durch die Aufarbeitung der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte von *German Concentration Camps Factual Survey* haben sich erste Strukturen der Wirkung auf das heutige Publikum ergeben. Bevor es aber überhaupt zu einer genauen Handhabung dieser Forschungsauseinandersetzung kommen kann, muss das Material anhand seines Mediums diskutiert werden. Denn wie zu Beginn bereits erwähnt wurde, so ist und bleibt dieses Zeitdokument filmisches Material, das in seinen Grundeigenschaften und Affinitäten die Zeit auch widerspiegelt. Diese Spiegelung trifft auch schon bei der Vorstufe des einzelnen nicht bewegten Bildes zu. Fotografische Bilder zeigen schon seit ihrer Existenz dem Menschen das Potential auf, den Moment einzufrieren. André Bazin benutzte hierbei die Analogie der Mumifizierung, in dem die Menschen hinter der Kamera ein Stück der Gegenwart einfangen und sie ‚mumifizieren‘. Dadurch ermöglichen sie es, einen Augenblick festzuhalten um ihn erneut durch das Bild erleben zu können. Diese Erfahrung kann noch „realer“ gemacht werden, in dem das Ereignis nicht nur fotografisch, sondern auch filmisch aufgezeichnet wird. Die Mumie wird dadurch zum Leben erweckt und fängt an, sich zu bewegen. Die Vergangenheit wird hierbei „lebendig“ gemacht.⁵⁷

Bazin drückt mit dieser Analogie einen sehr interessanten Aspekt aus: Bilder ermöglichen die Vergangenheit für ihre Betrachter*innen greifbar und nahbarer zu machen. Doch was passiert, wenn genau diese Bilder in Vergessenheit geraten? Genau wie die Bilder von GCCFS, landen auch andere Bilder in verschiedensten Museen und anderen Einrichtungen, und werden zu verstaubtem archivarischem Material. Bilder, die wie Mumien ein Objekt ihrer Zeit darstellen. Der Dokumentarist François Ninyer erläutert, dass es sich beim Archivfilm nicht um ein genaues Genre handelt oder um eine spezifische Bildeigenschaft, sondern es geht um eine ‚Re-Vision‘ der Bilder. Sie müssen erneut betrachtet werden, und das außerhalb ihrer Zeit.⁵⁸ Es ist nicht von Relevanz, in welcher Form oder in welchem Format die Bilder der Vergangenheit gezeigt werden, sondern einzig und allein die Tatsache, dass sie in einer anderen Zeit gedreht wurden reicht, damit sie zu Archivbildern werden. Auch wenn Bernsteins Film neu bearbeitet und digitalisiert wurde, verliert er dennoch nicht das ursprüngliche Wesen seiner Entstehungszeit. Die Atrocity Pictures stehen nicht außerhalb der Geschichte als ein passives Medium, sondern sind ein aktiver Teil, der als Quelle genutzt werden kann.

⁵⁷ Vgl. Bazin, André. „Die Ontologie des fotografischen Bildes.“ In: „Was ist Film.“ Fischer, Robert [Hrsg.], Berlin, Alexander Verlag 2004, S.33 u. S.39.

⁵⁸ Vgl. Ninyer, François. „Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen.“ Heller, Heinz-B. [Hrsg.], Steinle, Matthias [Hrsg.], Marburg, Schüren Verlag-GmbH 2012, S. 181.

So erläutert auch Elisabeth Büttner, dass Archivbilder Gemeinschaften und Übergänge bilden, statt Abgeschlossenheit und Vereinzelung. Dabei hinterlassen sie historische Merkmale, in denen sie als eine Form des Dokuments arbeiten, das durch seine Bildlichkeit noch dokumentarischer und aussagekräftiger wirkt. Dennoch drücken diese Bilder nicht zu hundert Prozent die „Wahrheit“ aus. Für Büttner - und sie bezieht sich dabei auch auf Georges Didi-Huberman - gibt es in fotografischen Bildern immer ein Zuviel oder ein Zuwenig.⁵⁹ Dieser Aspekt lässt sich aber nicht nur auf das fotografische Bild beziehen, sondern auch auf das bewegte. Seine Aussagekraft wird durch ihre Beweglichkeit noch stärker und bildet so einen intensiven Ausdruck der Geschichte. Der Aspekt der dokumentarischen Erzählung wird dabei natürlich auch verstärkt, wodurch die Spannweite, wie viel das Bild hinzufügt oder wegnimmt, immer größer werden kann. In Hinblick auf seine Authentizität ist es somit von großer Wichtigkeit zu verstehen, was der dokumentarische Wert des Archivmaterials genau ist.

Die Dokumentarist*innen sind gemäß Niney in diesem Zusammenhang ein unabdingbarer Aspekt. Diese sollen das Material formen und ihnen eine passende gegenwärtige dokumentarische Funktion zuweisen. Dabei soll das Material jedoch nicht einfach nur übernommen werden, sondern muss explizit befragt werden.⁶⁰ Im Fall von GCCFS kann natürlich argumentiert werden, dass das Archivmaterial einfach nach den originalen Plänen geschnitten wurde, und somit kein explizierter darüberhinausgehender Diskurs mit dem Filmmaterial stattgefunden hat. Ungeachtet dessen muss an diesem Punkt jedoch über den eigentlich dokumentarischen Film hinaus gedacht werden. Denn das IWM hat den Film, wie schon erwähnt, nur unter bestimmten Bedingungen veröffentlicht und ausgestrahlt. Eine dieser Voraussetzungen war das Intro und das Outro. Im vier Minuten und sechzehn Sekunden langen Intro⁶¹ wird den Zuschauer*innen eine kurze Zusammenfassung der Entstehung des Atrocity Films erzählt und erläutert. Der Schwerpunkt liegt dabei auch auf der langen Entstehungsgeschichte und der Begründung seiner langen Produktionszeit, die schlussendlich dazu führte, dass er einem breiten Publikum präsentiert werden konnte. In dieser Einführung wird einerseits mit Archivbildern gearbeitet und andererseits mit neu gefilmten Aufnahmen des IWM. Im dreizehn Minuten und dreizehn Sekunden langen Outro⁶² findet jedoch keine

⁵⁹ Vgl. Büttner, Elisabeth. „Im Archiv mit Filmen. Strategien des Entwendens.“ In: „Die Helle Und Die Dunkle Seite Der Moderne.“ Schwarz, Werner Michael [Hrsg.], Zechner, Ingo [Hrsg.], Wien & Berlin, Verlag Turia + Kant 2014, S.301f

⁶⁰ Vgl. Niney, François. „Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen.“ Marburg 2012, S.181.

⁶¹ Intro. In: German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014).

⁶² Outro. In: German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014).

wirkliche Erzählung mehr statt, sondern eine Diskussion, die durch verschiedene Interviews ausgelöst wird. In diesen erzählen unterschiedliche Menschen, die über die Jahrzehnte teilweise an der Dokumentation beteiligt waren, ihre Erfahrungen mit Atrocities und über die Wichtigkeit von GCCFS und seiner Entstehungsgeschichte. Zieht man das IWM nun als eine Dokumentarist*innen-Instanz heran, so findet die geschichtliche Befragung und der geschichtliche Diskurs, der von den Dokumentarist*innen selbst kommen muss, nicht innerhalb des Films selbst statt, sondern davor und danach. Auch wenn die Erzählstimme in der Dokumentation bereits erste Diskurse eröffnet, so sind es doch die beiden Extra-Sequenzen zu Beginn und am Ende, die es in einen gegenwärtigen Kontext packen.

Weiters müssen für Niney die Archivbilder auch unbedingt neu bearbeitet werden, damit sie in eine gegenwärtige Reflexion gebracht werden können.⁶³ Genau das geschieht auch bei GCCFS. Anstatt *Memory of the Camps* einfach nur zu vervollständigen, entschied sich das Museum dafür, den gesamten Film noch einmal nach den originalen Plänen zu schneiden und zu bearbeiten. Die Archivbilder wurden dadurch nicht nur einfach „wiederbelebt“, sondern neu zum Leben erweckt. Der Zusammenschritt der letzten Filmrolle, die neue Erzählstimme sowie die Digitalisierung der Bilder führten zu einer Neubildung des Archivmaterials und zur Möglichkeit einer eingangs erwähnten Re-Vision.

„Ich bezeichne als ‚Re-Vision‘ die dokumentarische Praxis eines Kinos, das als Zeitmaschine die Bilder von gestern in Erinnerung ruft und ihnen durch die Montage, den Ton, die Stimme von heute mit sowohl analytischen als auch poetischen Intentionen eine neue Wendung verleiht.“⁶⁴

Die hier beschriebene Erklärung der Re-Vision von Niney zeigt einen wichtigen Punkt in der Arbeit mit Archivbildern auf. Diese vermitteln nicht nur Ausschnitte der Vergangenheit, sondern können auch bestimmte Kontextualisierungen dieser Zeit hervorbringen. Archivbilder eröffnen somit, neben der Wiedergabe von Zeitfragmenten auch einen Diskurs zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem. Die Affinität der Endlosigkeit der bewegten Bilder, von der Kracauer spricht, lässt sich natürlich hierbei nicht ignorieren. Sie nehmen durch ihre Möglichkeiten der filmischen Darstellungs- und die dazugehörige Rezeptionsart ein anziehendes Schema an, damit sie alles in einen für sie passenden Zusammenhang stellen

⁶³ Vgl. Niney, François. *„Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen.“* Marburg 2012, S.182f.

⁶⁴ Niney, François. *„Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen.“* Marburg 2012, S.185.

können und sich dadurch immer in einem zeitlichen Kontext befinden.⁶⁵ Das würde bedeuten, dass auch die Atrocity Bilder sich in Richtung einer zeitlich geeigneten Darstellungsart entwickeln um dem Publikum einen passenden dokumentarischen Blick zu ermöglichen. Die ebenfalls von Kracauer erwähnte Affinität zur Unbestimmbarkeit der Bilder macht es den Betrachter*innen jedoch etwas schwerer. Denn der Film zeigt die Realität auch in ihrer Vieldeutigkeit, was dazu führt, dass auch seine Bilder dieser Tendenz ausgesetzt werden.⁶⁶ Das hat zur Folge, dass die Archivbilder dem Publikum zwar in Verbindung mit einer gegenwärtigen Kontextualisierung einen Ausschnitt einer vergangenen Realität zeigen, jedoch ohne einer genauen Bestimmung der Authentizität der Bilder. Zumal sie den Betrachter*innen immer zu viel oder zu wenig zeigen können. Archivbilder, die durch Dokumentationen zu neuem Leben erweckt wurden – wie im Fall von GCCFS - weisen nicht nur die klassischen Tendenzen des Films auf, sondern kreieren zeitgleich einen Diskurs in dem diese Affinitäten mehr denn je behandelt werden müssen. Denn nicht nur die Endlosigkeit und die Unbestimmbarkeit werden hierbei interessant, sondern auch die Tendenz zum Zufälligen und zur ungestellten Realität.⁶⁷ Selbst wenn die Bilder etwas hinzu- oder wegnehmen, so bleibt der Zugang der aufnehmenden Kamera derselbe. Die Kamera nimmt das auf, was sich vor ihrem „Auge“ abspielt, ohne dabei auf irgendeine Weise das Abgebildete zu differenzieren oder zu interpretieren.⁶⁸ Dieser Gedankengang führt zu den Fragen: Auf was verweisen die Bilder von *German Concentration Camps Factual Survey* genau und was erzeugt deren Wahrheitsanspruch?

⁶⁵ Vgl. Kracauer, Siegfried. „*Theorie des Films. Errettung der Äußeren Wirklichkeit.*“ 8.Auflage, Frankfurt am Main 2012, S.99-105.

⁶⁶ Vgl. ebd. S.105f.

⁶⁷ Vgl. ebd. S.95ff.

⁶⁸ Vgl. Bazin, André. „*Die Ontologie des fotografischen Bildes.*“ In: „*Was ist Film.*“ Berlin, 2004, S.36f.

Die Frage nach der Authentizität

Für Bazin war die Photographie und dementsprechend später auch der Film eine Form der Erlösung für eine geeignete Repräsentation der Realität.⁶⁹ So schreibt er: „*Unseren Hunger nach Illusion befriedigt vollständig nur eine mechanische Reproduktion, in der der Mensch keinerlei Rolle spielt.*“⁷⁰ Bazin drückt damit die Einzigartigkeit der Kamera aus, die Realität so wiederzugeben, wie sie vor ihr erscheint. Für ihn sind ihre Bilder in ihrem Wesen objektiv, wodurch die Photographie eine Überzeugungsmacht aufweist, die allen anderen Bildformen fehlt. Auch wenn die Bilder nicht perfekt oder nur schwer zu erkennen sind, so repräsentieren sie trotzdem das vom Auge der Kamera eingefangene Modell. Der Film selbst vollendet gemäß Bazin den Prozess der Objektivität schlussendlich auch in der Zeit.⁷¹ Das würde bedeuten, dass die bewegten Bilder die objektive Kraft der Photographie erweitern, in dem sie einen passenden zeitlich Kontext kreieren und so den Zuschauer*innen einen Blick in eine Realität ermöglichen, die nur noch durch sie einsehbar wird. Dieser Objektivitätsanspruch gewinnt natürlich im Zusammenhang mit dokumentarischen Bildern an Schärfe. Wird den Gedanken von Bazin Folge geleistet, so können die damaligen aufgenommenen dokumentarischen Bilder – wie die *Atrocity Pictures* - somit eine Perspektive aufzeigen, die objektiver nicht sein könnte. Doch muss genau an dieser Stelle angemerkt werden, dass Bilder zwar die Fähigkeit besitzen, die Realität zu repräsentieren, sie definieren die Realität jedoch nicht.

Für Eva Hohenberger ist es von großer Wichtigkeit zu beachten, dass es nicht nur eine Realität innerhalb eines Dokumentarfilms gibt. Innerhalb der Produktionsseite und der Rezeptionsseite gibt es verschiedene Kategorien von Realitäten, die für die Theoretisierung und die Reflexion eines Dokumentarfilms relevant sind.⁷² Die Bilder weisen somit nicht nur eine spezifische Realität auf, sondern splitten sich in verschiedene Punkte auf, in denen jeweils eine spezifische Realität widergespiegelt wird. Die erste Realität ist die ‚*nichtfilmische Realität*‘. Hierbei wird die Realität gemeint, die zwar von der Kamera eingefangen wurde, jedoch nicht eingeplant war. Sie ist das System, das außen herum herrscht und dadurch eine indirekte Anweisung gibt, was abgebildet werden kann. Sie kreiert die Themen und Ereignisse und bildet gemäß Hohenberger die Realität, die die Kamera seinen Rezipienten*innen repräsentieren möchte.⁷³ In der Dokumentation GCCFS wäre das die Realität des Umfeldes der Konzentrations-, Arbeits- und Vernichtungslager. Auf dieses Umfeld wird kein absichtlicher Fokus gelegt, es ist aber dennoch

⁶⁹ Vgl. ebd. S.36.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Vgl. ebd. S.36-39.

⁷² Vgl. Hohenberger, Eva. „*Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm. ethnographischer Film. Jean Rouch.*“ Hildesheim-Zürich-New York, Olms Verlag 1988, S.28.

⁷³ Vgl. ebd. S.29.

vorhanden. Das Umfeld ist der Ausgangspunkt, an dem die Atrocity Bilder überhaupt erst entstehen konnten. Die nächste Realitätsform ist die ‚*vorfilmische Realität*‘. Diese beschreibt den Zeitpunkt, der während der Dreharbeiten vor der Kamera stattfindet. Sie kann einerseits den Film selbst behandeln oder auch Einblicke in seine Produktionsart geben, in dem sie auch aufzeigt, welche Bilder und welche Form der Realität schlussendlich in den Film eingeschnitten wurden und welche nicht. Durch diese Schritte lässt sie sich auch rekonstruieren.⁷⁴ Es spielt hierbei somit der Gedanke mit, in der die Betrachter*innen sich klar werden sollen, dass selbst der Film in sich nicht das volle Bildmaterial darstellt, sondern nur Ausschnitte von Momenten, die sich vor dem Auge der Kamera zugetragen haben. Bei GCCFS findet dieser Prozess vor allem während des Intros und Outros statt. An diesem Punkt wird dem Publikum geholfen zu verstehen, dass selbst diese lange Atrocity Produktion nicht einmal annähernd das gesamte Ausmaß des Grauens abbilden kann, sondern nur Teile einzelner Momente der damaligen Zeit. Das führt auch zur ‚*Realität Film*‘. Hierbei ist alles gemeint, was in die Produktion der Dokumentation eingeflossen ist. Angefangen bei der Organisation bis hin zum letzten Schnitt und dem Verleih oder Verkauf des Films selbst.⁷⁵ Dieser Aspekt ist besonders für GCCFS interessant, da seine Produktionszeit fast siebzig Jahre umfasste, und diese Form der Realität eine seiner Besonderheiten darstellt mit der der Film auch stark assoziiert wird. Schlussendlich folgen die letzten beiden Formen: die ‚*filmische Realität*‘ und die ‚*nachfilmische Realität*‘. Die erste repräsentiert alles, was im fertigen Film dem Publikum gezeigt wird, wohingegen die zweite die Rezeption dieser Bilder bespricht. Dabei ist jedoch nicht nur der eigentliche Augenblick gemeint, in dem die Dokumentation von einem Publikum betrachtet wird, sondern auch die Auseinandersetzung der Zuschauer*innen mit dem Film danach.⁷⁶

Der Diskurs der Rezeption ist somit ein unabdingbar und bildet in Hinsicht auf GCCFS auch eine wichtige Realität, in der er wirken kann. Hohenberger ermöglicht durch die von ihr vorgeschlagene Aufteilung der Realität ein Verständnis, wonach der Anspruch nach Authentizität sich nicht nur auf eine Realität beziehen kann, sondern auf mehrere beziehen muss. Der Wahrheitsanspruch wird somit nicht nur durch eine Realitätsströmung ausgelöst, sondern aus einem Gefüge von Strömungen. Klaus Kanzog erläutert hierzu weiters, dass es bei Dokumentarfilmen darum geht, einen Inhalt authentisch zu vermitteln (durch die Autor*innen).

⁷⁴ Vgl. ebd. S.30.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Vgl. ebd.

Für ihn bedeutet hierbei authentisch sein, sich für ein Geschehnis zu verbürgen um den Moment glaubwürdig zu machen.⁷⁷ Dafür sind für ihn vier Grundsätze notwendig:

„Die Sache ist/war gegeben.

Der Zustand lieg/lag vor.

Der Vorgang war zu beobachten und das Ereignis hat [...] so stattgefunden.

Das überlieferte Material stammt direkt aus der Zeit der abgebildeten Vorgänge und Ereignisse.“⁷⁸

Bezieht man diese vier Punkte nun auf GCCFS, so lässt sich in Fragen der Authentizität schon einiges ableiten. Die ersten zwei Punkte werden nicht nur durch den geschichtlichen Wahrheitswert von GCCFS bestätigt, sondern auch durch die Aufarbeitung, die alle Atrocity Pictures vor ihm schon geleistet haben. Die Gräueltaten wurden von den Alliierten aufgezeichnet und dienten als eine Form der Beweisführung. Der dritte Aspekt und die Frage der Beobachtung kann gemäß Kanzog durch Formen von Erzählungen stattfinden.⁷⁹ Die Bilder von GCCFS demonstrieren eine Form der Bestätigung der Ereignisse durch die verschiedensten Interviews mit Soldaten, in denen diese von ihren Erfahrungen in den befreiten Lagern sprechen. Die Erzählung findet hierbei durch Erfahrungsgeschichten statt. Den letzten von Kanzog definierten Aspekt verarbeitet der Film, in dem er nur aus Archivmaterial der damaligen Zeit besteht und, und nichts Neues und Eigenes hinzufügt. Selbst die Karte, die später vom IWM hinzugefügt worden ist, stammt aus der damaligen Zeit, und entspricht auch den damaligen Zugangsmöglichkeiten.

Werden nun die Grundsätze von Kanzog an GCCFS angewendet, so kristallisiert sich durch die Beschaffenheit der Bilder heraus, dass sie sich selbst in der Suche nach ihrer Authentizität bestätigen. Sie selbst sind die Zeugen und die Dokumente, die ihre Bilder „wahr“ machen und dem Publikum die Gräueltaten so authentisch wie möglich präsentieren können. So bauen die ersten vier Realitätsebenen von Hohenberger (nichtfilmische und vorfilmische Realität, Realität Film und filmische Realität) in GCCFS ein konkretes Wahrheitsgefüge auf, wodurch sie innerhalb der nachfilmischen Realität eine eigene individuelle Glaubwürdigkeit bekommen. So schreibt auch Manfred Hattendorf in diesem Zusammenhang, dass solange die Kategorie der Glaubwürdigkeit den essenziellen Einfluss besitzt zu entscheiden, ob ein Film authentisch ist

⁷⁷ Vgl. Kanzog, Klaus. *„Einführung in die Filmphilologie.“* 2.Auflage, München, Schaudig & Ledig Verlag 1997, S.65.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Vgl. ebd.

oder nicht, und nicht eine objektiv bestimmbare Wahrheit, so müsste dieser Zuspruch an fünf Bedingungen gebunden werden. Die erste Bedingung ähnelt den Faktoren von Kanzog, und bezieht sich auf die Echtheit der Geschehnisse.⁸⁰ Im Fall von GCCFS sind dies die Konzentrations-, Arbeits- und Vernichtungslager. Die anderen Aspekte unterscheiden sich jedoch ein wenig von Kanzogs Aspekten. Denn der zweite und dritte Punkt beziehen sich auf die Glaubwürdigkeit der Autor*innen und die der Vermittlung.⁸¹ Das bedeutet, nicht die Bilder selbst werden hinterfragt, sondern die Form des Vermittlungsprozesses und dessen Gestalter*in. Es werden somit Sidney Bernstein und das IWM als Institution betrachtet, ob ihnen getraut werden kann oder nicht. In diesem Moment wird die genaue Aufarbeitung und Entstehungsgeschichte des Dokumentarfilms wieder sehr relevant. Denn für das IWM war es von Anfang an wichtig aufzuzeigen, woher GCCFS genau kommt und wer an diesem Film beteiligt war. Auch die Gestaltung des Skripts und der Erzählstruktur ist so aufgebaut, dass das Publikum an die Hand genommen werden und Schritt für Schritt durch die Bilder des Grauens begleitet werden kann. Die Erläuterung und dabei entstehende Reflexion sorgt dabei für eine glaubwürdige Repräsentation der Geschehnisse. Dies führt auch zur vierten und fünften Bedingung von Hattendorf: die Akzeptanz bei den Rezipient*innen und den Kontext durch die Rezeptionsbedingungen.⁸² Durch die begleitende reflexive Erzählstruktur findet der Effekt der Bilder einen Ausdruck, in dem diese von der Zuschauer*innenschaft nicht hinterfragt, sondern befragt werden. Denn es wird ihr zeitgleich ein Kontext gegeben, in dem geklärt wird, wie diese Bilder zustande gekommen sind und wodurch das Grauen ausgelöst wurde. Zeitgleich werden den Zuschauer*innen nicht nur die Atrocities selbst gezeigt, sondern auch die Menschen, die sich hinter diesen Bildern befinden.

Die verschiedenen filmischen Realitäten sowie die der Rezipient*innen weisen somit in ihrer Eigenheit eine Glaubwürdigkeit auf, wodurch die objektive Kraft der Bilder nicht ersetzt, sondern erweitert wird. GCCFS arbeitet in dieser Hinsicht etwas ganz Besonderes heraus, in dem er durch seine Produktionsgeschichte und seine Aufarbeitung der Atrocities, eine eigene Auseinandersetzung mit diesen gesplitteten Realitäten aufbaut. Innerhalb und auch außerhalb der Dokumentation (durch das Intro und Outro) ermöglicht der Film seinem Publikum eine filmische Einsicht in die verschiedenen Realitäten, wie sie Hohenberger beschreibt, ohne dabei zu behaupten, dass es nur eine geben würde. Er verweist dabei auf die Wichtigkeit der Bilder,

⁸⁰ Vgl. Hattendorf, Manfred. „Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung.“ In: „Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms.“ Ertel, Dieter [Hrsg.], Stenzel, Kurt [Hrsg.], Zimmermann, Peter [Hrsg.], Band 4, Konstanz, Ölschläger Verlag 1994, S.19.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Vgl. ebd.

und in welchem Kontext diese verarbeitet oder bearbeitet werden müssen. Der Wahrheitsanspruch, der durch ihre Indexikalität - in denen die bewegten Bilder nicht nur visuell, sondern auch örtlich mit dem was sie abbilden in Beziehung stehen⁸³ - erzeugt wird, wird durch diese Thematisierung gestärkt. Die Atrocity Bilder von GCCFS werden somit durch diese spezifische Auseinandersetzung zu einem authentischen Material. Allerdings darf hierbei wieder nicht der Standpunkt von Elisabeth Büttner vergessen werden. Bilder zeigen entweder zu wenig oder zu viel.⁸⁴

Das Medium selbst weist eine eigene Form der Fiktionalität und der Manipulation auf, die die Rezipient*innen täuschen kann. Auch wenn die Bilder von GCCFS authentisch und wahrheitsgemäß für das Publikum wirken, so treffen dennoch die klassischen Eigenschaften des Mediums auf sie zu. Aus diesem Grund müssen auch die Fragen gestellt werden: In wie weit spielt eine Form der Täuschung in der Dokumentation mit und in welcher Form wird die Macht der Bildmanipulation in Hinsicht auf Atrocity Bilder eingesetzt?

