



Niedersächsisches Landesinstitut
für Fortbildung und Weiterbildung im
Schulwesen und Medienpädagogik (NLI)



Landesfilmdienst Niedersachsen e.V.

Medienpädagogisches Zentrum Hannover (MPZ)



Monika Gödecke, Ralf Knobloch (Hrsg.)

Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944

Medien und Materialien
für die Bildungsarbeit

Inhalt

Ralf Knobloch	
Vorwort	5
Bernd Hüppauf	
Der entleerte Blick hinter der Kamera	8
Dieter Reifarth, Viktoria Schmidt-Linsenhoff	
Die Kamera der Täter	22
Peter Stettner	
Mythos "saubere Wehrmacht"	
Der Beitrag des westdeutschen Kriegsfilms der 50er Jahre	35
Katrin Seybold	
"Ihr hättet Hitler doch umbringen können!"	37
Medienempfehlungen	41
AV-Medien zum Themenbereich Wehrmacht/Zweiter Weltkrieg	46

Vorwort

Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944, so lautet der Titel der Ausstellung, die - konzipiert vom Hamburger Institut für Sozialforschung - seit 1995 durch die Bundesrepublik Deutschland und durch Österreich wandert und nun vom 8. November bis 20. Dezember 1998 in Hannover zu sehen ist. Die Ausstellung thematisiert einen Teilaspekt der nationalsozialistischen Völkermord- und Endlösungs-Politik, stellt den Rußlandfeldzug und den Partisanenkrieg in Serbien in den Kontext der NS-Vernichtungsideologie und deren grausamer Umsetzung.

Fotos und Abbildungen, Texte und Dokumente liefern Belege für das Involviertsein der Deutschen Wehrmacht in die Verbrechen des NS-Staates, machen die im Krieg befindliche Armee als bedeutsame Stütze des rassistischen Vernichtungswillens, seiner Institutionen und Einheiten - Konzentrationslager, Sondereinsatzkommandos etc. - kenntlich. Die Ausstellung ist, wenn man so will, ein Medium der um historische Differenzierung bemühten Aufklärung und der Bildungsarbeit im weitesten Sinne. Sie ist aber gleichzeitig auch ein Politikum, da sie an noch immer virulenten Weltanschauungen und Mythen 'kratzt', in deren Zentrum das überlieferte Bild einer 'sauberen Wehrmacht' steht.

In der Einleitung des Ausstellungskataloges ist dazu Folgendes zu lesen: „Die Truppe, so hieß es, habe Abstand zu Hitler gehalten, habe mit Anstand und Würde ihre soldatische Pflicht erfüllt und sei über die Gräueltaten von Himmlers Einsatztruppen allenfalls nachträglich informiert worden. Diese Behauptung, die Millionen ehemaliger deutscher und österreichischer Soldaten freisprach, bestimmt bis heute die öffentliche Meinung. ...fünfzig Jahre später ist es an der Zeit, sich von dieser Lüge endgültig zu verabschieden und die Realität eines großen Verbrechens zu akzeptieren: Die Wehrmacht führte 1941 bis 1944 auf dem Balkan und in der Sowjetunion keinen 'normalen Krieg', sondern einen Vernichtungskrieg gegen Juden, Kriegsgefangene und Zivilbevölkerung, dem Millionen zum Opfer fielen. ... Die Ausstellung will ... eine Debatte eröffnen über das - neben Auschwitz - barbarischste Kapitel der deutschen und österreichischen Geschichte ...“

Daß eine solche Debatte notwendig ist, belegen nicht zuletzt die öffentlichen Reaktionen auf die Ausstellung. In Erfurt beispielsweise gingen anonyme Drohungen ein, die in der Formulierung gipfelten: „Diese Lügen-Propaganda kann nur aus perversen ausgedörrten jüdischen, bolschewistischen Gehirnen entsprungen sein.“ (Bericht in der Südthüringischen Zeitung, 5.6.1996). Wenige Tage später wurde die Ausstellung von rechtsradikalen Sprayern attackiert. In Regensburg protestierte die NPD, in Nürnberg die CSU gegen eine vermeintlich einseitige Darstellung. Beispiele nur, die zeigen, dass die Verdrängung und Verleugnung der Verbrechen der Nazi-Zeit bis heute in vielen gesellschaftlichen Bereichen funktionieren und dass eine öffentliche Auseinandersetzung, wie sie die Ausstellungsmacher initiiert haben, durchaus - auch nach einem halben Jahrhundert - auf der Höhe der Zeit ist.

Die Ausstellung über den Vernichtungskrieg kann und sollte funktionieren als Ausgangspunkt und Katalysator eines öffentlichen Lernprozesses. Zu lernen ist hier etwas über historische Tatbestände und Zusammenhänge, über Fragen von universeller und individueller Moral und Ethik, aber auch - und vielleicht zuvorderst - über die Verfassung unserer gegenwärtigen Gesellschaft und ihrer politischen Kultur.

Die Ausstellung: ein Lernort und ein Ort des - auch streitbaren - Gesprächs.

Für Besucher und Besuchergruppen, für die schulische und außerschulische Bildungsarbeit bieten sich hier maßgebliche Ansätze für eine Thematisierung und Aktualisierung der Zeit des nationalsozialistischen Unrechtsregimes. Der Blick in die jüngere deutsche Geschichte kann hier eine spezifische und sehr konkrete Präzisierung erfahren, und für eine an demokratischen und emanzipatorischen Maßstäben orientierte politische Bildung kann ein weiteres erhellendes Licht auf die Voraussetzungen, Grundlagen und Traditionslinien der bundesdeutschen Republik geworfen werden.

Um eine solche historische und politische Bildungsarbeit zu unterstützen und zu flankieren, steht im Verleih des Dezernats 4 für Medienpädagogik des NLI in Hildesheim und des Me-

dienpädagogischen Zentrums in Hannover jeweils ein ganzes Paket von audiovisuellen Medien, d.h. Videos, 16mm-Filmen und interaktiven CD-ROM, zum gebührenfreien Verleih zur Verfügung.

Zur Annäherung an und Vertiefung in das Themenspektrum, das mit der Ausstellung aufgefächert wird, zur Vergegenwärtigung der historischen, aber auch der politischen Dimension, die die Ausstellung direkt und indirekt anspricht, stehen unterschiedliche Medien zur Verfügung. Hier gibt es Filme, die im wesentlichen mit zeitgenössisch-dokumentarischem Bild-Material arbeiten, andere, die dezidiert subjektive Erinnerungen an die Zeit des Krieges und des Terrors - in Form von Gesprächen und Interviews - in den Vordergrund stellen. Auch eine Anzahl von Spielfilmen wird für den Einsatz in der Schule oder in der außerschulischen Jugend- und Erwachsenenbildung angeboten. So lenkt ein Großteil der Videos und Filme den Blick auf den historischen Zeitraum der Jahre des Nazi-Regimes und des Zweiten Weltkrieges, einige Produktionen aber - wie beispielsweise *Jenseits des Krieges* von Ruth Beckermann - lassen den 'Krieg in den Köpfen', wie er noch heute geführt wird, lassen Verblendungen, Verdrängungen und Verleugnungen sichtbar werden, die ideologisch immer noch aktuell, die politisch und psychologisch wirksam sind. Eine Bildungsarbeit, die sich um die 'Wehrmachtsausstellung' dreht, wird geradezu zwangsläufig beide Aspekte - den historischen und den politischen - berühren.

Hierzu noch einige Überlegungen:

Das Buch des amerikanischen Historikers Christopher R. Browning, das sich mit der Beteiligung einer Hamburger Polizeieinheit am Völkermord in Polen befasst, trägt den Titel *Ganz normale Männer*. In Anlehnung daran hat der Dokumentarfilmer Manfred Bannenberg seinen Film über die 'kleinen Täter' im Zweiten Weltkrieg *Ganz normale Soldaten* genannt. Nachgegangen wird in beiden Fällen u. a. der Frage, welche Umstände dazu führten, dass aus ganz gewöhnlichen Menschen Mörder oder gar Massenmörder werden konnten. Eine Frage, deren Erörterung wünschenswerterweise die eigene Person mit einbezieht ("Wie würde ich handeln und mich entscheiden?" "Wie hätte ich Widerstand geleistet?"), die im günstigsten Fall den Blick zu schärfen vermag für das eigene unmittelbare und das allgemeine gesellschaftliche Umfeld (Fremdenfeind-

lichkeit, Rechtsextremismus, Gewaltverhältnisse). Die Behandlung des Themenkomplexes 'Nationalsozialismus' zielt ja in letzter Konsequenz nicht auf 'abstraktes historisches Wissen', sondern auf eine Erziehung zur Freiheit und zur Demokratie. Doch derartige Transferleistungen sind nicht in jedem Falle gewährleistet, da das Thema beispielsweise vielen Schülern, aber auch einem Großteil der Erwachsenen zu den Ohren herauskommt.

"Bis zum Überdruß werden Deutschlands Schüler und Schülerinnen mit Nationalsozialismus und dem Widerstand gegen das NS-Regime konfrontiert. Doch diese Vergangenheit scheint vielen losgelöst von der heutigen Zeit. Untersuchungen haben ergeben, daß die meisten Jugendlichen - selbst fremdenfeindlich oder rechtsextrem eingestellte - keinen Bezug zum Nazi-Regime haben. ... Es besteht die Gefahr, daß die Beschäftigung mit diesem Teil deutscher Geschichte zur reinen Informationsverarbeitung unter Leistungsgesichtspunkten wird." (Angelika Fritsche, Menschen statt Helden - Neue Konzepte zur Behandlung von NS-Zeit und Widerstand im Geschichtsunterricht, in: FWU Magazin 1/1998, Grünwald 1998, S. 5).

Gerade auch im Hinblick auf die Bewertung und Verwendung von Medien sollte dieser Tatbestand berücksichtigt werden, da es in großen Teilen die mediale Bilderwelt ist, die Kindern, Jugendlichen und (zumindest 'spätgeborenen') Erwachsenen die nachhaltigste Vorstellung von den Greueln und Unmenschlichkeiten des Hitler-Regimes liefert. Die Filmmacherin Katrin Seybold berichtet über ihre Erfahrungen bei den Dreharbeiten für einen Dokumentarfilm mit Zeitzeugen und Jugendlichen:

"Erst allmählich wurde uns klar, was in den Jugendlichen vorging und welche Vorstellungen und Bilder von der NS-Zeit sie mitbrachten: Das waren vor allem Aufmärsche mit Menschenmassen, die alle in eine Richtung die Hand zum Hitlergruß hoben und jubelten. Wehende Fahnen mit Hakenkreuzen und Jugendliche, die fröhlich singend marschierten. Sie kannten auch die Namen erstaunlich vieler nationalsozialistischer Funktionsträger aus Erzählungen ihrer Großeltern. Sie konnten Schulwissen wiedergeben, auch über die Grauen der Konzentrationslager berichten - wenn auch mit großer Distanz. Sie waren 'überfüttert' mit NS-Doku-

menten und –Symbolen aus TV-Sendungen und Filmen, bei denen der Aspekt der subjektiven Betroffenheit weitgehend fehlt." (Katrin Seybold, "Ihr hättet Hitler doch umbringen können!" - Über die Schwierigkeiten, Filme über Vergangenes und mit Jugendlichen zu machen, in: FWU Magazin 1/1998, Grünwald 1998, S.9).

Genau diese subjektive Dimension ist es, die in vielen Situationen notwendig ist, um die Ungeheuerlichkeiten der völkermordenden Politik der Nazis auch nur in die Randbereiche des kognitiv Erfassbaren und emotional Nachvollziehbaren zu holen. Eine Hekatombe von Opfern ist nichts im Vergleich zu ganz individuellen Schicksalen. Hier sind persönliche Zeugnisse von besonderer Bedeutung, wie sie sich beispielsweise in den Filmen von Wilhelm Rösing (*Überleben im Terror - Ernst Federns Geschichte / Bis zur Umkehrbank - Hans Keilsohn erinnert sich*), aber auch an anderer Stelle finden. Im konkreten Hinblick auf die Verbrechen der Wehrmacht sei hier nochmals auf den Film *Ganz normale Soldaten* (Manfred Bannenber, D 1995) verwiesen, in dem zwei 'kleine Täter' über ihre Verstrickungen, ihre Widerstände, ihre Schuld in einer Art sprechen, die den Zuschauer 'teilnehmen' läßt.

Erst wenn es einem Film, einer Unterrichts- oder Bildungseinheit gelingt, Krieg und Gewalt als gesellschaftliches und gleichzeitig jeden Einzelnen betreffendes Problem begreifbar zu machen, rücken auch solch übergreifende Bildungsziele wie Demokratie und Zivilcourage in den Bereich des Vorstellbaren. Noch einmal die Filmemacherin Katrin Seybold: "Ich kann mit meiner Arbeit nur versuchen, widerstreitende Gefühle wachzurufen, ... ein Bewußtsein von Ungerechtigkeit und Unmenschlichkeit zu entwickeln und Anstöße zum Handeln zu geben." (Katrin Seybold, a.a.O., S. 11).

Die Ausstellung präsentiert uns Bilder, nämlich Fotos. Es sind Quellen, die zu einer sehr spezifischen Auseinandersetzung mit dem damaligen Geschehen auffordern. Die durch das Objektiv des Fotoapparates suggerierte „Objektivität“ ist im Falle dieser Aufnahmen mit sehr viel größerer Vorsicht zu genießen als im allgemeinen.

Die Authentizität der Bilder bietet einen großen Vorteil, nämlich die unmittelbare Anschauung. Leichter zu „konsumieren“ wird die Aus-

stellung dadurch aber nicht, im Gegenteil. Wir müssen nämlich immer wieder mitbedenken, wer zu welchem Zweck und unter welchen Umständen diese Bilder gemacht hat - „geschossen“ hat, wie es im Fachjargon manchmal heißt ...

Solche Bilder wurden immer wieder im Nachlaß oder im privaten Fotoalbum ehemaliger Wehrmichtsangehöriger gefunden, „zwischen Oma, Kind und Hund“, heißt es im Film *Ganz normale Soldaten*. Es sind Kriegserinnerungen der Täter, und sie präsentieren die Optik der Täter. Das wirkt sich aus bis in die fotografische Darstellung von gedemütigten, gefolterten und hingerichteten Menschen. Durch das Objektiv des Fotoapparates fallen Blicke von Männern, die nur selten eine fotografische Ausbildung haben, die aber alle mehr oder weniger stark geprägt sind von der NS-Ideologie. Dazu passt, daß die Täter, wo sie selbst im Bild erscheinen, als Männer, die ihre alltägliche Pflicht tun, dargestellt sind oder aber als stolze Helden. Objektiv ist dieser Blick also ganz und gar nicht, und wenn wir nicht unversehens naive Missdeutungen riskieren oder Vorurteilen aufsitzen wollen, müssen wir unseren Blick schulen, den wir auf diese Bilder werfen. „Schule des Sehens“ - damit ist eine Aufgabe benannt, die zu den Grundlagen jeder Medienkompetenz gehört.

Zur vertieften Beschäftigung mit diesen Fragen haben wir zwei Aufsätze abgedruckt (beide sind dem umfangreichen Sammelband von Hannes Heer und Klaus Naumann „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ entnommen: Bernd Hüppauf, „Der entleerte Blick hinter der Kamera“ und Dieter Reifarh/Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „Die Kamera der Täter“).

Wir danken allen Einzelpersonen und Institutionen, die durch Abdruckgenehmigungen diese Broschüre mit ermöglicht haben.

Ralf Knobloch, MPZ
Dr. Monika Gödecke, NLI

Bernd Hüppauf

Der entleerte Blick hinter der Kamera

Tod und Gewalt in der fotografischen Bildtradition

Der Zweite Weltkrieg und die Massenvernichtungen gehören zu den am intensivsten bearbeiteten Perioden der deutschen Geschichte, und dennoch hat sich das Unbehagen nicht abweisen lassen, dass wir wenig darüber wissen, was an dieser Zeit eigentlich wissenswert wäre und ihre Herausforderung bildet. Die »großen Kontroversen« haben dies Unbehagen eher verstärkt. Zum Verständnis von Gewalt und neuerer Ausbrüche ethnisch-rassistisch motivierter Vernichtungen haben diese Debatten keinen wesentlichen Beitrag geleistet. Mit anhaltenden Gewalterfahrungen lässt sich Gewalt, in ihren rohen wie sublimierten Formen, jedoch nicht länger ohne weiteres als eine Domäne des Anderen, des Nicht-Zivilisierten verstehen. In dem umfangreichen Unternehmen einer Klärung des Verhältnisses von Gewalt, Destruktion und moderner Gesellschaft widmen sich die folgenden Überlegungen einem kleinen Ausschnitt. Aus dem ungeklärten generellen Problem, was Bilder sind und tun, greift der Aufsatz das Problem des Ichs von Amateurfotografen heraus und fragt nach dem Blick auf die Massenmorde sowie danach, welche Wirkung der Blick auf deren Abbildungen für das Erinnern hat.

Fotografien von Massenerschießungen, Torturen und von der industriellen Vernichtung in den Lagern stammen aus verschiedenen Quellen. Sie wurden von offiziellen Fotografen mit »Berechtigungspapieren«, SS-Männern, Wachmannschaften, Soldaten und »Zuschauern« mit und ohne Uniform gemacht. Filme und Fotos der Alliierten dokumentieren nicht die Vernichtung selbst, sondern ihre Folgen: Leichenberge, Massengräber und befreite Überlebende. Während die Objekte der Fotos aus dem Vernichtungskrieg sich gleichen, verlangen die Bilder verschiedener Herkunft doch nach differenzierter Interpretation. Ihre Identität ist eine des bloßen Scheins.

Was führte einen Soldaten beim Anblick einer Massenerschießung dazu, die Kamera vors Auge zu heben, den Ausschnitt zu bestimmen und den Auslöser zu betätigen? Im Unterschied zu den Aufnahmen von Kriegsgreueln, wie sie seit kurzem wieder zahlreich durch die

Medien verbreitet werden, handelte er nicht im Auftrag eines kommerziellen Auftraggebers, auch humanitäre Motive wie der Wunsch, die Weltöffentlichkeit durch Bilder von Leid und Tod aufzurütteln, fallen aus. Affektive Bindungen an das »Motiv«, die für die Amateurfotografie herkömmlicherweise vorausgesetzt werden können, lassen sich hier nicht annehmen. Die meisten Fotos lassen weder die Spuren von Angst, Verständnislosigkeit, Schock, Ekel noch die perverse Kombination einer ambivalenten Angstlust¹ erkennen. Dennoch scheint die Kamera stets dabeigewesen zu sein, und selbst das offizielle Verbot, die Erschießungen von Zivilisten zu fotografieren, wurde umgangen. Die bloße Existenz dieser Fotos ist erklärungsbedürftig und kein harmloses Element der Fotogeschichte. Soll nicht eine so fragwürdige Annahme herangezogen werden wie die, das Bedürfnis, Bilder zu machen und auf Dauer zu behalten, sei so universell menschlich, dass alles Sichtbare unter allen Umständen für abbildenswert gehalten würde, so stellt die Existenz der zahlreichen Fotos des »Weltanschauungskrieges«² und des Völkermords den Betrachter vor die schwierige und in den gegenwärtigen Theoriedebatten wenig geschätzte Frage nach dem Subjekt hinter dem Sucher der Kamera.

Für die Fotografien vom Vernichtungskrieg gibt es keine eigentliche Bildtradition, sie haben jedoch Vorläufer. Bilder der Brutalität, von Grausamkeiten und Verstümmelungen am menschlichen Körper reichen in der europäischen Bildtradition bis ins Mittelalter zurück. Sie sind in übergeordnete Zusammenhänge eingebettet und gewinnen ihre Bedeutungen in religiösen, juristischen oder militärischen Kodes. In der christlichen Tradition bilden die Körper der Heiligen, der Märtyrer und des Christus selbst die Orte der Visualisierungen von Schmerz, Qual und Agonie. Geißeln, pfählen, rädern, federn, zerstückeln und andere Handlungen aus realen oder imaginierten Folterkammern machen einen Großteil der christlichen Bildtradition aus. Rechtsprechung, Strafe und Vergeltung bilden einen anderen Kontext für Bilder der Tortur, des Enthauptens und Erhängens - nach Cantor ein »germanischer

Beitrag zur Zivilisation«. ³ Bildliche und schriftliche Überlieferungen zeigen den öffentlichen Charakter dieser Handlungen. Hinrichtungen wurden zu Schauspielen, die ein großes Publikum anzogen. Die Guillotine der Französischen Revolution bildete wohl einen Höhepunkt und Abschluß dieser Tradition, die in Kunst und Literatur ihre Spuren hinterlassen hat. Die romantische (Anim, Brentano) und auf andere Weise die moderne Literatur benutzen Schilderungen der öffentlichen Schaustellung des Tötens, um durch die Faszination, die von Qualen, Blut und Tod anderer ausgeht, die dunkle Seite des Lebens vorzustellen. Mit drastischen erzählerischen Mitteln entwirft Döblins »Wallenstein«, während des Ersten Weltkrieges geschrieben, die grausame Hinrichtung eines Juden als Volksfest. ⁴ Aber diese Bilder sind stets in Zusammenhänge eingelassen, die das Geschehen selbst, Leid und Tod, transzendieren.

Das gilt auch für die ersten Fotografien vom Tod auf dem Schlachtfeld in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Von den ersten fotografierten Schlachtfeldern, denen des Krimkrieges und des amerikanischen Bürgerkrieges, gibt es wenige Fotos von Leichen. Die Aufnahmen in Gardners »Sketchbook« stammen aus der blutigsten Schlacht des Bürgerkrieges, aus Gettysburg, und sind doch eher elegisch. Durch den Begleittext gewinnen sie das Pathos des Opfers für die gerechten Kriegsziele der Union. ⁵ Der Text versichert dem Leser, dass der Ausdruck von Leid und Qual auf den Gesichtern der Toten die Ausnahme sei, häufiger jedoch zeigten sie eine große Ruhe, als ob sie beim Gebet gestorben wären. Andere hätten ein Lächeln auf dem bleichen Gesicht oder wirkten, als ob die Kugel sie beim Gespräch getroffen hätte. Bild und Text haben das Ziel, die Würde der Soldaten im Tod darzustellen, und davon nimmt Gardner, der kompromisslose Gegner der Südstaaten, der mit seinen Fotos auch Propaganda für den Norden machte, auch den Gegner nicht aus. Der Tod auf den Schlachtfeldern bleibt eingebettet in den Kampf für die politischen und moralischen Ziele des Krieges. Der Betrachter könne beim Anblick der toten Soldaten denken, schreibt Gardner, sie könnten jeden Augenblick aufstehen, um den Kampf fortzusetzen. Die frühe Kriegsphotografie stellt den Tod in der Fortsetzung der traditionellen Kriegsmalerei als Krönung der Helden- und Opfertaten auf dem

Feld der Ehre für die Verteidigung des Vaterlands oder, seit den Revolutionskriegen, für die Idee von Freiheit und Gleichheit dar. Erst in der Fotografie des Ersten Weltkrieges zeigen sich deutlich die ersten Brüche mit dieser Tradition.

Amateuraufnahmen von der Front zeigen spätestens seit 1916 die neue Disproportionalität zwischen Mensch und Destruktionsapparat, einzelner Soldaten und unübersehbarem Raum der Front. Die Zusammenhänge gehen, auch in der bildlichen Repräsentation, verloren, und der »zerbrechliche Körper« (Benjamin) in der überwältigenden Kriegslandschaft wird zum Mal der Sinnlosigkeit. Gegen heftige Proteste stellte Ernst Friedrich in seinem »Antikriegsmuseum« in Berlin Fotos zusammen, die die Grausamkeiten des Krieges nicht durch ein höheres Ziel zu rechtfertigen suchten, sondern die Sinnlosigkeit von Leid und Tod im Krieg demonstrierten. Fotos von Massengräbern und Leichenbergen, vom Erhängen und Erschießen, von Verstümmelungen und Entwürdigungen, meist von Amateuren gemacht, versah Friedrich mit mehrsprachigen Unterschriften, die das Unzeitgemäße und die Absurdität des Krieges in der modernen Gesellschaft belegen sollten. Aber die Demonstration dieser Absurdität diente noch immer als ein Mittel, um ein umfassenderes Ziel zu erreichen. Absurd waren die Bilder vor dem Hintergrund des Ideals der Gesellschaft ohne Krieg und Gewalt. Die Fotos stellten Sinnlosigkeit als Anklage gegen eine Gesellschaft aus, die von ihren eigenen Idealen abgefallen war und durch den Schock der Bilder zu ihnen zurückgeführt werden sollte. Nicht mehr im Kriege selbst, aber doch in einer universalen, geschichtlichen Perspektive, die außerhalb des Krieges begründet war, konnte der sinnlose Tod des einzelnen einen Sinn gewinnen, da er als Opfer auf dem Weg in eine gewaltfreie Welt gesehen werden konnte. Dieser Grundgedanke der Sammlung sollte den Blick des Betrachters lenken, und so wurde er, wie die Reaktion der Nationalsozialisten zeigte, auch verstanden. Die Fotos vom Krieg im Osten nach 1941 lassen in ihrer rohen Brutalität und biologischen Nacktheit keinen solchen Gedanken mehr zu. Sie stehen in keinem Kontext und gehören zu keiner Tradition, die es erlaubte, das im Bild selbst Abwesende durch die Betrachtung hinzuzufügen. Die Sinnlosigkeit erscheint als Sinnlosigkeit, und die Brutalität stellt sich als Brutalität dar.

Das Subjekt hinter dem Sucher

Nachdem Bilder vom Massenmord an der Zivilbevölkerung des Ostens lange Zeit wenig verbreitet waren, hat sich seit kurzem die Aufmerksamkeit besonders ihnen zugewandt. Eine neuere Dokumentation unter dem sarkastischen Titel »Schöne Zeiten« stellt sich explizit die Frage, was das für Menschen waren, die den Mord als tägliches Handwerk betreiben konnten.⁶ Für die Fotografen des Mordens gilt dieselbe Frage. Wie die bloße Empirie von Lebensläufen und Tatbeschreibungen keine Antwort auf die Frage nach den Subjekten der Vernichtung im Vernichtungskrieg liefert, bleibt auch der abstrakte Gedanke der Ideologie als »Erklärung« unbefriedigend. Die Charakterisierung der Täter als Normalbürger mit der »Ideologie der Herrenrasse« erklärt wenig, und viele Aussagen und biographische Details in dem Band von Klee, Dreßen und Rieß widersprechen ihr offen. Andere Autoren benutzen den Begriff einer allmählichen »Brutalisierung« der Soldaten durch den Krieg im Osten, der sich von anderen Kriegen dadurch unterschied, dass in ihm alle völkerrechtlichen und moralischen Restriktionen außer Kraft gesetzt wurden und der daher mit Begriffen des NS-Vokabulars wie »Vernichtungskrieg« oder »Weltanschauungskrieg« bezeichnet worden ist.⁷ Dieser Krieg habe »die Sicht des deutschen Soldaten auf die Wirklichkeit fundamental verändert und so zu seiner Brutalisierung und Bereitschaft beigetragen, die mörderische Politik des Regimes zu akzeptieren und zu unterstützen, ob er nun an ihrer Durchführung tatsächlich beteiligt war oder sie lediglich passiv beobachtete.«⁸

Mit einer Brutalisierung durch die Bedingungen der Ostfront lassen sich aber nicht die Halbtungen verständlich machen, die bereits 1941 zu den Massenmorden im Baltikum und der Ukraine führten.⁹ Schwerwiegender für Fragen nach der Konzeption ist die Tendenz dieses Begriffs, Unterschiede zu verwischen und einen homogenen Tätertyp entstehen zu lassen.

Will man vereinheitlichenden Konstruktionen der Psyche *des* deutschen Täters - mit der Waffe oder der Kamera - entgegen, müssen die Quellen unter theoretischen Gesichtspunkten gelesen werden, die es ermöglichen, den Fragehorizont nicht durch abstrakte Rahmen - wie den der rassistischen Ideologie des Nationalsozialismus - oder durch die Generalisierung ein-

zelner Erfahrungen - wie die einer Abstumpfung der Gefühle und Brutalisierung - zu theoretischen Kategorien vorzeitig zu schließen. Die folgenden Überlegungen beschränken sich auf Fragen nach dem Verhältnis von fotografischer Repräsentation und Gewalt im Vernichtungsprogramm des Nationalsozialismus. Die spärlichen Angaben der Fotografen über ihr Selbstverständnis und wenige Interviews können nicht mehr als Anhaltspunkte für den Ausgang der Überlegung liefern. Positionen aus jüngeren Debatten über Fragen von Repräsentation sollen zum Verständnis von Aspekten der Fotogeschichte des NS-Terrors herangezogen werden.¹⁰

Einer der frühesten Versuche, Fotografie und vor allem Amateurfotografie systematisch als Quelle zu nutzen, geht von der Vermutung aus, die Fotografen hätten ihre Aufnahmen sorgfältig arrangiert, um gezielte Effekte zu erreichen. Die Voraussetzung dafür, dass der Versuch überhaupt möglich ist, »die Geschichte der Judenverfolgung durch das Dritte Reich in Bildern zu erzählen«, nennt Schoenberger »das Ungeheuerlichste: es sind die Mörder selbst, die sich bei ihrem Handwerk fotografieren.«¹¹ Aber lässt sich so ohne weiteres von dieser Identität ausgehen? Ist der Blick durch den Sucher stets identisch mit dem durchs Visier, und ist dieser Blick stets der gleiche ideologisch gelenkte Blick des gläubigen NS-Täters? Ist das *Ungeheuerliche* dieser Fotos tatsächlich als Dokument eines ideologischen Verhältnisses, das »die Täter in der Rolle des Helden und ihre wehrlosen Opfer als Untermenschen« definiert,¹² angemessen zu verstehen? Die Bedeutung von Indoktrination und ideologischer Verblendung darf nicht reduziert werden. Dennoch setzt die Identifikation des Blicks der Täter auf die Opfer mit der Ideologie von Rassismus und Heldentum des Nationalsozialismus eine zeitbedingte Einheitlichkeit voraus, in der das Ungeheuerliche viel von seinem Schrecken verliert, da es mit dem Ende der Ideologie selbst vergehen müsste.

Es ist diese Vorstellung von einem ideologischen und homogenen Bewußtsein, die wohl zu der Annahme führt, die Fotografen hätten »viel Zeit darauf verwandt, ihre Objekte in möglichst ungünstigen Situationen zu fotografieren. Sie vertrauten der primitiven Psychologie, daß verängstigte, gequälte, übernächtigte Menschen dem oberflächlichen Betrachter leicht abstoßend erscheinen. Aber sie

suchten auch mit Bedacht immer Physiognomien aus, die nach ihrer Vorstellung besonders unsympathisch waren und jenem Zerrbild der Juden am nächsten kamen, das die antisemitische Propaganda der Nazis geprägt hatte.«¹³ Während diese Sätze auf die Fotografie der Propagandafilme und öffentlich verbreiteten Bilder durchaus zutreffen und das offiziell gelehrt Bild von *dem* Juden wohl auch den Blick von offiziellen und privaten Fotografen gelenkt hat, so sprechen doch viele Fotos, einschließlich der von Schoenberger kenntnisreich und mitfühlend ausgewählten Beispiele, eine andere Sprache.

Der Blick der Höß, Himmler, Eicke oder des SS-Untersturmführers Max Täubner¹⁴ ist nicht identisch mit dem von gedrängten Tätern in Polizeiregimentern, schießenden Soldaten oder Zuschauern in Uniform oder Zivil. Auch die Aussagen von Zuschauern und Fotografen entsprechen nicht immer dem Bild des Täters mit dem »falschen Bewußtsein« des Rassismus. Der Satz eines »Majors German«, verantwortlich für ein »Lazarett«, in dem Kriegsgefangene zu Tode gemartert wurden: »Ich bin vor niemandem für euer Leben verantwortlich«¹⁵, faßt die absolute Macht eines einzelnen über das Leben aller ihm ausgelieferten Menschen im System eines ethischen Nihilismus auf banal furchtbare Weise zusammen. Aber der Abscheu gegen dieses System darf nicht dazu verleiten, die Mentalität des »Majors German« zu universalisieren und aus ihr ein System zu konstruieren, das wiederum selbst als generalisiertes Subjekt des gewalttätigen Handelns hypostasiert wird.

Der Gedanke, dass wehrlose Zivilisten massenweise erschossen werden sollten, traf nach den Aussagen von Augenzeugen zunächst auf Unglauben und Abwehr. Der Bericht eines offiziellen Fotografen über Massaker an litauischen Juden in Kowno vom Juni 1941 spricht von der Beifall klatschenden lokalen Bevölkerung.¹⁶ Mörder mit blutigen Keulen und Eisenstangen gaben ihm als ihre Motivation Rache für persönlich erlittenes oder auch nur vom Hörensagen vermutetes Unrecht und antibolschewistische Reaktionen an. Sadismus oder der emotionale Antisemitismus der Pogrome sind in diesen und anderen Stellungnahmen offensichtlich. Von seiner ungläubigen Abwehr des Gehörten und Gesehenen spricht der Bericht des Fotografen. Er äußert keinen Protest oder gar Widerstand, aber auch nicht

den Glauben an die pseudowissenschaftliche Rassenlehre des Dritten Reichs. Andere Kommentare zeugen von ähnlichen Reaktionen der Distanz und schwachen Formen der Zurückweisung. Die Kommentare von zwei Fahrern und einem Buchhalter, die Zeugen von Massenerschießungen in Paneriai waren, lassen diese Mischung aus Ungläubigkeit, Abwehr und Gefühlen der Unlust bei gleichzeitiger Neugier erkennen.¹⁷ Auch sie hatten die Kamera griffbereit und nahmen die Szenen auf. Gruppen von Soldaten stehen am Rande, meist an erhöhten, »privilegierten« Positionen, die den Blick freigeben, und sehen eine Stunde und länger dem Morden zu.

Gruppendruck, die Furcht, für feige oder der Uniform nicht »würdig« gehalten zu werden, werden häufiger als Grund genannt, zuzusehen oder gar selbst zu schießen. Wegen »zu großer Weichheit« werden Polizisten oder SS-Männer gelegentlich versetzt. Nicht alle wollten Täter sein, nicht alle, die zu Tätern wurden, fühlten sich als »Helden«, und wenn auch die rassistische Indoktrination ihre Wirkung zeigte, spielten doch Alkohol und andere Mittel zur Betäubung der Gefühle und Schwächung des inneren Widerstands eine wichtige Rolle. Die Bedeutung von Druck und Verlockungen, aber auch das Bedürfnis nach Gruppenzugehörigkeit dürfen nicht unterschätzt werden, will man ein Bild derjenigen entwickeln, die, wie es in der gelenkten Sprache hieß, »ihre Pflicht« erfüllten. Distanzierung und psychische Ambivalenzen ließen sich unter den gegebenen Umständen schwer aussprechen oder zu Papier bringen, nicht nur weil äußerer Druck entgegenwirkte, sondern auch weil das Vokabular dafür nicht zur Verfügung stand - um so aussagekräftiger sind die wenigen Spuren solcher Distanzen. Als weitaus komplexer und vielfältiger als das Verhältnis mörderischer Ideologen zu ihren Opfern sollte das der Fotografen zu ihren Bildern gesehen werden.

Bedürfnisse des Subjekts als Motive der Bildokumentation

Der Wunsch nach Dokumentation ist ein weitaus häufigeres Motiv der Fotografen als das, durch die Kamera am Vernichtungsprogramm teilzunehmen oder selbst zum »Helden« zu werden. Was aber bedeutet »Dokumentation«, wenn als Betrachter der Fotos nur der Fotograf selbst in Frage kommt und schon

sein engerer Kreis von Familie und Bekannten später oft nicht in die Betrachtung einbezogen werden konnte? Der Fall des SS-Manns Täubner macht deutlich, dass das Zeigen von Fotografien in der Tat unüblich war und gerichtsnotorisch werden konnte. Dem von der Generation der Kinder später beobachteten Schweigen der Väter über ihre Taten im Krieg entsprach das Verbergen ihrer Fotografien, oft auch vor sich selbst.¹⁸ Diese Fotos waren durch die Geheimhaltungspolitik des Dritten Reichs eher Teil des Privatlebens als für eine Öffentlichkeit bestimmt. Das Bedürfnis nach Dokumentation entsprang nicht so sehr dem Wunsch, mit anderen zu kommunizieren und eigene Erlebnisse an andere weiterzugeben, sondern ist auf bemerkenswerte Weise idiosynkratisch. Es entstammt einem Gefühl von Furcht vor der Zeit: Erfahrung lehrt, dass die Erinnerung schwankend und unzuverlässig ist. Zeit läßt die Bilder im Gedächtnis verblassen, und mit ihrer Schärfe verlieren sie nicht allein Konturen, sondern auch ihren Glaubwürdigkeitsanspruch. Das Bedürfnis, auch und gerade die Greuel im Bild »festzuhalten«, entstammt der Furcht, die Kontrolle über die eigene Erinnerung zu verlieren.

Der Furcht, vom eigenen Gedächtnis im Stich gelassen zu werden und sich nicht, nicht vollständig oder nicht zuverlässig erinnern zu können, ist die Hoffnung komplementär, durch das Dokumentarische der Fotografie eine Instanz zu finden, die gegenüber den Unsicherheiten des eigenen Ichs eine objektive Sicherheit gewährt, und es ist der Glaube an die Kraft des Bildes als Bild, der diesen befürchteten Verlust zu überwinden sucht.

Das Zusammenwirken dieser Furcht und Hoffnung ist der Ursprung einer »Neutralisierung« der Perspektive. Die in kritischen Arbeiten stets vermisste Moral in der Haltung gegenüber dem verbrecherischen System ist auch in der fotografischen Geschichte des Dritten Reichs weitgehend abwesend. Auch der fotografische Blick wurde nur ausnahmsweise von Motiven des Mitleids, Protestes oder gar des Widerstands gegen das Gesehene gelenkt. In diesem Zusammenhang ist der Hinweis notwendig, dass aus den Bildern an sich keine moralischen Positionen sprechen und sprechen können. Fotografien benötigen einen sprachlichen Kontext, um eine Einstellung gegenüber dem Abgebildeten sichtbar werden zu lassen. Auch für die Fotos aus den Lagern

und von den Rändern der Massengräber gilt, dass sie ihre Bedeutung und Wirkung aus dem Kontext gewinnen, in dem sie stehen oder in den sie gestellt werden. Das berechnete Urteil über den Mangel an moralischer Position und die fehlende Bereitschaft der Deutschen zum Widerstand gegen die Verbrechen des Unrechtsstaates läßt sich auf die Fotogeschichte des Dritten Reichs ausdehnen. Aber dieser Vorwurf enthält auch die Gefahr, zum leeren Ritual zu werden, sobald er sich nicht auf die Bedingungen der Fotografie als Gattung visueller Repräsentation einläßt. Fotografien leisten keinen Widerstand, sie sind aber auch als bloße Täterzeugnisse unzureichend verstanden. Ihre gattungsgemäße moralische Indifferenz muß in konkrete Zusammenhänge ihres Entstehens und Betrachtens gerückt werden, damit gesellschaftliche Amoralität sich *zeigen* kann.