Die Versteckte Macht und die Manipulation

Es ist von großer Wichtigkeit zu verstehen, dass das Bildmedium keine geradlinige Vermittlungsinstanz ist oder sein kann. Obschon es die Möglichkeit besitzt, die Realität widerzuspiegeln und diese auf eine möglichst authentische Weise zu repräsentieren, weist es dennoch eine bestimmte Hinterlistigkeit auf. Jean Baudrillard beschäftigt sich genau mit dieser Hinterlist und merkt an, dass es mit der Zeit immer schwerer wurde, Grenzen zwischen dem Realen und der bildlichen Realität zu erkennen. Die Linie, die beide Seiten angeblich klar voneinander trennen sollte, verwischt nach und nach. Laut Baudrillard geht das Bild dem Realen schon in gewissen Punkten voraus, in dem es die Abfolge zwischen Realem und Repräsentation umkehrt, da von der Repräsentation bereits auf das Reale geschlossen wird. Genau wie ein Spiegel zeigen die Bilder - Baudrillard differenziert hierbei nicht zwischen Fotografien, Film und Fernsehen – ihren Betrachter*innen eine Welt, die sich der eigentlichen Realität immer mehr angleicht. Dabei schenkt das Publikum diesem vorgesetzten Realismus sein blindes Vertrauen.⁸⁵ Baudrillard drückt hierbei eine ganz andere Perspektive des Bildes aus, und thematisiert dabei nicht nur die Repräsentationsmöglichkeiten des Bildes selbst, sondern auch die damit zusammenhängende Fiktionalität. So schreibt er:

⁸³ Vgl. Kirsten, Guido. „Indexikalität.“ In: *„Lexikon der Filmbegriffe.“* URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7767>, 17.06.2012, Zugriff: 6.4.18.

⁸⁴ Vgl. Büttner, Elisabeth. *„Im Archiv mit Filmen. Strategien des Entwendens.“* In: *„Die Helle Und Die Dunkle Seite Der Moderne.“* Wien & Berlin 2014, S.302.

⁸⁵ Vgl. Baudrillard, Jean. *„Jenseits von Wahr und Falsch oder die Hinterlist des Bildes.“* In: *„Bildwelten-Denkbilder.“* Bachmayer, Hans Matthäus [Hrsg.], München, Boer Verlag 1986, S.265.

„[...] nicht in seiner Rolle als Reflex, als Spiegel, als Gegenstück zum Realen, nicht als eine Form der Repräsentation ist das Bild interessant, sondern dann, wenn es beginnt, das Reale zu infizieren und zu modellieren, wenn es sich dem Realen anpaßt [sic!], doch nur um es desto mehr zu entstellen, oder besser: wenn es das Reale zum Verschwinden bringt, um selbst davon zu profitieren, wenn es ihm soweit vorgreift, daß [sic!] dem Realen keine Zeit mehr bleibt, sich überhaupt als solches herzustellen.“⁸⁶

Baudrillard spricht damit einen wichtigen Aspekt des Bildes an. Es fungiert nicht nur als eine Form der ‚Mumifizierung‘⁸⁷ der Geschehnisse, sondern kann diese auf seine Art auch regelrecht infizieren. Es steht in einer Konkurrenz zu den Erinnerungen der Betrachter*innen und kann mit der Zeit die eigentliche Realität ersetzen. Je weiter ein Ereignis zurück liegt, desto weniger leicht lassen sich die genauen Umstände rekonstruieren. Das Bild liefert jedoch, durch seine besondere Eigenschaft die Zeit einzufrieren, ein Abbild eines Momentes, das nur schwer abzustreiten ist. Dadurch schleicht es sich immer mehr in das Reale hinein, bis schlussendlich zwischen Fiktion und Realität noch kaum zu unterscheiden ist.

So liegt gemäß Baudrillard das Geheimnis des Bildes nicht in der Differenz zum Realem oder im Repräsentationswert, sondern vielmehr in der Kollision mit dem Realen, in dem beide Seiten in gewisser Weise miteinander verschmelzen. Folglich gibt es zwar einen Unterschied zwischen dem Realen und dem Bild, aber dieser lässt keinen Raum mehr für eine eigentliche Repräsentation. Denn besonders mit dem filmischen Bild orientiert sich die Anschauung, was nun eigentlich real ist, in der heutigen Zeit teilweise bereits nach dem fiktionalen Bild. Hollywood-Produktionen geben den Zuschauer*innen ein Gefühl, wie ein Ereignis oder ein Erlebnis auszusehen hat. Nach diesen Abbildungen werden schlussendlich auch die eigentlichen Vorstellungen gebildet, wie die Realität in einem solchen Moment sei oder zu sein habe, wie z.B. auch gemäß Baudrillard an der 1978 erschienen Serie „*Holocaust*“⁸⁸ gesehen werden kann.⁸⁹ Diese erzählt die Geschichte von zwei Familien während der nationalsozialistischen Judenverfolgung durch das Hitlerregime.⁹⁰ Baudrillard spricht anhand dieser Serie das Phänomen an, wie sich die reale Vorstellung einer Zeit durch fiktionale Bilder manifestieren kann. So fand zur Zeit der Ausstrahlung eine tiefere Auseinandersetzung mit dem

⁸⁶ Ebd. S.266

⁸⁷ **Siehe:** Bazin, André. „Die Ontologie des fotografischen Bildes.“ In: „Was ist Film.“ Berlin 2004.

⁸⁸ Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss. R: Marvin J. Chomsky, 1979 (Orig. *Holocaust*, USA, 1978), IMDb, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0077025/>, 4.7.2018.

⁸⁹ Vgl. Baudrillard, Jean. „Jenseits von Wahr und Falsch oder die Hinterlist des Bildes.“ In: „Bildwelten-Denkbilder.“ München 1986, S.266f.

⁹⁰ Vgl. Wilke, Jürgen. „Die Fernsehserie „Holocaust“ als Medienereignis.“ In: „zeitgeschichte-online.“ März 2014, URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/die-fernsehserie-holocaust-als-medienereignis>, 11.04.18.

Thema des Holocaust in verschiedenen Schulen mithilfe der gleichnamigen Serie statt, wodurch die Zuseherin*innen in diesem Kontext auch etwas Wahres aus dem fiktiven Filmmaterial der Serie entnommen haben.⁹¹

Baudrillard schlussfolgert daraus, dass sich das Bild nicht ganz im Imaginären befindet, aber gleichzeitig auch nicht ganz im Realen. Es strahlt eine Unmöglichkeit beider Seiten aus, indem es sich zwischen ihnen verankert und niedergelegt hat. Anstatt nach der Aussagekraft der Realität zu streben, strebt es nun seiner eigenen Aussagekraft selbst nach.⁹² Was heißt das aber nun für die Bilder der Arbeits-, Konzentrations- und Vernichtungslager? Genau wie Baudrillard es ausgedrückt hat, formen die Bilder ihre eigene Realität, die mit der Zeit für das Publikum immer authentischer wird. Wird dieser Aspekt nun auf die Atrocity Pictures bezogen, so erhalten die Bilder trotz ihrer fiktionalen Faktoren einen Wahrheitszuspruch, indem sie eine Zeit wiedergeben, die für große Teile der Bevölkerung nicht mehr anders wahrzunehmen ist. Die Atrocity Bilder waren zu ihrer Entstehungszeit nur ein Abbild des Grauens, und konnten gemäß Gunner Illingworth nicht einmal annähernd das Grauen der Lager aufzeigen.⁹³ Allerdings wurden genau diese Bilder zu Ikonen der damaligen Zeit. Die Repräsentation der Atrocities rückte die eigentliche Realität dieser Gräueltaten in den Hintergrund und ist in der heutigen Zeit für viele bereits eine authentische Darstellung der nationalsozialistischen Gräueltaten. Carol Zemel schreibt zur Thematik der Atrocity Bilder, dass sie eine bestimmte ikonische Power aufweisen, die sie im Laufe der Zeit erst erhalten haben. Diese Macht entsteht nicht nur durch die Informationen, die sie enthalten oder durch ihre immer wiederkehrende Betrachtung, sondern auch durch die bildliche Darstellung, die eine gewisse Faszination mit dem abgebildeten Grauen in den Zuschauer*innen auslöst. Dabei werden emotionale, moralische und ethische Faktoren in ihnen hervorgerufen, die den Bildern innewohnen.⁹⁴

Die Frage: können diese Bilder das Grauen im Ganzen wirklich aufzeigen?; stellt sich somit zuerst gar nicht. Ihre Bildgewalt ist so stark, dass jede andere Frage, wie die Realität selbst, in den Hintergrund rückt. So erläutert auch Susan Sontag, dass sie nichts so tief getroffen hatte, wie die Atrocity Bilder aus Bergen-Belsen und Dachau, die sie im Juli 1945 erblickte. Die Bilder zeigten ein Leid auf, das sie sich nicht einmal vorstellen konnte. Dennoch war für sie

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Vgl. Baudrillard, Jean. „Jenseits von Wahr und Falsch oder die Hinterlist des Bildes.“ In: „Bildwelten-Denkbilder.“ München 1986, S.268.

⁹³ Vgl. Illingworth, Gunner. *German Concentration Camps Factual Survey*, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014), Zeit: 0:29:05-0:29:41 / 1:11:26.

⁹⁴ Vgl. Zemel, Carol. „Emblems of Atrocity: Holocaust Liberation Photographs.“ In: „Image and Remembrance: Representation and the Holocaust.“ Hornstein, Shelley [Hrsg.], Jacobowitz, Florence [Hrsg.], Bloomington, Indiana University Press 2002, S.201.

eine Grenze erreicht, bei der sie sich unwiderruflich betroffen gefühlt hatte. Diese Offenbarung nennt sie auch ‚negative Epiphanie‘.⁹⁵ Die Bilder erschaffen eine Form der Erkenntnis, die anders nicht möglich wäre und somit in ihrer Aussageform einzigartig sind, indem sie Reales noch greifbarer machen. So schreibt auch Sontag:

*„Hat man einmal solche Bilder betrachtet, dann ist man bereits auf dem Weg, mehr davon zu sehen – und immer mehr. Bilder lähmen. Bilder betäuben. Ein Ereignis, das wir durch Fotografien kennen, erlangt für uns zweifellos mehr Realität, als wenn wir diese Bilder nie gesehen hätten [...]“*⁹⁶

Die Realität der Atrocities wird durch die Realität der Atrocity Pictures zum Teil ersetzt, doch erlangen sie genau durch diese Ersetzung mehr an Glaubwürdigkeit. Auch wenn die Bilder nicht einmal annähernd das Grauen der damaligen Zeit darstellen können, so geben sie dem Ereignis durch ihre Aussagekraft mehr Authentizität. Durch die Atrocity Bilder wird dem Publikum ein Zugang zum Grauen eröffnet, der ohne sie nicht existieren würde. Sontag erläutert zwar im Weiteren, dass je öfter solche Bilder betrachtet werden, desto weniger real sie auf das Publikum wirken.⁹⁷ Aber ungeachtet dessen muss erwähnt werden, dass genau gegen diese Desensibilisierung gearbeitet werden muss. Es ist von großer Wichtigkeit, dass das Publikum mit einem großen Korpus von Bildern konfrontiert wird um nur einen annähernden Überblick über das Grauen der damaligen Zeit zu bekommen. Aus diesem Grund muss auch ihre Ikonizität diskutiert werden.

So nimmt Zemel den Begriff ‚Icon‘ aus der Kunstgeschichte und übersetzt ihn als ein mystisches und magisches Bild, das eine besondere Macht auf die Betrachter*innen ausübt.⁹⁸ Diese mystische und magische Macht lässt sich auch genau bei den besagten Bildern erkennen. Sie ziehen das Publikum in einen Bann des Grauens, aus dem es nicht entfliehen kann. Aber genau das ist auch notwendig um ein passendes Verständnis zu kreieren. Daher dürfen die Atrocity Bilder nicht einfach unreflektiert und unkontextualisiert dargestellt werden, sondern sie müssen in einer Form präsentiert werden um eben nicht die von Sontag erwähnte Situation entstehen zu lassen, in der die Bilder eines Ereignisses durch ihre Vielfalt weniger real wirken. An dieser Stelle wird auch GCCFS so interessant. Denn dieser erzeugt durch seine Bilder nicht

⁹⁵ Vgl. Sontag, Susan. *„Über Fotografie.“* 18. Auflage, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag 2008, S.25.

⁹⁶ Ebd. S26.

⁹⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸ Vgl. Zemel, Carol. *„Emblems of Atrocity: Holocaust Liberation Photographs.“* In: *„Image and Remembrance: Representation and the Holocaust.“* Bloomington 2002, S.204.

nur eine negative Epiphanie in den Betrachter*innen, sondern begleitet diese Offenbarung durch seine Einzigartigkeit mit einer genauen ausgearbeiteten Erzähl- und Bildstruktur. Distanziertheit kann in den Zuschauer*innen daher nur schwer auftreten. Durch die Vermischung verschiedener Atrocity Bilder mit Nicht-Atrocity Bildern ermöglicht die Dokumentation einen aufklärerisch weit gefächerten Zugang, wodurch das Publikum nicht einfach überschüttet wird.

Es kristallisiert sich langsam heraus, dass die mystische und magische Kraft der Atrocity Bilder einen besonderen Bezug zu ihrer Zuschauer*innenschaft aufweist. Auch wenn die Bilder Reales und Fiktives in sich aufnehmen, so eröffnen sie dennoch einen Raum, in dem die Debatte, was real und was Fiktion ist, vielleicht zuerst nicht aufkommt, aber dennoch Teil seiner Struktur ist. Das betrifft natürlich auch die Bilder von GCCFS. So authentisch seine Bildformen auch sein mögen, so weisen sie dennoch fiktive Spuren in ihrer Darstellung auf. Ihre Macht, die Realität mit der Zeit zu ersetzen und die Betrachter*innen, in Bezug auf Realem und Imaginären, zu manipulieren, ist in ihnen verwurzelt. Infolgedessen sollten, bevor überhaupt eine genaue Auseinandersetzung mit den Bildern von GCCFS im Ganzen in ihrer beweglichen Struktur diskutiert werden kann, zuerst einzelne Bilder der Dokumentation an die Hand genommen werden um aufzuzeigen, wie diese Atrocity Bilder als einzelne Instanz mit dem Realen und Fiktionalen arbeiten. Dabei wird nicht nur ein Einblick in ihre Ausdrucksform ermöglicht, sondern auch in die Möglichkeiten der Rezeptionsform der Zuschauer*innen.

Zwei Standbildanalysen

Eine wichtige Instanz innerhalb der Realitätsdebatte der Atrocity Bilder ist auch die Erzählebene, die einiges zur Authentizität hinzufügen, jedoch auch gegen diese arbeiten kann. So erläutert auch Thomas Kuchenbuch, dass der Film mit bewegten fotografischen Ansichten arbeitet, die aus dem „Leben“ entnommen worden sind.⁹⁹ Das bedeutet, dass auch die Atrocity Bilder mit fotografischen Material arbeiten, das durch die Bewegung erweitert wird und so ein expandiertes Verhältnis zwischen der Repräsentation und der Realität kreiert.

Das erste aus der Dokumentation GCCFS stammende Bild (Abb.1) wurde im Konzentrationslager Ebensee, nahe der oberösterreichischen Stadt Gmunden, aufgenommen. Auf dem Bild ist ein ausgehungertes Überlebendes zu sehen, der bis zur Hüfte keine Kleidung trägt. Darunter lässt sich nur der Bund einer Hose oder eines Tuches erkennen. Der Überlebende versucht zu lächeln und in die Kamera zu schauen. Hierbei lässt sich schon das erste Merkmal einer fiktiven Äußerung des Bildes erkennen. Denn es lässt sich vermuten, dass ein Überlebender nach seiner Befreiung aus einem Konzentrationslager nicht unbedingt fast nackt verweilen möchte um einer unbekanntem Zuschauer*innenschaft einen Einblick zu liefern, wie Menschen nach der ihrer Befreiung ausgesehen haben. Er dient somit als ein Repräsentant der Überlebenden der Arbeits-, Konzentrations- und Vernichtungslager. Unter dieser Perspektive lässt sich auch seine Kleidung diskutieren. Das Bild lässt den Betrachter*innen offen, ob dieser Mensch grundsätzlich keine Oberbekleidung besessen hatte, oder ob er sich für das Bild selbst ausziehen musste um ein besseres repräsentativeres Bild entstehen zu lassen. Wie sich zeigt, erzeugt selbst der erste Eindruck der auf dem Bild abgebildeten Person eine Vielzahl von Fragen betreffend der eigentlichen Realität und des Imaginären. Das Bild weist durch seine archivarische und dokumentarische Herkunft zwar eine innewohnende individuelle Authentizität auf, doch wird es dadurch nicht von seinem fiktionalen Kern befreit. Würden die Betrachter*innen dem Bild blind vertrauen, so könnte es auf den ersten Blick einen fast ausgehungerten aber „glücklichen“ Menschen zeigen. Denn die Person sieht zwar aus als hätte sie einiges durchgemacht, jedoch lächelt sie schlussendlich „wieder“. Die Oberfläche vermittelt somit anderes, als der tief liegende Kern eigentlich vielleicht aussagen möchte. Die Zuschauer*innen der Dokumentation sehen zwar das Bild nur wenige Sekunden, doch wird es ihnen in Bewegung präsentiert, wodurch die Merkmale und Äußerungen des Bildes stärker hervorgehoben und greifbarer werden können.

⁹⁹ Vgl. Kuchenbuch, Thomas. „*Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik.*“ Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag 2005, S.90.

Im Weiteren befindet sich hinter dem Mann ein Zaun, zwei Masten und schlussendlich immer heller werdende Flächen, die wahrscheinlich die Berge sein sollen. Hier werden den Betrachter*innen erste symbolische Grenzen näher aufgezeigt. Denn das Bild drückt hierbei aus, wie die Menschen in den Lagern vom Rest der Welt regelrecht abgegrenzt wurden. Die äußere Welt wird zwar nur sehr unscharf dargestellt, doch widerspiegelt das auch gleichzeitig die Position der Überlebenden. Denn sie lebten zwar inmitten der Berge und Sehenswürdigkeiten, aber lebten innerhalb der Zäune ein komplett anderes Leben. Sobald man an der Oberfläche der vermeintlichen Abgrenzung kratzt, zeigt sich jedoch viel mehr. Auch wenn das Bild nur kurz innerhalb der Dokumentation gezeigt wird, so kreierte es durch sein Verhältnis zur Bewegung eine länger greifbarere Betrachtungsebene. Das Bild lässt in seiner kurzen Bewegungsphase dem Publikum mehr Zeit um es zu untersuchen und zu reflektieren. Denn in nur wenigen Sekunden offenbart das Bild hier zwei Seiten, die die Rezeption der Zuschauer*innen manipulieren kann. Das Leben in den Konzentrationslagern und das Leben außerhalb der Konzentrationslager. Es wird eine emotionale und moralische Debatte in den Zuschauer*innen durch dieses Grauen ausgelöst, wodurch die Frage nach Manipulation und Fiktion zuerst nicht mehr gestellt wird. Auch wenn das Bild eine Situation darstellt, die wahrscheinlich von den Kameramännern inszeniert wurde, so repräsentiert es trotzdem valide das Grauen der Lager. So schreibt auch Aaron Kerner, dass von den Zuschauer*innen ein bildlicher Ersatz des Holocaust akzeptiert wird, da es keine wirkliche Repräsentation dieses Grauens geben kann. Es existieren zudem nur wenige Bilder¹⁰⁰, die die eigentliche Vernichtung der Menschen in den Lagern zeigen. Daher wird sehr stark auf das archivarische Material zurückgegriffen um die Vermittlung überhaupt möglich zu machen. Die von den Betrachter*innen entstehende Reflexion bezieht sich somit laut Kerner nicht auf die eigentlichen Gräueltaten, sondern auf die versuchte Repräsentation derselben.¹⁰¹ Das würde bedeuten, dass die fiktionalen Inszenierungen dieser Bilder von Bedeutung sind um eine geeignete Reflexion dieser Geschehnisse überhaupt erst zu ermöglichen.

Im zweiten Bild (Abb.2) wandern Menschen zwischen und neben verstorbenen Opfern vorbei und betrachten deren Leichen. Auf der rechten Seite stehen zwei Soldaten, die die Situation aller Wahrscheinlichkeit nach überwachen. Der erste Eindruck vermittelt eine selektive Reaktion von Menschen auf die verstorbenen Opfer der Lager. Sie sehen sich die Leichen an und reagieren unterschiedlich, wie man anhand ihrer Gesichtsausdrücke zu erkennen meint.

¹⁰⁰ **Siehe:** Didi-Huberman, Georges. „*Bilder trotz allem.*“ München, Fink-Verlag 2007.

¹⁰¹ Vgl. Kerner, Aaron. „*Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films.*“ London, Continuum Verlag 2011, S.187.

Einige starren auf die am Boden liegenden Leichen, andere halten ein Tuch vor ihr Gesicht, da der Geruch vermutlich nur schwer zu ertragen war. Andere wiederum können sich die Toten nicht einmal ansehen und wenden ihren Blick ab. Die Männer und Frauen auf dem Bild wirken vorerst wie unschuldige Menschen. Denn das Bild selbst (ohne der Erzählstimme und dessen Erklärung) erläutert nicht, warum sie die Opfer betrachten, sondern zeigt sie nur im Prozess der Betrachtung. Hierbei lässt sich die Affinität der Endlosigkeit und der Unbestimmbarkeit, von der Kracauer spricht, erkennen: nur ein Fragment eines Geschehens wird offenbart und die Deutungsmöglichkeiten scheinen unendlich und ohne Kontext auch unbestimmbar.¹⁰² Die fiktionale Prämisse ist die, dass das Publikum die verschiedensten Aspekte in das Bild hineininterpretieren kann, und dabei jede Interpretation eine mögliche Realität darstellt, die sich in ihm manifestieren kann. Die Affinität zur ungestellten Realität sowie zum Zufälligen wird hier auch stark thematisiert, da das Bild nach einer ersten kurzen Betrachtung nur einen zufälligen Ausschnitt einer Realität darstellt, in der sich Menschen mit den Folgen der Arbeits-, Konzentrations- und Vernichtungslager konfrontieren.¹⁰³ Die Manipulation dahinter ist, dass das Bild dem Publikum das Gefühl gibt, als wäre diese von ihm erzeugte Realität wahr, obwohl sie nur ein fiktives Gefüge seiner Rezeption ist. Das bedeutet, dass die Betrachter*innen selbst Teil der fiktionalen Perspektive des Bildes sind, und aus diesem Blick erst herauskommen können, sobald ihnen ein Kontext zum Bild gegeben wird. Dadurch fällt der selbst erzeugte fiktionale Schleier, wodurch sich die in den Bildern wohnende Authentizität offenbart. So würde im zweiten Abbild die Kontextualisierung dem Publikum aufzeigen, dass es sich bei diesen Menschen um die Dorfbewohner*innen handelt, die in der Nähe der Lager gewohnt haben, und angeblich keine Kenntnis von den Geschehnissen um sie herum hatten. Es lässt sich hierbei ein Argument aufbauen, dass der Oberfläche eines fotografischen Bildes, welcher ein Teil des filmischen Bildes ist, vorerst nicht getraut werden darf. So schreibt auch Susan Sontag:

„Die letzte Weisheit des fotografischen Bildes lautet: ‚Hier ist die Oberfläche. Nun denk darüber nach – oder besser: erfühle, erkenne intuitiv-, was darunter ist, wie eine Realität beschaffen sein muß [sic!], die so aussieht.‘“¹⁰⁴

Sontag erklärt hierbei, dass es von großer Bedeutung ist, nicht nur die Oberfläche des Bildes zu betrachten, sondern dass diese aufgebrochen werden muss um den Kontext dahinter zu

¹⁰² Vgl. Kracauer, Siegfried. *„Theorie des Films. Errettung der Äußeren Wirklichkeit.“* 8.Auflage, Frankfurt am Main 2012, S.46f.

¹⁰³ Vgl. ebd. S.45.

¹⁰⁴ Sontag, Susan. *„Über Fotografie.“* 18.Auflage, Frankfurt a. M. 2008, S.28.

verstehen. Es wird vom Publikum verlangt, das Bild nicht einfach so hinzunehmen, wie es ihm präsentiert wird. Es muss eine Auseinandersetzung stattfinden. Dies wird ihm einerseits durch das Verhältnis der Bewegung ermöglicht. Die Zuseher*innen sehen den Ausschnitt für einige Sekunden, wodurch er zwar für sie greifbarer wirkt, doch entsteht dadurch vorerst nur ein Riss in der Oberfläche, der dann erst durch die Rezeption erweitert und vergrößert werden muss. Aus diesem Grund schreibt Sontag auch, dass die Welt, so wie sie abgebildet wird, nicht einfach hingenommen werden soll. Die von einer Kamera aufgenommene Realität wird gezwungenermaßen immer mehr verdecken, als sie eigentlich hervorbringt.¹⁰⁵ Der Grundkern des Bildes baut nicht auf einer gezielten Vermittlungsform einer einzigen Wahrnehmung auf, sondern kreierte sich je nach Rezeptionsform mit den Betrachter*innen. Bewegen sich die Zuschauer*innen nur wie Flaneure durch die Bilder, so werden sie den eigentlichen Kern deren Aussagen nie verstehen und erkennen können. Sie werden an ihnen vorbeiziehen, ohne dass eine geeignete Reflexion stattfinden kann. Dieser Aspekt gilt jedoch nicht nur für die hier besprochenen zwei Bilder, die natürlich nur als Repräsentation des gesamten Bildmaterials gedacht waren, sondern für das gesamte Bildmaterial der Dokumentation. Auch wenn die Bilder in ihrem Kern bereits fiktionale Aspekte aufweisen, da keine Repräsentation der Atrocities sonst möglich wäre, so müssen diese Repräsentationen dennoch auch explizit durch die Zuschauer*innenschaft behandelt werden. Denn die Dokumentation selbst bespricht diese bereits, indem sie die Bilder zusammensetzt und thematisiert. Diese Auseinandersetzung darf jedoch nicht nur durch die Dokumentation selbst stattfinden, sie muss gemeinsam mit dem Publikum erarbeitet werden. So erläutert auch Sontag:

„Die ‚Realität‘ der Welt liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen. Funktionen sind zeitliche Abläufe und müssen im zeitlichen Kontext erklärt werden. Nur was fortlaufend geschildert wird, kann von uns verstanden werden.“¹⁰⁶

Die hier angesprochene ‚Funktion‘ repräsentiert in diesem Zusammenhang die Aussage von bestimmten Geschehnissen, die umfassend erläutert und thematisiert werden müssen. Diese umfassende Thematisierung kann nicht durch das einzelne fotografische Bild erfolgen, sondern durch das bewegte fotografische Bild. Aus diesem Grund ist auch das Verhältnis der einzelnen Bilder zu ihrer Bewegung so wichtig, da ihnen erst durch ihre Beweglichkeit ein Rahmen verliehen wird, durch den sie einen näheren Bezug zu den Betrachter*innen bekommen. Diese

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S.28f.