Fotobände zum Ersten Weltkrieg, die seit den zwanziger Jahren zahlreich erschienen, zeigten sehr bald, dass Bilder selbst keine antikriegeri-sche Wirkung ausüben. Pazifistische wie martialische Sammlungen konnten sich der gleichen Fotografien mit der Absicht bedienen, Reaktionen entweder der Faszination oder der Opposition zu erzeugen. Bilder vom Schmerz, Grauen und Tod enthalten keinen ikonographischen Gehalt, der moralische oder ideologische Positionen festlegte. Mit der Absicht, die »Verbrechen an der Zivilbevölkerung« im Osten zu dokumentieren, stellt die Sammlung »Gott mit uns« unterschiedslos Fotos aus deutschen und sowjetischen Quellen zusammen. Die Herkunft läßt sich nur an inhaltlichen Details wie den Uniformen ablesen.¹⁹ Die Optik der Bilder ist frei von Mitleid oder Grausamkeit. Zu den furchtbarsten Teilen des Vernichtungskrieges nach 1941 gehörte die gnadenlose Behandlung von Kindern. Berichte sprechen von Kindern, die zu Tode getreten und geprügelt oder, an den Haaren hochgezogen, serienweise erschossen wurden. Aber selbst die bildliche Repräsentation dieses unfassbaren Kapitels des Rassenkrieges bedarf der sprachlichen Kontextualisierung, damit der Blick nicht hilflos an einem »Faktum« abgleitet oder in Emotion verschwimmt.

Ein Foto in »Gott mit uns« wird von dem Text begleitet: »Gerichtsmediziner einer sowjetischen Untersuchungskommission in dem Dorf Polykowitschi, nahe Mogilew. Unter den Ermordeten befinden sich auch Säuglinge und

Kinder. Zum Vergleich ist im Vordergrund die Leiche eines Erwachsenen hingelegt.«²⁰ Ohne den erklärenden Text blieben die abgebildeten Objekte unverständlich, graue und schwarze Bündel auf einer Wiese. Aber auch dieser aufschlüsselnde Begleittext bedarf der weiteren Erzählungen, damit das Foto als etwas anderes verstanden werden kann, als ein weiteres archivierte Dokument der Grausamkeit. Was für ein Foto gilt, auf dem immerhin der Gerichtsmediziner, an seinem weißen Kittel im Hintergrund erkennbar, im Bild selbst eine Distanz zum bloßen Faktum des Mordes schafft, trifft ebenso zu auf die vielen, technisch oft perfekteren Fotos, die deutsche Fotografen von den Untaten machten und in denen dem Blick keine Distanzierung angeboten wird. In ihrer Bildlichkeit kann keine Moral gefunden werden. Ein Bild wie das, wohl von Schoenberner zuerst reproduzierte,²¹ Foto aus dem Warschauer Ghetto, das einen mageren kleinen Jungen im Mantel und in kurzen Hosen mit erhobenen Händen und angstvollem Gesicht vor der Mündung eines Gewehrs zeigt, wäre sonst für einen deutschen Fotografen gar nicht »möglich« gewesen. Erschütterung kann selbst dieses Bild nur auslösen, wenn es im Blick des Betrachters mit einem ethischen Begriff vom Leben gefüllt wird. Sie werden als Bilder »unmenschlichen« oder »menschlichen« Verhaltens erst verständlich, sobald sie in Zusammenhänge gestellt werden, die über den Bildrand hinausreichen. In ihrem bloßen »Sosein« sind Fotos moralisch leer. In den Zusammenhängen ihres Entstehens gelesen, lassen die Fotos des Weltanschauungskrieges aber ebenfalls eine spezifische Entleerung erkennen, deren Aspekten ich im folgenden nachgehen will.

Der entleiblichte Blick

Diese Fotos sind aus einer Perspektive der Entsubjektivierung aufgenommen. Sie setzen ein Auge voraus, das keine Beziehung zum leiblichen Ich des Fotografen hat und nach dem Blick aus einem zeit- und raumlosen Nirgendwo sucht. Kants Idee der reinen Interesslosigkeit, allerdings nun ohne »Wohlgefallen«, scheint im Blick durch diese Kameras ein unbestimmtes Leben zu gewinnen. Dieser Blick aus dem Nirgendwo lässt sich vielleicht als die letzte Steigerung im Prozess der Rationalisierung des Blicks verstehen, den Erwin Panofsky mit der Erfindung der Zentralperspektive in der frühen Neuzeit beginnen sieht. In dieser Abstrahierung lässt sich gleichzeitig auch die Um-

kehrung des Blicks auf den Nirgendort der literarischen Tradition erkennen. Die idealisierten Gesellschaften der Utopien setzten politisch-moralische Positionen und die Idee der guten Gesellschaft voraus. Im Blick auf den imaginierten Ort schuf sich das vertrauensstarke Ich der frühen bürgerlichen Gesellschaft einen konturierten Raum, in den sich diese Inhalte projizieren ließen. Der Blick aus dem Nirgendwo kann dagegen nur unter der Voraussetzung eines entleerten Ichs entstehen, das sich in einer ebenso entleerten Welt sieht und von dem Bedürfnis geleitet wird, seine eigene Identität zu sichern. Fotografie dient als Mittel dazu. Vor den Szenen der *unglaublichen* Gewaltsamkeit suggeriert der entleiblichte Blick aus dem Nirgendwo eine Macht, nicht über das Geschehen vor dem Objektiv, sondern über die gefährdete Identität des Ichs hinter dem Sucher. Solange eine Wirklichkeit, die alles Erwartete und bis dahin Gesehene sprengt, die alle Ideale von Humanität und alle Bilder vom *Menschen* widerlegt, dem organisierenden Blick aus der interesselosen Maschine Fotoapparat unterstellt werden kann, scheint das Ich von diesem Anblick nicht unmittelbar betroffen zu sein und kann sich der Hoffnung hingeben, über die Zeit hinweg seine eigene Konsistenz zu bewahren. Bei allen zukünftigen Zweifeln lässt sich auf die mimetische Macht der Fotografie zurückgreifen, deren Bilder eine gerahmte und perspektivische Ordnung herstellen. Der Auslöser wird mit der Erwartung betätigt, dass später der Blick auf das mechanisch produzierte Analogon die von subjektiven Unsicherheiten freie Gewissheit schaffe, wieder und wieder zu sehen, *wie es wirklich gewesen ist*.

Die ichstabilisierende Trennung in ein beobachtendes Subjekt und das Objekt einer fremden Bildwelt scheint sich durch die dokumentierende Kamera bestätigen zu lassen. Die mit dem Blick aus dem Nirgendwo aufgenommenen Bilder entstanden in der Hoffnung, mit der Kamera eine Welt konstruieren zu können, zu der der Fotograf nicht gehört, sondern der er gegenübersteht und zu der ihn die Kamera auf Distanz hält. Die Hoffnung darauf, dem eigenen Ich einen Raum zu erhalten, der von dem des dokumentierten Grauens unbeschädigt bleibt, schafft die Notwendigkeit zur »Entleiblichung« des Blicks. Qual, die nur leiblich erfahren werden kann, wird auf die andere Seite dieser zweigeteilten Welt geschoben. Die bevorzugten Fotos der Eigenrepräsentation zeigen Soldaten in lockeren, aber ordentlichen

Reihen vor Gebäuden oder Treppen, mit sauberen Uniformen, entschlossenen Blicken und fester Haltung. Im Gegensatz zu den offenen Landschaften mit den Massen der Opfer, deren Körperkonturen oft unscharf verschwimmen, schaffen diese Aufnahmen das Bild einer Welt militärischer Disziplin, die durch architektonische Konturen, Maschinen oder andere feste Strukturen eines äußeren Systems affektlos geordnet wird.

Das Zusammenwirken von Furcht vor dem Verlust und Hoffnung auf die Erhaltung der Macht über das Ich durch die Stabilisierung von Erinnerung schafft mit dem entleiblichten Blick gleichzeitig eine moralische Indifferenz gegenüber dem Abgebildeten. Nicht Bedürfnisse des »Motivs«, sondern die Ansprüche der entleerten Subjektivität lenken den Blick durch den Sucher und später den auf das Foto. Der Fotograf befindet sich gegenüber seinem Objekt prinzipiell in einer privilegierten Position der Macht. Sie ist im Fall der Fotografen von Gewalt gegen die Opfer im Weltanschauungskrieg und der Judenvernichtung unbegrenzt gesteigert. Die Fotografen scheinen dafür kein Gespür gehabt zu haben. Ihre Bilder zeigen nie Zeichen von Scham oder Beklemmung, und ihre sprachlichen Zeugnisse zeigen selten Andeutungen von Hemmung. Den Sinn für die soziale Situation, für den Zusammenhang, den der Blick zwischen dem Fotografen und seinem Objekt stets herstellt, scheinen diese Fotografen verloren zu haben. Das Auge hinter dem Sucher verhärtet sich in Analogie zum Objektiv selbst.²²

Es gibt zahlreiche Fotos von nackten Menschen vor den Grubenrändern bei Massenerschießungen oder von nackten Frauen, die eine »Straße« im Lager Auschwitz hinuntergehetzt werden. Unter den Fragen, die diese Aufnahmen nahelegen, ist die nach der Person hinter der Kamera besonders bestürzend. Wer kann angesichts solcher letzten Entwürdigung des Menschen die Kamera zücken? Die moralische Frage ist gleichzeitig eine ästhetische Frage: Was haben diese Fotografen eigentlich gesehen, dass sie in der Lage waren, ein solches Geschehen im Leben zu einer Szene für die fotografische Abbildung zu machen? Wie haben diese Fotografen gesehen? Ihr Blick musste mit einer herkömmlichen Vorstellung von »Sehen« gebrochen haben und kann eher das Anwenden des Auges als neutrales Instrument auf einen Fall von Körper-

bewegung verstanden werden. Für diese Instrumentalisierung des Sehens war die Kamera das geeignete Mittel der Distanzierung, und es lassen sich technische Spekulationen über die Bedeutung der Optik der Sucher von Kameras dieser Zeit anstellen. Fotografieren verstehen wir, selbst in seiner veräußerlichten Form des touristischen Schnappschusses, doch immer noch als eine Art, visuelle Erfahrungen zu machen. Die gesehene Wirklichkeit verändert sich in der Wahrnehmung durch das Auge des Fotografen und wird von einem Objekt zu einem Teil des Selbst. Er sieht sie als ein ausgeschnittenes Bild und stellt sich die Frage, wie es einmal auf dem Abzug oder als Dia »wirken« wird. Diese Erfahrung durch den Akt des Fotografierens scheint mir für die Fotografie der Massaker ausgeschlossen zu sein. Sie entstammen nicht dem »bösen Blick«, nicht dem verständnisvollen und schon gar nicht dem mitfühlenden, sondern einem entleerten Blick. Die Fotografen solcher Bilder scheinen von dem Gedanken unberührt geblieben zu sein, dass sie selbst von diesem Blick getroffen werden könnten. Sie hatten den einseitigen, nicht erwidernbaren Blick des Glaubens an die absolute Macht, der vom Blick durchs Visier einer Waffe abgeleitet ist.

Über den Gebrauch von Fotoalben deutscher Soldaten aus dem Krieg im Osten ist nicht viel bekannt. Die Vermutung, sie seien herumgereicht worden und Teil der »Heldenbildung« gewesen,²³ ist kaum zu belegen. Es scheint eher zweifelhaft, dass die Bilder von mörderischer Gewalt und Grausamkeiten außerhalb eines kleinen Kreises von gläubigen Nationalsozialisten nach Kriegsende zu Zwecken der Rechtfertigung und Erhaltung ideologischer Positionen gedient hätten. Aber auch die Erwartung, mit Fotografien ein Fenster zu schaffen, durch das sich jederzeit und dem bloßen eigenen Willen gemäß der Blick auf einen stillgestellten Augenblick in der Vergangenheit richten lasse, täuschte. Die Illusion lässt sich als ein Missverständnis von Macht interpretieren. Dem Akt des Fotografierens lag offensichtlich eine Vorstellung von Macht und Machtlosigkeit als absoluten Größen, die der Interaktion und sprachlichen Kodierung entzogen seien, zugrunde. Die schrankenlose Gewalt von Terror und Lagersystem dienten als die Leitbilder der eigenen Macht und der Machtlosigkeit der Opfer, die beide ins Absolute gesteigert wurden. Diese Vorstellung von politischer Macht lenkte auch den Blick von Fotografen. Ihre Bil-

der entspringen einem Irrtum über die Natur dessen, was sie mit ihren Kameras taten. Die Macht der Kamera über ihre Objekte ist immer nur die eines Verhältnisses zwischen dem Ich hinter und den Menschen vor dem Apparat. Die Macht des fotografierenden Herrn liegt im fotografierten Knecht, um Hegel zu variieren. Aber der Anspruch, Macht absolut zu machen und *an sich zu besitzen*, stand hinter dem Terror- und Lagersystem, setzte dem praktischen Verhalten seiner Repräsentanten die Ziele, ob sie mit Waffen oder Worten handelten, und lenkte zunehmend den Blick auf die Wirklichkeit.

Über den sprachlichen und nicht-sprachlichen Doppelcharakter von Bildern

Im Zentrum dieses Wahrnehmungswandels von Fotografen lag die Fehleinschätzung des ambivalenten Charakters der Fotografie. Dem Bedürfnis nach Kontrolle über Zeit und Erinnerung diente eine Verabsolutierung des nicht-sprachlichen Charakters der Fotografie. Neuere Theorien über Fotografie haben im Gefolge von Strukturalismus und Semiologie die ikonographische Interpretation verworfen und einseitig den sprachlichen Charakter der fotografischen Repräsentation herausgearbeitet. In Übereinstimmung mit der linguistischen Wende in den Kulturwissenschaften erscheint das Foto als eine kodifizierte und ohne Rest dekodifizierbare Form der Repräsentation. Im Gegensatz zu dieser dominanten Auffassung scheint mir die Fotografie der Gewalt seit dem Ersten Weltkrieg,²⁴ und in besonderer Weise die Bilder der äußersten Brutalität des Zweiten Weltkrieges, den Grundgedanken aus der Schule der Wiener Kunstgeschichte, wie Riegl, Dvorak, Worringer, Panofsky und andere ihn entwickelt haben, zu rechtfertigen.

Das - im Verhältnis zum Alter der Geschichte der Bilder - noch immer neue Medium Fotografie entzieht sich der These von der rein sprachlichen Struktur aller Medien wohl am deutlichsten und bewahrt ein Element des Piktoralen als nicht in Sprache zu übertragendes »Bildwollen«. Fotografien werden mit dem Wissen betrachtet, dass sie einem mechanischen Apparat und chemischen Prozeß entstammen, und sie werden - oder wurden bis vor kurzem - mit der Erwartung gemacht, dass sie keinem verändernden Eingriff in diesen Prozess ausgesetzt werden. In diesem neuen Verhältnis zwischen Lesbarkeit und rein piktoraler Sehbarkeit

läßt sich vielleicht die entscheidende Differenz zu den älteren bildenden Künsten sehen. In der Fotografie treten die sprachliche und die ikonische Dimension von Bildern zum erstenmal in ein gleichberechtigtes Austauschverhältnis. Ansätze eines solchen antisemiologischen Verständnisses der Fotografie erhalten sich selbst bei Roland Barthes, der vom paradoxen Charakter der Fotografie spricht. Er liege in der Koexistenz zweier Botschaften, einer ohne Kode (die fotografische »Analogie«) und einer mit Kode (die »Kunst« oder die »Schrift oder Rhetorik« der Fotografie), und Barthes stellt die These auf, dass die kodierte Botschaft in der Fotografie erst auf der Grundlage der unkodierten Botschaft entstehe.²⁵ Er hat dabei wohl eine Hierarchie von Schichten im Sinn. In seinen frühen Arbeiten ordnet er den unkodierten, den ikonographischen Charakter von Fotos ihrer Kodierung unter, während sein letztes Buch, »Die helle Kammer«, die Hierarchie umzukehren scheint und Beobachtungen sammelt, die den Charakter einer analogen Mimesis von Fotografien belegen sollen.²⁶

Die Frage nach dem Subjekt der Fotografien der Massaker scheint dagegen auf eine andere Spur zu verweisen. Diese Fotografen bedienten ihre Kameras in der Überzeugung, ihre Bilder könnten aus sich und für sich selbst sprechen, ohne die Notwendigkeit der Versprachlichung und mit ihr der Verzeitlichung ihrer Inhalte. Die »Kunstlosigkeit« dieser Fotos ist auffällig und geht über die der Amateurfotografie oft hinaus.

Sie zeigen einen ungewöhnlichen Grad von dokumentarischer Neutralität und sprechen von einem magischen Glauben an die Unvermitteltheit von Abbildung. »Mythisch« nannte Barthes in einem frühen Aufsatz den Glauben an den rein denotativen Status von Fotografie als dem »perfekten« und »mechanischen Analogon«, und er verbindet diesen Glauben mit einem ethischen Paradox. Wer danach strebt, »neutral« oder »objektiv« zu sein, will »die Wirklichkeit peinlich genau kopieren, als ob das Analoge eine Widerstandskraft gegen das Einführen von Werten sei.«²⁷ Durch den Doppelcharakter ihrer Bildstruktur, der sie gleichermaßen denotativ und konnotativ mache, sei die Fotografie aber notwendigerweise gleichzeitig objektiv und wertgeladen. Der Glaube an die »Analogie« der Bilder läßt sich jedoch nicht allein als eine Mythifizierung der Fotografie verstehen, sondern er dürfte ein Teil im

Aufstand des 20. Jahrhunderts gegen den Logos, gegen die Rationalität einer auf sprachliche Kommunikation aufgebauten Gesellschaft sein. Gegen das fließend Unsichere der Sprache setzt dieser Glaube die Autorität von eindeutigen Bildern, auf deren Realität scheinbar ohne Diskussion stets zurückgegriffen werden kann.

Die Fotos des Weltanschauungskrieges sind selten in Texte eingebettet, und die Kommentare ihrer Urheber sind meist lakonisch kurz: »Schöne Zeiten.« Darin liegt eine weitere Abweichung von der Konvention der Versprachlichung von Bildern, vor allem solchen mit dokumentarischem Charakter, im privaten Album ebenso wie im Fotojournalismus. Der Glaube an die sprachlose Macht der Bilder setzt sich bis in die heutigen Interviews mit ihren Autoren fort. Sie haben außer technischen Erläuterungen des Wo, Wann und Wie wenig zu ihren Bildern zu sagen. Diese Bilder sind, entgegen einer verbreiteten Erwartung, nicht propagandistisch. Sie gehören nicht in die Suaden, die für Krieg und Gewalt Stellung nehmen, und ein rassistisches Bekenntnis scheint mir von geringer Signifikanz zu sein. Dass sie sich gegen Gewalt richteten, ist unter den Umständen ihres Entstehens von vornherein kaum zu erwarten. Dass diese Repräsentationen von Gewalt selbst gewalttätig sind, liegt nicht an einer ideologisch motivierten Entscheidung ihrer Fotografen, nicht an ihrer willentlichen Wahl einer Perspektive oder an Arrangements von Objekten (sadistische Fotos offener Verherrlichung von Gewalt gibt es zweifellos, aber ihnen gilt meine Aufmerksamkeit hier nicht), sondern gerade an der Beteiligungslosigkeit und Entleiblichung des Blicks. In der Sicht aus dem unkonturierten Nirgendwo verbirgt sich eine radikale Form der Gewalt gegenüber dem gequälten Leben vor dem Objektiv.

Voraussetzung der erwarteten Leistung der Fotos für die Erinnerung war die Unterdrückung ihrer Sprachlichkeit. Dem Blick aus dem Nirgendwo des Fotografen entspricht der Wunsch nach einem komplementären Blick auf die Fotos. Der Versuch, Fotos aus einer Perspektive indifferenter Diffusion zu betrachten, stößt aber auf das Problem der notwendigen Sprachlichkeit im Umgang mit Bildern. Fotos machen eine verbale Repräsentation ihrer visuellen Repräsentation nötig, und in diesem Prozess werden alle Probleme der Übertragung als eines interpretierenden und kontext- und zeit-

abhängigen Verfahrens wirksam. In diesem Dialog oder inneren Monolog der Übertragung von einem Medium in ein anderes Medium werden die Inhalte der Erinnerung instabil. Die beiden Bedeutungen von »erinnern« haben keine festen Grenzen. Erinnern als ein subjektiver Vorgang: ich erinnere mich an etwas, sowie erinnern als intersubjektive Kommunikation: ich erinnere jemanden an etwas, wirken aufeinander ein und verschmelzen zu einem Vorgang. Dokumentierende Fotografie geht von der Überzeugung einer Identität zwischen dem aufgenommenen Objekt und dessen Abbildung aus, an die in der Betrachtung des Bildes je aufs neue erinnert wird. Während es offensichtlich ist, dass andere Betrachter eines Fotos diese Identität nicht unbedingt herstellen können und daher beim Betrachten eines Fotos fragen: »Was ist das?«, ist es weniger offensichtlich, dass sich auch für den Fotografen selbst diese Frage stellt. In einem vordergründigen Sinn werden mit der Zeit die faktischen Umstände vergessen. Die Erinnerung an Ort, Zeit, Personen oder Gegenstände verblassen, und so entsteht die Frage: Was habe ich da eigentlich fotografiert? In einem weitergehenden Sinn wird mit der Zeit auch die eigene Intention fragwürdig, und die Frage: Was wollte ich damals abbilden? entsteht im Umgang mit eigenen Fotografien. Sie ist mit dem Horizont des je gegenwärtigen Subjekts und seiner Zeit unauflöslich verknüpft, und daraus ergibt sich die Frage auch gegenüber selbstgemachten Fotos: Was sehe ich auf diesem Bild? Beim nachträglichen Betrachten von Fotos ergibt sich notwendig eine Spannung zwischen dem gegenwärtigen Blick und dem Blick von einst. Mit dem Blick verändert sich das Bild selbst, und diese Spannung verlangt nach sprachlicher Auflösung.

Im Betrachten der Bilder verliert sich ihre erwartete dokumentarische Kraft, und sie werden zu Teilen in verschiedenen Geschichten. Gerade diese Auflösung des festen Bildcharakters ins Sprachliche wollten die Fotografen unter allen Umständen vermeiden. Dem Schutz vor dieser Auflösung galt das Kunstlose, Unge stellte und »Natürliche« ihrer Aufnahmen. Der Glaube an eine reine Dokumentation versprach die Rettung vor der drohenden Verzeitlichung durch das Übersetzen des ikonischen Gehalts in eine Sprache der Zukunft, über die der Fotograf zum Zeitpunkt des Fotografierens nichts wissen konnte, die aber ganz offensichtlich (selbst unter der Annahme eines siegreichen

Nationalsozialismus) nicht mehr die des Kriegs und der Vernichtung sein würde. Diesem befürchteten Prozeß der Auflösung der gesicherten Konturen in die Erzählungen der Zeiten des Deutens, nach den Zeiten der Taten, galt die Furcht der Fotografen. Gegen ihn sollte der entleerte Blick aus dem unsprachlichen Nirgendwo Widerstand leisten, gegen ihn versprach die absolute Betonung von Macht in der ikonischen Dimension der Fotos den einzigen Schutz. Das Einbetten der Bilder in die bewegliche Sprache mußte als Gefahr wirken, da sie die starre Konstruktion von Ich-Stabilität unterwandert. So muß der Blick auf die Fotos dem durch den Sucher entsprechen. Er muß sich aus der Zeit entfernen und versteinern. Aber die eine Dimension des fotografischen Bildes ist nicht ohne die andere zu haben. Die Spannung zwischen den beiden Elementen der Fotografie wiederholt sich als Konflikt zwischen zwei sich ausschließenden Blicken auf die Fotografien der Gewalt und des Terrors. Der entleerte Blick der Fotografen fordert einen ebenso entleerten, das heißt außersprachlichen und der Zeit enthobenen Blick der Betrachter. Dieses Zusammenwirken der Bewegungslosigkeit einer einmal festgelegten Ikonographie mit einem versteinerten Blick steht einer Lektüre dieser Bilder in der Sprache der Welt jenseits der Lager und des Terrors unversöhnlich gegenüber. Versuche, die Einbettung der Fotos in die sprachliche Welt der Nachkriegskultur zu blockieren, reichen vom primitiven Starrsinn ideologischer Selbstverblendung bis zu weniger gefährlichen und verbreiteten Strategien der Abwehr und subtilen Techniken der Manipulation von Erinnern und Vergessen.²⁸

Das extreme Beispiel für den Aufeinanderprall dieser Umgangsformen mit Fotografie dürfte der juristische Diskurs sein. Fotos, die aus einem anderen Blick entstanden waren, werden als Beweismittel vor Gericht in die sprachlichen Zusammenhänge der Rekonstruktion von Mord und Verbrechen nach den juristischen und moralischen Standards der Nachkriegswelt eingebaut. An der grundsätzlichen Berechtigung dieses Verfahrens kann es ebensowenig Zweifel geben wie daran, dass Mörder juristisch verfolgt werden. Das hermeneutische Problem der Bildauslegung in diesem Kontext ist aber meines Wissens bisher nicht gestellt worden. Andere Beispiele sind Fotos von Gewalt und Verbrechen, die als Illustrationen in Geschichts- und Lehrbüchern, Ausstellungen und Gedenkstätten durch wechselnde narrative Kontexte

ihre Bedeutungen verändern. Nur in solchen, sich in den jeweiligen Diskursen verändernden Lesarten können die Leiden der Opfer und die Schuld der Täter in den Bildern wahrgenommen und als Erinnerung in eine Beziehung zur je eigenen Erfahrungswelt gesetzt werden. Die Notwendigkeit der Versprachlichung weist auf die Grenzen der reinen Reproduktion von Materialien. Die Grenzen der Dokumentation, wie sie etwa in den - notwendigen - Bänden »Schöne Zeiten« oder »Gott mit uns« versucht wird, sind eng gezogen. Das Ansammeln von Bildern und Akten durchbricht nicht die Sprachlosigkeit und Verständnislosigkeit, in der sich Betrachter vor diesen Dokumenten der äußersten Grausamkeit befinden. Soll die Forderung, Schuld müsse anerkannt werden, vor der Gefahr der Ritualisierung bewahrt werden, ist es notwendig, die Bilder in solche Zusammenhänge zu stellen, die eine Beziehung zum Eigenen ermöglichen oder herausfordern. Schuld ist keine Kategorie der Zeitlosigkeit. Ihre inhaltliche Ausfüllung bindet sie an die Veränderungen der Erfahrungswelt, und nur durch solche Bindung an die je eigene raumzeitliche Wirklichkeit läßt sich ihre formelhafte Entleerung vermeiden. Eine Implikation dieser Überlegung wäre die Frage, ob nicht das objektivistische Selbstverständnis der Holocaustforschung kritisch befragt werden und das Bild des Holocaust sich mit den Zeiten notwendig verändern muss. Für den Umgang mit Fotografien des Vernichtungskrieges wäre es ein Ziel, das Verständnis dieser Bilder zu erschweren. In der tradierten Lesart sind sie wenig mehr als Illustrationen des stets aufs neue zu bestätigenden, eindeutig unmenschlichen Charakters des NS-Systems. Aber die immer schon im voraus gewußte Antwort auf die Frage, wie sie überhaupt entstehen konnten, bleibt in ihrer schlichten Eindeutigkeit unbefriedigend. Dass ein unmenschliches System unmenschliche Bilder von sich produziert, ist von geringer historischer Aussagekraft. Die Frage, was die Bilder für die Fotografen bedeuteten und was sie für uns selbst bedeuten, wird mit dem Hinweis auf die mörderische Ideologie des NS-Rassismus nicht beantwortet, sondern abgewiesen. Nur in dem Maß, wie die vereinheitlichende Sicht einer NS-Ideologie und Praxis, die zur komplexen Ansicht einer homogenen Repräsentation der Vernichtungspolitik durch die Fotografie geführt hat, aufgelöst und durch die Perspektiven der Differenzierungen ersetzt wird, läßt sich die Ritualisierung der Schuldfrage auch im Umgang mit der Fotogeschichte des

Dritten Reichs vermeiden. Diese methodologische Frage kann nur auf dem Boden eines unbezweifelten prinzipiellen Konsens über die Schuldfrage diskutiert werden.

Der Angriff der Zeit auf die Sprachlosigkeit

Das Betrachten des Fotos geschieht notwendigerweise durch einen Blick, der der Veränderung unterliegt, und solche Veränderungen ließen auch den Blick der Täter und Fotografen nicht unberührt. So erfolgreich die Strategien der Abweisung des Neuen und der Selbstrechtfertigung auch gewesen sein mögen, so ließ sich doch der Blick der Vergangenheit nicht unbeschädigt erhalten. Allein der Zwang zur Rechtfertigung bedeutete bereits eine Veränderung.²⁹ Zwischen den Polen von Identität und Veränderung, Verlust und Macht bildete er sich in einer veränderten Umwelt neu. Am Veränderungsprozess haben die Bilder der Massaker Anteil. Die Massaker mögen in noch so fernen und abgegrenzten Räumen im Osten und hinter Stacheldraht stattgefunden haben, und ihre Repräsentation in Fotografien mag noch so sehr durch den Wunsch nach reiner Bildlichkeit und einer Betonung der Differenz zwischen dem Eigenen und diesem Fremden bestimmt gewesen sein, ihre Wirkung auf die Konstitution der eigenen Wirklichkeit war unvermeidlich. Die Verkettung von Opfern und Tätern, auch von Tätern mit der Kamera, läßt sich nicht lösen. Ihre Repräsentation von Gewalt schuf und schafft weiterhin eine Wirklichkeit, in der die Bilder der Gewalt nicht im Modell einer Subjekt-Objekt-Trennung dem Objekt zugeordnet werden können, während das eigene Ich sich mit der puren Macht auf der anderen Seite der Wirklichkeit identifiziert. Die erstrebte Trennung einer Objektwelt aus Gewalt, Rechtlosigkeit, Dreck und Qualen vom Raum eines Selbst, das die Freiheit hat, zu sehen, zu fotografieren und eine eigene Ordnung zu schaffen, wurde von den Bildern selbst unterwandert. Ihre im notwendig veränderten Blick der nachnazistischen Zeit veränderten Gehalte drangen unweigerlich in den Raum des Selbst ein und hatten den gegenteiligen Effekt einer Destabilisierung des Ichs. Mit dem Vorwurf der Schuld am Krieg und Völkermord ließ sich leichter leben als mit dem Fallen einer Grenze, die für die Stabilisierung der eigenen Ich-Identität eine fundamentale Rolle hatte.

Gegenüber dieser Entwicklung bildeten sich diverse Techniken der Abwehr. Die Verweige-

rung des Gedankens der Schuld am versuchten Genozid, ja des Gedankens an den Völkermord überhaupt, setzte früh ein. Zahlreiche Reportagen aus den Nachkriegsjahren belegen, auf welche Weise viele Deutsche mit sich selbst beschäftigt waren und eigene Nöte als einen Schutz gegenüber der Wahrnehmung des anderen zugefügten Leids aufbauten.³⁰ Die Tendenz zu einer in sich widersprüchlichen Vermischung von Reaktionen der Verneinung und gleichzeitigen Bekräftigung der Massenmorde ist bereits für die ersten Nachkriegsjahre beobachtet worden.³¹ Strategien der Trennung entstanden und erhielten lange Zeit das Bild einer Wehrmacht, die einen harten Krieg geführt hat, ohne sich jedoch in die Verbrechen des Regimes zu verwickeln. Eine Perspektive, wie Guy Sajer sie in seinem autobiographischen Bericht aus der stilisierten Distanz des Elsässers entwickelt,³² wollten deutsche Kriegsteilnehmer (und Historiker) für sich in Anspruch nehmen, da in der Erzählung vom Krieg als hartem und entbehrungsreichem Kampf die Bilder des unmenschlichen Terrors verschwinden. Der Buchtitel »The Forgotten Soldiers« spricht den Anspruch aus: über der Beschäftigung mit dem Vernichtungskrieg werde der »normale« Landsker vergessen und müsse daher als der kämpfende und leidende Soldat aller Kriege in die Erinnerung zurückgerufen werden. Zu den extremsten Versuchen dieser Art gehörte die jahrelang weitgehend erfolgreiche Distanzierung der Waffen-SS von den Brutalitäten der SS.³³ Der Blick auf die Bilder des Vernichtungskrieges wird durch Techniken der Abwehr von Einsicht in die eigene Beteiligung gelenkt. Die Stummfilmer in »Mein Krieg« kommentieren ihre eigenen Filme wie Dokumente einer anthropologischen Expedition. An dieser Welt der Vergangenheit nehmen sie keinen Anteil und sie sprechen über sie in der Sprache unbeteiligter Kommentatoren, die weder eigene Verantwortung noch den Zusammenhang »ihrer« Front mit Auschwitz sehen wollen.³⁴

In anderen Reaktionen führt die Verweigerung der Einsicht paradoxerweise zum Zweifel an der Authentizität gerade der Fotografien, deren Entstehen sich einer rein dokumentierenden Absicht verdankt. Die Rede von der Auschwitz-Lüge ist nicht bloß eine politisch motivierte Geschichtsfälschung, sondern bildet die radikale Ausprägung des Bedürfnisses, die Mentalität, die den Blick aus dem zeitlosen und unsprachlichen Nirgendwo entstehen läßt, gegen die Zeit und die Wirkung der Bilder wei-

terhin zu erhalten. Die Trennung des eigenen Raums von dem der Gewalttaten ist aber unter den Bedingungen der Nachkriegswelt nicht länger eine Frage des Modus der Repräsentation, sondern schafft die Notwendigkeit, die Bilder überhaupt zu negieren. Die Realitätsverneinung in der Rede von einer Auschwitz-Lüge ist die Folge einer Entwicklung, in der die Konsistenz eines durch Separation konstruierten Ichs sich nur noch durch die Verleugnung der Bilder und nicht mehr durch die Formen ihrer Konstruktion erhalten läßt. Der fotografische Prozeß schien das ideale Medium zu sein, aus einem Blick der entleiblichten Objektivität zu »sehen«, ohne zu sehen. Sobald sich diese Vorstellung als eine Illusion erweist, werden Strategien zum Schutz vor diesen Bildern notwendig, und sie führen letztlich zum erzwungenen Schließen der Augen, um die Position des versteinerten Ichs vor den Folgen der eigenen Taten zu retten.

Über die fortgesetzte Bedeutung des entleerten Blicks

Die Inhalte der Fotos aus den Lagern und dem Vernichtungskrieg täuschen leicht ihre völlige Zeitgebundenheit vor. Die Brutalität und der offene Terror gegenüber hilflosen Opfern scheint mit der Ideologie des KZ-Systems untergegangen zu sein. Sie wirken wie Bilder eines fremden Systems von offener Brutalität, das sich ohne eine Schranke von Scham und Zivilisierung austobt. Diese inhaltliche Seite der Bilder ist tatsächlich für das offen terroristische System des Nationalsozialismus spezifisch, das nach 1945 nur noch in wenigen Winkeln der Welt eine Zukunft fand und das aus dem Blick des zivilisierten Betrachters westlicher Rechtsstaaten unvorstellbar barbarisch wirkt und unverständlich bleibt. Aber die Machtverhältnisse unter dieser offensichtlichen Oberfläche der Bilder liegen in ihren formalen Strukturen, und sie enthalten in sich ein Potential, das mit dem Ende des Nationalsozialismus nicht vergangen ist. Im Zeitalter der elektronischen Kampf- und Reproduktionstechniken hat sich die Ikonographie dieser Machtverhältnisse transformiert und ist nicht leicht wiederzuerkennen. Sie sind nun blank geputzt und haben den abstoßenden offenen Terror gegenüber dem menschlichen Körper abgelegt und die beklemmende Häßlichkeit des Raums überwunden. An die Stelle der terroristischen Drohung ist die Verführung durch den Glanz der Technologie getreten, die es nun ermöglicht, mit dem kalten Blick der

Unbeteiligten zuzusehen, wie die neuesten Kriegstechniken lebende Menschen in die Figuren eines Kriegsspiels aus abstrakten und elektronisch manipulierbaren Elementen verwandelt. Die Bilder vom Sterben sind nun weniger grauenvoll und entwürdigend als die aus den Lagern. Aber im Verhältnis zwischen dem Blick und seinen Opfern wiederholt sich dieselbe Abstraktion und Leere, deren nazistische Version durch die Offenheit der Bilder von Tätern als Schlächtern so unzeitgemäß und abstoßend wirkt. Der klinisch saubere Tod im abstrakten Raum moderner Kriegstechnik ist weniger abstoßend als der im Dreck und - im Foto nicht wahrnehmbaren - Gebrüll der Lager, wie die weltweiten Fernsehübertragungen des Golfkrieges demonstrierten. Diese neue Form des Tötens läßt sich leicht vergessen. Aber die Geringschätzung des Lebens der anderen wird dabei lediglich in Bilder verwandelt, die das eigene Selbstwertgefühl schonen. In den neuesten Techniken der synthetischen Holografie, virtuellen Realitäten, magnetischen Resonanzbildern, computergesteuerten Bildmanipulationen, Flugkörpersimulationen wiederholt sich die Entleerung des Ichs und des Raums in Analogie zu nazistischen Verhältnissen von Macht und Herrschaft. Der Glaube an eine absolute Macht ist von der Politik und Ideologie auf die Technik übergegangen.

Die Definition von Macht als einer absoluten Größe jenseits von sozialen Beziehungen und menschlicher Verantwortung setzt sich im Blick moderner Berichterstattung fort. Die Kamera in der Hand des Reporters im Hubschrauber zeichnet die spektakuläre Katastrophe, den Großbrand, das Erdbeben und die fliehenden Menschen, die Verfolgungsjagd auf der Autobahn und die letzte Rassenunruhe auf, verfolgt den flüchtigen Verbrecher und zeigt Bilder der letzten Umweltkatastrophe. Im Fernsehen gewinnt der entleerte Blick aus dem Nirgendwo Unterhaltungswert, ohne an destruktiver Kraft verloren zu haben. Die Opposition von Gut und Böse in der Version vom westlichen Selbst und barbarischen anderen darf, das gilt es mit Nachdruck zu betonen, nicht mit der Opposition von germanischer Superiorität und jüdisch-slawischer Inferiorität gleichgesetzt werden. In der Verbindung mit der Macht moderner Waffensysteme und dem Glauben an das Recht auf die Zerstörung des anderen ist jedoch die Bedrohlichkeit der Bilder und ihre strukturelle Analogie zu denen der unvorstellbaren Grausamkeiten nicht weniger alarmierend für das

Bild der eigenen Gegenwart. Gegenüber der Ubiquität der strukturellen Gewalt in rationalen Gesellschaften erscheint die offene Brutalität im Krieg der ethnischen, religiösen und nationalen Gegensätze wiederum als ein Atavismus. Unter der abstoßenden Botschaft der Bilder verbirgt sich jedoch eine Gewalt, deren Transformationen nicht darüber hinwegtäuschen sollten, dass sie als Unterschied, aber gleichzeitig auch als Identität gelesen werden muß.