¹⁰⁶ Sontag, Susan. „Über Fotografie.“ 18.Auflage, Frankfurt a. M. 2008, S.29.

Rahmung wird durch die folgenden bewegten Bilder erweitert, wodurch ihnen mehrere Perspektiven geliefert werden. Die Bilder kreieren dadurch zusammen einen fortlaufenden Kontext der Geschehnisse, der sonst nicht möglich wäre. Das bedeutet, auch wenn ein fiktionaler Aspekt im Grundkern eines einzelnen Bildes enthalten ist und ein Atrocity Bild diese fiktionale Seite braucht um überhaupt das Grauen sichtbar zu machen, so wird diese Fiktionalität innerhalb von dokumentarischen Bilder durch die Funktionen der Realität auf das Mindeste zurückgedrängt. Der Wahrheitsanspruch der Atrocity Bilder eröffnet sich somit aus ihrer narrativen beweglichen Bildstruktur, in der die *Funktion* über der Fiktion steht. Infolgedessen soll untersucht werden, wie die narrative Struktur der Bilder von *German Concentration Camps Factual Survey* aussieht. Dabei soll festgestellt werden, wie weit in der Dokumentation die Funktion über der Fiktion der Atrocity Bilder steht, und was diesem Aspekt genau zugrunde liegt. Denn wie sich herausgestellt hat, braucht die Zuschauer*innenschaft das Verhältnis der Bilder zu ihrer Beweglichkeit um einen ersten Riss in ihrer Nahbarkeit zu erzeugen. Dadurch wird der Zusammenschnitt der einzelnen Bilder plötzlich von größerer Relevanz.

Die Montage und die Entwicklung der Bildstruktur

Die Frage nach der Authentizität dieser Bilder ist somit komplexer, als es auf den ersten Blick den Anschein macht. Ihr Wahrheitsanspruch ist nicht einfach gegeben, sondern bildet sich punktuell aus ihnen heraus. Genau diese Herausarbeitung ist aber für die Fragestellung, wie die Bilder heute im Gegensatz zu damals erzählen essenziell, da dem Medium Film vom Publikum nicht mehr derselbe Grundwahrheitsanspruch zugesprochen wird, wie vor siebzig Jahren. Durch die Digitalisierung und Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten sind die Verfahren der Realitätstäuschung und Bearbeitung des Filmmaterials immer mächtiger geworden, sodass die Grenzen zwischen Fiktion und Imaginärem immer mehr verschwimmen und schwerer zu erkennen sind. Das gegenwärtige Publikum ist sich dem auch zu großen Teilen bewusst. Um Glaubwürdigkeit für das Publikum zu bewahren oder gar erst zu gewinnen, wird es immer wichtiger Authentizität herzustellen. Auch ist es unabdingbar die Zusammensetzung der Bilder mithilfe der Montage zu beleuchten, da durch diesen Prozess erst ein geeigneter Kontext und somit die Funktion der Realität hervortreten kann, in dem ein Wahrheitsanspruch steckt.

„Filmmontage ist eine Sammelbezeichnung für einen komplexen Vorgang, der den Film in seinem Ablauf strukturiert, seine visuellen und akustischen Elemente auswählt, anordnet und sie organisiert, indem sie durch den Schnitt gegenübergestellt, aneinandergereiht und/oder in ihrer Dauer begrenzt werden.“¹⁰⁷

Dieses Zitat stammt von Hans Beller, der damit eine kurze Zusammenfassung gibt, was unter einer Filmmontage verstanden wird. Die Bilder werden durch die Montage strukturiert und können dadurch ihre bestmögliche Aussagekraft entfalten. Auch wenn jedes einzelne Bild für sich etwas Individuelles erzählt und darstellen kann, so schaffen es die Bilder erst in einem gemeinsamen Aufbau, den geeigneten und „richtigen“ Kontext für das Publikum zu kreieren. Die Montage verfolgt somit einen wichtigen Zweck in der Vermittlungsbildung.

Gemäß Jan Marie Peters dient die Montage einem definierten Vorhaben um definierte Eigenschaften im Film herauszukristallisieren. Am Anfang überwindet sie die physischen Beschränkungen der Aufnahme. Anstatt dass der Film nur einen einzigen Blickwinkel einer Aufnahme zeigen kann, ermöglicht die Montage die Zusammenführung verschiedener Aufnahmen. Die Welt wird so durch die Kamera in einzelne Teile geteilt und später „passend“ wieder zusammengesetzt.¹⁰⁸ Dem Film wird dadurch größere Aussagekraft und eine differenzierte Perspektive ermöglicht. Wird nun als Beispiel eine Sequenz aus GCCFS genommen, so zeigt sich in dieser, wie die Montage in Hinsicht auf die Überwindung der physischen Beschränkung der Aufnahme arbeitet. Die Sequenz zeigt zuerst, wie zwei ehemalige SS-Soldaten die Leiche einer/s Verstorbenen zu zweit unter Aufsicht von Alliierten Soldaten tragen um sie auf einen Laster zu werfen, auf dem sich auch die toten Körper anderer Opfer befinden. In diesem Moment gibt es einen Schnitt und es werden mehrere Frauen gezeigt, die als „Bystander“ alles mitansehen. In ihren Gesichtern lässt sich Trauer und Entsetzen erkennen. Darauf folgt wieder ein Schnitt und diesmal liegt der Fokus nicht auf den beiden Soldaten, sondern auf dem besagten Opfer, das auf den Wagen geworfen wird. Ein Schnitt unterbricht wieder den Augenblick, und eine der vorigen Frauen ist nun im Mittelpunkt der Aufnahme. Dieser, sowie den Personen neben ihr, kommen die Tränen und es bildet sich in

¹⁰⁷ Beller, Hans. *„Filmediting / Filmmontage / Filmschnitt. Berufsbild: Cutter /Schnittmeister.“* In: *„Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts.“* Band 5, Auflage 4, Beller, Hans [Hrsg.], München, TR-Verlagsunion 2002, S.78.

¹⁰⁸ Vgl. Peters, Jan Marie. *„Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute.“* In: *„Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts.“* Band 5, Auflage 4, Beller, Hans [Hrsg.], München, TR-Verlagsunion 2002, S.37.

ihrer Mimik eine gewisse Verzweiflung, welche augenscheinlich durch den sich ihr bietenden Anblick ausgelöst wird.¹⁰⁹

Anhand dieses Beispiels wird dem Publikum nicht nur der fokussierte Blick auf *eine* Gruppe gegeben, sondern auf mehrere. Durch die Montage zeigen diese Aufnahmen die Atrocities nicht nur im Zusammenhang mit den Opfern, sondern auch mit den Befreiern, Tätern und den vermeintlich unbeteiligten Zuseher*innen. In nur wenigen Sekunden wird den Betrachter*innen dadurch das Spektrum der damaligen Befreiung der Arbeits-, Konzentrations- und Vernichtungslager offenbart und wer daran beteiligt war. Es wird ihnen dadurch ein Kontext und eine Aussage gegeben, die ein einzelnes Bild oder eine einzelne Aufnahme in dieser Form nicht schaffen hätte können. Zusätzlich erzeugen die Bilder hier eine besondere Wirkung. Durch die passende Zusammenstellung der Bilder vermögen sie ein emotionales Muster zu erzeugen, auf das das Publikum reagieren kann. Hierdurch erweitern sie auch die Aussagekraft der Bilder. Die Kombination schafft eine Situation, die eine emotionale Bindung der Zuseher*innen zulässt.

Die Veranschaulichung von zeitlichen Bezügen innerhalb der Erzählung ist ein weiterer Punkt, der von Peters angesprochen wird. Hierbei steht die zeitliche Ordnung des aufgenommenen Materials im Mittelpunkt.¹¹⁰ Es ist somit der zeitliche Kontext gemeint, in dem der Film verschiedene Geschehnisse aufzeigen kann, die aber innerhalb einer bestimmten Zeit existieren. Bei GCCFS wird das durch die Darstellung der Befreiung der verschiedenen Lager aufgezeigt. Dem Publikum wird dadurch vermittelt, dass es nicht nur ein bestimmtes Arbeits-, Konzentrations- oder Vernichtungslager gab, aus denen die verschiedenen Atrocities Pictures stammen, sondern mehrere. Während des Krieges und nach Kriegsende wurden immer mehr solcher Lager entdeckt, aus denen schlussendlich das Material der Atrocity Pictures stammt. Durch diesen weitgefächerten Blick auf die Lager offenbart GCCFS einen zeitlichen Bezug, der die Geschehnisse nicht auf eine Situation einschränkt, sondern seinen Betrachter*innen den Einblick in das gesamte Gefüge der Gräueltaten ermöglicht.

Der nächste Aspekt von Peters ist das Ausdrucksmittel der Montage. Die Montage drückt für ihn das aus, was nicht sichtbar oder nicht sichtbar genug ist und explizit ausgedrückt werden muss.¹¹¹ So können durch die Montage auch z.B. zeitliche Bezüge zur Darstellung kommen. So schreibt Peters, dass er damit aber nicht nur die zeitlichen Bezüge meint, sondern auch Beziehungen, Assoziationen emotionaler oder intellektueller Art, die nur alleine durch die

¹⁰⁹ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:10:54-0:11:21 / 1:11:26.

¹¹⁰ Vgl. Peters, Jan Marie. „*Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute.*“ In: „*Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts.*“ Band 5, Auflage 4, München 2002, S.38.

¹¹¹ Vgl. ebd.

Montage visualisiert werden können.¹¹² Zieht man die zuvor bereits erwähnte Szene wieder zur Betrachtung heran¹¹³, so hätten die Betrachter*innen die Aufnahme der geschockten und traurigen Frauen und die Umstände, die die vermeintliche Verzweiflung ausgelöst haben, nicht zuordnen können. Erst durch die Kombination der Aufnahmen merken die Zuschauer*innen, worauf sich diese Emotion bezieht. Dieser Punkt führt auch schon zum nächsten Aspekt von Peters. Die Montage dient laut ihm auch dazu, die Zuschauer*innen miteinzubeziehen. Das gelingt ihr beispielsweise durch die Verwendung verschiedener Kameraeinstellungen, durch die dem Publikum verschiedene Perspektiven eines Geschehens ermöglicht werden.¹¹⁴ Um wieder bei derselben Sequenz¹¹⁵ zu bleiben, so wird den Betrachter*innen zuerst das Opfer im Zusammenhang mit den beiden SS-Soldaten gezeigt und danach liegt der Fokus der Kamera nur noch auf dem Leichnam. Die Kamera bildet für die Zuschauer*innen ein Fenster zum damaligen Geschehen und gewährt ihnen dadurch weiter Einblick in die Situation und reißt sie durch genaue Darstellung der Atrocities immer tiefer in das Ereignis. Damit diese Inklusion auch leichter bewerkstelligt werden kann, gibt es noch weitere zwei näher betrachtungswürdige Aspekte: die Artikulation des Erzählens und die rhythmische Ordnung innerhalb der Geschichte. Diese sind ebenfalls wichtige Phänomene innerhalb der Montage. Ersteres manifestiert sich in der Form, wie innerhalb der zusammengestellten Aufnahmen erzählt wird.¹¹⁶ Im Fall von GCCFS wäre das die begleitende Erzählstimme, die das Publikum durch die Bilder begleitet, und ihm dadurch einen geeigneten Kontext liefert. In der bereits genannten Sequenz,¹¹⁷ erläutert die Erzählstimme z.B., dass es sich bei der weinenden Frau, die am Ende der besagten Sequenz primär fokussiert wird um einen unbeteiligten Zuseherin handelt. Den Betrachter*innen wird dadurch ein noch spezifischerer Zugang ermöglicht, wodurch die zusammengefügte Aufnahmen nicht nur visuell, sondern *audiovisuell* erzählen können. Dies führt auch zur rhythmischen Ordnung. Diese dient laut Peters dazu, dass die zusammengelegten Aufnahmen in jeglicher Form (Licht, Farbe, Ton, Bilder) harmonisieren und aufeinanderfolgen können.¹¹⁸ Es sollte somit die ganze Konzeption der einzelnen Fragmente innerhalb der Aufnahmen zusammen funktionieren um eine authentische Aussage der Realität hervorbringen zu können. Das Publikum muss somit von jedem einzelnen Fragment der Aufnahmen überzeugt

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:10:54-0:11:21 / 1:11:26.

¹¹⁴ Vgl. Peters, Jan Marie. „*Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute.*“ In: „*Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts.*“ Band 5, Auflage 4, München 2002, S.40.

¹¹⁵ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:10:54-0:11:21 / 1:11:26.

¹¹⁶ Vgl. Peters, Jan Marie. „*Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute.*“ In: „*Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts.*“ Band 5, Auflage 4, München 2002, S.41.

¹¹⁷ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:10:54-0:11:21 / 1:11:26.

¹¹⁸ Vgl. Peters, Jan Marie. „*Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute.*“ In: „*Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts.*“ Band 5, Auflage 4, München 2002, S.42f.

sein. Diese Vermittlungselemente können jedoch auch manipulative Aspekte aufweisen, wie Peters auch im Weiteren erläutert. Es muss klar sein, dass durch die Montage auch bestimmte Effekte und Emotionen gezielt im Publikum hervorgerufen werden sollen.¹¹⁹ So soll durch die Reaktionen vermeintlich unbeteiligten Zuseher*innen, der „Bystander“, auf das verstorbene Opfer, etwas gezielt im Publikum ausgelöst werden. Durch die Kombination der Aufnahmen und den Rhythmus dieser Verbindung wirkt der Moment noch intensiver. Die Montage agiert somit mit dem Publikum und möchte aus ihm etwas herausbekommen: So schreibt Klaus Kanzog:

„[...] die Montage ist nur ein Gliederungsfaktor innerhalb einer Dreierbeziehung von wechselseitig wahrzunehmenden Alternativen: (1) das Auge des Betrachters soll dem ‚Auge der Kamera‘ (und dessen Blickwinkel) folgen und (2) dort verweilen, wo auch die Kamera unbewegt bleibt oder (3) mit ihr ‚in einen anderen Blick springen‘, d.h. entweder auf die innerbildliche Gesamtkonzeption oder auf die ‚Fragmentation und Zusammenfügung‘ achten.“¹²⁰

Das würde bedeuten, dass die Betrachter*innen der Kamera und deren Blickwinkel fokussiert folgen sollen um eine geeignete Perspektive eines Geschehens zu bekommen. Die Bewegung der Kamera und die Darstellungen der Aufnahmen sind nicht zufällig gewählt, sondern eine gezielte Zusammenfügung aus dem gesamten filmischen Material. Es muss den Betrachter*innen bewusst werden, dass die Bilder, mit denen die Montage arbeitet, gezielt gewählt und kombiniert wurden um nicht nur eine geeignete Reflexion zu ermöglichen, sondern auch um eine differenzierte Perspektive und Aussage der Realität zu dokumentieren. Die bildliche Zusammensetzung innerhalb der Aufnahmen (Mise-en-Scène¹²¹) sowie die einzelnen Schnittfragmente sind Teil eines gesamten Gefüges um die gesamten Bilder zu kontextualisieren. So schreibt auch Georges Didi-Huberman, dass der Blick auf die Atrocity Bilder nicht auf einem einzelnen still gelegten Bild beruhen soll, sondern die Bilder müssen um die ‚Augen auf die Geschichte zu öffnen‘ ‚verzeitlicht‘ werden. Der Blick soll demzufolge eine Dauer darstellen, was so viel bedeutet wie, dass die Bilder in Bewegung gezeigt werden

¹¹⁹ Vgl. ebd. S.46.

¹²⁰ Kanzog, Klaus. „Einführung in die Filmphilologie.“ 2.Auflage, München 1997, S.54.

¹²¹ **Erklärung:** „Mise-en-Scène“ umfasst alles, was innerhalb einer Bildaufnahme inszeniert ist. Angefangen bei dem Bildaufbau und der Figurenkonstellation, bis hin zu Raum- und Lichtausstattung. Quelle: Wulff, Hans Jürgen. „Mise-en-scène.“ In: „Lexikon der Filmbegriffe.“ URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4741>, 12.10.2012, Zugriff: 18.04.18.

müssen.¹²² Ihre narrative Bildstruktur baut somit auf der Dauer ihrer bewussten Ordnung auf, die durch die Besonderheiten der Montage hervorgebracht werden kann. Dadurch wird das Publikum gezielt und strukturiert durch das Grauen begleitet und es kann eine geeignete Rezeption bewirkt werden. Neben den Bildern ist das Audio-Material wohl einer der wichtigsten Aspekte in diesen begleitenden Positionen innerhalb GCCFS. Dieses sticht teilweise nicht nur stark heraus, sondern sorgt auch für eine passende Rezeptionsform. Doch wie arbeitet das Audiomaterial innerhalb der Produktion genau und welche Auswirkungen hat es auf die Authentizität der Atrocities?

Die Erweiterung durch das Audiomaterial

Jan Marie Peters erwähnte in seiner Argumentation über die Montage bereits, dass der Ton ebenfalls einen wichtigen Effekt in der Zusammenarbeit mit den Bildern darstellen kann.¹²³ Doch weist der Ton, wie das Bild selbst, auch Eigenheiten und Besonderheiten auf. Besonders im dokumentarischen Film ist diese Gestaltungsebene in der Frage nach der Authentizität interessant. So schreibt Norbert Jürgen Schneider, dass die filmischen Mittel im dokumentarischen Bereich eine genaue Reflexion verlangen und die Musik sich passend zu dieser Reflexion als nützlich erweisen muss. Unter diesem Aspekt bricht Schneider drei Ebenen der Musik im dokumentarischen Film auf, in denen diese zur Wahrheit verhelfen können.¹²⁴ Schneider verwendet zwar diesen Gedanken und diese drei Ebenen in Bezug auf die Filmmusik, doch lassen sich diese Punkte auch auf das grundsätzliche Audiomaterial in Dokumentationen beziehen und anwenden. Der erste Punkt von Schneider ist die Wichtigkeit der ‚am Drehort‘ aufgenommene Musik. Diese dient in Form von Augenzeugenberichten, indem sie von Menschen, die zu dieser Zeit bei der Aufnahme dabei waren, bestätigt werden können. Er nennt sie ‚Ohrenzeugenberichte‘.¹²⁵ Wird diese Argumentation nun etwas weiter gefasst, so lässt sich dieser musikalische Anspruch nicht nur auf Musik beziehen, sondern auch auf den gesamten Ton im Film. Tonaufnahmen wie Interviews oder Nebengeräusche der Umgebung können in dem Fall dazu dienen, dass die Bilder wahrhaftiger wirken, indem sie ihre Authentizität nicht nur stärken, sondern ihnen noch ein Zeugnis ausstellen, welches von Beteiligten bestätigt

¹²² Vgl. Didi-Huberman, Georges. „Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen.“ In: „Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie.“ Schwarte, Ludger [Hrsg.], Berlin, Akademie der Künste 2007, S.22.

¹²³ Vgl. Peters, Jan Marie. „Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute.“ In: „Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts.“ Band 5, Auflage 4, München 2002, S.42ff.

¹²⁴ Vgl. Schneider, Norbert Jürgen. „Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film.“ In: „kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München.“ Band 15, Reimers, Karl Friedrich [Hrsg.], Scharf, Albert [Hrsg.], München, Ölschläger Verlag 1989, S.30.

¹²⁵ Vgl. ebd.

werden kann. Es ist, wie Peters schon erwähnt hat, eine Form des Rhythmus, in der Ton und Bild sich gegenseitig bestätigen. Im Falle von GCCFS wären das die einzelnen Tonvideoaufnahmen, sowie die einzelnen Interviews, die sich in der Dokumentation befinden. In einer Sequenz innerhalb der Dokumentation werden z.B. die Offiziere und Mitarbeiter*innen der Lager sowie einige Bystander von einem britischen Offizier durch eine Ansprache adressiert, indem dieser über das Grauen dieser Lager spricht und die Schuld, den angesprochenen Menschen zukommt.¹²⁶ Diese Aufzeichnung wird den Zuschauer*innen mit audiovisuellen Material ermöglicht, wodurch ein direkter Zugang zur damaligen Situation eröffnet wird. An Stelle „leerer Bilder“, die vom Auge der Kamera abgetastet werden, wird das Publikum durch den am Drehort aufgezeichneten Ton direkt in die Zeit versetzt und hört, was auch die Protagonist*innen hören mussten. Das Tonmaterial macht somit die filmische Perspektive nicht nur authentischer, sondern auch greifbarer. Der nächste Punkt von Schneider ist die Musik ‚um den Drehort‘. Hierbei bezieht er die Zusammenkünfte der Musik aus dem ‚off‘ und dem ‚on‘ an. Diese kann zwar, wie er meint, nicht mehr von Ohrenzeugen bestätigt werden, doch passt sie zum akustischen Panorama und zur Gegebenheit, da sie belegbar genau recherchiert wurde.¹²⁷ Wird dieser Aspekt nun wieder auf den gesamten Ton im Film erweitert, so wären das die Geräusche, die man mit der Situation assoziieren würde. In Bezug auf GCCFS schreibt Toby Haggith:

„[...] when the liberated survivors were in an active mode and appearing as a group, we could add sound, for example, while they were cheering the British Army liberating Belsen or taunting and jeering at the SS guard. Otherwise no sound effects would be used, except for a very slight, generalised ‘atmos track’ of murmur.”¹²⁸

Haggith, der heute Kurator des Imperial War Museums ist, und dies auch während der Neubearbeitung des Filmes war, gibt hier zu erkennen, dass auch GCCFS mit dieser Form von Tonmaterial arbeitet, jedoch nur in sehr geringem Maße. Als Beispiel kann hierbei genau die von ihm genannte Sequenz betrachtet werden, in der Überlebende eines Lagers ihren Befreierern zujubeln, während diese in einem Fahrzeug vorbeifahren.¹²⁹ Auch wenn dieses Tonmaterial

¹²⁶ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:20:49-0:22:38 / 1:11:26.

¹²⁷ Vgl. Schneider, Norbert Jürgen. „Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film.“ In: „Kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München.“ Band 15, München 1989, S.31.

¹²⁸ Haggith, Toby. „Restoring & Completing German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014), Formerly Known as Memory of the Camps.“ In: „Journal of Film Preservation.“ London, Vol. 92 2015, S.99.

¹²⁹ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:11:30 – 0:12:22 / 1:11:26.

nicht wirklich am Drehort aufgenommen wurde, so erweckt es trotzdem den Anschein, als ob. Es findet somit ein Eingriff in das authentische filmische Material statt. Jedoch nicht mit fiktionalem Material, sondern mit passenden authentischen Audiomaterial der selben Zeit. So wird der eigentliche fiktive Zuschuss durch den Eingriff verringert und das hinzugefügte Material selbst weist einen Wahrheitsanspruch auf. Der letzte Punkt von Schneider lässt sich ohne Probleme auf das gesamte Audiomaterial anwenden. Es wird hierbei die Funktion der/s Filmauthors/In als Wahrheitsinstanz thematisiert. Denn diese/r ist laut Schneider für die Glaubwürdigkeit und innere Übereinstimmung des Gezeigten verantwortlich.¹³⁰ Dieser Aspekt lässt sich genau mit Peters erwähntem Punkt der rhythmischen Ordnung in Verbindung setzen, in der innerhalb der Dokumentation sich alles aufeinander bezieht und so einem Publikum passend entgegengesetzt werden kann.¹³¹

Die autorische Wahrheitsinstanz wird im Falle von GCCFS zum großen Teil von Sidney Bernstein übernommen, der durch seine langzeitige Arbeit und intensive Auseinandersetzung mit dem Atrocity Material, die Glaubwürdigkeit dieser Aufnahmen nicht nur unterstreicht, sondern auch durch seinen langanhaltenden Prozess der Bildersuche dem Publikum das Gefühl gibt, als wären die gezeigten Aufnahmen die geeignetste Repräsentation der schrecklichen Geschehnisse. Die zweite autorische Wahrheitsinstanz kann jedoch dem IWM gegeben werden, da dieses den Film in der heutigen Fassung erst ermöglicht und gleichzeitig authentisch überarbeitet hat. Die Glaubwürdigkeit und innere Stimmigkeit wird dadurch jedoch nicht verringert; auch das Museum hat sich an bestimmte Prinzipien gehalten um den Wahrheitsgehalt der Dokumentation nicht zu gefährden.

Die durch Schneider genannten Ebenen zeigen somit erste Schritte auf, weswegen ein Audiomaterial einen zusätzlichen Effekt zur authentischen Repräsentation der Realität hinzufügen kann. Besonders die Interviews, die während des Films gezeigt werden, sorgen für eine individuelle Erklärung. Manfred Hattendorf schreibt in diesem Zusammenhang, dass aber die Authentizität von Interviews immer an bestimmte Übereinkünfte gebunden ist, die auch einer Reihe von Bedingungen unterliegen. Dabei spielen das Publikum, die Form und der Inhalt der Aussage, der/die Interviewte sowie die besondere Eigenschaft des Mediums, das verwendet wird, eine wichtige Rolle. Sie selbst sind „gestellt“ und können je nach Medium auch

¹³⁰ Vgl. Schneider, Norbert Jürgen. „Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film.“ In: „Kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München.“ Band 15, München 1989, S.32.