Anmerkungen

- 1 Fotos und Pilotenberichte aus den Luftkämpfen des Ersten Weltkrieges liefern frühe Zeugnisse für diese Haltung, der Sandor Ferenczi den Namen gab gegenüber technischer De-struktion.
- 2 Helmut Krausnick und Hans-Heinrich Wilhelm, Die Truppen des Weltanschauungskrieges. Die Einsatzgruppen der Sicherheitspolizei und des SD 1938-1942, Stuttgart 1981.
- 3 Über Ursprünge von öffentlicher Tortur und Rechtsprechung vgl. pointiert: Norman F. Cantor, The Civilization of the Middle Ages, New York 1993, S. 89-99, hier S. 98.
- 4 Alfred Döblin, Wallenstein, Olten 1965, S. 439-445.
- 5 Gardner's Photographic Sketchbook of the Civil War, New York 1959 (1. Aufl. 1866), o. S., Text zu den Abbildungen.
- 6 Ernst Kler/Willi Dreßen/Volker Rieß (Hg.), »Schöne Zeiten«. Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer, Frankfurt am Main 1989.
- 7 Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg, Bd. 4: Der Angriff auf die Sowjetunion, hrsg. vom Militärgeschichtlichen Forschungsamt Freiburg i. Br., Stuttgart 1983, besonders Jürgen Förster, Die Sicherung des »Lebensraumes«, S. 1030-1078; Omer Bartov, The Eastern Front 1941-1945. German Troops and the Barbarisation of Warfare, London/ New York 1986. Vgl. auch Jürgen Förster, The Relation between Operation Barbarossa as an Ideological War of the Extermination and the Final Solution, in: The Final Solution. Origins and Implementation, hrsg. von David Cesarani, London/New York 1994, S. 85-102, und, abweichend Christian Streit, *Wehrmacht, Einsatzgruppen*, Soviet POWs and anti-Bolshevism in the Emergence of the Final Solution, ebenda, S. 103-118, besonders S. 111ff.
- 8 Omer Bartov, Operation Barbarossa and the Origins of the Final Solution. In: Cesarani, a. a. O., S. 119-136, hier S. 119.
- 9 Ein detailliertes Beispiel schildert Konrad Kwiet, From the Diary of a Killing Unit, in: Why Germany? National Socialist Anti-Semitism and the European Context, hrsg. von John Milfull, Providence/Oxford 1993, S- 75-90.
- 10 Eine eigene Analyse verdiente der Film »Mein Krieg« von Harriet Eder und Thomas Kufus (1990), in dem sechs Veteranen des Zweiten Weltkrieges ihre 8-mm-Filme aus dem Krieg gegen die Sowjetunion vorführen und kommentieren. Ein kurzer, kritischer Kommentar von Omer Bartov findet sich in: The American Historical Review, Bd. 97, Nr. 4, Oktober 1992, S. 1155-1157.

- 11 Gerhard Schoenberner, Der gelbe Stern. Die Judenvernichtung in Europa, Frankfurt am Main 1991 (1. Aufl. München 1960), S. 7 und 9.
- 12 Ebenda, S. 10.
- 13 Ebenda, S. 10f.
- 14 Klee/Dreßen/Rieß, a. a. O., S. 202.
- 15 Ernst Klee und Willi Dreßen, »Gott mit uns«. Der deutsche Vernichtungskrieg im Osten 1939-1945, Frankfurt am Main 1989, S. 140.
- 16 Klee/Dreßen/Rieß, a. a. O., S. 31f.
- 17 Ebenda, S. 38-45.
- 18 Die Schmalfilmer in »Mein Krieg« (vgl. Anm. 10) zeigen sich durchgehend stolz auf ihre Filme und demonstrieren ihre gepflegten Kameras und kleinen Archive. Dennoch wird ebenso deutlich, dass die Filme lange Zeit in der Schublade gelegen haben und nicht betrachtet worden sind.
- 19 Die Praxis des Bandes, Fotos aus nichtidentifizierten deutschen und sowjetischen Quellen als bloße Illustrationen für Dokumente abzubilden, halte ich für äußerst fragwürdig.
- 20 Vgl. Klee/Dreßen, Gott mit uns, a. a. O., S. 188.
- 21 Schoenberner, a. a. O., S. 204f.
- 22 Unter den verstreuten Bemerkungen Ernst Jüngers zur Wahrnehmung taucht die Beobachtung einer solchen Verhärtung am Beispiel des Sehens im Ersten Weltkrieg immer wieder auf.
- 23 Schoenberner, ebenda, S. 10.
- 24 Vgl. Bernd Hüppauf, Kriegsfotografie, in: Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse, hrsg. von Wolfgang Michalka, München 1994, S. 875-909, und für die Anfänge der Entwicklung Bernd Hüppauf, The Emergence of Modern War Imagery in Early Photography, in: History and Memory, Bd 5, Nr. 1, 1993, S. 130-151.
- 25 Roland Barthes, The Photographic Message (Le message photographique, 1961), in: ders., Image, Music, Text, New York 1977, S. 15-31 hier S. 19.
- 26 Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie, Frankfurt am Main 1985.
- 27 Barthes, Message, a. a. O., S. 20.
- 28 Vgl. Heinz Pust, Als Kriegsgefangener in der Sowjetunion. Erinnerungen 1945-1953, in: Kriegsgefangenschaft, hrsg. von Wolfgang Benz und Angelika Schardt, München 1960; Wolfgang Benz, The Persecution and Extermination of the Jews in the German Consciousness, in: Milfull, a. a. O., S. 91-104.
- 29 Über Lücken in Fotoalben läßt sich nur spekulieren. Das Herauslösen von Fotos könnte aber nicht nur dem Wunsch entspringen, sich vor der Kompromittierung zu schützen, sondern auch die Folge eines veränderten Blicks auf das eigene Album sein.
- 30 Vgl. die Sammlung Klaus Scherpe (Hg.), In Deutschland unterwegs, Stuttgart 1982; Bernd Hüppauf; Krise ohne Wandel, in: ders., »Die Mühen der Ebenen«. Kontinuität und Wandel in der deutschen Literatur und Gesellschaft 1945-1949, Heidelberg 1981, S. 47-112.
- 31 Vgl. zusammenfassend und mit neueren Quellen: Wolfgang Benz, a. a. O., S. 91-104.
- 32 Guy Sajer, The Forgotten Soldier, New York 1990 (1. Aufl., Le soldat oublie, Paris 1986); die Normalisierung und Verharmlosung der Kriegsfotografie aus amerikanischer Sicht zeigt: Peter Maslowski, Armed with Cameras. The American Military Photographers of World War II, New York/Toronto usw. 1993.
- 33 Vgl. die frühe und gut informierte Arbeit von Charles W. Sydnor, Soldiers of Destruction. The SS Death's Head Division, 1933-1945, Princeton 1977.
- 34 Vgl. die Anmerkungen 10 und 18.

Mit freundlicher Genehmigung übernommen aus: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Herausgegeben von Hannes Heer und Klaus Naumann. Hamburg 1995, S. 504-527

Dieter Reifarth, Viktoria Schmidt-Linsenhoff

Die Kamera der Täter*

Über den Umgang mit den Bildern

Als die ehemalige BDM-Führerin Melitta Maschmann in einem amerikanischen Entnazifizierungslager 1946 vergrößerte Fotografien aus deutschen Konzentrationslagern sah, hielt sie sie für plumpe Fälschungen. Die Amerikaner, meinte sie damals, hätten die Aufnahmen in asiatischen Hungergebieten und mit den Bombenopfern aus deutschen Großstädten gemacht.¹ 1962 leugnete der Oberscharführer Oskar Waltke in einem Prozeß ab, daß er 1942 in Lemberg zwölf Mitglieder des Judenrates habe erhängen lassen. Ein Foto, von Mitgliedern der polnischen Widerstandsbewegung heimlich aufgenommen, führte zu seiner Verurteilung, so wie bereits in den Nürnberger Prozessen Fotografien vielfach als Beweismittel der Anklage gedient hatten und bis heute in den Prozessakten der Ankläger verwahrt werden.² Am 17. April 1961 blätterte eine Frau in Hannover beim Friseur unter der Trockenhaube sitzend in einer Illustrierten. Die Nummer enthält einen Bildbericht über die Massenerschießungen der Juden in Wimizia in der Ukraine. Ein Bild zeigt eine Exekution. Das Opfer steht am Rand seines eigenen Grabes, hinter ihm ein deutscher Soldat, in dem Augenblick fotografiert, in dem er das Opfer mit einem Genickschuß tötet. Die Frau erkannte in ihm den Mann wieder, den sie 1951 ohne Kenntnis seiner nationalsozialistischen Vergangenheit geheiratet hatte. Sie berichtet. »Als ich nach Hause kam, brach ich zusammen. Ich wollte sterben. Wie konnte ich weiterleben mit dem Wissen, daß ich neun Jahre mit einem Mörder gelebt hatte? Immer wieder sah ich mir sein Gesicht durch die Lupe an. Sein Gesicht zeigte keinerlei Gemütsbewegung, während er den Mann erschöß. Vielleicht hatte er kaltblütig Hunderte erschossen. Vielleicht hatte er sich sogar freiwillig gemeldet [...]«³

Diese drei Beispiele erläutern den nach 1945 möglichen Gebrauch der Bilder, um die es in diesem Beitrag geht. Es sind historische Bild-dokumente, die Aussagen über eine noch nicht abgeschlossene Vergangenheit machen.

Die Bilder können bis heute in privates und öffentliches Leben, in gegenwärtiges Geschehen auf dramatische Weise eingreifen. Sie fungieren als fotografischer Beweis, daß das Unvorstellbare tatsächlich geschehen ist. Schriftliche Dokumente, wie zum Beispiel die amtliche Korrespondenz der Todesfabriken, die Protokolle von Geständnissen und Zeugenaussagen, liefern sehr viel mehr und sehr viel detailliertere Informationen als Fotografien. Der Abbildcharakter des Mediums verleiht diesen Bildern gegenüber Texten jedoch einen höheren Grad von Überzeugungskraft und Beweisstärke. »Die Tatsachenberichte [über die Vernichtung der Juden in Polen] klingen zwar unglaublich, doch die von der Kamera festgehaltenen Bilder bezeugen die traurige Wahrheit«, ist beispielsweise in der »Sittengeschichte des Zweiten Weltkrieges«, zu lesen.⁴

Jeder Fotohistoriker weiß - wie Melitta Maschmann -, dass diese dem Foto unterstellte Beweiskraft trügerisch ist. Das vermeintliche Dokumentarfoto kann die Ablichtung eines »gestellten Bildes«, eines inszenierten Arrangements sein. Eine wirkliche Dokumentaraufnahme kann durch Retusche und Montage in ihrer Aussage ins Gegenteil verkehrt werden. Berühmt geworden sind die Fotografien, die Massenerschießungen zeigen, die die Pariser Communarden 1871 an der Bourgeoisie verübt haben sollen. Für den modernen Betrachter sind sie auf Anhieb als naive und unbeholfene Fotomontagen durchschaubar.⁵ Neonazistische Gruppen, die bis heute den nationalsozialistischen Genozid als »Auschwitz-Lüge« bestreiten, argumentieren wütend gegen Bilder. Udo Walendy widmete diesem Thema 1973 eine eigene Publikation unter dem Titel »Bild >Dokumente< für die Geschichtsschreibung?«. Er denunziert die bekanntesten Fotografien von Naziverbrechen als »Falsifikate« mit abwegigen Argumenten, die der Widerlegung nicht bedürfen.⁶ Die Authentizität der fotografischen Bildzeugnisse des NS-Terrors steht außer Zweifel.

Auffällig - und für Neonazis zur Ausschlichtung anregend - ist jedoch der unkritische und

* Text aus: »Fotogeschichte«, 3, 1983, Heft 3. Mit freundlicher Genehmigung des Verlages und der Autoren.

oberflächliche Umgang von Publizisten und Historikern mit diesen Fotografien und ihren Aussagen. Dies ist sicher nicht als Gleichgültigkeit gegenüber dem Abgebildeten zu erklären, sondern als eine verständliche Berührungsscheu. Jeder, der sich auf die Bilder einläßt, mit ihnen arbeitet, sie nicht nur als emotionalisierende Illustration des Grauens wahrnimmt, sondern versucht, ihre Botschaft genau zu entziffern, wird überrascht sein: von dem Mangel der Herausgeber an quellenkundlicher Sorgfalt, von dem Verzicht auf die Benennung der abgebildeten Orte, Menschen und Ereignisse, von dem Verzicht auf jegliche Informationen über die Herkunft, die Fundumstände und die Parteilichkeit des Fotos und schließlich von der miserablen Abbildungsqualität der immer wieder retuschierten und reproduzierten Reproduktionen.⁷

Dieser Umgang mit den fotografischen Dokumenten des nationalsozialistischen Terrors beschränkt die Bildaussage auf eine juristische Beweisführung. So gebraucht, bezeugen sie nicht mehr, als dass es Konzentrationslager und Massenexekutionen gegeben hat. Wie alle Fotografien dokumentieren auch diese tatsächlich sehr viel mehr als die physische Wirklichkeit des Abgebildeten. Es kann uns heute nicht mehr allein darum gehen, mit Hilfe dieser Fotografien zu beweisen, dass es den Terror gegeben hat. Wir wollen mit Hilfe ihrer Interpretation besser verstehen, warum es ihn geben konnte.

Für eine solche Annäherung bietet sich beispielhaft jene eingangs zitierte Frau an, die ihren Ehemann im Vollzug einer Exekution wiedererkennt. Immer wieder betrachtet sie das Foto ganz genau mit der Lupe und forscht in seinem Gesicht nach den Spuren seiner Gefühle, seiner Kaltblütigkeit, seinen Motiven, das zu tun, was sie ihn tun sieht. Sie versucht die Physiognomie des vertrauten Ehegefährten in der des Nazimörders wiederzufinden. Auch wir müssen uns bewusst sein, dass die Männer, die wir auf den Fotos quälen, foltern und töten sehen, in der »Normalisierung« des Adenauerstaates zu einer bürgerlichen Existenz zurückkehrten und überlebten, während ihre Opfer tot sind. Wir müssen uns die bestürzende Erkenntnis jener Frau zu eigen machen, dass die Täter unsere Verwandten oder Nachbarn sind oder sein könnten. Anders als sie versuchen wir nicht, ihre individuellen Biogra-

phien zu rekonstruieren. Durch eine Analyse der Bilder, die genaue Betrachtung der Art und Weise, in der die einen fotografiert haben und die anderen sich fotografieren lassen mussten, erfahren wir über Täter und Opfer gleichermaßen viel. Wir versuchen die Bilder als Dokumente einer Mentalitätsgeschichte des Faschismus zu lesen, die allein über die politökonomische Erklärung hinaus die Blockade der Vernunft vor dem menschlich »Unbegreiflichen« zu überwinden vermag.

Fotografierverbote und ihre Übertretungen

Für eine Interpretation der Bilder in diesem Sinn bedeuten die Fragen nach Autorenschaft und Verwendungszweck der Fotografien mehr als fotohistorische Pederterrie; sie sind unverzichtbar. Die klassische Frage: »Wer hat aus welcher Perspektive fotografiert und für welchen Gebrauch waren die Bilder bestimmt?« muss auch hier gestellt werden. Über die Herkunft und Entstehungsbedingungen der fotografischen Zeugnisse des Naziterrors wissen wir erstaunlich wenig.

Viele der bis heute bekanntgewordenen Aufnahmen sind im Zusammenhang der fotografischen Dokumentation der »Endlösung« entstanden. Die mit deren Durchführung beauftragten Dienststellen haben sie selbst angefertigt. Es sind fotografische Aktenbeilagen, zur Vervollständigung der bürokratischen Buchführung der Todesmaschinerie. Das bekannteste Beispiel ist der Bericht des SS-Generalmajors Jürgen Stroop über die Vernichtung des Warschauer Ghettos 1943.⁸ Über den offiziellen Gebrauch der Fotografie in dem Konzentrationslager Auschwitz sind wir durch eine neuere polnische Publikation relativ gut informiert: Es gab in Auschwitz zwei fest installierte Fotostellen, die unter der Leitung der SS-Männer Walter und Kamann Tausende von Aufnahmen anfertigten und inventarisierten. In den Kartotheken des Erkennungsdienstes wurden die dreifachen Aufnahmen der Häftlinge als kriminalistische Verbrecherfotos archiviert. Die medizinischen Experimente, Sonderaktionen, auf der Flucht erschossene Häftlinge, die Selektion auf der Rampe, Vergasung und Verbrennung der Leichen dokumentieren umfangreiche Serien und Alben. Nur ein geringer Teil ist der Vernichtung der SS kurz vor der Befreiung des Lagers durch die Geschicklichkeit einiger Häftlinge entgangen.⁹

Das Interesse an der perfekten fotografischen Dokumentation widersprach massiv dem an der Geheimhaltung. Deshalb wurde über jedes Negativ, über jeden Abzug pedantisch Buch geführt. Von besonders drastischen Aufnahmen erhielt nur der Lagerkommandant einen Abzug. Das Negativ wurde vernichtet. Die Laborarbeiten mußten Häftlinge unter Aufsicht der SS ausführen.

Abb. 1:
Leichenverbrennungen, 1944
in Auschwitz-Birkenau, von
dem Häftling
David
Szmulewski
illegal fotografiert.
(Panstwowe muzeum,
Auschwitz)



Privates Fotografieren außerhalb dieser Kontrolle war für die SS wie für Häftlinge streng verboten. Ein Kommandanturbefehl von Rudolf Höß vom 2. Februar 1943 lautet: »Ich weise noch mal darauf hin, daß das Fotografieren innerhalb des Lagerbereiches verboten ist. Zuwiderhandelnde werde ich strengstens bestrafen!«¹⁰ Die Formulierung läßt darauf schließen, daß das Fotografierverbot wiederholt ausgesprochen werden mußte, weil es übertreten wurde.

Den Häftlingen selbst war die Bedeutung des Fotos als Beweisstück und Kampfmittel in der internationalen Öffentlichkeit bewußt. Die in Widerstandsgruppen Organisierten versuchten deshalb zu fotografieren und die Aufnahmen oder auch nur die belichteten Filme als Botschaft über den Zaun zu bringen, was mehrfach gelang. Das Foto Abbildung 1 zeigt die Verbrennung von Leichen auf einem Scheiterhaufen in Auschwitz-Birkenau 1944. Es gelang, dieses illegal entstandene Foto zusammen mit einer weiteren Aufnahme nach London zu brin-

gen, wo es publiziert wurde. In dem Text des Kassibers heißt es: »Dringend. Schick' schnellstens zwei Metall-Filmrollen für einen Fotoapparat 6 x 9. Es besteht eine Möglichkeit zu fotografieren.«¹¹

Die Fotografien, von denen hier die Rede sein soll, sind anderer Art. Es sind Amateuraufnahmen von SS-Männern, Soldaten, Mitgliedern der Gestapo und der berüchtigten Einsatzgruppen, die hinter der Front in einigem zeitlichen und räumlichen Abstand das überfallene Land und seine Bewohner verheerten. Die Bilder halten einzelne »Aktionen« fest, an denen die Fotografen selbst als Ausführende oder als Zuschauer beteiligt waren. Diese Bilder gehören zu der Gattung der privaten Erinnerungsfotografie. Sie sind weder zur geheimen Dokumentation für höhere Dienststellen noch zu irgendeiner öffentlichen Verwendung bestimmt.

Der Amateurfotograf fixiert eine Situation, ein aus dem Alltag herausragendes Ereignis in seinem Leben vor allem deshalb, weil er selber intensiven Anteil an dieser Situation, an dem Ereignis hatte. Er wird das Foto Freunden und Verwandten später zeigen und es zum Anlaß erinnernder Erzählung machen. Es geht in der Regel in die Privatgeschichte der Familie ein. Zu einem späteren Zeitpunkt wird er durch die Betrachtung des Bildes sein Erinnerungsvermögen stimulieren und sich die vergangene Situation vergegenwärtigen. Es ist möglich, dass der Amateurfotograf, wenn er selbst einem »Partisanen« die Schlinge um den Hals legt oder den Genickschuss vollzieht, einen Kameraden bittet, an seiner Stelle auf den Auslöser zu drücken, damit er selbst und sein »Höhepunkt« mit ins Bild kommen. Es ist möglich, dass seine mehr oder minder zufällig ins Bild geratenen Kameraden von ihm einen Abzug erbitten, so wie sich die Teilnehmer eines Betriebsausfluges von den Schnappschüssen der Kollegen Abzüge anfertigen lassen. Der Charakter des privaten Erinnerungsbildes ist nicht nur von den Bildern selbst ablesbar, die alle bekannten Merkmale der Ästhetik der Knipsler aufweisen, ihn bezeugen vor allem die Fundumstände der Einzelbilder. Die meisten Fotografien dieser Art wurden in den Brieftaschen von toten oder gefangenen Soldaten oder SS-Männern gefunden, häufig zusammen mit einem Bild ihrer Mutter, ihrer Verlobten, ihrer Familie. Wie diese spielt es eine fetischartige Rolle in dem privaten Gefühls- und Erinnerungshaushalt des Eigentümers.

Neben den Einzelbildern entstanden Bildmäppchen und Alben mit Amateuraufnahmen als fotografische Chronik des persönlichen Beitrags ihrer Besitzer zum Kampf um die »Reinheit der Rasse«, teilweise handschriftlich kommentiert. Die Zusammenstellung der Bilder bezeugt die Selbstverständlichkeit, mit der der Nazi als Amateurfotograf das Foltern und Töten von Menschen »minderwertiger Rassen« in den bildwürdigen Motivkreis des soldatischen Lebens einbezieht. 1944 wurden dem Soldaten Fritz Kwalmann in russischer Kriegsgefangenschaft an der 2. ukrainischen Front zwei Fotografien abgenommen (Abb. 2, 3): das erste

Abb. 2 und 3:

Zwei Amateuraufnahmen aus dem Besitz des deutschen Soldaten Fritz Kwalmann. Als er an der 2. Ukrainischen Front in Gefangenschaft geriet, wurden ihm die Bilder abgenommen und als Beweismaterial im November 1944 an die „Politische Hauptverwaltung der Roten Armee“ geschickt. (Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen, Ludwigsburg, Duplikat-Negativ Nr. 1032)

zeigt zwei Soldaten im Gespräch mit einer ukrainischen Bäuerin vor einem Gutsgebäude, das zweite einen an einem Strommast erhängten Bauern an einer Dorfstraße. Es ist anzunehmen, daß Fritz Kwalmann die erste Aufnahme machte, weil der als »Herrenmensch« posierende Soldat rechts mit Zigarettenspitze und in das Koppel gestemmter Faust ihm als Kamerad persönlich nahestand, oder weil er die Situation - als entspannte Idylle oder als spannendes Verhör - für die Erinnerung festhalten wollte - so wie er den Erhängten fotografierte, weil er an seiner Hinrichtung beteiligt war oder diese als »eigene Leistung« dokumentieren wollte.

In dem Album eines namentlich nicht identifizierten SS-Angehörigen stehen die Abbildungen 4 und 5 unmittelbar nebeneinander. Auf der linken Seite klebte der Besitzer des Albums ein typisches Amateur-Gruppenbild. An einem sonnigen Herbst- oder Frühlingstag präsentieren sich fünf seiner Kameraden und eine junge Frau in ihrer Mitte lachend der Kamera. Es könnte das Erinnerungsbild einer Dienststelle sein oder das eines Sonntagsausfluges, vielleicht zur Besichtigung der Dorfkirche im Hintergrund. Diesem fotografischen Erinnerungsausdruck der Erlebnisbereiche »Freizeit« und »Geselligkeit« ist die Aufnahme einer Erhängung von zwei »Partisanen« gegenübergestellt, eine Erinnerung an die »Arbeit« des Amateurfotografen. Die für uns frappierende

Banalisierung des Vorgangs, die sich in der Anordnung der beiden Bilder ausdrückt, findet sich im Bild selbst wieder: zwischen zwei Bretterzäunen als »Hauptmotiv« die erhängten Opfer; die drei Männer in Zivil und der kleine Junge im Hintergrund scheinen zufällig ins Bild geraten zu sein; sie schenken den Erhängten keine Aufmerksamkeit; sie stehen und schauen, als sei dieser Anblick für sie alltäglich und banal.

Die Form des konventionellen Gruppenbildnisses, in der dieser Amateurfotograf wie tausend andere seine Freizeit dokumentierte, vereint nicht selten Täter und Opfer zu einer perversen Zwangsgemeinschaft (Abb. 6): Deutsche Soldaten haben eine größere Anzahl von überwiegend älteren jüdischen Männern zusammengetrieben; einige erheben vor den angelegten Gewehren, die wir nicht sehen, die Hände, einige schauen angstvoll in das geöffnete Tor einer Scheune oder eines alten Fabrikgebäudes. Bevor sie dort hineingejagt werden, müssen sie vor der Kamera die ihnen von ihren Mördern angewiesenen Fotografiertypen einnehmen. Die beiden Rabbiner knien in der vordersten Reihe mit erhobenen Händen. Der Erfinder dieses »gestellten Bildes« spielt damit auf ein allen bekanntes Motiv an: In zahllosen Gruppenbildern von Schulklassen, Vereinen oder militärischen Verbänden sitzen oder knien die Personen der ersten Reihe, damit sie die der hinteren Reihen nicht verdecken. Die groteske Verknüp-



Abb. 6: Amateuraufnahme eines deutschen Soldaten, im Oktober 1942 in Luków, Polen, entstanden. (Archiv G. Schoenberner, Berlin)

fung der den Opfern aufgezwungenen Gesten der Unterwerfung mit dem Bildklischee des bürgerlichen Gruppenfotos hat für den Fotografen und die »mitspielenden« Soldaten zweifellos humoristischen Charakter. Der Akt des Fotografierens ist eine zusätzliche, in der Form verfeinerte Verhöhnung der Opfer. Für die Täter ist er ein komisches Zwischenspiel. Auf welche Art auch immer sie die Männer aus Lukow

Abb. 4 und 5: Zwei Amateuraufnahmen eines Angehörigen der SS. Die Bilder sind unmittelbar nebeneinander auf einer Seite eines Fotoalbums eingeklebt. (Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen, Ludwigsburg, Duplikat-Negativ Nr. 1178 und 1182)

und Lublin töten werden - sei es, dass sie sie in ein Vernichtungslager transportieren, in einer Massenexekution erschießen oder sie einfach in den mitfotografierten Scheunen verbrennen -, sie unterbrechen diese Arbeit zu einem privaten Zwischenspiel vor der Kamera eines Kameraden. Im Vollgefühl ihrer Macht können sie es sich leisten, ihren hilflosen »Gefangenen« den Rücken zuzuwenden, um von vorne und mit ganzer Figur auf dem Erinnerungsbild zu erscheinen. Keiner von ihnen hält eine Waffe im Anschlag. Die dünnen Stöcke zum Schlagen, die der lachende und der lächelnde Soldat links bei sich tragen, scheinen als einschüchternde Drohung auszureichen. Bei einer späteren Betrachtung des Fotos werden sie das Selbstgefühl grenzenloser Macht über Menschen, das sie im Augenblick der Aufnahme sichtbar empfinden, wieder in sich erzeugen und nacherleben können. Zu dem gleichen Zweck haben Funker Giese und seine Kameraden die Ausführung eines Dienstauftrages unterbrochen (Abb. 7). »Funker Giese belehrt Lubliner Juden

Unterbrechungen dieser Art waren nicht vorgesehen, auf keinen Fall von der vorgesetzten Dienststelle angeordnet. Im Gegenteil, sie bedeuten einen Verstoß der Einsatzgruppenmitglieder gegen das soldatische Ideal des Gehorsams, gegen die Disziplin. Ihre »Spiele« sind Übertretungen geltender Vorschriften und Erlasse, mit denen ihre höchsten Autoritäten Himmler und Heydrich das private Fotografieren mehrfach und nachdrücklich verboten hatten.

Wir müssen uns vergegenwärtigen, dass alle hier abgebildeten Aufnahmen trotz eines generellen Fotografierverbotes zu privaten Zwecken entstanden sind. Die große Anzahl der aufgefundenen und überlieferten Amateurfotografien und Alben kann nur ein Bruchteil dessen sein, was tatsächlich fotografiert wurde. Die zu vermutende Masse von Privatfotos könnte als Indiz verstanden werden, dass das Fotografierverbot nur beiläufig formuliert wurde und vielen unbekannt geblieben ist, dass seine Übertretung kaum geahndet wurde. Das Gegenteil ist der Fall. Verschiedene als Rundschreiben oder Drucksachen veröffentlichte Erlasse von Himmler, Heydrich und untergeordneten Dienststellen wiederholen nachdrücklich bei jeder möglichen Gelegenheit das Verbot des Fotografierens. In einem in Krakau am 14. August 1940 von dem SS-Obergruppenführer Krüger gezeichneten Erlass über die »Durchführung von Exekutionen« heißt es unter Ziffer 9: »Jede Teilnahme von Zuschauern und das Fotografieren sind verboten.«¹² In einem dienstlichen Rundschreiben des Oberkommandos der Heeresgruppe Süd vom 24. September 1941 über die »Bekämpfung reichsfeindlicher Elemente (Kommunisten, Juden und dergl.)« wird das »Zuschauen und Photographieren bei der Durchführung von Maßnahmen der Sonderkommandos« den Mitgliedern der Wehrmacht streng verboten.¹³ Am 16. April 1942 gibt Reinhard Heydrich, Chef der Sicherheitspolizei und des SD, ein maschinenschriftliches Rundschreiben heraus, das über einen Verteiler in Abschriften an zahlreiche Dienststellenleiter ging: »Betrifft: Photographieren von Exekutionen«. Ergänzend zu dem zitierten Verbot Heinrich Himmlers vom 12. November 1941 ordnet Heydrich an: »Für dienstliche Zwecke dürfen Aufnahmen im allgemeinen nur auf Weisung des Führers des Einsatz- oder Sonderkommandos bzw. des Kompaniechefs der Waffen-SS oder des Zugführers der Kriegsberichterabtei-

Abb. 7:
Amateuraufnahme, auf der Rückseite beschriftet:
„Funker Giese belehrt Lubliner Juden mit dem Stock.“ (Archiv G. Schoenberner, Berlin)



mit erhobenem Stock«, heißt es auf der Rückseite dieses Gruppenbildes, das das grausame Rollenspiel »Schule« zwischen den Mördern und ihren Opfern dokumentiert. Worüber mag Funker Giese die mit einem Stern markierten jüdischen Männer belehrt haben? Über die Formalien ihrer Deportation, über die Anzahl der Gepäckstücke, die sie mitführen dürfen? Der SS-Mann rechts, der sich vor Vergnügen auf die Schenkel klopft, amüsiert sich jedenfalls. Auch dem pfeifenden SS-Mann mit einem Spazierstock macht die Situation offensichtlich Spaß. Die jüdischen Männer sind dem Spiel ausgeliefert. Sie spielen mit, lächeln freundlich und geben zustimmende Erheiterung vor, um ihre Peiniger versöhnlich zu stimmen, und in der trügerischen Hoffnung, dadurch Schlimmeres zu verhüten.

lung hergestellt werden.« Die Führer dieser Einheiten »tragen die Verantwortung dafür, daß Platten, Filme und Abzüge nicht in der Hand des einzelnen Angehörigen der Einsatzdienststelle verbleiben. [...] Soweit sich noch Aufnahmen oder belichtete Filme und Platten von Exekutionen bei den Dienststellen oder einzelnen Angehörigen der Dienststellen befinden, sind diese umgehend dem RSHA (Referat IV A 1) zu übersenden. Desgleichen ist festzustellen, wie weit eventuell Aufnahmen, Filme oder Platten von Exekutionen bereits von Angehörigen der Einsatzdienststellen in die Heimat verbracht worden sind. Es ist Sorge zu tragen, daß auch dieses Aufnahmematerial unverzüglich dem Reichssicherheitshauptamt (Referat IV A 1) zugeleitet wird.«¹⁴

Das Fotografierverbot für Amateure und die Behandlung der privat wie dienstlich entstandenen Fotografien als »geheime Reichssache« sollten verhindern, dass die Bilder zur Aufklärung der deutschen Bevölkerung und zur antifaschistischen Propaganda benutzt werden. Diese dem Amateurfotografen des Terrors unterstellte kritische Motivation beruhte weitgehend auf einer Fehleinschätzung. Es ist sicher nicht auszuschließen, dass das eine oder andere Foto von nationalsozialistischen Verbrechen mit dieser Absicht aufgenommen wurde und der Fotografierende ein Dokument für die Zeit der Abrechnung nach einem erhofften Sturz des Naziregimes herstellen wollte. In der Regel ist jedoch eine ganz andere Motivation zu erkennen: Die massenhafte Übertretung des Fotografierverbotes, die Posen der Fotografierenden selbst, die Zusammenhänge und Kommentierung der Bilder in Alben und ihr in Zeugnisaussagen beschriebener Gebrauch als Renommierstücke sprechen für einen unkontrollierbaren, triebhaften Fotografierzwang. Die Stärke des Zwanges läßt sich an den Nachteilen und Strafen erkennen, die der Amateurfotograf in Kauf nimmt. Auffällig ist, daß gerade in diesem Punkt die der SS besonders eignende Autoritätsfixierung aussetzte. Der SS-Obersturmbannführer Franz, Lagerkommandant des Konzentrationslagers in Treblinka, besaß noch bei seiner Verhaftung in Hannover 1959 ein Fotoalbum, das zahlreiche Lichtbilder aus der Zeit seines Einsatzes in Treblinka enthielt, mit der Aufschrift »Die schönste Zeit meines Lebens«.¹⁵ Die Tatsache, dass er dieses ihm schwer belastende Material nach 1945 entgegen aller Zweckrationalität nicht vernichten konnte, erhellt den Fetischcharakter von Foto-

grafien dieser Art und erläutert die zwanghafte Rolle, die sie für die Identität ihres Besitzers spielen. Die Bilder führen uns also mitten hinein - nicht nur in die fotografierten Situationen und an die Schauplätze der Taten, sondern auch in das Bewusstsein und Unterbewusstsein, in das Gefühlsleben jener Männer, die als Elite der Nation die Anweisungen der Himmler und Eichmann in die blutige Tat umsetzten. So sicher der wesentliche Dokumentationswert der Fotografien auf dieser Ebene zu suchen ist, so unsicher und hypothetisch sind unsere Versuche der Interpretation und Lesarten.

»Was Du für Volk und Heimat tust, ist immer Recht getan!«

Diese Spruchweisheit hing als Wandschmuck in der Dienststube eines Mitglieds der Einsatzgruppe V in Polen. Er fotografierte das Täfelchen und klebte das Foto in ein umfangreiches Erinnerungsalbum - neben Aufnahmen von Leichenbergen, Exekutionen und Erhängungen, an denen er selbst teilgenommen hatte.¹⁶ Von einer derart eindeutigen Selbstkommentierung ausgehend, sind viele Bilder als Ausdruck eines unerschütterten Rechtsbewußtseins zu verstehen.

Der freimütig offene Blick in die Kamera spricht von Unbefangenheit und Schuldlosigkeit. Verbrecher, die nach ihrer Verurteilung von Fotoreportern umlagert werden, verdecken spontan das Gesicht mit ihren Händen und geben damit Scham und Schuldgefühle zu erkennen. Die Männer, die sich mit den Leichen der Menschen fotografieren lassen, die sie wenige Augenblicke zuvor hingemetzelt haben, fühlen sich keineswegs als Verbrecher. Sie präsentieren sich der Kamera mit bewusstem Stolz auf ihre Tat. Das Foto wird zum Leistungsnachweis, zum Bildbeweis nationalsozialistischer Tugend. Den meisten Männern war es zu Hause nicht gut gegangen. Viele hatte die SS vor sozialem Abstieg und verschärftem Elend bewahrt. Es ist möglich, dass sich die Fotografierenden von dessen bildlichen Nachweisen ihrer besonderen Tüchtigkeit im »Rassenkrieg« öffentliche Auszeichnungen, Amt und Würden im nationalsozialistischen Nachkriegsdeutschland erhofften.

Die Abbildungen 8 bis 11 entstanden ihrer Beschriftung zufolge jeweils während eines Einsatzes, den der Amateurfotograf in mehreren Aufnahmen festhielt. Abbildung 8 zeigt sieben

Abb. 8 und 9: Zwei Amateuraufnahmen eines Teilnehmers bei Exekutionen in der Sowjetunion. Die Bilder wurden deutschen Kriegsgefangenen abgenommen. (Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen, Ludwigsburg, Duplikat-Negativ Nr. 972 und 975)

Abb. 10 und 11: Zwei Amateuraufnahmen eines Beteiligten an einer Massenexekution in der Sowjetunion. Die Bilder wurden bei toten oder gefangenen deutschen Soldaten gefunden. (Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen, Ludwigsburg, Duplikat-Negativ Nr. 976 und 977)

Männer in Zivil, die ihr eigenes Grab ausheben unter Bewachung von drei Soldaten (der vierte fotografiert). Der Blick der beiden Bewacher links streift den Fotografen nur beiläufig. Der rechte hält es der Mühe nicht wert, sich ihm zuzuwenden. Die Männer posieren nicht für die Kamera, sondern lassen sich gleichgültig abfotografieren, weil die von ihnen in diesem Augenblick ausgeübte Tätigkeit wenig erinnerenswert ist und ihnen selbst nicht sonderlich rühmenswert erscheint. In ganz anderer Weise bewußt präsentiert sich der jugendliche Teilnehmer des Exekutionskommandos hinter den vier Leichen. Diese Situation hat größere Bedeutung als die in Abbildung 8 festgehalte-

Abb. 12:
Amateurauf-
nahme unbe-
kannter Her-
kunft. (Bildar-
chiv Jürgens,
Köln)



Abb. 13:
Ausschnitt
aus Abb. 12



ne. Während seine beiden Kameraden den Fotografen nicht registrieren, nimmt er die Gelegenheit wahr, ein persönliches Bildzeugnis seines individuellen Anteils an der Tat entstehen zu lassen, die er als Heldentat begreift. Das Ergebnis ist ein Porträt des Mörders mit »seinen« Opfern, die ihm wie erlegte Tro-

phäen zu Füßen liegen. In ähnlicher Weise drücken die beiden Männer auf Abbildung 10 posierend ihren privaten Anspruch auf die vor ihnen liegenden, verstümmelten Leichen aus. Das zweite zu dieser Serie gehörende Foto entstand ohne das Wissen der Fotografierten. Der erweiterte Bildausschnitt läßt uns das Ausmaß der Massenexekutionen erahnen, die halb entblößten und verrenkten Körper der Toten die Erregung eines Blutrausches als psychische Grenzsituation. Im äußersten Gegensatz dazu steht der Ausdruck der disziplinierten und zugleich in unvorstellbarer Weise gelassenen Körpersprache der Aufseher. Der einfache steht in breitbeiniger Ruhe und im Bewusstsein gut getaner Arbeit neben seinem Vorgesetzten, vermutlich dem Einsatzleiter. Dieser steht ebenfalls breitbeinig, mit auf dem Rücken verschränkten Händen, sachlich prüfend vor dem Leichenfeld. Der Anblick löst sichtbar keine jener affektiven Reaktionen aus, die wir - unabhängig von der politischen oder ideologischen Bewertung einer Exekution - für natürlich halten, wie Entsetzen, Ekel, Abscheu.