¹³¹ Vgl. Peters, Jan Marie. „Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute.“ In: „Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts.“ Band 5, Auflage 4, München 2002, S.42f.

geschnitten werden.¹³² Der Gedanke, den Hattendorf damit wahrscheinlich ausdrücken möchte, ist, dass auch ein Interview immer auch etwas Fiktives beinhaltet. Doch durch den Prozess der Übereinstimmung zwischen Interviewer*in, Interviewtem und Publikum, wird dieser fiktive Anlass akzeptiert und der Fokus wird auf die erzählte Aussage selbst gelegt. Besondere im audiovisuellen Medium Film wird den Zuschauer*innen ein direkter visueller und akustischer Kontakt mit der interviewten Person ermöglicht, wodurch der Auslöser des Gesprächs durch seine Gestelltheit vielleicht fiktiv war, die Aussage des Gesagten jedoch real ist (oder sein kann). So ist die Aussage von Gunner Illingworth in einer Sequenz¹³³ der Dokumentation zwar ein Produkt einer gestellten Manipulation des Films um etwas Bestimmtes in den Betrachter*innen hervorzubringen, doch macht das seine Aussage nicht weniger real oder gar realitätsfern. Er erzählt seine aus der Realität stammende Erfahrung der damaligen Gegebenheiten. So kann der Aufnahme selbst, sowie den Bildern eine Wahrheit zugesprochen werden, die sie alleine vielleicht nicht gehabt hätten.

Es wird mit der Zeit immer offensichtlicher, wie eindrücklich das Tonmaterial den Atrocity Bildern in ihrer Authentizitätsfrage helfen kann. Selbst Audiomaterial aus dem „off“ kann dabei helfen, wie die Erzählstimme der Dokumentation aufzeigt. Für Eva Hohenberger kann aber eine Erzählstimme zwei Seiten ausdrücken. In einer fiktionalen Sicht kann die Erzählstimme das Gefühl vermitteln, als würde sie den Bildern selbst in deren Zeit vorausgehen. Die Geschichte wird hierbei somit erst nach ihrem eigentlichen Ende erzählt. Es herrscht für sie in dieser Situation eine klare Linie zwischen ‚Sagen‘ und ‚Zeigen‘. Im dokumentarischen Bereich lösen sich aber laut Hohenberger diese beiden Funktionen auf und es steht nur mehr das ‚Zeigen‘ im Vordergrund.¹³⁴ So schreibt sie:

„Daher wird in der Lektüre die Erzählinstanz zum Realen (das sich zeigt) und der Erzähler (der, der spricht) unterstützt diesen Effekt, wenn er die Bilder des Realen so kommentiert, als seien sie das Reale selbst.“¹³⁵

Hohenberger beschreibt hier, wie die erzählenden Bilder durch die zusätzliche Instanz der Erzählstimme in ihrer Funktion (reale Aussage der Realität) unterstützt werden, indem sie diese nicht nur kontextualisiert, sondern sie auch gleichzeitig reflektiert. Die Erzählstimme von

¹³² Vgl. Hattendorf, Manfred. „Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung.“ In: „Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms.“ Band 4, Konstanz 1994, S.150.

¹³³ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:29:05-0:29:41 / 1:11:26.

¹³⁴ Vgl. Hohenberger, Eva. „Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm. ethnographischer Film. Jean Rouch.“ Hildesheim-Zürich-New York 1988, S.268.

¹³⁵ Ebd.

GCCFS bestätigt somit die Authentizität des Films allein durch diese beiden Prozesse, wodurch ihnen ein Realitätszuspruch gegeben wird, den sie ohne die Erzählinstanz nicht bekommen würde.

Die Frage nach der Authentizität dieser Atrocities muss somit aufgebrochen und erweitert werden, damit sie beantwortet werden kann. Ihr Realismus kommt nicht allein aus ihrer Bildlichkeit. Denn, so sagt auch Schneider, die Authentizität stellt keine feste Größe mehr in Hinsicht auf eine ‚dokumentarischen Echtheit‘ dar. Eine Größe, die sich nur auf die äußere Realität (die dokumentarische Echtheit der daraus entstanden Bilder) beziehen darf. Die Authentizität muss auch in Verbindung mit der inneren Realität gebracht werden, die ein Abbild der Realität darstellt und aufzeigt, im Sinne einer dokumentarischen und glaubwürdigen Richtigkeit. Die Authentizität muss also als eine ‚dramaturgische Stimmigkeit‘ beider Realitäten gesehen werden.¹³⁶ Das würde bedeuten, dass der Wahrheitsanspruch und der Realismus der Bilder von GCCFS durch eine Symbiose zwischen den beiden Realitäten entstehen. Es bildet sich eine dramaturgische Stimmigkeit, die durch das Bild selbst und den dazu passenden Ton erzeugt wird. Somit wird für das Publikum eine Repräsentation geschaffen, die bewusst zum Teil fiktional ist, doch eine gezielte harmonische Zusammenkunft aus beiden Realitäten (Innere und Äußere) formatiert und dadurch für die Betrachter*innen eine wahrhaftige, kontextualisierte, reflektierte und realitätstreue Aussage formuliert um einen geeigneten und historischen korrekten Einblick in das Grauen der Arbeits-, Konzentrations- und Vernichtungslager zu schaffen.

Der Diskurs der Herkunftsgeschichte und der Produktionsgeschichte, sowie die Frage nach dem Realismus der Atrocity Bilder von GCCFS wurden nun spezifisch genau aufgebrochen und im Einzelnen detailliert behandelt und diskutiert. Somit ist nun eine genaue Fokussierung auf den Film möglich um die Frage nach seiner unterschiedlichen zeitlichen Vermittlung zu lösen und zu beantworten.

¹³⁶ Vgl. Schneider, Norbert Jürgen. „*Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film.*“ In: „*kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München.*“ Band 15, München 1989, S.98f.

Das Gedächtnis und seine Formen

Einer der wichtigsten Punkte um über die zeitliche Rezeption von GCCFS zu sprechen, ist das Gedächtnis in seinen unterschiedlichen Formen. Die Dokumentation arbeitet mit Bildern, die bereits in vielen Gedächtnissen verankert sind. Aus diesem Grund ist es auch wichtig herauszuarbeiten, wie das Gedächtnis in Verbindung mit den Zuschauer*innen arbeitet.

„Das Gedächtnis entsteht nicht nur in, sondern vor allem zwischen den Menschen. Es ist nicht nur ein neuronales und psychisches, sondern auch und vor allem ein soziales Phänomen. Es entfaltet sich in Kommunikation und Gedächtnismedien, die solcher Kommunikation ihre Wiedererkennbarkeit und Kontinuität sichern.“¹³⁷

Dieses Zitat stammt von den Autor*innen Aleida und Jan Assmann, die somit dem Gedächtnis eine viel umfassendere Bedeutung zuteilen. Denn dieses arbeitet nicht nur im Einzelnen mit einer Person, es kann darüber hinaus auch auf mehrere Individuen wirken und über diese entstehen. Die Autor*innen sehen im Gedächtnis eine Möglichkeit zur Ausdehnung der Zeit, in der zwei Funktionen von großer Relevanz sind: die Speicherung (Gedächtnis) und die Wiederherstellung (Erinnerung). Dabei nimmt das Gedächtnis die wichtige Rolle der Reproduktion ein, die in gewisser Weise auch als Programmierung gesehen werden kann. Dies ermöglicht eine fortlaufende Erzeugung der verschiedenen kulturellen Muster, die durch die Speicherung der verschiedenen Formen und die dadurch ausgelöste Wiederholbarkeit der Handlungen reproduktionsfähig sind. Die Erinnerung hingegen arbeitet mit der Rekonstruktion und setzt dabei einen Bruch dieser fortlaufenden Kontinuität voraus. Doch genau diese Brüche werden benötigt um eine bewusste fortlaufende Verbindung zwischen dem Vergangenen und Gegenwärtigen aufzuzeigen. Das Gedächtnis ist somit ein Element der Zeit, das über diese hinaus arbeitet durch die Form der Dauer.¹³⁸

Beide Autor*innen wollen damit wohl ein Verständnis ausdrücken, dass ein Gedächtnis nicht im Moment arbeitet, sondern eine fortlaufende Verknüpfung kultureller Gegebenheiten darstellt, die sich in den Personen verankert. Sie sind dabei der Ansicht, dass Kultur hierbei als ein historisch veränderlicher Zusammenhang zwischen Kommunikation, Gedächtnis und Medien gesehen werden kann. Dabei muss sie die Aufgaben der Koordination, die die Herstellung der Gleichzeitigkeit in der Kommunikation ermöglicht, und der Kontinuität

¹³⁷ Assmann, Jan. Assmann, Aleida. „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis.“ In: „Die Wirklichkeit der Medien Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft.“ Merten, Klaus [Hrsg.], Opladen, Westdeutscher Verlag 1994, S.114.

¹³⁸ Vgl. ebd. S.115.

erfüllen.¹³⁹ Die Kultur ist somit ein wichtiger Teil im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung des Gedächtnisses, da ihm dadurch die zeitliche Dauer ermöglicht wird. So schreiben beide Autor*innen auch im Weiteren, dass Kultur häufig in Verbindung mit dem Gedächtnis gebracht werden kann, da sie fundamental im Menschen verwurzelt ist.¹⁴⁰ Das würde bedeuten, dass Kultur, so wie sie Aleida und Jan Assmann sehen, ein wichtiges Phänomen darstellt um historische Ereignisse genauer verstehen zu können. Ein wichtiger Punkt, der sich hierbei gemäß Aleida und Jan Assmann herauskristallisiert - sie beziehen sich dabei auf Maurice Halbwachs - ist, dass es kein Gedächtnis gibt, das nicht sozial ist. Denn selbst die privatesten Erinnerungen bilden sich erst durch die Interaktion mit anderen. Der Grundbaustein liegt somit in der Sozialisation.¹⁴¹ So schreiben sie:

„Was ich erinnere, erinnere ich mit Blick auf andere und dank der Erinnerung anderer. Es gibt mithin keine scharfen Grenzen zwischen eigenen und fremden Erinnerungen, einmal, weil sie im Prozeß [sic!] alltäglicher Gegenseitigkeit und unter Verwendung gemeinsamer Bezugsrahmen entstehen, und zum anderen, weil jeder Mensch auch Erinnerungen anderer mit sich trägt.“¹⁴²

Die Erinnerungen, die natürlich auch Teil des Gedächtnisses sind, entstehen und arbeiten somit in ihrem Prozess nicht alleine, sondern in einer Verbindung zwischen verschiedenen Personen. Der letzte erwähnte Aspekt im Zitat erläutert, wie jede Person auch Erinnerungen in sich trägt, die nicht ihre eigenen sind. Damit sind die Erinnerungen gemeint, die eine Person durch kommunikative Wiedergabe erzählt bekommen hat, und die dadurch Teil ihres eigenen Gedächtnisses wurden. Aleida und Jan Assmann sprechen hierbei auch von zwei verschiedenen Gedächtnis-Rahmen innerhalb eines gemeinsamen sozialen Gedächtnisses, die sich auch in wichtigen Punkte voneinander unterscheiden: dem kommunikativen Gedächtnis und dem kulturellen Gedächtnis. Das kommunikative Gedächtnis ist das bereits genannte erzählende Element, indem Zeitgenoss*innen ihre Geschichten mit anderen Menschen teilen. Dieses Gedächtnis arbeitet stark mit seinen Träger*innen zusammen, da es ohne diese langsam aber auch unbemerkt stirbt.¹⁴³ Es sind Erinnerungen, die durch die Kommunikation an andere Menschen weitergegeben werden, und dadurch innerhalb der Zeit bestehen können. Das

¹³⁹ Vgl. ebd. 114f.

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S.116f.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S.117.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Vgl. ebd. 119f.

kulturelle Gedächtnis, ist dabei gemäß den beiden Autor*innen nicht von einzelnen Personen abhängig, sondern viel gefestigter. Es ist Teil einer absoluten Vergangenheit und ist in verschiedenen Formen der Inszenierung gespeichert.¹⁴⁴ Das kulturelle Gedächtnis ist somit ein fester Bestandteil der Zeit, und dessen Erinnerungen sind somit nicht vom „Aussterben“ bedroht, da sie, wie die Kultur selbst, tief in den gesellschaftlichen Strukturen verankert sind. Der Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis wird laut Aleida und Jan Assmann durch die Medien ermöglicht. Denn diese schaffen es, Ereignisse aus den vergangenen Generationen erneut aufleben zu lassen, sodass diese nicht in Vergessenheit geraten können. Dadurch wird im hohen Maß der zeitliche Rahmen von Zeitzeug*innen erweitert.¹⁴⁵ Medien ermöglichen es somit Erinnerungen und historische Ereignisse einzufangen, und sind aus diesem Grund ein wichtiger Aspekt innerhalb des Kulturverständnisses und des eigenen Gedächtnisses. So schreibt auch Tobias Ebbrecht, und bezieht sich dabei auf Aleida Assmann, dass Medien die Fähigkeit besitzen, einen Austausch von Erinnerungen und Geschichtswahrnehmungen zu inszenieren, und das zwischen dem individuellen, sozialen und dem kulturellen Gedächtnis. Sie sind dementsprechend Träger des kulturellen Gedächtnisses und dienen als eine Stütze der Erinnerung.¹⁴⁶ Die Medien sind somit ein Bindeglied um vergangene Erinnerungen von Ereignissen in die Gegenwart zu befördern, was eine genaue Thematisierung überhaupt erst ermöglicht. Ebbrecht versteht somit unter einem medialen Gedächtnis, und bezieht sich dabei auf William Gynnn, ein Gefüge von Bildern, in dem visuelle Ikonen, stereotype Figuren und konventionalisierte Erzählformen enthalten sind. Dabei werden die Bilder der Geschichte sowie Erzählungen des individuellen und familiären Gedächtnisses verändert, ergänzt und aufgefüllt.¹⁴⁷ Das von Ebbrecht hier erwähnte individuelle und familiäre Gedächtnis kann auch mit dem kommunikativen Gedächtnis ausgedrückt und zusammengefasst werden. Dieser Punkt führt Ebbrecht auch zu einem ganz bestimmten Fazit:

„Diese Konzeption des medialen Gedächtnisses geht davon aus, dass gerade die visuellen Medien dazu geeignet sind, Geschichte in der Gegenwart erfahrbarer zu machen.“¹⁴⁸

Das mediale Gedächtnis dient somit als eine Form der Erweiterung und macht historische Ereignisse so greifbar wie noch nie. Genau an diesem Punkt setzt die Dokumentation *German Concentration Camps Factual Survey* ein. Diese spielt durch ihre bewegten Bilder mit dem medialen Gedächtnis der Zuschauer*innen. Sie kreierte mit ihrem ikonischen Bildmaterial

¹⁴⁴ Vgl. ebd. 120.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Ebbrecht, Tobias. *„Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis: filmische Narrationen des Holocaust.“* Bielefeld 2011, S.39.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S.39f.

¹⁴⁸ Ebd. S.40.

Räume innerhalb des sozialen (kulturellem und kommunikativen) Gedächtnisses des Publikums und schafft durch ihre Verbindung zum medialen Gedächtnis eine Brücke, die die Zuschauer*innen zurück in das Jahr 1945 bringt, wo die Bilder ein Teil der Gegenwart sind und so auch betrachtet werden können. Diese Brücke erzeugen zwar theoretisch auch andere Atrocity Pictures der damaligen Zeit, doch ermöglicht GCCFS seinem Publikum, sich die Bilder in einer Dauer anzusehen, die zuvor nicht gegeben war. Die Zuschauer*innen erhalten somit mehr Zeit, die Atrocities zu betrachten. Somit ist auch die Erfahrung und die Verbindung zum sozialen Gedächtnis und dessen Auseinandersetzung mit der Dokumentation eindrücklich intensiv. Ein weiterer Aspekt, wie sich GCCFS dabei von den anderen Atrocity Pictures abhebt, ist die Art der Erzählung. Eine Erzählform, die durch die folgende Analyse langsam aufgeschlüsselt wird.

Die Filmanalyse der Dokumentation

„*German Concentration Camps Factual Survey*“

Im folgenden Kapitel wird die Filmanalyse der Dokumentation *German Concentration Camps Factual Survey* im Fokus stehen. Die Analyse thematisiert den gesamten Film in der vorliegenden Fassung und arbeitet diesen strukturiert von Anfang bis zum Ende durch um eine geeignete Darstellung und diskursive Bearbeitung dieser Bilder zu ermöglichen. Währenddessen fließen auch Aspekte des sozialen und medialen Gedächtnisses ein, weswegen dieses im vorigen Kapitel auch genauer erläutert und thematisiert wurde. Dabei werden auch die Bilder und Ausschnitte besprochen, die während der vorangegangenen Abschnitte bereits bearbeitet worden sind. Die Analyse ist so aufgebaut, als würden die Leser*innen die Dokumentation begleitend sehen. Dazu ist sie in zehn Abschnitte fragmentiert, in denen die Szenen durch einen genauen Zeitstempel eingegrenzt werden. Zusätzliche Zeitstempel fließen nur ein, falls ein bestimmter Teil hervorgehoben werden soll oder aus der Dokumentation selbst direkt zitiert wird.

Analyse - Teil 1 - Der Ausschnitt aus „*Triumph des Willens*“¹⁴⁹

„This film was compiled from material shot by combat and newsreel cameramen of Great Britain, the United States of America and the Union of Soviet Socialist Republics, 1944-1955.“¹⁵⁰

Mit diesem Satz und eingespieltem Insert startet die Dokumentation von *German Concentration Camps Factual Survey*. Durch ihn wird den Zuschauer*innen sofort verständlich gemacht, woher diese Bilder kommen und wer sie produziert hat. Dem Publikum wird dadurch nicht nur ein grober Überblick gegeben, woher diese Bilder stammen, sondern auch vermittelt, dass die folgenden Bilder nicht einer fiktionalen Welt entstammen, sondern die damalige Realität repräsentieren und somit wahrhaftig sind. Das Publikum wird somit von Anfang an vorgewarnt, dass es sich beim nachfolgenden Material um Bilder handelt, die die damaligen Geschehnisse wahrheitsgetreu widerspiegeln können. So sagt der Titel, der nach dem Insert gezeigt wird, bereits einiges über den Inhalt der Dokumentation aus. Denn wird dieser ins Deutsche übersetzt, so würde er grob heißen: Faktisches Gutachten der deutschen Konzentrationslager. Der Titel gibt sofort zu verstehen, dass die Bilder auf Fakten beruhen und authentisch sind. Denn der Film arbeitet nicht mit damaligen Vermutungen und Gerüchten, sondern mit Fakten, die durch die Bilder nicht nur unterstrichen, sondern auch hervorgehoben werden. Mit diesen zwei Aspekten eröffnet der Film seinen Rezipient*innen bereits einen Raum, in dem die Bilder sich nun ganz entfalten können, ohne dass auf den ersten Blick ihre Authentizität vorerst in Frage gestellt wird.

Das erste eigentliche Bild der Dokumentation zeigt die Symbole Nazi-Deutschlands, den Reichsadler und das Hakenkreuz. Das Publikum wird dadurch sofort in eine Szenerie gezogen, deren Umfeld ihm wahrscheinlich sehr bekannt ist. Zusätzlich zum Bild des Reichsadlers hört es Musik und jubelnde Menschen. Für wen dieses Jubeln gedacht ist, erfahren die Zuseher*innen in dem Moment, wo ein Schnitt einsetzt und die bewegten Bilder Adolf Hitler zeigen, der mit seinen NS-Offizieren durch die Menge der jubelnden Menschen zieht. In den ersten Sekunden werden die Zuschauer*innen vollkommen alleine gelassen mit den Bildern, bis diese plötzlich von einer Erzählstimme eingefasst werden, die ihnen genaue Fakten liefert, wie viele Menschen in der damaligen Zeit sich entschieden haben, die nationalsozialistische Partei zu wählen. Während die Bilder das Jubelgeschrei auf Hitler und seine Männer aufzeigen,

¹⁴⁹ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:00:00 – 0:03:55 / 1:11:26.

¹⁵⁰ German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014), Zeit: 0:00:01 – 0:00:03 / 1:11:26.

erläutert die Erzählstimme weiter, wie es dazu kommen konnte. Die Bilder zeigen die verschiedensten Perspektiven und Blickwinkel der damaligen NS-Inszenierung auf und verfolgen Adolf Hitler bis zu seiner Rede am Podium am Reichsparteitag 1934 in Nürnberg. Selbst die Erzählstimme setzt nach der kurzen Erklärung wieder aus und lässt den Zuschauer*innen den Raum um die Bilder ohne Begleitung auf sich wirken zu lassen. Dem Publikum wird durch die verschiedensten Kameraeinstellungen offenbart, dass die Masse der Anhänger in der damaligen Zeit so groß war, dass selbst das Kameraauge sie nicht im Ganzen einfangen konnte. Die Dokumentation liefert hiermit einen Einblick, in welcher Form das NS-Regime nicht nur akzeptiert, sondern auch begrüßt wurde. Hitler und sein Gefolge wurden gefeiert wie Helden, und die Bevölkerung war außer sich vor Freude, wie auch einige Nahaufnahmen von verschiedenen Bürger*innen aufzeigen.¹⁵¹ Durch diese Bilder wird den Zuschauer*innen gezeigt, dass es damals nicht nur Gegner*innen der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) gab, sondern auch viele Menschen, die sich bewusst für diese ausgesprochen, und sich durch sie eine gute und bessere Zukunft erhofft haben. Sie zeigen ihnen somit, dass das Regime nicht einfach aus dem Nichts gekommen war. Massen von Menschen stimmten für die NSDAP und somit für Adolf Hitler, was den Grundbaustein seiner zukünftigen Handlungen erst ermöglichte. Diese Zustimmung wird dem Publikum beispielsweise durch eine Sequenz gezeigt, in der die Kamera einen kurzen Schwenker macht und das Bild von Myriaden von Menschen nur so überflutet wird, bis schlussendlich eine Abblende kommt und das Bild schwarz wird.¹⁵²

Diese ersten Minuten stammten offensichtlich nicht von den alliierten Befreiern, haben aber dennoch einen dokumentarischen Anspruch. Das Material stammt nämlich aus dem damaligen berühmten nationalsozialistischen Propagandafilm „*Triumph des Willens*“¹⁵³ der von der Regisseurin Leni Riefenstahl produziert wurde. Aaron Kerner erläutert hierbei, dass diese Szene innerhalb der Dokumentation eine bestimmte Bühne eröffnet, indem den Zuschauer*innen klar gemacht werden kann, welches Regime für die Architektur des damaligen Genozides verantwortlich war.¹⁵⁴ Kerner bezieht sich zwar auf den damals noch nicht vervollständigten Film *Memory of the Camps*, doch lässt sich diese Aussage natürlich auch auf GCCFS beziehen. Dem Publikum wird somit durch diesen dokumentarischen Ausschnitt einer damaligen propagandistischen Filmproduktion aufgezeigt, aus welchen

¹⁵¹ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:02:27 / 1:11:26.

¹⁵² **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:03:21-0:03:33 / 1:11:26.

¹⁵³ *Triumph des Willens*, R: Leni Riefenstahl, 1935 (Orig. *Triumph des Willens*, Deutschland, 1935), IMDb, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0025913/>, 4.7.2018.

¹⁵⁴ Vgl. Kerner, Aaron. „*Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films.*“ London 2011, S.189.

Konstrukt heraus sich das NS-Regime entwickelt hat. Natürlich muss hierbei auch angemerkt werden, dass die Bilder wieder nur mit einem Ausschnitt aus der Realität arbeiten. Es gab natürlich auch eine große Anzahl von Menschen innerhalb der deutschen Bevölkerung, die nicht von der NSDAP begeistert waren. Hierbei wird die Erzählstimme auch wieder interessant. Denn genau wie François Niney erläutert, sollten genau solche Bilder (Archivbilder) eine Revision erleben und dadurch neu thematisiert werden.¹⁵⁵ Diese Thematisierung findet auch genau durch die Erzählstimme statt. Statt dem Publikum nur die Bilder des damaligen Propagandafilms zu liefern, packt die Erzählstimme sie in einen geeigneten Kontext, sodass die Zuschauer*innen es auch passend reflektieren und betrachten können. Es werden ihnen Fakten gegeben und erläutert, was dem Regime und seinen Gräueltaten zugrunde liegt/lag. Wie schon einige Male erwähnt, wird das Publikum dadurch nicht einfach mit den Bildern alleine gelassen, sondern wird an die Hand genommen um diese passend zu verarbeiten. Diese Begleitung schafft die Erzählstimme nicht nur durch einige Erklärungen, sondern auch durch verschiedene Fakten und Positionen. So erzählt die Erzählstimme und bezieht sich dabei auf die Menschen, die Hitler und seine Parteikollegen bejubeln:

„True, they had lost their Trade Unions and a lot of books had been burned, but it seemed a good sort of bargain, and one got to like being told what to do, having one’s views prescribed, especially if it meant a vista bright with the promise of grandeur and conquest.”¹⁵⁶

Durch diesen Satz wird dem Publikum eine kritische Perspektive aufgezeigt, in welcher Form diese Menschen gedacht haben könnten, falls sie sich in irgendeiner Form mit der damaligen Lage auseinandergesetzt haben. Sie wollten eine neue und bessere Zukunft, und dachten wohl, Adolf Hitler könne sie in diese neue Zukunft führen.

GCCFS ermöglicht somit seinem Publikum durch diesen Ausschnitt eine Perspektive der damaligen Geschehnisse, die ohne die Produktion von Leni Riefenstahl nicht möglich gewesen wäre. Es lässt sich leicht behaupten, dass diese vergangenen Ereignisse im sozialen Gedächtnis der heutigen deutschen Bevölkerung verblieben. Doch obschon sie ein Teil ihres Gedächtnisses sind, so sind dennoch viele der damaligen Zeitzeug*innen bereits verstorben, was die Wichtigkeit dieses Bildmaterials nochmals hervorhebt. Durch die Aufnahmen wurden die Geschehnisse in ein mediales Gedächtnis verpackt, wodurch der heutigen Bevölkerung ein Bild

¹⁵⁵ Vgl. Niney, François. *„Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen.“* Marburg 2012, S.181.

¹⁵⁶ German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014), Zeit: 0:02:22-0:02:42 / 1:11:26.

von der damaligen Zeit eröffnet werden kann. Tobias Ebbrecht schreibt in diesem Zusammenhang, und bezieht sich dabei teilweise auf William Guynn und Anton Kaes, dass Filme, die über historische Ereignisse erzählen, immer auch die Geschichte erläutern und dabei auch interpretieren. Sie produzieren Bilder der Geschichte, die Teil eines freien gesellschaftlichen Gedächtnisses sind.¹⁵⁷ „Sie ersetzen nicht nur historische Erfahrung, sondern besetzen auch die Vorstellung von Geschichte, indem sie den bestehenden Bilderfundus wiederholen [...]“.“¹⁵⁸

Ebbrecht möchte hiermit ausdrücken, dass genau diese Art von Bildmaterial ein Teil des verankerten historischen Bewusstseins ist und aufzeigt, wie Menschen Teile der Geschichte betrachten. Die hier gezeigten Bilder aus Leni Riefenstahls Film, oder ähnliche Bilder über den damaligen Reichsparteitag, sind bereits im Gedächtnis und im Bewusstsein des Publikums verankert. So schreibt auch Ebbrecht, dass genau durch solche Bildprozesse die Geschichtsbilder zu automatisierten Erinnerungen werden.¹⁵⁹ Doch muss genau diese Automatisierung aufgebrochen werden. Das Publikum muss sich bewusst werden, was diese Bilder genau aussagen und wie mit diesen Erinnerungen umzugehen ist. Genau an diesen Punkt setzt auch GCCFS ein. Durch die Verwendung des Archivmaterials von 1934, erfahren nicht nur die Bilder eine Re-Vision, sondern auch die im Gedächtnis sitzende Erinnerung. Sie soll durch die Bilder neu in das Bewusstsein gerufen werden, wo sie anhand der Erzählstruktur neu thematisiert werden soll. Das ist auch der Grund für die essenzielle Bedeutung der ersten Minuten innerhalb der Dokumentation: die Erinnerungen im sozialen Gedächtnis des Publikums werden „aufgeweckt“ und ins gegenwärtige Gedächtnis gerufen. Somit werden nicht nur die Bilder der Leni Riefenstahl Produktion in einem anderen Blickwinkel thematisiert, sondern die späteren Atrocity Bilder werden direkt mit den ins Gedächtnis gerufen Erinnerungen konfrontiert, wodurch eine intensivere und diskursivere Auseinandersetzung und Reflexion innerhalb des Publikums stattfinden kann. Es wird somit hierbei wieder ein neuer Raum eröffnet, in dem das Publikum nicht nur die Bilder als passende und authentische Repräsentation annehmen, sondern mit ihnen ihre eigenen historischen Erinnerungen neu bearbeiten kann.

¹⁵⁷ Vgl. Ebbrecht, Tobias. *„Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis: filmische Narrationen des Holocaust.“* Bielefeld 2011, S.36.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

Analyse - Teil 2 – Der Anfang des Grauens¹⁶⁰

Nachdem die Bilder das Jubelgeschrei der deutschen Bevölkerung dargestellt haben, wechseln sie nach einer Abblende in eine ruhigere Szenerie: nach Belsen. Doch werden die Zuschauer*innen nicht sofort mit einem Konzentrationslager konfrontiert, ganz im Gegenteil. Sie zeigen ein kleines idyllisches Dorf, das einem Bilderbuch entstammen könnte. Nichts von diesen Bildern lässt vermuten, dass in der näheren Umgebung sich Schreckliches zugetragen hat. Doch dann macht die Erzählstimme indirekt darauf aufmerksam, dass die Bilder zwar eine idyllische Umgebung zeigen, doch der Geruch, der in der Realität dort vorherrschte, etwas anderes widerspiegelte. Er verwies auf das Konzentrationslager Bergen-Belsen, das dem Dorf benachbart war. An diesem Punkt zeigen die Bilder das erste Mal in der Dokumentation Umrisse eines Konzentrationslagers. Wachtürme, Baracken und Zäune, hinter denen sich Menschen befanden, die über die Anreise ihrer Befreier höchst erfreut wirken, da sie lächelnd in die Kamera winken. Auf den ersten Blick strahlen diese Bilder nichts Erschreckendes aus. Die Erzählstimme gibt zwar zu verstehen, dass die Menschen seit mehreren Tagen nichts mehr zu essen und zu trinken bekommen haben, und aus diesem Grund alle zur Verfügung gestellten Rationen verwendet wurden um ihnen zu helfen. Doch schockieren sie die Betrachter*innen vorerst nicht, dass das Ausmaß des Leids noch nicht wirklich dargestellt worden ist. Erst nachdem die Bilder Überlebende zeigen, die essen und trinken, und teilweise zu schwach wirken um aufzustehen, bringt der Film erste Eindrücke, wie zerbrechlich und gebrandmarkt diese Menschen durch die Gräueltaten des NS-Regimes waren. Menschen, die sich wie hautüberzogene Skelette durch die Bilder bewegen, und kaum ihre Umgebung wahrnehmen können. Umso dankbarer waren sie laut der Erzählstimme auch ihren Befreiern, endlich befreit zu werden, wie durch einige Bilder der Dokumentation unterstrichen wird.¹⁶¹ Im Weiteren zeigen die Bilder durch eine Halbtotale ein grobes Umfeld der Lagersituation, wodurch ein erster genauer Einblick ermöglicht wird, wie elend die Umstände für die eingesperrten Menschen eigentlich waren. Gleichzeitig wird jedoch auch aufgezeigt, wie sich diese Umstände aber langsam für die Überlebenden durch die britischen Soldaten normalisiert haben.

Die ersten Bilder des KZs Bergen-Belsen zeigen somit eine einführende Struktur in das Lagerleben, welches wahrscheinlich für die Betrachter*innen explizit nachgestellt worden ist. Dieser fiktionale Ausgangspunkt dieser Bilder machen sie jedoch, wie bereits besprochen, nicht weniger authentisch. Denn das Publikum bekommt dadurch einen ungefähren Überblick, wie es in einem Lager ausgesehen hat. Wodurch die Fiktion von der Funktion überschattet wird.

¹⁶⁰ German Concentration Camps Factual Survey: 0:03:55 - 0:09:35 / 1:11:26.

¹⁶¹ German Concentration Camps Factual Survey: 0:05:53 - 0:06:03 / 1:11:26.

Aus diesem Grund folgt nach der Darstellung des Lagerumfeldes auch das erste Bild eines verstorbenen Opfers. Die Erzählstimme gibt dabei zu verstehen, dass die am Boden liegende Person durch Gewalteinwirkung gestorben sei. Nach dieser Darstellung folgen weitere Bilder von verstorbenen Opfern, die durch Krankheiten und durch Verhungern ihr Ende gefunden haben. Die erste Person wird hierbei noch in voller Kleidung gezeigt, wobei die ersten „Haufen“ von Leichen unscharf wirken, was die Bilder aber auf ihre Art auch etwas authentischer macht, wie auch Hito Steyerl anmerkt. Denn für sie geben unscharfe Bilder einen Ausdruck einer dargestellten ungewissen Realität.¹⁶² Das würde bedeuten, dass Bilder, die unscharf sind, realer wirken, weil sie kein klares Bild zur Verfügung stellen, sondern eines, welches das Publikum für sich selbst erst erarbeiten muss. Dennoch werden die unscharfen Bilder immer wieder durch klare Bilder ersetzt. Der Moment, in dem sich eine am Boden liegende Person plötzlich bewegt und versucht aufzustehen, lässt die Betrachter*innen vermutlich für einen kurzen Moment in einem Schock zurück, da es durch den körperlichen Allgemeinzustand der Lagerinsassen nur noch schwer zu erkennen ist, welche Personen tot am Boden liegen und welche nur zu schwach sind um aufzustehen. Die Kamera springt von einem Leichenfeld zum anderen, bis sie eine Nahaufnahme von aufeinanderliegenden Leichen aufzeigt, wobei es nur noch schwer zu erkennen ist, wo ein Körper anfängt und wo er aufhört. Tote Frauen und noch mehr Leichenberge werden gezeigt in Verbindung mit den Überlebenden um erneut aufzuzeigen, wie die Lebensumstände innerhalb des Konzentrationslagers waren. Bilder, die teilweise scharf und teilweise unscharf sind, geben dem Publikum nur einen ungefähren Überblick über die Gräueltaten des KZs Bergen-Belsen, in dem gemäß der Erzählstimme viele Tausende von Menschen ihr Leben gelassen haben. Das Publikum bekommt dabei einen Einblick in das Grauen und dessen Opfer, während sein soziales Gedächtnis gleichzeitig mit schrecklich anzusehendem Bildmaterial in einer Dauer konfrontiert wird, die es zuvor nicht kannte. Denn anstatt sofort von Atrocities überschüttet zu werden, wird langsam eine Geschichte der damaligen Umstände erzählt, in denen es diese auch für sich selbst behandeln kann. Dieses Phänomen wird ihm jedoch nicht durch die Vielzahl der Bilder ermöglicht, sondern, wie im früheren Kapitel von Georges Didi-Hubermann bereits erläutert wurde, durch ihre Zeitlichkeit.¹⁶³ Die Bilder bekommen dadurch mehr Raum um ihre eigene Geschichte zu erzählen. So werden im Weiteren auch die Gruben detailreich aufgezeigt, in denen die Täter*innen die verstorbenen Menschen „hineinwerfen“ mussten. In diesem Moment wird den

¹⁶² Vgl. Steyerl, Hito. „Die dokumentarische Unschärferelation. Was ist Dokumentarismus?.“ In: „Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld.“ Wien, Verlag – Turia + Kant, 2008, S.7.

¹⁶³ Vgl. Didi-Huberman, Georges. „Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen.“ In: „Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie.“ Bielefeld 2007, S.22.

Bildern nicht nur mehr Zeit gegeben, sondern gleichzeitig unterbricht die Erzählstimme auch immer wieder die Erzählung, und lässt die Bilder dadurch auch ohne Kommentar auf die Zuschauer*innen wirken. Es folgt ein Schnitt nach dem anderen, die Leichenberge werden mehr und mehr und bekommen dadurch den Effekt der Unzählbarkeit. Es entsteht der Anschein, als würden selbst die Kameras und ihre Bilder den Toten nicht mehr hinterherkommen.

Erst nach acht Minuten und vierunddreißig Sekunden werden die Täter*innen innerhalb der Dokumentation detaillierter aufgezeigt. Dabei erläutert die Erzählstimme auch, wie diese genau untersucht werden mussten um herauszufinden, welchen Status und welchen eventuellen Dienstgrad sie innerhalb des Regimes hatten. Dabei handelte es sich aber nicht nur um Männer. Die Bilder geben ebenfalls zu verstehen, dass auch Frauen Wächterinnen innerhalb des Lagers waren. Dadurch wird dem Publikum demonstriert, dass nicht nur Männer Schreckliches vollbracht haben, denn die gezeigten Frauen hatten sich großteils freiwillig zur Arbeit gemeldet. Allesamt Männer und Frauen, die im Gegensatz zu den Gefangenen auch noch Kleidung hatten und gut genährt wirken. Aufbauend auf diese Darstellung der Täter*innen wird auch der Kommandant des Konzentrationslagers Bergen-Belsen Josef Kramer vorgestellt. Dieser wurde auch als Kriegsverbrecher von den Alliierten angeklagt. Das Spannende hierbei ist, dass dieses Material ein wenig im Entstehungsprozess der Dokumentation bearbeitet wurde. Dabei lässt sich genau aufzeigen, wie bestimmte Bilder bearbeitet worden sind um einer breiteren Masse, die damaligen Geschehnisse verständlicher vermitteln zu können. Denn im originalen Bildmaterial¹⁶⁴ der British Movietone News erläutert die Erzählstimme zum selben Bild:

*„a thing called Kramer – you may have seen its photograph in the paper.“*¹⁶⁵ Die Erläuterung der Erzählstimme geht noch ein wenig weiter, doch lässt sich daran bereits genau erkennen, warum eine Änderung vorgenommen wurde. Der originale Text adressiert offensichtlich ein zeitspezifisches Publikum. So schreibt auch Ulrike Weckel, dass Kramer von damaligen Filmemachern dazu genutzt wurde um anhand seiner Person verabscheuungswürdige Menschen zu zeigen, die mit den Lagern und den Gräueltaten zu tun hatten. Kramer wurde nämlich damals immer wieder als Bestie von Belsen in den Zeitungen genannt.¹⁶⁶ Mit diesem Text sollte somit ein Publikum angesprochen werden, das einen Zugriff auf die genannten Zeitungen hatte. Infolgedessen ist der „originale“ Text zum Bildmaterial für ein gegenwärtiges Publikum nicht ansprechend, da dieses die damaligen Zeitungsartikel nicht kennt. Aber durch

¹⁶⁴ Das Bildmaterial wurde mir von Prof. Dr. Ulrike Weckel zu Verfügung gestellt.

¹⁶⁵ Aus dem genannten Bildmaterial: 00:14-00:17 / 00:35.

¹⁶⁶ Vgl. Weckel, Ulrike. *„(Ohn)mächtige, Wut auf die Täter. Männliches und weibliches KZ-Personal vor den Kameras alliierter Befreier.“* In: *„Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag. Thema: Visuelle Geschichte.“* Hauschild, Thomas [Hrsg.], Krüger, Gesine [Hrsg.], Heft 2, Köln-Weimar-Wien, Böhlau Verlag 2010, S.240.

die Veränderung des Erzähltextes wird das Bild von seiner Zeitbezogenheit befreit und kann auch ein gegenwärtiges Publikum adressieren. Der Vermittlungswert wird dadurch nicht nur auf die Menschen eingegrenzt, die zu der Zeit gelebt haben, sondern auch auf die, die nur durch ihr soziales Gedächtnis darauf zurückgreifen können.¹⁶⁷

Analyse - Teil 3 - Die Gruppierungen¹⁶⁸

Die Dokumentation zeigt jedoch nicht nur einzelne Täter*innen, sondern offenbart dem Publikum eine Vielzahl von Gruppierungen. Sie zeigt im Weiteren auf, wie SS-Soldaten und die freiwilligen Helferinnen die Gräber graben mussten um die verstorbenen Menschen des Lagers Bergen-Belsens zu begraben. Bilder, die einem das Gefühl einer Baustelle vermitteln, offenbaren ihren Betrachter*innen, welche Zahl an Menschen in diesem Lager den Tod gefunden haben. Denn nun müssen nicht die gefolterten Menschen die Leichenberge wegschaffen, sondern sie selbst, die Folternden. Die britischen Befreier empfanden es für wichtig gemäß der Erzählung, dass diese SS-Soldaten sich um die namenlosen toten „Kreaturen“ kümmerten, die sie direkt und indirekt ermordet hatten. Die Verstorbenen werden auf Fahrzeuge geworfen um von einem Ort zum anderen gebracht zu werden. Die Dokumentation benützt hierbei den Begriff „Kreaturen“ wahrscheinlich deshalb um noch stärker aufzuzeigen, wie diese Menschen in dem KZ regelrecht in ihrer Menschlichkeit demontiert wurden und dadurch noch kaum als solche erkennbar waren. In diesen Bildern stehen zwar die Täter*innen im Vordergrund, doch wird auch den Opfern dabei immer genügend Platz gelassen, da die Kamera diese immer wieder im Bild fokussiert. Gleichzeitig zu den Täter*innen werden auch die Bystander aufgezeigt, die angeblich nichts von all dem gewusst hatten. Die Bilder demonstrieren sie jedoch mit Trauer und Verzweiflung in ihren Gesichtern. Nach der Darstellung der Täter*innen und Bystander kommen erstmalig die Befreier in den Vordergrund. Diese fahren durch die Menschenmenge der Überlebenden und lassen sich von dieser bejubeln. In einigen dieser Fahrzeuge befinden sich auch Täter*innen, die von den britischen Soldaten abgeführt werden. Doch nach wenigen Sekunden verstummt das Jubelgeschrei der Befreiten wieder, und die Bilder zeigen erneut still die ermordeten Opfer, und wie ihre Leichen von den Täter*innen aus den Fahrzeugen abgeladen werden.

¹⁶⁷ In meiner Recherche hat sich nicht ergeben, ob diese Änderung von Sidney Bernstein und seinem Team vorgenommen worden ist oder von dem Team des IWM. Nachdem das IWM sich aber strikt an das Skript von Bernsteins Team gehalten hat, lässt sich vermuten, dass diese Änderung bereits damals im Jahr 1945/46 vorgenommen wurde.

¹⁶⁸ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:09:35 – 0:14:16 / 1:11:26.

Die Dokumentation zeigt durch diesen kurzen Ausschnitt, dass es zwar auch Freude innerhalb der Befreiung gab, diese aber von der Anzahl der Verstorbenen und der Erkenntnis der Geschehnisse im Lager überschattet war. Denn nun zeigen die Bilder ohne einen Kommentar zulieferen die Beerdigung der Opfer in ihren Massengräbern. Gleichzeitig zeigt die Kamera nach einem kurzen Schnitt einen Ausschnitt, in dem sich eine freiwillige Lagerwächterin auf einen der Leichenberge setzt um sich, so scheint es, auszuruhen.¹⁶⁹ Hierbei eröffnet die Dokumentation einen Einblick, wie die Täter*innen mit den verstorbenen Opfern umgegangen sind. Dieses Bild erweckt den Anschein, als wäre diese Täterin bereits so abgestumpft, dass sie die verstorbenen Menschen nicht mehr als solche betrachtet. Die Dokumentation weist hiermit indirekt darauf hin, dass vielleicht noch mehrere Täter*innen so gedacht und gehandelt hatten. Denn wie konnte man sonst an derartigen Gräueln teilnehmen und diese zulassen?

Diese und andere stumme Bilder ziehen langsam am Publikum vorbei, und zeigen ihm die Vielzahl der unbeschreiblichen Gräueltaten im Konzentrationslager Bergen-Belsen. Gräber, die sich immer mehr füllen und deren Geruch sich nur aus den Gesichtsausdrücken der Täter*innen erahnen lässt. Die Darstellung der Tätigkeit wird nur vereinzelt durch Nahaufnahmen von verstorbenen Opfern unterbrochen um hier wahrscheinlich wiederholt deren Leid aufzuzeigen.

Analyse - Teil 4 – Die Überlebenden¹⁷⁰

Nachdem die Dokumentation ihren Rezipient*innen einen Überblick über die Menschen innerhalb und außerhalb des Lager gegeben hat, konzentriert sie sich nach einer Überblende auf die Überlebenden. Die Bilder zeigen hierbei auf, wie die Befreier sich um die Überlebenden gekümmert und ihnen Essen und Trinken gegeben haben. Die Erzählstimme erläutert, wie die Menschen im Lager seit sechs Tagen kein Wasser mehr zu Verfügung hatten und ihnen nun durch die britischen Soldaten wieder ein Zugang zu Wasser verschafft worden war. Ein wichtiger Aspekt, der sich hierbei zeigt, ist, dass die Erzählstimme das Publikum mit „*We*“¹⁷¹ anspricht, wodurch sie sich nicht außerhalb der Narration verankert, sondern innerhalb. Dabei unterstützt, wie zuvor gemäß Hohenberger¹⁷² schon thematisiert wurde, sie den Effekt des Realen in der Erzählinstanz. Dadurch wird wieder aufgezeigt, dass die Dokumentation eine lehrende Vermittlungsinstanz eröffnen möchte, in der den Zuschauer*innen authentische und

¹⁶⁹ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:12:55 / 1:11:26.

¹⁷⁰ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:14:16 – 0:20:15 / 1:11:26.

¹⁷¹ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:15:00 / 1:11:26.

¹⁷² Vgl. Hohenberger, Eva. „*Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm. ethnographischer Film. Jean Rouch.*“ Hildesheim-Zürich-New York 1988, S.268.

realitätstreue Darstellung der Zeit erzählt werden soll, wobei die Erzählstimme hierbei die Position eines/r Zeitzeugen/in einnimmt und dadurch glaubwürdiger wirkt.

So erläutert diese auch weiter, dass den Überlebenden auch das erste Mal seit Monaten Seife zu Verfügung gestellt wurde. Mithilfe mobiler Duscheinrichtungen wurde es den Insassen seit langer Zeit wieder ermöglicht sich zu waschen und einem Grundbedürfnis der Körperpflege nachzugehen. Die Überlebenden dachten zwar laut der Erzählung zuerst, dass sie hinter Licht geführt werden. Erst als aus den Duschköpfen tatsächlich heißes Wasser kommt, fällt die Skepsis. Die sich waschenden nackten Menschen werden ebenfalls von den Bildern eingefangen und thematisieren dabei den Aspekt der fehlenden Privatheit. Doch wirken die Dargestellten in der Rezeption der Bilder nicht beschämt oder erzürnt, die Freude endlich sich waschen zu können überstrahlt anscheinend den Eingriff in die Privatsphäre. Im Weiteren bekommen die Überlebenden auch das erste Mal seit langem wieder Kleidung und Mittel um sich beispielsweise zu rasieren oder zu kämmen. Das Filmmaterial variiert hierbei wieder zwischen klaren und unscharfen Bildern, wodurch diese fast schon Alltagsgegebenheiten noch echter wirken. Doch werden diese Gegebenheiten nach einer gewissen Dauer wieder unterbrochen, indem durch die Erzählstimme erläutert wird, wie nach sieben Tagen die Beerdigung der verstorbenen Opfer noch immer nicht abgeschlossen war. Dabei fließt auch audiovisuelles Filmmaterial ein, wodurch die Reaktionen der Überlebenden noch intensiver und schmerzhafter auf das Publikum wirken. Die Dokumentation schafft somit immer wieder einen Bruch zwischen nicht Atrocities und Atrocities, wodurch den Betrachter*innen keinen Ausweg aus dem Grauen ermöglicht wird. So schreit eine Frau den NS-Schergen zu: *„Wait! You'll pay for the lost years of our youth. Just wait.“*¹⁷³

Den Zuschauer*innen werden hierbei explizite Reaktionen der damaligen Überlebenden präsentiert um ihnen wahrscheinlich erneut das Grauen in Erinnerung zu rufen. Eine Hervorhebung der Erinnerung und dessen Aufbruch, die ohne dem medialem Gedächtnis nicht möglich wären. Die Schreie der Überlebenden gehen zwar immer weiter, können aber wegen anderer Geräusche kaum noch verstanden werden. Aufbauend auf der Schuldzuweisung der Überlebenden, präsentieren die Bilder auch die umstehenden Bürgermeister und Politiker der Nachbarschaften, die ebenfalls behaupteten, von allem nichts gewusst zu haben. Genau wie die Betrachter*innen der Dokumentation, so müssen auch sie nun die Täter*innen beobachten, wie diese die verstorbenen Opfer von den Fahrzeugen zu den Massengräbern bringen. Erneut wird das Publikum hierbei jedoch nicht mit einem stummen Bildmaterial konfrontiert, sondern mit audiovisuellem Material. Dadurch wird ihm ein noch intensiverer Einblick in die

¹⁷³ German Concentration Camps Factual Survey: 0:17:28 - 0:17:31 / 1:11:26.

Geschehnisse ermöglicht und ihm wird ein übergreifendes Bewusstsein darüber verschafft, was sich bei der Befreiung zugetragen hat. Dadurch kann sich das Publikum auch intensiv in die Situation hineinversetzen. Umso stärker wirken die Bilder wieder, sobald der Ton verstummt, und die Erzählstimme erneut einsetzt um über die Bystander zu sprechen, bis schlussendlich auch diese wieder verstummt. Denn plötzlich steht erneut die Beerdigung im Mittelpunkt und deren Wirkungskraft auf die Rezipient*innen. Bilder, die sich mit der Zeit innerhalb der Narration wiederholen, aber ihren Fokus variieren. So bekommen hier nicht nur die Verstorbenen eine Nahaufnahme, sondern auch die einzelnen Täter*innen, Bystander und Befreier. Dabei werden auch erstmalig die filmenden Kameramänner gezeigt, wodurch die Bilder sich in ihrer Aussagekraft wiederholt selbst bestätigen, da sie ihre Repräsentation selbst thematisieren.

Analyse - Teil 5 – Die Ordnung und der Appell¹⁷⁴

Ein wichtiger Teil der Selbstbestätigung wird auch durch die Interviews hervorgebracht, die in die Dokumentation einfließen. Im ersten Interview wird der Mediziner Dr. Fritz Klein interviewt, der erzählt, wie er seit eineinhalb Jahren als Arzt im Konzentrationslager arbeitete, wann er geboren wurde, woher er stammt und an welchem Tag dieses Interview stattfindet. Diese kurzen fragmentarischen Aussagen eines Zeitzeugen machen die Dokumentation nicht nur authentischer für sein Publikum, sondern ermöglichen ihm einen kommunikativen Einblick, der in der heutigen Zeit nicht mehr möglich wäre. Genau wie Tobias Ebbrecht beschrieben hat, verschafft das mediale Gedächtnis genau an diesem Punkt eine Brücke über die Zeit, wodurch die Aussage eines Zeitzeugen, der wahrscheinlich bereits verstorben ist, seinen Weg zu einem gegenwärtigen Publikum findet. Dabei ist egal, ob die Situation selbst gestellt ist (da der Interviewte nach links schaut, wo ihm gesagt wird, dass er noch das Datum erwähnen soll) oder nicht. Denn die Nachricht, die sich hinter dem fiktiven Interview-Konstrukt befindet, ist die Wahrheit. So wird in der nächsten Szene nach dem Interview eine Tonfilmaufnahme gezeigt, in dem ein britischer Offizier eine Ansprache auf Deutsch hält, und dabei die Täter*innen und Bystander adressiert. Wie in einem vorigen Kapitel bereits erwähnt, erfährt das Publikum dadurch einen intensiveren Zugang zur damaligen Situation. Denn durch die audiovisuelle Darstellung sieht es nicht nur die Menschen, die hier adressiert werden, sondern hört auch dessen Anschuldigung so, als würde es selbst dort stehen. Dadurch werden die Betrachter*innen ebenfalls auf individuelle Weise indirekt angesprochen, indem durch die Ansprache und die

¹⁷⁴ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:20:15 – 0:33:49 / 1:11:26.