Der Gestus der hinter dem Rücken verschränkten Hände ist für die Körpersprache der Täter eine »kritische Form«. Immer wieder begegnet sie uns gerade bei jenen, die unbemerkt fotografiert werden (Abb. 12, 13). Sie ist Militärs, Lehrern oder Abteilungsleitern eigen, die in Ausübung ihrer Leitungsfunktion ihre Untergebenen belehren oder sich von ihnen Bericht erstatten lassen. In dieser Haltung werden Schulaufgaben abgehört oder Rapporte entgegengenommen. Die Aufnahme der Abbildung 12 zeigt den Augenblick nach der Erhängung von drei Zivilisten an einem provisorisch aufgebauten Galgen. Niemand schaut in die Kamera. Einige sind beschäftigt, die Erhängten vom Galgen zu nehmen, einige stehen als Zuschauer untätig, fast gelangweilt herum. Die beiden Männer vorne rechts am Rande, scheinen das Geschehen leitend zu überwachen. Wir wissen nicht, was sie miteinander reden. Jedenfalls haben beide ihre Hände hinter dem Rücken verschränkt - ein Ausdruck angemessener Autorität, gefühlloser Distanzierung von dem Anblick des Sterbens und des Todes, förmlicher Dienstesteifer von verantwortungsbewußten Einsatzleitern. Vor allem aber spricht diese Geste - ebenso wie das besitzergreifende Posieren vor den Opfern, wie der stolze Blick in die Kamera - von einem unangreifbaren Rechtsbewusstsein der Täter. »Was Du für Volk und Heimat tust, ist immer Recht getan.«

Grundlage für diesen Rechts- und Tugendbegriff war die nationalsozialistische Rassenideologie mit ihren sozialdarwinistischen Ausmerzungs- und Züchtungsvorstellungen. Wir können hier nicht die Mechanismen des propagandistischen Staatsapparates nachzeichnen, der den in den Bildern dokumentierten Tugendbegriff der Täter aufbaute und möglich machte. Wichtig ist vielmehr, auf die Brüchigkeit und die Grenzen dieses eingepflegten Rechtsgefühls hinzuweisen, die den Führern gerade im Hinblick auf die Befehlsausübenden bewußt waren. Am 30. Mai 1940 erläuterte Hans Frank, Generalgouverneur der besetzten Ostgebiete, Offizieren den Führerbefehl zur Ausrottung der gesamten polnischen Oberschicht. Er sagte: »Meine Herren, wir sind keine Mörder.«

Für den Polizisten und SS-Mann, der auf Grund dieser Maßnahme amtlich oder dienstlich verpflichtet ist, die Exekution durchzuführen, ist das eine furchtbare Aufgabe. Wir können leicht Hunderte von Todesurteilen hier unterzeichnen, aber ihre Durchführung deutschen Männern, anständigen deutschen Soldaten und Kameraden zu übertragen, das bedeutet eine furchtbare Belastung. [...] Jeder Polizei- und SS-Führer, der nun die harte Pflicht hat, diese Urteile zu vollstrecken, muß auch hundertprozentig die Gewißheit haben, daß er hier in Erfüllung eines Richtspruches der deutschen Nation handelt. Es darf auf keinen Fall der Eindruck einer willkürlichen Aktion entstehen.«¹⁷ Wir wissen, dass die Mitglieder der Einsatzgruppen, die mit zusätzlichen Zigaretten-, Wurst- und Schnapsrationen belohnt wurden, die »Sonderbehandlung« etwa von Frauen und Kindern häufig nur im alkoholisierten Zustand durchzuführen vermochten, was die Qual der Opfer auf bestialische Weise verlängerte. Selbstmorde, Nervenzusammenbrüche und Verhaltensweisen, die die Amtssprache bis heute als »Exzesse« bezeichnet, nahmen im Laufe der Zeit systemgefährdend zu. Die Führer als »Schreibtischtäter« mussten erkennen, dass die »Endlösung« nicht im Rahmen eines traditionellen Kriegs- und Mörderhandwerks durchführbar war. (Sie erfanden die industrialisierten Todesfabriken.) Das Bewusstsein der Befehlsempfänger, im nationalen Auftrag und mit rechtlicher Legitimation im Interesse einer rassischen Höherentwicklung der Menschheit zu foltern und zu töten, war nicht mehr als eine dünne Schicht der Rationalisierung von Angst - oder Lust. Die Bilder ge-



Abb. 14 bis 16: Diese drei Aufnahmen entstanden 1941 in Minsk. Deutsche Soldaten erhängten zwei sowjetische Widerstandskämpfer. Abbildung 14 wurde in dem Film "Der gewöhnliche Faschismus" (M. Romm, 1965) als Standfoto verwendet und von uns aus der Filmkopie fotografiert. (Abb. 15 und 16, Presseagentur Novosti, Moskau)

währen uns Einblicke hinter diesen brüchigen Panzer der Ideologie.

Mit kalten und mit heißen Augen

Der Bedeutung des zwanghaften Fotografierens jenseits der rationalen Ebene nationalsozialistischer Moral und Ideologie können wir uns nur spekulativ nähern. Auffällig ist, dass viele Fotografen die Einsätze, an denen sie beteiligt waren, in ihrem gesamten Verlauf in mehreren Aufnahmen festhielten. Zu den meisten hier abgebildeten Aufnahmen gibt es weitere, die die Augenblicke davor und danach zeigen. Die Fotografen der Erhängung von zwei jugendlichen Widerstandskämpfern in Minsk (Abb. 14, 15, 16), der Erschießung von

sieben Männern in der Sowjetunion (Abb. 17, 18), der Enthauptung eines jugoslawischen

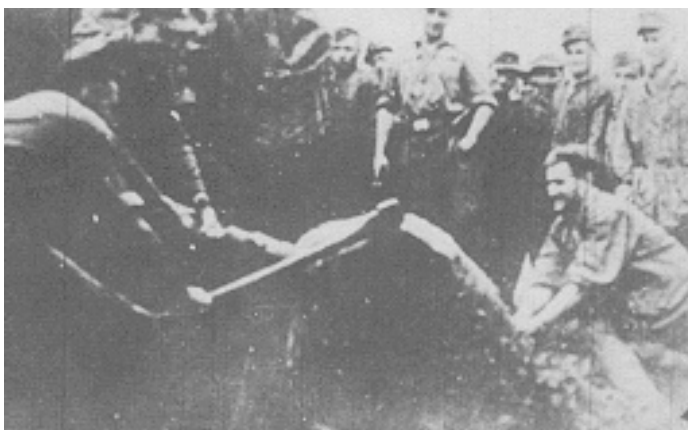
Abb. 17 u. 18:
Zwei Amateuraufnahmen. Erschießung von Zivilisten in der Sowjetunion, gefunden bei einem deutschen Kriegsgefangenen. Die Bilder gehören zu einer Serie, die das Ereignis in sieben Aufnahmen festhält. (Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen, Ludwigsburg, Duplikat-Negativ Nr. 973 und 974)

»Partisanen« mit einer Axt (Abb. 19, 20) haben die Ereignisse in ihrer Abfolge aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen. Die Beschriftung der Aufnahme Abbildung 19 erwähnt eine ganze Serie, aus der uns nur diese beiden Beispiele zugänglich wurden. Die Entstehung dieser Serien kann nicht allein aus dem Wunsch nach einer detaillierten fotografi-



Abb. 19 und 20: Enthauptung eines jugoslawischen Widerstandskämpfers mit der Axt. Das Foto (Abb. 19) wurde am 27.8.1947 von der amerikanischen Presseagentur Associated Press in Verbindung mit folgendem Text publiziert: „Das Bild wurde bei einem deutschen Kriegsgefangenen in Jugoslawien gefunden und ist von der jugoslawischen Kommission für Kriegsverbrechen als echt beglaubigt. Es gehört zu einer Reihe von Bildern, die das grausige Ereignis in mehreren Momenten festhalten.“

Abb. 19: Associated Press. Abb. 20 wurde in dem Film „Der gewöhnliche Faschismus“ als Standfoto verwendet und von uns aus der Filmkopie abfotografiert.



schen Dokumentation erklärt werden. Der SS-Mann ist kein professioneller »Kriegsberichteter«, der später aus der Vielzahl der gemachten Aufnahmen die am besten gelungene aussuchen will. Er hat keinen Auftrag zu einer historischen Dokumentation. Wir müssen uns vergegenwärtigen, wie er als Fotografierender den Einsatz seines Kommandos erlebt. Er bedenkt die Einstellung des Apparates auf die Lichtverhältnisse und berechnet die Entfernung zum Objekt, er sucht nach geeigneten Standorten, die er mehrfach wechselt, und bestimmt Format und Bildausschnitt. Indem er sich primär auf die Tätigkeit des Fotografierens konzentriert, kann er weder selbst handeln noch mit ungeteilter Aufmerksamkeit zuschauen. Er nimmt die Augenblicke des Tötens und Sterbens, die Zuckungen der Erhängten und Erschossenen durch das Objektiv der Kamera vor seinem leiblichen Auge wahr, während das zweite Auge geschlossen ist. Ein großer Teil seiner Aufmerksamkeit ist an die Aufgabe gebunden, die Wirklichkeit des Augenblicks in Bilder zu verwandeln, ja, er erlebt sie als Fotografierender bereits als eine Abfolge von Bildern. Diese Erlebnisweise bedeutet eine massive Distanzierung von dem Geschehen und eine starke Reduktion der sinnlichen und affektiven Wirkungen, die von ihm ausgehen. Die Konzentration der Sinne auf das mit einer künstlichen Optik versehene Auge läßt ihn das Röcheln und Schreien der Opfer weniger laut hören, selbst die Farben der Todesblässe und des Blutes sind für seine Wahrnehmung durch den Apparat gedämpft. Vor allem aber ermöglicht ihm die Isolierung und Technisierung des Augensinns eine »versachlichtete« Wahrnehmung, die das Gesehene nicht in seine seelische Vorstellungswelt eindringen läßt. Der Fotoapparat neutralisiert sein Gefühlsleben, seine Phantasie und seine eigenen sensuellen Reaktionen. Mit Hilfe des zwischengeschalteten Apparates vermag er das im höchsten Maße affektiv Ergreifende mit »kalten Augen« zu sehen, um einen Begriff von Gert Mattenklott zu verwenden, der diesen Vorgang in einem anderen Zusammenhang beschrieben hat.¹⁸ Die Abtrennung des Sehvorgangs als eines rein optischen Vorgangs von der übrigen Sinneswahrnehmung und vom Gefühlsleben befähigt den fotografierenden SS-Mann zu jener »Härte gegen sich selbst«, die das höchste Tugend- und Erziehungsideal aller Militärs, besonders aber der SS-Elite war. Der Fotograf verfolgt mit der distanzierenden Wahrnehmung durch die Kamera eine Strategie der Abwehr dessen,

was er sieht. Die Fotografierten sehen wir auf den Bildern nicht selten als hingebungsvolle, faszinierte Zuschauer. Sie foltern und töten nicht selbst, nehmen aber als aktiv Schauende am Foltern und Töten teil.

Zahlreiche Aufnahmen dieses Typus bilden eine Situation ab, die nach der Häufigkeit der erhaltenen Beispiele als charakteristisch bezeichnet werden kann: Der Fotograf visiert das Opfer als »Hauptmotiv« an, allein oder von einem NS-Akteur in welcher Weise auch immer malträtiert, in einigem Abstand ist ein Kranz von Zuschauern kreisförmig aufgestellt. Der Kreis schließt sich dort, wo der Fotograf steht. Die Brennweite des Objektivs bestimmt den Kreisausschnitt, der im Bild sichtbar wird. Diese Situation erinnert in ihrer formalen Struktur an den Auftritt von Schaustellern, an eine Zirkusvorführung. Die Beispiele, die wir ausgewählt haben (Abb. 21, 22, 23), zeigen die Vielfalt und die Steigerungsformen der Grausamkeit, die in diesen Schaustellungen möglich waren.

Die Aufnahme der Abbildung 21 entstand noch vor dem Krieg in Wien. Das Foto wurde nach 1945, beschriftet: »Hier amüsieren sich SS- und NSDAP-Leute in den Straßen Wiens über ältere Juden, die mit der Bürste den Bürgersteig schrubben müssen«. Einige dem Fotografen unmittelbar gegenüberstehende Zuschauer haben den Blick von den Knienden gehoben, um im Augenblick der Aufnahme in die Kamera zu sehen; die meisten blicken mit dem Ausdruck der Erheiterung auf das noch ungewohnte Schauspiel der öffentlichen Erniedrigung ihrer Mitbürger. Die Zurschaustellung ihrer »Zwangsarbeit« ist wesentlicher Teil der Verhöhnung, die im Vergleich zu anderen Situationen als »harmlose« Schikane erscheinen mag.

Abbildung 22 ist eine von zahlreichen Aufnahmen, die eine Selektion in Polen dokumentieren. Die jüdische Bevölkerung des Ortes musste sich auf den Marktplatz legen. Wehrmachtärzte und Ortskommandanten führen die Selektion durch. Das Aufgebot von Soldaten hat angesichts der Wehrlosigkeit der Liegenden nicht einmal seine Wachfunktion auszuüben. Sie stehen in dichter Reihe als eine Front von Zuschauern, die Hände tatenlos hinterm Rücken verschränkt. Der Rabbiner, Hauptmotiv des Fotografen, steht ruhig, schicksalsergeben und unnahbar zugleich. Sein Stehen kann bedeuten, daß er als arbeitsunfähiger, alter



Abb. 21: Nazis zwingen jüdische Männer in Wien, den Bürgersteig mit Bürsten zu schrubben, 1938. (dpa Bildarchiv, Frankfurt)



Abb. 22: Selektion in einer polnischen Stadt. Amateurfoto aus einer Serie. (Zydowski Historyczny, Warschau)

Mann zur sofortigen Tötung selektiert wurde oder als Mitglied des Judenrates für die Vollständigkeit der Gemeinde zur Verantwortung gezogen werden soll.

1943 wurde das Foto der Abbildung 23 bei einem deutschen Soldaten des 630. Schützenregiments gefunden, der während des Rückzugs in Gefangenschaft geriet. Es zeigt eine Massenerhängung in einem Kiefernwäldchen in der Nähe der Stadt Wjasma. Der Fotograf hat einen stark erhöhten Standpunkt eingenommen, vielleicht ist er auf einen Baum geklettert. Bei genauem Hinsehen ist das dichte Spalier der Zuschauer und ihrer Schatten links und rechts von den Erhängten zu erkennen. Alle Soldaten blicken unverwandt zu diesen hinauf. Nur einer von ihnen - er steht im Hin-

Abb. 23: Massenhinrichtung von Zivilisten in der Nähe von Wjasma bei Moskau, 1943. Das Foto wurden einem Soldaten des 630. Schützenregiments zusammen mit vielen anderen abgenommen. (Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen, Ludwigsburg, Duplikat-Negativ Nr. 1065)

Abb. 24: Leichenberg nach einer Exekution. Amateurfoto, gefunden in der Nähe von Wyschgorod bei dem getöteten Unteroffizier Worbs. Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen, Ludwigsburg, Duplikat-Negativ Nr. 1082)

Abb. 25: Amateurfoto eines deutschen Soldaten, aufgenommen im Juli 1944 westlich von Brest bei Biala Podlaska. (Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen, Ludwigsburg, Duplikat-Negativ Nr. 891)

Abb. 26: Massengrab während einer Exekution von jüdischer Bevölkerung in der Sowjetunion. Aufgenommen von der Gestapo. Das Foto wurde als Beweismittel in den Nürnberger Prozessen verwendet und von der Presseagentur APN veröffentlicht.

tergrund dem Fotografen gerade gegenüber hat den Blick von ihnen abgewendet, um die Tätigkeit des Kameraden mit der Kamera zu verfolgen.

Diese Fotografien dokumentieren wie viele andere Schaulust und Schaulust der Täter als weitverbreitete psychische Disposition. Schaulust und Schaulust spielten bekanntlich auch im Vollzug von Prügelstrafen, Folterungen und Exekutionen im Alltag der Konzentrationslager eine wichtige Rolle. Klaus Theweleit hat »Prügelritual und Schauen«, das Verhältnis geprügelter Sträfling/zuschauernder SS-Mann in den Zusammenhang einer Sexualpathologie der soldatischen Mentalität gestellt.¹⁹ Wir haben bis jetzt bewußt auf Begriffe wie »Sadismus« oder »Voyeurismus«, die Kategorien von »Krankheit« und »Gesundheit« als wenig hilfreich und eher Verwirrung stiftend verzichtet. Die zahlreichen Bilder, auf denen wir die fotografierten lustvoll schauen sehen, sind jedoch ohne den von Theweleit skizzierten Zusammenhang nicht mehr zu verstehen.

Wenn das Zuschauen bei Folterungen und Tötungen als Quelle von Lust, als Befriedigung eines wie immer zerstörten Triebes erlebt wer-



Abb. 27: Amateuraufnahme eines deutschen Soldaten. Die erhängte und verstümmelte sowjetische Widerstandskämpferin Soaja Kosmodemsjenskaja 1941 in dem Dorf Petrizewo in der Nähe von Moskau. (Presseagentur Nowosti, Moskau)

den kann, kann auch das Betrachten von Bildern dieser Szenen die gleiche Erlebnisqualität haben. Das Fotografieren kann jedoch auch als Steigerung der Schaulust, als potenziertes, intensiviertes Sehen verstanden werden. Die oben genannten Verordnungen verbieten nicht zufällig in einem Atemzug Fotografieren und Zuschauen - ohne Erfolg, wie wir wissen. Das Verbot hat nicht nur den pragmatischen Sinn der Geheimhaltung. Verboten wurde auch die Lust der Täter, die im Fotografieren und Zuschauen rufbar wurde. Das Odium des sadistischen Genusses stellte den Charakter der »Aktion« als politischen Sachzwang in Frage. Schriftliche Zeugenaussagen zu fotografischen Bildzeugnissen dokumentieren jedoch das Aufbrechen der Triebebene, sei es als unblutige Belustigung, sei es als exzessive Raselei. Simon Wiesenthal berichtet, daß die SS im Sommer 1941 in dem in Lemberg installierten Ghetto die Straßen aufriß und in einen bodenlosen Morast verwandelte. »Es war unmöglich, sich sauberzuhalten. Wir müssen wie Tiere ausgesehen haben oder wie Spukgestalten aus einer anderen Welt. An den schlimmsten Tagen kamen SS- und Wehrmachtsoffiziere, manche mit Frauen, in ihren schweren Wagen. Sie sahen uns zu, lachten über uns und fotografierten diese fremdartigen Untermenschen.«²⁰ 1939 wurden wegen angeblicher Brandstiftung alle jüdischen Bewohner des Ortes Ostrowo bei Warschau per Telefonanruf zum Tode verurteilt. Viele noch unerfahrene Mitglieder des Kommandos »waren dem Zusammenbruch nahe«, als sie sahen, daß sie auch Frauen und Kinder erschießen sollten. Vergeblich versuchten sie eine Revision des »Urteils« zu erwirken. Ein dem Kommando nicht angehörender Soldat namens Pillich schloß sich an, »um als alter Nationalsozialist einen dienstfreien Tag sinnvoll zu nutzen. [...] Pillich sah seine Aufgabe darin, die Polizisten zu größerem Eifer anzuspornen. Außerdem fotografierte er die infolge der Unerfahrenheit und Nervosität der Polizisten besonders grausame Aktion, u. a. die Szene, wie einem Kind nach einem Schuß die halbe Kopfhälfte herunterklappte,«²¹

Die Steigerung der sadistischen Schaulust durch das Fotografieren steht der oben beschriebenen Funktion des Fotografierens als Distanznahme des »kalten Auges« diametral entgegen. Beides ist möglich. Der Fotoapparat kann nicht nur zur Reduktion der Wahrnehmung bis zur Empfindungslosigkeit benutzt

werden, sondern auch als Instrument der Luststeigerung einer Wahrnehmung mit »heißen Augen«. Welche andere Erklärung wäre für die Entstehung von keineswegs seltenen Amateuraufnahmen wie denen der Abbildungen 24, 25, 26, 27 möglich?