Bilder der Täter*innen, Bystander und der Massengräber aufgezeigt wird, was passieren kann, wenn eine politische Ideologie, wie die des Nationalsozialismus, nicht gestoppt wird. Indirekt hört es somit einen Appell, dass die Geschichte nicht wiederholt werden sollte.

Nach der Ansprache des britischen Offiziers thematisiert der Film den Grund, wieso die Überlebenden nicht sofort aus den Lagern geschafft wurden, und schafft dadurch gleichzeitig eine Rechtfertigung, sie weiter in den Lagern leben zu lassen und dabei auch zu filmen. Krankheiten wie Typhus mussten zuerst behandelt werden, bevor die Überlebenden wieder in die „Realität“ zurückkehren konnten. Zur Unterstreichung zeigen die Bilder auch Soldaten, die in Mikroskope schauen und Überlebende, die Ausschläge haben oder von Läusen befallen sind und deswegen in spezielle Baracken gebracht werden mussten. Die nächsten Bilder thematisieren die Behandlungen der Menschen, und demonstrieren somit dem Publikum wieder, dass die Arbeit nach der Befreiung nicht zu Ende ist, sondern die Befreiung erst der Anfang war. Menschen, die wie wandelnde Skelette aussehen, werden wie in einer Fabrik einer nach dem anderen behandelt. Ohne einem Kommentar der Erzählstimme werden diese Abbildungen betrachtet, wodurch die Zuschauer*innen vorerst wieder mit sich selbst die Bilder verarbeiten müssen.

Doch waren diese Bilder von kranken Menschen erst der Anfang. Denn im Weiteren wird von der Erzählstimme erläutert, wie es in der Nähe des Konzentrationslagers Bergen-Belsen ein Krankenhaus gab, wo es auch genug medizinische Versorgung gegeben hätte. Hier werden den Betrachter*innen zwar Menschen gezeigt, die überlebt haben, doch gibt die Erzählstimme auch zu verstehen, dass viele Überlebende der Konzentrations-, Arbeits- und Vernichtungslager bereits zu schwach waren für eine Behandlung und aus diesem Grund trotz der Befreiung nach einiger Zeit verstarben. Hier wird das über den Zeitpunkt der Befreiung hinaus wirkende Leid unterstrichen. Denn für viele Menschen kam die Befreiung bereits zu spät. Hierbei wird natürlich an die emotionale Seite des Publikums appelliert, in dem ihm nicht nur Menschen gezeigt werden, die als solche fast nicht mehr zu erkennen sind, sondern auch, wie ähnlich ihm diese sind. So zeigt die nächste Szene auch, dass es sich bei den Überlebenden und Gefangenen nicht nur um Erwachsene handelte, sondern auch um Kinder. Kinder, die teilweise überlebt haben, weil andere Gefangene sich um sie gekümmert hatten. Die Dokumentation arbeitet somit nicht nur mit Fakten und Atrocities um eine bestimmte Botschaft hervorzubringen, sondern sie bezieht auch eine emotionale Komponente ein um das Publikum direkt miteinzubeziehen. Es wird dabei zu den Adressat*innen der Emotionen der Bilder. Aus diesem Grund werden die Überlebenden auch immer „menschlicher“ für die Betrachter*innen. Denn zuerst bekommen sie Nahrung, Flüssigkeit, Pflege und Nähe, und schlussendlich bekommen sie auch eigene

Kleidung, wodurch sie von den anderen Gruppen fast nicht mehr zu unterscheiden sind. So erläutert die Erzählstimme auch, während die Bilder einen jungen Buben zeigen: „*Now he can look forward to growing up to useful manhood.*“¹⁷⁵ Diesem Jungen wird somit erst an diesem Punkt wieder eine gute Zukunft zugesprochen, als er schlussendlich wieder zu einem „richtigen“ Menschen wurde, mit dem sich das Publikum identifizieren kann. GCCFS offenbart eine Entwicklung der Überlebenden, und wie diese in einem Prozess wieder ihre augenscheinliche Menschlichkeit erlangen. Doch wird diese Darstellung sofort wieder unterbrochen, sobald die Bilder sich wieder auf die überlebenden Kinder fokussieren, unter denen sich auch Neugeborene befinden. Stumme Bilder, die zur der Frage der Erzählstimme führen: „*Where are their Parents?*“¹⁷⁶ Eine Frage, die innerhalb der Dokumentation durch eine weitere beantwortet wird, indem die Kamera Leichen von Opfern, und die Menge an Massengräbern aufzeigt und gleichzeitig dabei thematisiert, wo oder wer die Eltern genau sein könnten. Ein Versuch der Dokumentation, eine Ordnung im Chaos des Konzentrationslagers zu schaffen.

Bernhard Groß schreibt in diesem Zusammenhang, dass Atrocity Pictures ein bestimmtes Ordnungsprinzip innerhalb der Lager verbildlichen wollen. Die Lager demonstrieren nämlich ein bestimmtes Chaos, welches durch Ordnung in gewisser Form geregelt werden soll. Mit Ordnung kann hierbei die Aufstapelung der Leichen gemeint sein, oder die klare Trennung der verstorbenen Opfer und der Täter*innen während der Beerdigungen. All das sind Situationen, die gemäß Groß zu einer bestimmten Ordnung in den Bildern führen. Dadurch wird auch eine Ordnung der einzelnen Gruppen herausgearbeitet, die ein wichtiger Teil dieser Bilder sind.¹⁷⁷ Für ihn dominiert: „[...] *eine Ordnung der Einzelnen und des Einzelnen, das im Bild ein ebensolches Gewicht bekommt wie die Darstellung der Folgen des industriellen Massenmords.*“¹⁷⁸

Das bedeutet, dass genau durch diese Ordnung die einzelnen Gruppen für die Betrachter*innen besser hervortreten, und dadurch die Bilder besser reflektieren werden können. Denn die Bilder geben eine eigene Ordnung der Geschehnisse vor. Diese Ordnung erleichtert dem Publikum somit die eigene Reflexion. So sind auch die Interviews mit verschiedenen Personen aus den verschiedenen Gruppierungen, die innerhalb der Dokumentation gezeigt werden, besser zu

¹⁷⁵ German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014), Zeit: 0:27:23 / 1:11:26.

¹⁷⁶ German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014), Zeit: 0:28:10 / 1:11:26.

¹⁷⁷ Vgl. Groß, Bernhard. „*Aus den Lagern in die Sinne. Die Todesmühlen (USA 1945) und die Politik der US-Atrocity Pictures im deutschen Nachkriegskino.*“ In: „*Angesichts des Äußersten.*“ Marburg 2017, S.8.

¹⁷⁸ Ebd.

verarbeiten. Denn durch die Ordnung können die Betrachter*innen diese auch individuell thematisieren. So ist das Interview mit dem Soldaten Gunner Illingworth oder dem Reverend T. J. Stretch eine klare Beschreibung der Situation für jemanden, der als Außenstehender in das Konzentrationslager kam. Das Publikum kann die Zeitzeugenaussagen genauer einteilen und reflektieren, da durch die Bilder klar gekennzeichnet wird, von welcher Gruppierung die Aussage genau stammt. Denn auch innerhalb der Erzählung und der Botschaft dieser Menschen liegt eine Ordnung, indem sie klar zu erkennen geben, wer sie sind, woher sie stammen und was ihre Eindrücke sind.

Der nächste interessante Aspekt wird in der Szene nach den beiden Interviews gezeigt. Denn hier spricht die Erzählstimme, während die Bilder wieder eine Beerdigung zeigen, von Opfern aus den verschiedensten Religionsgruppen, die hier ihren Tod fanden. Die Dokumentation gibt dem Publikum somit eine akkurate Aussage aus der Zeit: denn während diese Bilder gedreht wurden, war es noch nicht vollkommen klar, dass die jüdische Bevölkerung den Großteil der Opfer darstellen würde. Auch wenn die Bilder durch ihre eigene Art auch ein gegenwärtiges Publikum ansprechen können, so bleiben sie trotzdem ihren damals zu Verfügung stehenden Fakten treu, und ermöglichen ihren Betrachter*innen einen noch authentischeren Einblick in die gedankliche Struktur der Zeit. Die damalige Trauer der Menschen in den Bildern galt somit allen betroffenen Religionsgruppen.

Nach der Beerdigung der Opfer werden die Gräber nun erstmalig (innerhalb der Dokumentation) mit Erde zugeschüttet und die infizierten Baracken des Konzentrationslagers Bergen-Belsen werden verbrannt. Die Bilder demonstrieren hier einen repräsentativen Versuch, die Orte des Grauen letztlich geordnet zu zerstören. Dabei zeigen sie erstmalig eine zerstörerische Kraft, in dem das Konzentrationslager Schritt für Schritt demontiert wird. Das einzige, was zurückbleibt nachdem das Feuer erloschen ist, sind die unzähligen Gräber der Opfer, die durch die Bilder geordnet dem Publikum dargestellt werden.

Analyse - Teil 6 – Der Überblick¹⁷⁹

Im nächsten Abschnitt der Dokumentation wird dem Publikum präsentiert, dass Bergen-Belsen nicht das einzige Lager des NS-Regimes war. Durch eine eingefügte Karte wird ihm aufgezeigt, dass es über dreihundert Konzentrationslager innerhalb Deutschlands und anderen Ländern Europas gab, in denen dasselbe geschehen ist wie in Bergen-Belsen. Jeder schwarze Punkt, demonstriert einen Ort des Grauens. Die Konzentrationslager waren aber nicht immer nur von Landschaften umgeben, sondern waren auch in der Nähe von größeren Städten. Sowie das KZ Dachau in der Nähe der Stadt München. Eine Panoramaaufnahme zeigt die Weite des Konzentrationslagers auf, während die Erzählstimme gleichzeitig zu verstehen gibt, dass die ganze Welt von Dachau gehört hatte, fungierte es doch als ein Modell-Lager der Nazis seit seiner Entstehung 1933. Während weitere Fakten aufgezählt werden, bewegt sich die Kamera immer weiter, und der Panoramablick zeigt vorerst kein Ende auf, und demonstriert wie groß ein Konzentrationslager sein konnte. Nach einem Schnitt wird dem Publikum ein Blick aus einem Wachturm ermöglicht, worauf es mit Überlebenden konfrontiert wird, die hinter einem Tor mit der Aufschrift: „ARBEIT MACHT FREI“¹⁸⁰ stehen. Bilder und auch Wörter, die ein gegenwärtiges Publikum wahrscheinlich bereits sehr gut kennt, da sie im heutigen sozialen Gedächtnis einer westlichen Bevölkerung stark verankert sind. Die Bilder appellieren dabei auch genau an dieses Gedächtnis und wollen dadurch eine wiederkehrende Konfrontation hervorrufen, wodurch die Dokumentation erneut dem Publikum aufzeigen und bewusst machen möchte, dass es sich bei diesen Bildern um Ereignisse handelt, die auch in der gegenwärtigen Zeit aufgebrochen und diskutiert werden müssen. So zeigen die nächsten Bilder wieder eine große Anordnung von Überlebenden, die gemäß der Erzählstimme aus den unterschiedlichsten europäischen Ländern stammen. Das bedeutet, nicht nur die deutsche Bevölkerung war betroffen, sondern eine große Zahl an Menschen außerhalb der Grenzen Deutschlands. Die Kamera bewegt sich wie eine Person durch die Menschenmenge und ermöglicht dem Publikum dadurch einen subjektiven Blick in das Lager, wobei der Blick der vorbeigehenden Überlebenden sie direkt adressiert. Dieser Blick fokussiert sich im Weiteren auch auf einzelne Personen, die teilweise scharf und teilweise unscharf sind, wodurch eine Verbindung zu den einzelnen Menschen kreiert wird. Genau wie das Auge der Kamera von einer Seite zur andern schwenkt, und die Baracken mit den Menschen in ihnen beobachtet, so beobachten auch die Zuschauer*innen diese Überlebenden. Der Einblick in die überfüllten Baracken gibt dem Publikum auch wieder ein Gefühl dafür, wie die Lebenssituation ausgesehen hat. Menschen,

¹⁷⁹ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:33:49 – 0:41:23 / 1:11:26.

¹⁸⁰ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:35:05 / 1:11:26.

die am Boden liegen, und bei denen es auf den ersten Blick unklar ist, ob sie in die Kamera blicken oder ihre toten Augen einfach in das Nichts starren. Denn jeden Tag wurden immer mehr Menschen tot aus den Baracken gebracht. Bild um Bild, zeigt das Auge der Kamera den Zuschauer*innen wieder die Hüllen der Verstorbenen. Einen nach dem anderen um nur im Ansatz zu demonstrieren, wie viele Menschen ihren Tod finden mussten. Auch hier findet eine Form der Ordnung statt, indem die Kamera einerseits die Überlebenden zeigt, die stark genug sind um sich zu bewegen und von alleine überleben werden, und andererseits die, denen explizit geholfen werden muss, damit sie überleben können. Das zeigt der Film auch explizit auf, indem die zu schwachen Menschen mittels eines Fahrzeuges durch die Menge der anderen Überlebenden gebracht werden. Dabei wird auch aufgezeigt, dass es selbst unter den Überlebenden unterschiedliche Strukturen gibt. So erläutert die Erzählstimme auch, dass es ein eigenes Lusthaus (Bordell) in Dachau für die Soldaten gab, in denen bevorzugte Frauen arbeiteten. Die Dokumentation gibt dadurch zu verstehen, dass nicht jedem/r Gefangenen dasselbe widerfahren ist. Bilder von Frauen in unterschiedlichem Alter geben dem Publikum zu verstehen, dass auch sehr junge Frauen in diesem Lusthaus arbeiten mussten. Hierbei zeigen die Bilder den Betrachter*innen wieder auf, dass es sich bei den gefangenen Menschen nicht nur um Erwachsene handelte, sondern das Grauen auch Kinder und Jugendliche betraf. So ist wohl der nächste Schnitt umso härter für die Betrachter*innen, da hier erstmalig in der Dokumentation eine Gaskammer gezeigt wird, die jedoch mit der Bezeichnung „BRAUSEBAD“¹⁸¹ gekennzeichnet ist. Hier gibt auch die Erzählstimme sofort zu verstehen, dass es sich dabei nicht um ein Badehaus handelt, sondern um eine Todeskammer. Den Zuschauer*innen werden in diesem Moment die Bilder sofort erläutert, und sie bekommen durch die Kamera und mit Hilfe der Erzählstimme einen Einblick in einen Tötungsraum sowie eine Beschreibung der dort vollbrachten Gräueltaten. Nach einem Schnitt wird auch ein Behälter mit dem Gas „Zyklon B“ gezeigt, welches benutzt wurde um Tausende von Menschen zu ermorden. Schritt für Schritt begleiten die Bilder die Zuschauer*innen im Vorgang, wie die Menschen in diese Tötungskammern hineingebracht worden sind und wie diese genau funktioniert haben. Durch eine wahrscheinlich gestellte Szene wird ihnen auch der Einblick ermöglicht, wie eine Person das Gas durch ein Ventil aufgedreht um es in die Kammern zu befördern, wo sich die Menschen befanden.

¹⁸¹ German Concentration Camps Factual Survey: 0:39:57 / 1:11:26.

„When the chamber was full, the doors were shut and sealed. A man at the controls let in the poison gas, and another batch of helpless victims screamed their lives out beyond the grill.”¹⁸²

Durch diese Sätze unterstreicht die Erzählstimme das Grauen und den Horror der dortigen Gräueltaten noch einmal, und schafft so ein kleines Verständnis dafür, wie grausam und durchdacht die Massentötungen in den Lagern waren. Denn im nächsten Bild wird wieder ein Leichenberg von verstorbenen Menschen geordnet gezeigt, worauf dann eine Nahaufnahme folgt um den Betrachter*innen wieder einen genauen Blick auf diese Leichen zu gewähren um ihnen wiederholt eine Nähe zu den Verstorbenen zu verschaffen und gleichzeitig auch ein bestimmtes Chaos abzubilden. So schreibt auch Bernhard Groß, dass es neben der Darstellung der Ordnung natürlich auch eine Darstellung des Gegenteils geben muss: der Unordnung. Diese wird durch das Chaos, das die Konzentrations-, Arbeits- und Vernichtungslager aufzeigen, offenbart, in dem auch keine wirkliche Ordnung durch die Bilder hervorgebracht werden kann. Als Beispiel nimmt Groß die ersten Aufnahmen in GCCFS in Bergen-Belsen, wo der Film dem Publikum auch das Leben in den Lagern zeigt, die entleert, diffus und unstrukturiert wirken, und als Nicht-Orte gesehen werden können.¹⁸³ Doch lässt sich dieses Modell der Unordnung auch weiterziehen, indem genau diese Art von Nahaufnahmen miteinbezogen wird. Denn durch die Nahaufnahme der Leichen wird plötzlich aufgezeigt, wie aus einer geordneten Bildstruktur, in der alles klar getrennt und erkennbar ist, plötzlich ein unstrukturiertes Bild wird, in dem fast nicht mehr zu erkennen ist, wo ein Körper anfängt und ein anderer aufhört. So schreibt auch Groß, dass ein Modus dieser Art von Filme, wie GCCFS, auch darin besteht, genau den Wechsel von Ordnung in Unordnung aufzuzeigen um so etwas ‚Gewaltsames Trennbares‘ wahrnehmbar in eine Verbindung zu bringen.¹⁸⁴ Dadurch werden die Bilder nicht nur verständlicher, sondern greifbarer, da durch diese plötzliche Nähe die Zuschauer*innen auch mehr in die Erzählung einfließen.

Während die Bilder einen Leichenberg sowie eine Nahaufnahme der Leichen zeigen, gibt die Erzählstimme auch zu verstehen, dass sich neben dieser Gaskammer die Leichenhalle befindet sowie auch ein Krematorium. Öfen, die extra dazu gedacht waren, eine große Anzahl von Menschen zu verbrennen. Der Blick der Kamera ermöglicht hier eine nähere Perspektive in die Öfen hinein, in denen Überreste der verbrannten Opfer zu sehen sind. Die Bilder demonstrieren hier wieder eine Unordnung und verweisen auf einen Nicht-Ort, der kaum zu beschreiben ist.

¹⁸² German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014), Zeit: 0:40:28 - 0:40:41 / 1:11:26.

¹⁸³ Vgl. Groß, Bernhard. „Aus den Lagern in die Sinne. Die Todesmühlen (USA 1945) und die Politik der US-Atrocity Pictures im deutschen Nachkriegskino.“ In: „Angesichts des Äußersten.“ Marburg 2017, S.8f.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S.9.

Analyse - Teil 7 – Eine Fabrikarbeit¹⁸⁵

Die Dokumentation zeigt somit genau auf, wie in einem Konzentrationslager wie Dachau die Tötungen nicht unstrukturiert stattgefunden haben, sondern sehr geordnet und gezielt. Wie in einer Fabrik, wo die „Kreaturen“ von einem Raum in den nächsten gebracht wurden um schlussendlich ermordet zu werden. So zeigt die Dokumentation nach dem Nicht-Ort des Inneren der Verbrennungsöfen die Kleiderberge auf, die von den Ermordeten zurückgelassen wurden. Währenddessen erläutert die Erzählstimme, dass offizielle Aufzeichnungen ergeben haben, dass in den letzten drei Monaten (vor der Befreiung) zehntausend und sechshundertfünfzehn Menschen in dieses Konzentrationslager (Dachau) deportiert wurden.¹⁸⁶ Diese Kleidungsstücke wurden einer deutschen Textilfirma übergeben, die von SS-Offizieren kontrolliert wurde. Diese wurden dann bearbeitet und dem Camp zurückgeben, als Uniform für die neuen Gefangenen. Nachdem die Bilder die Haufen der Kleidung der ermordeten Menschen aufgezeigt haben, zeigen sie nun die daraus entstandenen Uniformen. Denn aller Besitz der ermordeten Menschen wurde verwertet.

Im nächsten Bild werden die Gleise und die Waggons gezeigt, in denen die Gefangenen ankamen. Doch erläutert die Erzählstimme hier, dass diese spezifischen Waggons nie entladen worden sind, und die SS-Offiziere die Insassen einfach hungrig zurückgelassen haben. Diese Erzählung wird noch durch die Wetterumstände im Bild unterstrichen, da das Umfeld mit Schnee bedeckt ist. Nach einem Schnitt macht die Kamera einen Schwenk aus dem Inneren eines Waggons von einer Seite zur nächsten und offenbart eine Reihe von verstorbenen Menschen, die vom Schnee komplett überzogen sind. Viele Menschen fanden in diesem Waggon ihren Tod, und siebzehn überlebten die Umstände. Die Bilder zeigen hierbei wieder das Chaos der Lager auf, sowie einen Einblick in die Unordnung und Nicht-Orte, die diese hervorgebracht haben. Die Erzählstimme erläutert dabei weiter, dass die Deutschen zwar von Dachau wussten, sich aber dafür nicht interessierten. Wieder eine Erinnerung an die Zuschauer*innen, dass die Lager zum Teil keine Geheimnisse waren.

Nach einer Abblende ins Off zeigt eine Karte das Lager Buchenwald auf, sowie die in der Umgebung befindlichen Orte. Hierbei gibt die Erzählstimme zu verstehen, dass in diesem Lager um die achtzigtausend Menschen angestellt waren, von denen vierunddreißig Tausend außerhalb des Camps in einer Rüstungsfabrik arbeiteten. Nachdem ein Wachturm gezeigt wird, folgt wieder ein Bild von Gefangenen hinter einem Tor mit der Aufschrift:

¹⁸⁵ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:41:23 – 0:46:21 / 1:11:26.

¹⁸⁶ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:41:28 / 1:11:26.

„JEDEM DAS SEINE“¹⁸⁷. Hierbei arbeitet die Dokumentation wie zuvor mit dem sozialen Gedächtnis der Zuschauer*innen um auch Bilder aufzuzeigen, die dieses wahrscheinlich bereits kennt. Dadurch schafft sie wieder eine Wahrnehmungsebene, in der das Publikum die Bilder der Dokumentation mit den bereits existierenden Bildern in seinem Gedächtnis konfrontieren und bearbeiten und eine Re-Vision der eigenen Erinnerungen stattfinden kann. Während im nächsten Ausschnitt ein Panoramabild das Lager Buchenwald aufzeigt, erläutert die Stimme, wie Anfang April 1945 über fünfundzwanzig Tausend Menschen von Buchenwald in andere Lager verlegt wurden, nachdem die Alliierten immer näherkamen. Als Buchenwald am dreizehnten April 1945 befreit wurde, waren noch immer zwanzig Tausend Gefangene im Konzentrationslager, deren Herkunft unterschiedlich war, wie anhand der langen Aufzählung der Erzählstimme demonstriert wird. Die Dokumentation arbeitet hierbei erneut explizit mit Fakten und Zahlen, damit sich das Publikum einen genauen Überblick erarbeiten kann um wie viele Menschen es sich eigentlich gehandelt hat, während es die Bilder des KZ-Buchenwalds sieht. Die Liste der betroffenen Länder scheint nie zu enden, genau wie die Bilder des Grauens innerhalb der Dokumentation anscheinend nie enden wollen.

Nach dieser detaillierten Aufzählung zitiert die Erzählstimme den Kommandanten des KZ-Buchenwald, der seinem Lagerpersonal erläuterte, dass er mindestens sechshundert tote Juden pro Tag berichtet bekommen möchte. An diesem Punkt zeigt die Dokumentation den ersten Hinweis darauf, dass die jüdische Bevölkerung eines der Hauptziele des NS-Regimes war. Denn im Großen und Ganzen fokussiert sich GCCFS auf keine spezifische Opfergruppe innerhalb der Konzentrations-, Arbeits- und Vernichtungslager. Die nächsten Bilder zeigen die Tattoos der Gefangenen auf, die sie im KZ-Buchenwald erhielten, und erläutert, wie diese Gefangenen Sklavenarbeit verrichten mussten, mit kaum ausreichenden Essensrationen. Die Dokumentation zeigt in diesem Zusammenhang wieder Bilder von ausgehungerten Menschen hinter Zäunen auf und fokussiert sich dabei teilweise auf ihre Beine, die wie Knochen ausschauen, die mit Haut überzogen sind. Ein Bild eines entstellten Mannes, dessen Gesicht erschreckend wirkt, demonstriert wie auch viele Gefangene systematisch gefoltert wurden. Massen von Überlebenden, für die es kaum etwas zu essen gab, und die immer mehr an ihrer Situation verzweifelten. Der Hunger und die Hoffnungslosigkeit veränderten gemäß der Erzählstimme auch viele dieser Menschen. So raubten sie sich teilweise gegenseitig aus, und stahlen sich ihre Essensrationen. Die Kamera zeigt dabei einen Einblick in die Baracken und wie eng diese Menschen miteinander leben mussten. Doch waren diese Menschen wenigstens noch am Leben. Denn es dauert nicht lange, bis die Kamera wieder die verstorbenen Opfer

¹⁸⁷ German Concentration Camps Factual Survey: 0:43:03 / 1:11:26.

fokussiert um hier wieder einen Kontrast, zwischen den noch Lebenden und den Verstorbenen zu demonstrieren. Eine kurze Ordnung der Leichenberge, die wieder durch eine Nahaufnahme in Unordnung gestürzt wird. Bilder eines Krematoriums und dessen Öfen offenbaren, dass Dachau nicht das einzige Lager mit einer „Tötungsfabrik“ war, sondern es auch andere Vernichtungslager gab, in denen Menschen systematisch ihren Tod fanden. Wiederholt werden Bilder von Verstorbenen gezeigt, die von auf der Seite stehenden Menschen betrachtet und betrauert werden. Hierbei entsteht eine narrative Komposition, in der die verschiedenen Seiten der Tötung nochmals aufgezeigt werden.

Analyse - Teil 8 – Der Anblick¹⁸⁸

Nach diesem Einblick wird das Publikum aufgeklärt, dass auch britische Politiker in den Lagern nach der Befreiung anwesend waren, weil auch diese das Grauen sehen mussten um zu verstehen, was dort eigentlich geschehen ist. Doch waren sie nicht die einzigen. Auch die Einwohner*innen der nahen Stadt Weimar mussten sich das Lager ansehen. Sie selbst sollten mit eigenen Augen sehen, was sich in ihrer Nähe zugetragen hat und wofür sie eigentlich gekämpft haben und wogegen „We“¹⁸⁹ gekämpft haben. Hierbei positioniert sich die Erzählstimme erneut innerhalb der Dokumentation, und schafft so fragmentiert eine authentische Erzählebene, in dem sie als Zeitzeugen/in fungieren kann. So erläutert sie, wie die Einwohner*innen freudig und lächelnd in das Konzentrationslager kamen, da sie noch nicht wussten, was sie hier erwarten wird. Schritt für Schritt wird ihnen und auch den Zuschauer*innen (wiederholt) gezeigt, was sich in einem KZ zugetragen hat, und was alles den Gefangenen widerfahren ist. Tattoos, die vom Körper herunterschnitten wurden, und geschrumpfte Köpfe von verstorbenen Opfern, die versucht haben zu fliehen, zeigen nur einen groben Einblick in das Grauen eines Konzentrationslagers. Viele ertrugen aber selbst diesen Anblick oder Geruch nicht, wie die Bilder auch zeigen, und wurden weggebracht und waren geschockt von dem, was sie angeblich nicht wussten.

Nach einer Abblende folgt wieder eine Landkarte, in der das Lager Ebensee gekennzeichnet ist. Die dortige Landschaft wirkt geradezu wahrscheinlich absurd für die Betrachter*innen, da kaum vorzustellen ist, dass sich an solch einem Ort ein KZ befand. So erläutert auch die Erzählstimme, dass Ebensee ein Urlaubsort ist, den die Bevölkerung aufsucht um sich zu erholen. Umso mehr wirken die Bilder der Überlebenden hinter den Zäunen grotesk, da sie in

¹⁸⁸ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:46:21 –0:56:30 / 1:11:26.

¹⁸⁹ German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014), Zeit: 0:46:54 / 1:11:26.

einem enormen Kontrast zu ihrem Umfeld stehen und so für die Betrachter*innen deutlich hervorgehoben werden. Bilder von einzelnen nackten Überlebenden, die absichtlich vor die Kamera gestellt werden um zu demonstrieren, wie sehr diese Menschen leiden mussten. Ein Mensch nach dem anderen wird vor die Kamera justiert um einen bestmöglichen Eindruck auf die Rezipient*innen zu kreieren. Hierbei werden die genauen Umstände der Entstehung der „wahrhaftigen“ Bilder innerhalb GCCFS aufgezeigt und thematisiert, und wie die Überlebenden auch nach der Befreiung noch für andere „arbeiten“ und posieren mussten. Wieder ein Anzeichen dafür, dass sie auch zu Beginn der Befreiung, nicht immer als Menschen betrachtet wurden, sondern, wie die Erzählstimme innerhalb der Dokumentation auch sagt, als „Kreaturen“, die ausgestellt werden müssen. Denn ohne die Darstellung der Überlebenden, die als Zeitzeug*innen wirken, wirken nicht nur die Bilder, sondern auch das Grauen weniger authentisch.

Im Weiteren wird gezeigt, wie die Verstorbenen des Lagers Ebensee, anstatt beerdigt zu werden, direkt in ein Krematorium gebracht werden. Nach dieser Darstellung wird nach einer weiteren Abblende das Konzentrationslager Mauthausen gezeigt. Dieses war das Zentrum mehrerer untergeordneter Lager, in denen seit Beginn des Jahres 1945 vierzigtausend Menschen starben. Das KZ-Mauthausen war ein größeres Konzentrationslager, indem zweihundert Menschen in eine Gaskammer passten und das Krematorium dreihundert Menschen pro Tag verbrennen konnte. Diese Fakten werden von der Erzählstimme erläutert, während die Bilder das Lager erkunden und dabei erneut auf Überlebende, Leichenberge und ermordete Opfer hinweisen. Bilder, die selbst nach über fünfzig Minuten noch immer einen schockierenden Anblick bieten und nicht weniger erschreckend wirken. So sind auch die folgenden Aufnahmen der Öfen im Krematorium zwar nichts Neues, doch werden die Bilder genau durch diese Wiederholbarkeit immer wieder für das Publikum neu thematisiert. Genau hier setzt auch wieder der Anspruch der Dokumentation an, dass die Bilder nicht nur von ihr neu erarbeitet werden müssen, sondern sie nur den ersten Schritt dazu macht. Die eigentliche Bearbeitung der zeitlichen Kontextualisierung und Reflexion muss von den Betrachter*innen selbst kommen. Es wird ihnen mit der Zeit immer bewusster, dass sich diese Bilder zwar auf eine Art und Weise wiederholen, sie aber trotzdem individuell sind, da sie nicht vollkommen ident sind. Denn die Bilder der verschiedenen Konzentrations-, Arbeits- und Vernichtungslagern sind sich zwar ähnlich, aber alle wurden in verschiedenen Umgebungen aufgenommen. Ihre Aufnahmen ähneln sich somit, aber ihr Inhalt zeigt immer etwas Neues. So wird auch nach einer Abblende das Lager Wöbbeling-Ludwigslust gezeigt, in der die Betrachter*innen wieder mit Überlebenden konfrontiert werden, die kaum stehen können, sowie mit einer großen Anzahl

von ermordeten Opfern, die geordnet am Boden in einer Reihe liegen oder ungeordnet im Chaos der Baracken. Hier wird aufgezeigt, dass für diese Menschen weder das Leben noch der Tod „normal“ sein sollte. Baracken, in denen die „Betten“ aus Draht bestanden. Baracken, die sich jeglicher Beschreibung entziehen. Auch in Ohrdruf war es nicht anders. Baracken, vor denen Körper liegen, als würden sie zu Umgebungen gehören. Leichen, die erst durch eine Nahaufnahme Gesichter bekommen, die aber nur schwer als solche zu erkennen sind. Ein Anblick des Grauens, wie so vieles bereits. So zeigen die Bilder mithilfe der Erzählstimme auch Baracken, die angeblich Krankenhäuser sein sollen, in denen die Gefangenen teilweise einfach erschossen wurden, oder verschiedene Verbrennungsplätze, auf denen die verstorbenen Menschen massenweise verbrannt wurden. Dabei thematisiert die Erzählstimme auch, ob das Lagerpersonal vielleicht doch Schuldgefühle hatte, da es sonst nicht die „Beweise“ ihrer Taten verbrennen hätte müssen. Ein Versuch, die Täter*innen als Menschen zu zeigen, der aber nur schwer gelingen kann, da die folgenden Bilder Nahaufnahmen von verbrannten Leichen darstellen. Verkohlte Körper, die kaum als menschliche Wesen mehr zu erkennen sind, starren das Publikum mit ihren ausgebrannten Augen an, und erzeugen ein Gefühl der Trauer und der Schuld auf eine Art, die nicht in Worte zu fassen ist. Ein wiederholter Appell an das Publikum, dass die Geschichte nicht wiederholt werden darf, und ein Versuch, sie emotional direkt zu adressieren.

Das Grauen erlangt jedoch wieder einen neuen Höhepunkt, wenn die Erzählstimme von einer Fabrik in einem Lager nahe Leipzig spricht, in denen dreihundert Sklavenarbeiter*innen eingesperrt und mitsamt der Fabrik verbrannt wurden, bevor die alliierten Truppen kommen konnten. Die Dokumentation zeigt nur die übriggebliebene Stelle, an der das Gebäude vor kurzer Zeit noch stand. Ein Ort des Chaos und der Unordnung, das erneut das Grauen der Lager impliziert. Manche versuchten auszubrechen, doch zeigen die Bilder einen Verstorbenen, der trotz seines Fluchtversuchs den Tod vor der Fabrik fand, nachdem die NS-Soldaten draußen mit Maschinengewehren auf ihn warteten. Das Publikum erfährt hier erneut eine Beschreibung des Horrors und des Grauens, und erkennt, wie wenig Mensch die Gefangenen für die SS-Soldaten und das Lagerpersonal waren um so etwas zu vollbringen. Die folgenden Bilder der Verbrennungsoffer sind so intensiv, dass das Wegschauen kaum möglich ist. Denn selbst die Erzählstimme muss sein Publikum darüber aufklären, dass es sich bei einem Opfer um eine Frau handelt, die Überreste lassen nichts Menschliches mehr vermuten.¹⁹⁰ So werden auch in weiterer Folge Menschen gezeigt, die versucht haben zu fliehen, aber durch Grenzzäune ihre Leben verloren und/oder von ihnen elektrisiert wurden. Tote Körper, deren Anblick nichts

¹⁹⁰ German Concentration Camps Factual Survey: 0:53:57 – 0:54:14 / 1:11:26.

gleich, und von denen manche durch die Erzählstimme eine Herkunft bekommen. All das sind Bilder, die die Betrachter*innen durch die Dokumentation hindurch immer wieder gesehen haben. Doch zeigen diese eine besondere Bildgewalt auf, die einen erschüttert zurücklässt, da auch die Erzählstimme kurz aussetzt und das Publikum somit eine kurze Zeit alleine mit den Atrocities ist.

Eine Ablende „rettet“ die Betrachter*innen vorerst, doch werden sie gleich darauf in ein Lager bei Gardelegen gebracht, in denen amerikanische Truppen eine Scheune auffanden, in der 1800 Menschen durch Rauchgasentwicklung erstickten und deren Reste mit Petrol überschüttet wurden um diese zu verbrennen. Hier wird das Publikum erneut mit einer Unordnung eines Nicht-Ortes in einer Länge konfrontiert, die es in anderen Atrocity Pictures einfach nicht gibt. Eine Darstellung des Grauens, die fast schon Alltäglich wirkt. So schreibt auch Bernhard Groß: *„Dadurch entsteht ein gegenläufiger, widersprüchlicher Eindruck, der die Szenen noch schwerer ertragbar macht, nämlich der von Alltäglichkeit.“*¹⁹¹ Das bedeutet, dass die Bilder durch diese Unordnung noch intensiver und stärker auf die Zuschauer*innen wirken können, weil sie etwas Alltägliches an sich haben. Dadurch fließen die Verstorbenen auch einfach in ihr Umfeld ein. Sie werden Teile dieser Nicht-Orte und wirken für das Publikum so, als würden sie zum Ganzen dazugehören. Genau dieser Aspekt ist es auch, der es für die Betrachter*innen so schwierig macht, sie zu betrachten. Denn sie heben sich nicht mehr von alleine ab, sondern müssen erst von den Rezipient*innen in ihrer Betrachtung abgehoben um überhaupt erst erkannt zu werden. Erst durch die Nahaufnahmen zeigen die Bilder die Ermordeten im Einzelnen. Davor ist es die Aufgabe des Publikums, sie in ihrer Betrachtung hervorzuheben. Genau wie die Erzählstimme einzelne Verstorbene herausnimmt um ihnen einen Kontext für das Publikum zu geben, so muss auch das Publikum für sich einen Kontext für die anderen Opfer aufbauen um ein geeignetes Verständnis der Gräueltaten zu kreieren. Die Bilder helfen dabei, in dem sie immer wieder einen näheren Einblick gewähren.

¹⁹¹ Groß, Bernhard. *„Aus den Lagern in die Sinne. Die Todesmühlen (USA 1945) und die Politik der US-Atrocity Pictures im deutschen Nachkriegskino.“* In: *„Angesichts des Äußersten.“* Marburg 2017, S.9.

Analyse - Teil 9 – Die Zielgerechte Vernichtung ¹⁹²

Die Bilder hören jedoch hier nicht mit ihrer Vermittlungsinstanz auf. Denn im Weiteren wird das Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau demonstriert, in dem laut der Dokumentation vier Millionen Menschen ermordet wurden. Dorthin wurden gemäß der Erzählstimme Gefangene aus ganz Europa gebracht um in diesem Vernichtungslager ausgelöscht zu werden. Die Bilder zeigen hier durch eine Panoramaeinstellung die Größe und den Umfang dieses Vernichtungslager auf. Auch hier wird wieder das Tor mit der Aufschrift „ARBEIT MACHT FREI“¹⁹³ gezeigt um den Zuschauer*innen wieder ein wahrscheinlich bekanntes Bild und einen passenden Ausgangspunkt zu ermöglichen. Denn hier werden wieder erneut die Menschen hinter den Zäunen gezeigt, wie sie für die Kamera aufgereiht dastehen, und durch diese auch in die Augen der Betrachter*innen sehen. Zerbrechliche alte Frauen werden gezeigt, die angeblich eine Gefahr für die Bevölkerung waren. Bilder des Innenlebens der Baracken werden erneut gezeigt sowie auch noch unbekannte Bilder. Überlebende, die von oben gefilmt werden, wie sie durch die Gänge des Lagers gehen, so als würden sie den Ausgang eines Labyrinthes suchen. Dabei fokussiert sich die Erzählstimme auf die jungen Zwillinge, die, wie die anderen Gefangenen, Nummern tätowiert bekommen haben. Diese wurden aber zusätzlich durch Lagerärzte auch als Versuchsobjekte benutzt. Kinder, die unschuldiger nicht wirken könnten, offenbaren, wie weit die Gräueltaten des NS-Regimes eigentlich gegangen sind. So wird auch durch die Darstellung der Pläne aufgezeigt, wie das Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau primär dazu gedacht war um Menschen zu vernichten. Hier wird dem Publikum keine Möglichkeit gegeben, die Existenz der Vernichtungslager anzuzweifeln, auch nachdem die SS-Soldaten kurz vor der Befreiung wiederholt versucht hatten, die Gräueltaten durch Zerstörung der Lager zu vertuschen. Gucklöcher, durch die die Wächter*innen oder NS-Soldaten hindurchschauen konnten um die Menschen sterben zu sehen, vermitteln einen groben Einblick in die mögliche Freude der NS-Schergen an der Vernichtung. Die Dokumentation stellt hierbei wiederholt die Menschen des NS-Regimes als Monster da. Doch war Auschwitz-Birkenau nicht das einzige zielorientierte Vernichtungslager der Nationalsozialisten. Nach einer Abblende wird auf einer Landkarte das Konzentrationslager Majdanek aufgezeigt, indem ebenfalls über zwei Millionen Menschen vergast worden waren. Bilder eines Lagers, einer Gaskammer und eines Krematoriums zeigen wieder in einer narrativen Struktur das Grauen eines weiteren Vernichtungslagers. Ein wiederholender Aspekt um das Grauen immer und immer wieder dem Publikum in Erinnerung zu rufen. So sagt auch die Erzählstimme:

¹⁹² **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:56:30 – 1:01:47 / 1:11:26.

¹⁹³ **German Concentration Camps Factual Survey:** 0:56:56 / 1:11:26.

„*Again the ovens, again the bones.*“¹⁹⁴ Selbst die Erzählung innerhalb der Bilder macht die Betrachter*innen darauf aufmerksam, wie oft dasselbe Grauen an verschiedenen Orten stattgefunden hat. Bilder der Innenseite der Öfen, Skelette und Knochen, die am Boden liegen, demonstrieren ein weiteres Mal die Überreste des Grauens. Überreste, die gemäß der Erzählstimme auch an Fabriken weiterverkauft wurden um beispielsweise Dünger herzustellen. Fabriken, die auf Schildern vor dem Konzentrationslager ihre Zusammenarbeit kundmachten. So zeigen die Bilder auch ein Krautfeld, dass mit den Überresten der ermordeten Menschen gedüngt wurde. Die Gräueltaten der Nazis scheint es, hatten somit kaum noch Grenzen.

Analyse - Teil 10 – Das Ende der Dokumentation¹⁹⁵

Nach einer Überblende stellen die Bilder nicht nur die körperlichen Überreste der Ermordeten da, sondern auch ihre Kleidung und andere Wertsachen. Hierbei erschafft die Dokumentation wieder eine Ordnung innerhalb des Chaos, indem die einzelnen Gegenstände geordnet zusammen kategorisiert werden. Die Gefangenen selbst mussten gemäß der Erzählstimme auch noch dafür zahlen um an diesen Ort zu kommen und nahmen deswegen auch ihre wertvollsten Gegenstände mit. Schuhe, Kleider, Spielzeuge, Zahnbürsten, Brillen, Scheren, Kämmen und Koffer, alles geordnet in verschiedenen Bereichen des Konzentrationslagers. Dinge, die die Ermordeten zurücklassen mussten, und nun Teile eines unbeschreibbaren Ortes sind. Doch sind es nicht nur die Gegenstände, die zurückgelassen wurden. Selbst die Haare und die Zähne wurden den Opfern genommen um diese zu verkaufen. Geordnete Haufen von Gegenständen, in der jeder einzelne Teil einen Menschen repräsentiert. Damit dieser Gedanke auch mehr Ausdruck bekommt, zeigen die Bilder im Weiteren einzelne Passbilder der Opfer sowie deren Familienalben, die ihnen weggenommen wurden um den Zuschauer*innen einen emotionalen Einblick hinter diese Grausamkeit zu ermöglichen. Dadurch werden ihnen die Opfer nicht nur als solche gezeigt, sondern auch als menschliche Wesen mit Namen, Familien und einer Herkunft, mit denen sie sich identifizieren können. Nach einem Schnitt fokussieren sich die Bilder jedoch wieder auf die noch lebenden Opfer, die noch eine Chance haben, ihr Leben weiter zu führen. Menschen, die schwer verletzt sind, und nun die Hilfe der anderen brauchen. An diesem Punkt fängt die Erzählstimme an, an eine zeitspezifische Zuhörerschaft zu appellieren, indem sie davon redet, dass die Deutschen nun die Chance haben, ihre Schuld abzarbeiten, indem sie genau diesen Menschen Hilfe anbieten. Dabei verankert sie sich wieder

¹⁹⁴ German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014), Zeit: 1:01:11 / 1:11:26.

¹⁹⁵ **German Concentration Camps Factual Survey:** 1:01:47 - 1:11:26 / 1:11:26.

innerhalb der Erzählung, indem sie ihrem Publikum nicht außerhalb der Erzählung die Geschehnisse darstellt, als wüsste sie bereits was passiert wäre, sondern als würde sie die Bilder gleichzeitig mit dem Publikum erfahren, in der selben Zeit als diese entstanden. Die Erzählstimme ist somit ein Teil der Vermittlung und somit auch Teil der authentischen Struktur der Bilder.

Am Ende wird erneut eine Szene gezeigt, in der die Bystander an den Leichen der verstorbenen Opfer vorbei gehen müssen um zu sehen, was sie all die Jahre übersehen haben. Doch gilt dieser Blick hierbei nicht nur den Bystander. Auch das Publikum wird durch das Auge der Kamera erneut dazu gezwungen, sich das Resultat des Grauens anzuschauen. Ausschnitte, in denen die Kamera immer zwischen den Fotoalben der Opfer und den Nahaufnahmen der toten Opfer, an denen die vermeintlich Unbeteiligten vorbei gehen müssen, wechselt, demonstrieren hier wieder den klaren immer wiederkehrenden Wechsel von Ordnung und Unordnung, von der Bernhard Groß spricht. So erläutert er auch, dass es in bestimmten Atrocity Pictures, wie GCCFS, darum geht, eine bereits existierende Ordnung und eine Unordnung zu zeigen und auch herzustellen.¹⁹⁶ „Durch das Nebeneinanderstellen dieser Gegensätze machen die Filme das Unfassliche audiovisuell als Unfassbares erfahrbar.“¹⁹⁷

Groß möchte damit genau aufzeigen, dass genau durch diese Gegenüberstellung von Ordnung und Unordnung ein geeignetes Rezeptionsfeld entstehen kann, in dem die Bilder des Grauens für das Publikum auf einmal erfahrbar werden. Diese beiden Aspekte sind somit dingliche Attribute innerhalb eines Atrocity Pictures um eine Repräsentation des Grauen geeignet vermitteln zu können.

So sind auch die letzten Worte der Erzählstimme, während die letzten Bilder den Marsch der Bystander zeigen, ein Appell an das Publikum, etwas aus diesen Bilder zu lernen und sie nicht zu vergessen. Ein Appell, der nicht nur für ein zeitspezifisches Publikum gedacht ist, sondern über die Zeit hinaus geht. Diese Bilder sollen ein Teil des sozialen Gedächtnisses werden, indem sie immer wieder bearbeitet und thematisiert werden. Dieser Aspekt wird ebenfalls von der Dokumentation unterstützt, indem nach dem Ende ein Insert eingefügt wurde mit dem Text: „After the credits, IWM invites you to stay for a 12 minute orientation film that we have made to help viewers gather their thoughts and emotion.“¹⁹⁸

¹⁹⁶ Vgl. Groß, Bernhard. „Aus den Lagern in die Sinne. Die Todesmühlen (USA 1945) und die Politik der US-Atrocity Pictures im deutschen Nachkriegskino.“ In: „Angesichts des Äußersten.“ Marburg 2017, S.10.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. German Concentration Camps Factual Survey, England 1945/2014), Zeit: 1:08:26 / 1:11:26.

Hierbei wird genau aufgezeigt, wie die Dokumentation wiederholt mit ihren Betrachter*innen zusammenarbeitet. Denn bis zum Schluss werden sie mit ihren Rezeptionserfahrungen nicht alleine gelassen, sondern können mithilfe des Outros noch einmal ihre Gedanken ordnen, und so schlussendlich eine eigene und geeignete Rezeption des Gesehenen kreieren, das mithilfe des medialen Gedächtnisses einen Weg in ihre Reflexion finden kann. Dieser Aspekt wird jedoch auch bereits davor durch die Credits unterstützt, indem die Zuschauer*innen hierbei mit einer genauen Auflistung der beteiligten Menschen konfrontiert werden und erneut sehen, woher die Bilder genau stammen. Die begleitende Vermittlung geht somit über die eigentlichen Atrocity Bilder hinaus.

Schlussfolgerung

German Concentration Camps Factual Survey ist ein Atrocity Film, der sich in vielerlei Hinsicht von seinen Artgenossen unterscheidet. Er baut auf einer begleitenden Reflexion auf, die mit einer Re-Vision der Bilder arbeitet. Diese Re-Vision betrifft jedoch nicht nur die Bilder des Grauens, sondern auch die automatisierten Erinnerungen des Publikums zu den Geschehnissen in den Konzentrations-, Arbeits- und Vernichtungslagern, die durch diese aufgebrochen und neu behandelt und direkt mit den Atrocities konfrontiert werden. So gehen die Zuschauer*innen nicht nur einfach wie Flaneure an den Bildern vorbei, sondern setzen sich mit ihnen explizit auseinander. Die Bilder kreieren dabei eine eigene Realität der damaligen Ereignisse, da das Grauen sonst nicht darstellbar wäre. Das Publikum ist sich dem auch großteils bewusst und lässt sich deswegen auch auf die Erfahrung ein. Denn ein wichtiger Aspekt, mit dem die Dokumentation arbeitet, ist, dass die Funktion (die Aussage der bestimmten Geschehnisse) über der Fiktion steht, und das Fiktionale auf das mindeste zurückdrängt wird. Nachdem das eigentliche Grauen der Konzentrations- Arbeits- und Vernichtungslager nicht erzählbar ist, brauchen die Atrocity Bilder die Fiktionalität um nur im Ansatz eine Repräsentation dieser Lager zu bewerkstelligen. Damit die Bilder jedoch nicht nur als Fiktion von den Betrachter*innen abgestempelt werden, arbeiten jene Bilder mit einer narrativen Bildstruktur, in der genau diese authentische Aussage der Geschehnisse über dem fiktionalen Schleier liegt. Gleichzeitig findet eine dramaturgische Stimmigkeit zwischen der äußeren und inneren Realität statt, da beide zusammenarbeiten müssen um den Realismus der Atrocity Bilder innerhalb GCCFS zu bestätigen. Denn diese harmonische Zusammenkunft der beiden Realitäten, die zum Teil auch Fiktionales an sich hat, führt zu einer geeigneten kontextualisierten, reflektierten und authentischen Aussage der Bilder. Die Dokumentation arbeitet dabei auch mit einer bestimmten Dauer, die den Bildern mehr Zeit gibt. So erhalten sie einen erweiterten zeitlichen Raum, in denen sie ihre Aussagekraft auch im Ganzen entfalten können. All das gelingt der Dokumentation, indem ihre Grundstruktur kein bestimmtes Publikum adressiert, sondern ein zeitloses. So dient es in der gegenwärtigen Zeit auch als ein mediales Gedächtnis um eine Brücke zum sozialen Gedächtnis der heutigen Rezipient*innen zu schaffen, in dem es authentisch als Zeitzeuge/in agiert. Die Bilder erzählen eine Geschichte, die im Gegensatz zu anderen Atrocity Pictures das Publikum nicht nur beschuldigt und aufklärt, sondern es ihm in einer gewissen Zeitlichkeit das Geschehen der damaligen Zeit intensiv, strukturiert und reflexiv näher bringt. Anstatt dass den Betrachter*innen nur Atrocities entgegengesetzt werden, erzählt GCCFS eine ganze Geschichte der Befreiung. Die Überlebenden werden nicht nur als Opfer und „Kreaturen“ dargestellt, sondern ihnen wird

punktuell ihre Menschlichkeit wieder zurückgegeben. Prinzipien, wie die der Ordnung und der Unordnung, werden natürlich auch von anderen Atrocity Pictures genutzt um die Bilder greifbarer und erfahrbarer zu machen. Doch demonstriert GCCFS diesen Austausch wiederholt in einer Dauer, die zuvor keine andere Atrocity Produktion aufgezeigt hat, wie auch Haggith erläutert.¹⁹⁹ Denn auch das Prinzip von Alltäglichkeit, von der Bernhard Groß spricht,²⁰⁰ wird wahrscheinlich nirgendwo so stark hervorgehoben wie in diesem Atrocity Film. Eine Szene nach der anderen demonstriert, wie die toten Körper der Opfer immer mehr mit dem Umfeld der dargestellten Szenerie verschmelzen. Die Dokumentation offenbart in über siebzig Minuten Geschehnisse und Prozesse des Grauens, die aber wiederholt nur die Oberfläche darstellen. Bilder, die zwar teilweise sehr ähnlich wirken, aber in ihrem Inhalt immer etwas Neues darstellen. Aus diesem Grund ist auch die Auseinandersetzung des Publikums mit dem Bildmaterial so essenziell. Denn die Dokumentation erzeugt durch ihre Re-Vision des Materials nur einen ersten Riss. Das genaue Aufbrechen und die Bearbeitung muss von den Betrachter*innen selbst kommen. Die Frage, die hierbei noch bleibt, ist: Wie adressiert die Dokumentation aber ein zeitloses Publikum?

Wie bereits kurz erwähnt, ist diese Vermittlungsform bereits in seiner Grundstruktur verankert. So schreibt auch Toby Haggith, dass die Produktion in bis zu achtzehn verschiedenen Sprachen übersetzt werden sollte (mit Untertitel oder Erzählstimme) um so wahrscheinlich mehr Menschen zu erreichen. Die Vermutung, wieso die Dokumentation eine englische Erzählstimme hat ist, dass sie auf diese Art einmal den amerikanischen und britischen Propaganda Offizieren vorgestellt werden hätte sollen, und später, nach der Genehmigung, übersetzt werden hätte können.²⁰¹ Nachdem die Dokumentation jedoch damals nie fertiggestellt und veröffentlicht worden ist, bleibt dieser Aspekt natürlich unklar. Jedoch wird hierdurch aufgezeigt, dass Sidney Bernstein nicht nur ein deutsches Publikum erreichen wollte, sondern eines, das über die deutschen Grenzen hinaus geht. Aus diesem Grund ist der Text der Erzählstimme wahrscheinlich auch so ausgelegt, dass er eine große Anzahl an Menschen erreichen kann. Diese Intention hatte auch das IWM, als es die Dokumentation vervollständigte und veröffentlichte. So schreibt Haggith:

¹⁹⁹ Vgl. Haggith, Toby. „*The 1945 Documentary ‘German Cocentration Camps Factual Survey’ and the 70th Anniversary of the Liberation of the Camps.*“ In: „*The Holocaust in History and Memory.*“ Essex, Vol. 7 2014, S.192.

²⁰⁰ Vgl. Groß, Bernhard. „*Aus den Lagern in die Sinne. Die Todesmühlen (USA 1945) und die Politik der US-Atrocity Pictures im deutschen Nachkriegskino.*“ In: „*Angesichts des Äußersten.*“ Marburg 2017, S.9.

²⁰¹ Vgl. Aus einer E-Mail Konversation zwischen dem Autor und dem Kurator des IWM Toby Haggith.

„When IWM produced the DVD with the BFI, our intention to produce the different foreign language subtitles was to reflect the original intentions in 1945 of Bernstein and the Liberated Territories Section of the MOI (where the film was made), that the film be made widely available. Of course, we also wanted the film to be subtitled in a number of languages to make it accessible to viewers across Europe. But again there was a historical reason, as we presumed that many who wanted to have copies of the DVD would be survivors of the camps, or their families. As those imprisoned in the concentration camps were drawn from across Europe, we had to ensure that the subtitles reflected the range of nationalities that had been captive.“²⁰²

An dieser Aussage wird genau aufgezeigt, wie die Intention des IWM, die Dokumentation einer breiten Öffentlichkeit zu demonstrieren und zugänglich zu machen, die ursprünglichen Intentionen von Bernstein reflektieren und weiterführen.²⁰³ Das führt auch gleichzeitig zur Beantwortung der Frage: Wie erzählen und wirken die Bilder von *German Concentration Camps Factual Survey* heute im Gegensatz zu damals? Ihr Ursprung liegt in einer breiten Vermittlungsinstanz, und ist für ein gegenwärtiges Publikum noch so relevant, weil diese einen Zugang zur einer historischen Perspektive authentisch liefert, die ohne sie nicht möglich wäre. Die Dokumentation ist darauf aufgebaut, eine große Anzahl an Menschen zu erreichen, und das IWM hat das nach über siebenzig Jahren auch schlussendlich möglich gemacht. Durch seine Medialität kreiert sie einen mumifizierten erzählenden Zeitzeugen, mit dem ein gegenwärtiges und zukünftiges Publikum arbeiten kann. Die Erzählform und Wirkung der Bilder der Dokumentation von *German Concentration Camps Factual Survey* kreiert somit eine Vermittlungs-Instanz in der gegenwärtigen Zeit, die einen nicht zeitbezogenen Rezeptionswert aufweist. Damals dienten die Bilder hauptsächlich zur Aufklärung und Darstellung des Grauens der Gräueltaten der Nationalsozialisten und was die damaligen Betrachter*innen übersehen oder nicht gesehen hatten. Die Bilder erzählten eine Geschichte von noch nie dagewesenen Gräueltaten, die mit nichts zu vergleichen waren, und davor nicht vorstellbar waren. Die Frage nach der Aktualität stellte sich erst gar nicht. Doch in der Gegenwart wird diese Aufklärung und Darstellung mit bereits existierendem Material der damaligen Zeit konfrontiert, da diese Bilder nichts mehr „Neues“ aufzeigen, sondern das bereits existierende Material erweitern und neu thematisieren. Aus diesem Grund ist auch die Brücke, die die Dokumentation zum sozialen Gedächtnis spannt so einzigartig gegenüber den anderen Atrocity Pictures, da die Bilder von

²⁰² Ebd.

²⁰³ Die zu Verfügung stehenden Untertitel in der Dokumentation sind: Tschechisch, Holländisch, Französisch, Deutsch, Hebräisch, Ungarisch, Italienisch, Polnisch, Russisch und Englisch.

GCCFS auf dem bereits existierenden Material im medialen Gedächtnis aufbauen und diese erweitern. Zumal die Dokumentation keine bestimmte Gruppe adressiert, wird durch diese Erweiterung eine Kontextualisierung ermöglicht, in der die gegenwärtige Zuschauer*innenschaft die Bilder so bearbeiten kann, als wären sie aktuell. Ein Phänomen, welches erst durch die Jahrzehnte lange Dauer der Erzählung und Entwicklung der Bilder erkennbar wurde. Dies wird auch durch die Digitalisierung des Materials unterstützt, indem die Bilder den Betrachter*innen nicht „alt“ erscheinen, sondern „neu“. *German Concentration Camps Factual Survey* eröffnet somit durch seine Vermittlungsart eine Möglichkeit, vergangene Atrocities in einem gegenwärtigen Kontext zu diskutieren, indem die sich Rezeption nicht auf eine bestimmte Zeit fokussiert. Im Gegensatz versucht sie zu vermitteln, dass die Bilder außerhalb einer Zeitlichkeit wirken und sich dementsprechend mit dem Publikum entwickeln und verändern. So schreibt auch Haggith über die Dokumentation:

*„It is a prayer for all humanity – not just Germans – to defend the institutions of democracy vigilantly and especially those legal safeguards [...] which protect the individual from arbitrary imprisonment, torture and murder.“*²⁰⁴

Die Aussagekraft von GCCFS und sein Appell können somit auch ein gegenwärtiges Publikum ansprechen und adressieren. Der Grund, wieso diese Dokumentation sich dabei von den anderen Atrocity Pictures unterscheidet, ist, dass seine Bild- und Erzählstruktur darauf aufgebaut ist, aufklärerisch und reflexiv mit dem Publikum zu arbeiten. Die Dokumentation zeigt nicht nur einfach das Material und gibt passende authentische Informationen dazu und lässt die Zuschauer*innenschaft damit einfach alleine, sondern sie führt sie strukturiert durch das Grauen, indem sie gleichzeitig eine begleitende Instanz kreiert, die die Betrachter*innen in ihrer Rezeption unterstützt und führt. Fast schon so, als würde ein Zeitzeuge oder eine Zeitzeugin das Publikum selbst durch den Horror der Arbeits-, Konzentrations- und Vernichtungslager führen.

GCCFS zeigt somit auf, wie Atrocity Pictures auch außerhalb ihrer Zeit arbeiten und wirken können. Damit soll jedoch nicht gemeint sein, dass andere Atrocity Pictures aus der Zeit um 1945 nun keinen Wert mehr für ein gegenwärtiges Publikum haben. Sie sind selbstverständlich auf ihre Art ebenfalls ein wichtiges Zeitdokument. Es ist natürlich auch unklar, ob sich Sidney

²⁰⁴ Haggith, Toby. „The 1945 Documentary ‘German Concentration Camps Factual Survey’ and the 70th Anniversary of the Liberation of the Camps.“ In: „The Holocaust in History and Memory.“ Essex, Vol. 7 2014, S.197.

Bernstein dieses Effekts bewusst war. Doch ist GCCFS trotzdem ein Unikat in seiner Struktur und sollte aus diesem Grund auch dementsprechend betrachtet werden. Denn er ermöglicht einen Einblick in eine Vermittlungsform von Atrocities, die nützlich für zukünftige, aber auch vergangene Darstellungen von Atrocities sein könnten. Durch diese immanente Darstellungsstruktur werden die verschiedenen Gräueltaten plötzlich nicht mehr nur für eine bestimmte Bevölkerung relevant, sondern für eine große Anzahl an Menschen. Aus diesem Grund sollte der Begriff „Atrocity Pictures“ vielleicht nicht mehr nur die Atrocities der Nationalsozialisten betreffen.²⁰⁵ Er sollte womöglich aufgebrochen werden um auch andere Gräu- und Gewalttaten, die in den letzten dreiundsiebzig Jahren mumifiziert wurden, einen Weg in eine nicht zeitbezogene Rezeption zu ermöglichen.

²⁰⁵ Auch wenn es danach nie zu einer weiteren gezielten Auslöschung einer Gruppierung und Religionsgruppe wie den Juden in dieser Größe kam, so gab es dennoch viele weitere Gräueltaten seit den Arbeits-, Vernichtungs- und Konzentrationslager der Nationalsozialisten.

Abstract (Deutsche Version)

Die Arbeit befasst sich mit dem Dokumentar- und Atrocity Film „*German Concentration Camps Factual Survey*“ (GCCFS), der 2014 vom britischen Imperial War Museum veröffentlicht wurde. Seine Bilder stammen aus den unterschiedlichen Konzentrations-, Arbeits- und Vernichtungslagern, und wurden in Zusammenarbeit der Fraktionen der Alliierten im Jahr 1945 gedreht. Wegen eines Konfliktes unter den Alliierten über die Umsetzung des Projektes wurde er jedoch damals nicht fertiggestellt. Die Forschungsfrage, die die Arbeit begleitet und auf einer theoretischen Ebene beantwortet werden soll, lautet:

Wie erzählen und wirken die Bilder von German Concentration Camps Factual Survey heute im Gegensatz zu damals? Die Arbeit befasst sich mit dem Aspekt, dass die Bilder einem gegenwärtigen Publikum nichts mehr „Neues“, sondern großteils bereits bekannte Bilder des Grauens zeigen. Im ersten Arbeitsfeld steht die Geschichte der Dokumentation im Mittelpunkt, und wie sich diese im Laufe von neunundsechzig Jahren bis zur ihrer Fertigstellung entwickelt hat. Darauf aufbauend wird sie dem Atrocity Film „*Death Mills*“ gegenübergestellt um ihre Einzigartigkeit im Gegensatz zu anderen Atrocity Pictures, die um 1945 gedreht und auch veröffentlicht wurden, herauszuarbeiten. Die Analyse schlussfolgert, dass GCCFS eine besondere Art der begleitenden Reflexion in Zusammenarbeit mit dem Publikum aufweist und kreiert, wodurch der Zuschauer*innenschaft eine geeignete Kontextualisierung und Reflexion ermöglicht wird. Das zweite Feld der Arbeit behandelt die Frage nach dem Realismus innerhalb der Bilder von GCCFS. Hierbei werden die Thematiken des Archivbilds, das die Grundstruktur jedes der Atrocity Pictures in der gegenwärtigen Zeit darstellt, der Authentizität und der Bildmanipulation in Kombination mit zwei Standbildanalysen und der audiovisuellen Montage diskursiv behandelt. Infolge dieser Diskussion wird geschlussfolgert, dass sich der Realismus dieser Bilder nicht nur aus ihrer Bildlichkeit heraus entwickelt, sondern auch aus einer dramaturgischen Stimmigkeit zwischen der inneren und äußeren Realität, die zum Teil bewusst mit Fiktionalität arbeitet. Es zeigt sich aber, dass die Fiktionalität durch die Aussage bestimmter Geschehnisse auf ein Mindestmaß zurückgedrängt wird. Das ermöglicht und formuliert für das Publikum eine wahrhaftige, kontextualisierte, reflektierte und realitätsgetreue Aussage um einen geeigneten und historisch korrekten Einblick in das Grauen der Arbeits-, Konzentrations- und Vernichtungslager zu schaffen.

Der letzte Teil der Arbeit befasst sich mit der intensiven filmanalytischen Auseinandersetzung der Dokumentation, und der Thematisierung des sozialen und medialen Gedächtnisses. Im Laufe der Analyse festigt sich auch die Vermutung, dass die Dokumentation kein gezieltes Publikum adressiert, sondern ein zeitloses. Gleichzeitig offenbart sie ihre Bilder in einer Dauer,

die es zuvor bei Atrocity Pictures noch nicht gegeben hat. Das soziale Gedächtnis der Zuschauer*innenschaft wird mit einem neuen Fundus von Bildern innerhalb des medialen Gedächtnisses konfrontiert, die es nun mit dem bereits existierenden Bildmaterial in ihrem Gedächtnis neu bearbeiten und kontextualisieren kann. Die darauf folgende Diskussion führt schlussendlich zu dem Resümee, dass die Dokumentation durch ihre Medialität einen mumifizierten erzählenden Zeitzeugen kreiert, mit dem ein gegenwärtiges und zukünftiges Publikum arbeiten kann. Die Erzählform und Wirkung der Bilder der Dokumentation *German Concentration Camps Factual Survey* baut somit eine Vermittlungs-Instanz in der gegenwärtigen Zeit auf, die einen nicht zeitbezogenen Rezeptionswert aufweist. Ein Effekt, der sich erst durch die jahrzehntelange Entstehungsgeschichte herausgestellt hat, und vermutlich nicht unbedingt beabsichtigt war. Dadurch bilden sich auch neue Fragen heraus, die womöglich die Eingrenzungen und die Handhabung von Atrocity Pictures aufbrechen und erweitern, und wodurch auch anderen Atrocities der letzten Jahrzehnte womöglich ein Weg in eine nicht zeitbezogene Rezeption ermöglicht werden kann.

Abstract (English Version)

The thesis deals with the documentary and Atrocity Picture "*German Concentration Camps Factual Survey*" (GCCFS) which was published in 2014 by the British Imperial War Museum. The documentary was filmed in various Nazi concentration labour and extermination camps in a collaboration with various Allied factions after and during their liberation in 1945. It was never completed however, due to conflicts among these factions. The main research question to be addressed in this thesis on a theoretical level is: *How exactly do the images of German Concentration Camps Factual Survey narrate and effect the audience?* Most of the current audience already know about the horrors behind those images, that is why the pictures could narrate and effect people today differently as compared to 1945. That is also the reason why the first part of the thesis focuses on the history of the documentary and how it has developed over the course of sixty-nine years until its completion. Based on this, the documentary is compared to the Atrocity Picture "*Death Mills*" released in 1945/46, to point out its individuality and its contrast to other Atrocity Pictures, which were filmed and published around 1945. This comparison shows that GCCFS exhibits and creates a special kind of narration, allowing today an appropriate contextualization and reflection of the topic of labour, concentration, and extermination camps also to the audience.

The second part of the thesis deals with the question of realism within the images of GCCFS. Here, the archival image, which represents the basic structure of each Atrocity Picture in the present time, is discussed. Authenticity and image manipulations are analysed for two frames of the movie and the audio-visual montage is also considered as part of the argumentation and the confrontation with the atrocities. The analysis showed that the realism of these atrocity images is not only evolving from their imagery, but also from a dramaturgical coherence between the inner and outer reality, which consciously works with a fragment of fictionality. This fragment, however, is pushed back by the statement of certain events. GCCFS thus formulates a contextualized, reflective and true to reality statement for the audience and provides a suitable and historically correct insight into the horrors of the labour, concentration, and extermination camps of the National Socialists.

The last part of the paper deals with the analysis of the documentary and its relationship to the collective and mediatised memory of the Nazi period. A repeated finding of my analysis is, that the documentary does not only address a specific contemporary audience, but a timeless one. At the same time, it reveals its images in a duration that did not exist before in other Atrocity Pictures. The social or collective memory of the audience is confronted with new images within the mediatised memory. These images can be processed and contextualized within the already

existing visual material in the viewer's memories. In conclusion, the documentary creates a mummified narrative eyewitness through its specific mediality, a present and future viewership can work with. This means, the narrative form and the effect of the images of *German Concentration Camps Factual Survey* can serve as a mediating authority in the present time and has a timeless reception value. An effect that only becomes apparent due to the decades of its formation and was not necessarily intended at the outset of the project. It also raises new questions, that may challenge and expand the limitations of Atrocity Pictures, as well as perhaps allowing other atrocities of the more recent past to find their way into a timeless/non-time-sensitive reception.

Bilderverzeichnis

Abbild 1:



German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017
(Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014), Zeit: 0:49:07 / 1:11:26.

Abbild 2:



German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017
(Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014), Zeit: 1:06:36 / 1:11:26.

Quellenverzeichnis

Literatur

Arendt, Hannah. *„Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft.“* München – Berlin – Zürich, Piper Verlag 1986.

Assmann, Jan. Assmann, Aleida. *„Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis.“* In: *„Die Wirklichkeit der Medien Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft.“* Merten, Klaus [Hrsg.], Opladen, Westdeutscher Verlag 1994, S.114-140.

Avisar, Ilan. *„Screening the Holocaust: Cinema’s Images of the Unimaginable.“* Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

Baudrillard, Jean. *„Jenseits von Wahr und Falsch oder die Hinterlist des Bildes.“* In: *„Bildwelten-Denkbilder.“* Bachmayer, Hans Matthäus [Hrsg.], München, Boer Verlag 1986, S.265-268.

Bazin, André. *„Die Ontologie des fotografischen Bildes.“* In: *„Was ist Film.“* Fischer, Robert [Hrsg.], Berlin, Alexander Verlag 2004, S.33-42.

Beller, Hans. *„Filmediting / Filmmontage / Filmschnitt. Berufsbild: Cutter /Schnittmeister.“* In: *„Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts.“* Band 5, Auflage 4, Beller, Hans [Hrsg.], München, TR-Verlagsunion 2002, S.78-83.

Brink, Cornelia. *„Ikonen der Vernichtung. Öffentliche Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945.“* Berlin, De Gruyter Verlag 1998.

Büttner, Elisabeth. *„Im Archiv mit Filmen. Strategien des Entwendens.“* In: *„Die Helle Und Die Dunkle Seite Der Moderne.“* Schwarz, Werner Michael [Hrsg.], Zechner, Ingo [Hrsg.], Wien & Berlin, Verlag Turia + Kant 2014, S.301-308.

Didi-Huberman, Georges. *„Bilder trotz allem.“* München, Fink-Verlag 2007.

Didi-Huberman, Georges. *„Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen.“* In: *„Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie.“* Schwarte, Ludger [Hrsg.], Berlin, Akademie der Künste 2007, S.11-45.

Ebbrecht, Tobias. *„Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis: filmische Narrationen des Holocaust.“* Bielefeld, transcript Verlag, 2011.

Gladstone, Kay. „*Separate intentions: the Allied screening of concentration camp documentaries in defeated Germany in 1945-46: Death Mills and Memory of the Camps.*“ In: „*Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933.*“ Haggith, Toby [Hrsg.], Newman, Johanna [Hrsg.], London & New York, Wallflower Verlag 2005, S.50-64.

Groß, Bernhard. „*Aus den Lagern in die Sinne. Die Todesmühlen (USA 1945) und die Politik der US-Atrocity Pictures im deutschen Nachkriegskino.*“ In: „*Angesichts des Äußersten.*“ Tode, Thomas [Hrsg.], Marburg 2017, S.1-22. (Noch nicht veröffentlicht)

Haggith, Toby. „*Restoring & Completing German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014), Formerly Known as Memory of the Camps.*“ In: „*Journal of Film Preservation.*“ Labrum, Meg [Hrsg.], London, Vol. 92, FIAF – International Federation of Film Archives 2015, S.95-101.

Haggith, Toby. „*The making of German Concentration Camps Factual Survey.*“ In: „*German Concentration Camps Factual Survey. A lost Masterpiece of British Documentary Cinema From 1945.*“ Beiheft, London, IWM und BFI 2017, S.9-21.

Haggith, Toby. „*The 1945 Documentary ‘German Cocentration Camps Factual Survey’ and the 70th Anniversary of the Liberation of the Camps.*“ In: „*The Holocaust in History and Memory.*“ Schulze, Rainer [Hrsg.], Essex, Vol 7, University of Essex 2014, S.181-197.

Haggith, Toby. Walsh, David. „*The post-1946 life of German Concentration Camps Factual Survey.*“ In: „*German Concentration Camps Factual Survey. A lost Masterpiece of British Documentary Cinema From 1945.*“ Beiheft, London, IWM und BFI 2017, S.22-35.

Hattendorf, Manfred. „*Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung.*“ In: „*Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms.*“ Ertel, Dieter [Hrsg.], Stenzel, Kurt [Hrsg.], Zimmermann, Peter [Hrsg.], Band 4, Konstanz, Ölschläger Verlag 1994, S.1-360.

Hohenberger, Eva. „*Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm. ethnographischer Film. Jean Rouch.*“ Hildesheim-Zürich-New York, Olms Verlag 1988.

Kanzog, Klaus. „*Einführung in die Filmphilologie.*“ 2.Auflage, München, Schaudig & Ledig Verlag 1997.

Kelly, Fiona. „Numbers who perished at the site covered in German Concentration Camps Factual Survey.“ In: „German Concentration Camps Factual Survey. A lost Masterpiece of British Documentary Cinema From 1945.“ Beiheft, London, IWM und BFI 2017, S.56-57.

Kerner, Aaron. „Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films.“ London, Continuum Verlag 2011.

Kracauer, Siegfried. „Theorie des Films. Errettung der Äußeren Wirklichkeit.“ 8.Auflage, Frankfurt am Main, Suhrkamp-Verlag, 2012.

Kuchenbuch, Thomas. „Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik.“ Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag 2005.

Niney, François. „Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen.“ Heller, Heinz-B. [Hrsg.], Steinle, Matthias [Hrsg.], Marburg, Schüren Verlag-GmbH 2012.

Peters, Jan Marie. „Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute.“ In: „Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts.“ Band 5, Auflage 4, Beller, Hans [Hrsg.], München, TR-Verlagsunion 2002, S.33-48.

Schneider, Norbert Jürgen. „Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film.“ In: „kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München.“ Band 15, Reimers, Karl Friedrich [Hrsg.], Scharf, Albert [Hrsg.], München, Ölschläger Verlag 1989, S.11-361.

Sontag, Susan. „Über Fotografie.“ 18.Auflage, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag 2008.

Steyerl, Hito. „Die dokumentarische Unschärferelation. Was ist Dokumentarismus?.“ In: „Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld.“ Wien, Verlag – Turia + Kant, 2008, S.7-16.

Weckel, Ulrike. „Beschämte Bilder. Deutsche Reaktionen auf Alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager.“ Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2012.

Weckel, Ulrike. „(Ohn)mächtige, Wut auf die Täter. Männliches und weibliches KZ-Personal vor den Kameras alliierter Befreier.“ In: „Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag. Thema: Visuelle Geschichte.“ Hauschild, Thomas [Hrsg.], Krüger, Gesine [Hrsg.], Heft 2, Köln-Weimar-Wien, Böhlau Verlag 2010, S.232-246.

Wilke, Jürgen. „Die Fernsehserie „Holocaust“ als Medienereignis.“ In: „zeitgeschichte-online.“ März 2014, URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/die-fernsehserie-holocaust-als-medienereignis>, 11.04.18.

Zelizer, Barbie. „*Visual Culture and the Holocaust.*“ New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2001.

Zemel, Carol. „*Emblems of Atrocity: Holocaust Liberation Photographs.*“ In: „*Image and Remembrance: Representation and the Holocaust.*“ Hornstein, Shelley [Hrsg.], Jacobowitz, Florence [Hrsg.], Bloomington, Indiana University Press 2002, S.201-219.

Filme

Death Mills, R: Burger, Hanus Wilder, Billy. DVD-Video, BFI 2014 (Orig. *Death Mills*, USA, 1945/46).

German Concentration Camps Factual Survey, R: Sydney Bernstein, DVD-Film, IWM und BFI 2017 (Orig. *German Concentration Camps Factual Survey*, England 1945/2014).

Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss. R: Marvin J. Chomsky, 1979 (Orig. *Holocaust*, USA, 1978).

Triumph des Willens, R: Leni Riefenstahl, 1935 (Orig. *Triumph des Willens*, Deutschland, 1935).

Videos

British Movietone, Tonfilmaufnahme aus dem Konzentrationslager Bergen-Belsen. Zur Verfügung gestellt von Prof. Dr. Ulrike Weckel.

Internet

Lexikon der Filmbegriffe, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>.

Imperial War Museum, URL: <https://www.iwm.org.uk/>.

Zeitgeschichte-Online, URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/>.

Internet Movie Database, URL: <https://www.imdb.com/>.

Weitere Quellen

Haggith, Toby. E-Mail Korrespondenz vom 07.02.2018.

Weckel, Ulrike. E-Mail Korrespondenz vom 13.01.2018.