Die Bilder fixieren die Wahrnehmungsidentität von menschlichen Leibern als »blutiger Brei«, als konturenlose, entgrenzte Masse. Der Wunsch - oder Zwang -, diese Anblicke zu fotografieren und als Bilder für eine später wiederholbare Betrachtung zu konservieren, kann sich nicht auf der Ebene politischer oder ideologischer »Überzeugungen« formieren. Das wogende Meer von Leichen, die zerstückelten, obszön verrenkten und entblößten Gliedmaßen, sind für den Fotografen nicht mehr als »besiegte Gegner« oder »bestrafte Feinde« zu realisieren. Die Anonymität der Körper bietet sich ihm an als Materialisierung seines eigenen Körperhasses, von dem er sich entlastet. Die Fotografien sind Zeugnisse des Schicksals des Körpers im 20. Jahrhundert. Jede Überlegung über Folter und Massaker als Teil unserer Zivilisation muss die Geschichte des Körpers und seiner Sexualität in den Mittelpunkt stellen, wie es Jean Genet in seinem Essay über die Massaker von Sabra und Chatila im September 1982 tut.²²

Unsere Fotos dokumentieren die panische Körperangst und die zerstörerische Körperverachtung der SS. Erst in diesem Zusammenhang erhalten sexualpathologische Begriffe wie »Sadismus« eine konkrete Bedeutung, die Jean Améry im Hinblick auf das Prügelritual in Konzentrationslagern aufgrund seiner eigenen Erfahrung als Häftling so formuliert hat: »Der Mitmensch wird verfleischlicht und in der Verfleischlichung schon an den Rand des Todes geführt; allenfalls wird er schließlich über die Todesgrenze hinausgetrieben ins Nichts. Damit realisiert der Peiniger und Mörder seine eigene zerstörerische Fleischlichkeit, ohne daß er sich aber darin, wie der Gemarterte, ganz verlieren müßte.«²³ Der im Akt des Fotografierens kulminierende Furor gegen die Körper von Menschen, deren soziale und politische Identität in diesem Augenblick im Bewusstsein der Fotografierenden verschwunden ist, gilt ihren eigenen.

Die Bilder Nr. 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 17, 18, 23, 24 und 25 konnten nicht abgedruckt werden, da die Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen keine Abdruckgenehmigung erteilt hat.

Anmerkungen:

- 1 Melitta Maschmann, Fazit, München 1979, S. 202.
- 2 Simon Wiesenthal, Doch die Mörder leben, München 1967, S. 313.
- 3 Ebenda, S. 240ff.
- 4 Andreas Gaspar, E. F. Ziehlke u. a., Sittengeschichte des Zweiten Weltkriegs, Hanau o. J., S. 198.
- 5 Diese Fotografien sind abgebildet und kommentiert bei Gert Prokop, Die Sprache der Fotografie, Berlin 1978, S. 30ff.
- 6 Udo Walendy, Bild »Dokumente« für die Geschichtsschreibung?, Vlotho 1973.
- 7 Darin unterscheidet sich als positive Ausnahme das Buch von Gerhard Schoenberger, Der gelbe Stern, Hamburg 1960, dessen Einleitung wichtige medienkritische Informationen und Überlegungen zu den Bildern formuliert.
- 8 »Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk mehr!« Faksimileausgabe des Aktendokumentes mit Fotografien, Neuwied/Berlin/Darmstadt 1960, mit einem Vorwort von Andrzej Wirth.
- 9 Konzentrationslager Auschwitz, Dokumentaraufnahmen, Warschau 1980.
- 10 Ebenda, S. 23.
- 11 Ebenda, S. 24.
- 12 Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen, Ludwigsburg.
- 13 Ebenda.
- 14 Ebenda.
- 15 Adalbert Rückerl, NS-Vernichtungslager im Spiegel deutscher Strafprozesse, München 1977, 3. Auflage 1979, S. 45.
- 16 Das Album enthält 384 Bilder aus der Zeit des Einsatzes seines Besitzers zwischen 1939 und 1944 in Polen. Es befindet sich heute in Warschau. Vgl. Jürgen Fischer, Bilder aus deutscher Vergangenheit, in: Stern, Nr. 47, 1979, S. 104ff.
- 17 Zitiert nach Hans Buchheim, Anatomie des SS-Staates, München 1982, S. 228.
- 18 Gert Mattenklott, Der übersinnliche Leib, Bd. 11, Kalte Augen, Reinbek bei Hamburg 1982, S.47ff.
- 19 Klaus Theweleit, Männerphantasien, Bd. 2., Frankfurt am Main 1978, S.341ff.
- 20 Simon Wiesenthal, a. a. O., S. 27f.
- 21 Andreas Gaspar, E. F. Ziehlke u. a., a. a. O., S. 200.
- 22 Jean Genet, Vier Stunden in Chatila, in: Tageszeitung, 7.2. 1982, S.22ff.
- 23 Jean Améry, Jenseits von Schuld und Sühne, zitiert nach Klaus Theweleit, a.a.O.,S.349.

Mit freundlicher Genehmigung übernommen aus: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Herausgegeben von Hannes Heer und Klaus Naumann. Hamburg 1995, S. 475-503.

Peter Stettner

Mythos „saubere Wehrmacht“

Der Beitrag des westdeutschen Kriegsfilms der 50er Jahre

Filme, die Krieg und Kampfgeschehen zum Gegenstand haben, gibt es seit Beginn der Filmgeschichte, auch in Deutschland. Aber nur einmal gibt es in Deutschland – und zwar in der Bundesrepublik, in der 2. Hälfte der 50er Jahre – so etwas wie eine Kriegsfilmwelle. Nachdem zu Beginn der Dekade einige Militärlustspiele und US-amerikanische Kriegsfilme eine gewisse Akzeptanz für militärische Motive im westdeutschen Nachkriegskino geschaffen haben, setzt ab Mitte der 50er Jahre die sog. Welle mit „harten“ westdeutschen Kriegsfilmen ein. Bis Ende des Jahrzehnts sind ca. 10% des westdeutschen Spielfilmangebots Kriegsfilme, ihr „Termingewicht“ in den Kinos liegt noch wesentlich höher.¹ Zu den bekanntesten Produktionen zählen etwa die *08/15*-Trilogie (1954f), *Canaris* (1954), *U 47 – Kapitänleutnant Prien* (1958), *Schlachtgewitter am Monte Casino* (1958) und *Hunde, wollt ihr ewig leben* (1958).

Ein typisches Merkmal dieser Filme ist, dass sie sich einen realistischen, auf historisch „wahre“ Begebenheiten zurückgreifenden Anschein geben, dessen „So war es wirklich - Gestus“ nicht zuletzt durch eingeschnittene Dokumentaraufnahmen erreicht wird. Darüber hinaus zeigen die Filme weitere Gemeinsamkeiten hinsichtlich der ausgewählten Begebenheiten, der Perspektiven auf die Ereignisse und der dominanten Motive, so dass von einer Typik gesprochen werden kann. Dazu gehören die folgenden Merkmale:

Der von Nazi-Deutschland begonnene 2. Weltkrieg erscheint als Naturgewalt und Schicksal, in das man hineingeworfen wird. Der Krieg als solcher wird nicht kritisiert, vielmehr der politische Irrsinn in diesem Krieg. Demgegenüber erscheint die militärische Ratio positiv, wobei die Trennlinie in den Filmen klar gezogen ist. Auf der Seite des politischen Irrsinns stehen (meist nur angedeutet, aber doch übermächtig

erscheinend) die politische Führung Nazi-Deutschlands und die SS, auf der anderen Seite Offiziere und Soldaten der Wehrmacht. Als willkommener Anlass dienen hier einige tatsächlich vorhandene Differenzen zwischen politischer Führung und Vertretern der Wehrmacht im Dritten Reich (z. B. *Canaris*). Soweit auf Kriegsverbrechen überhaupt irgendwie Bezug genommen wird, sind die Wehrmacht und ihre Vertreter nicht involviert. Die Filme zeigen vielmehr, dass die deutschen Soldaten mit- und weitermachen mussten, auch um „das Schlimmste zu verhüten“. Desertion, Befehlsverweigerung oder der freiwillige Gang in die Gefangenschaft werden verworfen. Was das deutsche Militär als Ganzes betrifft, so werden lediglich überzogener Drill, militärische Schikanen und unsinnige Befehle negativ bewertet.

Die Filme berichten vornehmlich aus der Sicht deutscher Soldaten, die anständig und fair ihren Dienst erledigen und letztlich die eigentlichen Opfer der (deutschen) Kriegsführung sind. Die Kriegsgegner erscheinen unterschiedlich: Während die westalliierten Soldaten durchaus als ebenbürtige, oft faire Gegner gezeichnet sind, erscheint die sowjetische Armee anonym, teilweise als unmenschlich und grausam.² So erweisen sich die ausgewählten Begebenheiten des 2. Weltkrieges sowie die handlungstragenden Repräsentanten als geeignet, um ein positives Bild der deutschen Wehrmacht und ihres Personals zu zeichnen.

Wie bereits angedeutet, stoßen die westdeutschen Kriegsfilme in den 50er Jahren auf ein großes Publikumsinteresse: Zehn Jahre nach Kriegsende, zur Zeit der Wiederbewaffnung in einer souveränen und selbstbewußter werden Bundesrepublik, besteht ein breites Interesse an einer Beschäftigung mit der jüngsten militärischen Vergangenheit. Dies kann unter verschiedenen Aspekten gesehen werden. Oh-

¹ Werner Jungeblodt, *Kriegsfilme noch und noch. Beiträge zur Begegnung von Kirche und Welt*, Nummer 47. Hrsg. von der Diözese Rottenburg, 1960, S. 6.

² Der einzige mir bekannte westdeutsche Kriegsfilm der 50er Jahre, der in zentralen Aspekten, etwa der „Feindbildzeichnung“, vom gängigen Typus abweicht, ist *Unruhige Nacht* (Regie: Falk Harnack, 1958).

ne Frage geht es im Zusammenhang der Bundeswehr um die Frage positiver Anknüpfungspunkte und Kontinuitäten. So haben die Filme in der Abgrenzung von militärischen Schikanen, Kadavergehorsam etc. eine Bedeutung im Zusammenhang des neuen Militärkonzeptes in den 50er Jahren: Im Rückblick auf den 2. Weltkrieg imaginiert man auch rückblickend den „Staatsbürger in Uniform“ und das Konzept der „inneren Führung“, das durch positive Protagonisten in den Filmen sozusagen vorweggenommen worden ist.

Die Konstruktion dieser positiven Anknüpfungspunkte, das Weglassen, Reduzieren und Verschieben der deutschen Kriegsverbrechen etc. ist aber auch insgesamt zentral für die Auseinandersetzung mit der Wehrmacht im 2. Weltkrieg und der eigenen Beteiligung daran. Hier bilden die Filme ein Angebot zur entlastenden Erinnerung und für eine Ehrenrettung sowohl der Institution Wehrmacht als auch des individuellen Soldaten.

Schließlich liegt die Vermutung nahe, dass die Filme im Sinne einer Wechselwirkung funktionieren: dass sie einerseits Ausdruck damals verbreiteter Hoffnungen, Wünsche und Ängste waren, dass sie andererseits aber auch die Erinnerung und den Blick in die Vergangenheit überformten und prägten. Hierfür ist ein Erzählfilm sehr gut geeignet, der konkrete Bilder in eine Zusammenhang stiftende Erzählung stellt und somit eine Verarbeitungsform anbietet. Einen derartigen Sinn kann das originäre Erleben und subjektive Erinnern des Krieges in der Regel so nicht bieten. Auf diese Weise dürften die Filme ganz wesentlich zum Mythos der "sauberen Wehrmacht" beigetragen haben.

Peter Stettner ist promovierter Historiker und nimmt einen filmgeschichtlichen Lehrauftrag am Historischen Seminar der Universität Hannover wahr. Seit 1995 ist er Leiter des Kulturarchivs Hannover.

Katrin Seybold

„Ihr hättet Hitler doch umbringen können!“

Über die Schwierigkeiten, Filme über Vergangenes und mit Jugendlichen zu machen

In München arbeitet die renommierte Filmmacherin Katrin Seybold zur Zeit an einer Zeitzeugen-Dokumentation „Glauben oder Denken“ über den Widerstand während des Dritten Reiches in der ehemaligen „Hauptstadt der Bewegung“. Katrin Seybold hat sich durch ähnliche Projekte (z.B. über den Widerstand in Stuttgart) oder die Verfolgung der Sinti und Roma) international einen Namen gemacht. Ihre Filme werden u.a. im United States Holocaust Memorial Museum, in deutschen KZ-Gedenkstätten und in Goethe-Instituten gezeigt. Im folgenden berichtet Katrin Seybold über ihre Erfahrungen bei Dreharbeiten mit Zeitzeugen und über die Schwierigkeiten, die gerade Jugendliche bei der Begegnung mit Zeitzeugen und deren Befragung haben.

Um meinen Film für Jugendliche über den Widerstand in der NS-Zeit zu machen, wollten wir die Zeitzeugen mit Jugendlichen zusammenführen und ins Gespräch bringen. Wir dachten, dass alte Menschen einfacher und lebendiger erzählen können, wenn ihr Gegenüber jung ist, so jung wie sie selbst damals waren. So waren bei den Dreharbeiten zu unserem Film „Mut ohne Befehl - Menschen im Widerstand 1933-1945“ Schüler beteiligt, manchmal ganze Gruppen, manchmal nur zwei oder drei. Aber es kam anders, als wir es uns vorgestellt hatten. Den Schülern - sie kamen aus verschiedenen Schularten, Haupt-, Real-, Berufsschule und Gymnasium - fielen kaum Fragen ein, und wenn, dann eher zu Nebensächlichem. Vor der Kamera waren sie relativ scheu und wirkten manchmal distanziert, fast uninteressiert. Ich drängte sie, doch mehr Fragen zu stellen, da sie doch schließlich etwas erfahren wollten. Da passierte etwas für mich Unerwartetes.

„Ihr hättet Hitler doch umbringen können, wenn er Euch nicht gepasst hat!“ provozierte ein Schüler den Stuttgarter Widerstandskämpfer Erwin Holzwarth, während die Kamera lief. Erwin Holzwarth erstarrte, dann wurde er wütend. Er hatte den beiden Jugendlichen zuvor ausführlich darüber berichtet, wie er als junger Mann mit Freunden aus der Kommunistischen Partei die Rundfunkübertragung von Hitlers

Stuttgarter Wahlrede am 15. Februar 1933 verhindert hatte. Hitler hatte vor, seinen Wahlzug in Stuttgart zu beginnen und wollte dort zum erstenmal das Medium Rundfunk nutzen. Als er an der Stadthalle eintraf, wurde er von seinen Anhängern mit Jubel begrüßt. Die mit Spannung erwartete Rede wurde aus der Stadthalle auch auf den Marktplatz übertragen. Schon nach kurzer Zeit kam es zu einer Störung, die bis zum Schluß der Veranstaltung nicht behoben werden konnte. Erwin Holzwarth gehörte zu der Gruppe, die das Kabel, welches mit dem Telegrafenamtm verbunden war, mit einer Axt durchgeschlagen hatte. Als der Rundfunkansager verkündete: *„Die Rede des Führers und Reichskanzlers kann nicht weiter übertragen werden. Sabotage macht das unmöglich ...“*, war die Sensation perfekt, und keiner der „Täter“ war erwischt worden. Am nächsten Morgen konnte man auf den Flugblättern, die noch in der Nacht hergestellt worden waren, lesen, wer für die Tat verantwortlich zeichnete: *„Wir Antifaschisten haben Hitler das Wort entzogen! Wir rufen alle zum gemeinsamen Widerstand gegen das Naziregime auf, gegen die faschistische Diktatur, die unser Volk in die Katastrophe führt.“*

Viele, auch junge Menschen ahnten schon damals die heraufziehende Katastrophe, und sie setzten alles daran, dies zu verhindern.

Kommunisten und Sozialdemokraten hatten jahrelang Aufklärung betrieben, damit die NSDAP nicht immer mehr Wählerstimmen bekam. Obwohl unter sich oft uneins, hatten sie gemeinsam Zeitungen und Flugblätter verteilt, in ihren Betrieben agitiert, Plakate geklebt und ihren arbeitslosen Kameraden Geld und Unterstützung gegeben. Bei den letzten freien Wahlen in Stuttgart im November 1932 erhielt die NSDAP nur 23 % der Stimmen, während Sozialdemokraten und Kommunisten mit 22,6 % bzw. 20,5 % der Stimmen ihnen zusammen weit überlegen waren. Sie konnten bei Demonstrationen und Kundgebungen große Menschenmassen mobilisieren. Die Stuttgarter Rede Hitlers, die in ganz Deutschland über den Äther gehen sollte, war sein erster öffentlicher

Auftritt als Reichskanzler. Die gesamte württembergische SA war anwesend, um diesem Ereignis beizuwohnen. Da war es Erwin Holzwarths kleiner Gruppe gelungen, Hitler ein Schnippchen zu schlagen ...

An diesem Beispiel wollte Holzwarth den heutigen Jugendlichen zeigen, daß auch der Einzelne damals etwas tun und sich politisch engagieren konnte. Hätten mehr Menschen so gedacht und gehandelt, wären die Wahlergebnisse vermutlich anders ausgefallen. Wenige Wochen später wurde Holzwarth verhaftet und als einer der ersten politischen Häftlinge in ein KZ gebracht. Alle anderen Funktionäre aus SPD und KPD folgten. - Holzwarth konnte nicht verstehen, daß die Jugendlichen leichtfertig von Tyrannenmord redeten, während er ihnen gerade demonstrieren wollte, daß die Katastrophe, die seine Gruppe in ihrem Flugblatt prophezeit hatte, mit demokratischen Mitteln abwendbar gewesen wäre. Der ehemalige Widerstandskämpfer fühlte sich in einem Maße mißverstanden, dass er gekränkt, ja verletzt war. An diesem Tag mussten die Dreharbeiten abgebrochen werden.

Wir fragten uns, warum uns das passiert war. Erst allmählich wurde uns klar, was in den Jugendlichen vorging und welche Vorstellungen und Bilder von der NS-Zeit sie mitbrachten: Das waren vor allem Aufmärsche mit Menschenmassen, die alle in eine Richtung die Hand zum Gruß hoben und jubelten. Wehende Fahnen mit Hakenkreuzen und Jugendliche, die fröhlich singend marschierten. Sie kannten auch die Namen erstaunlich vieler nationalsozialistischer Funktionsträger aus Erzählungen ihrer Großeltern. Sie konnten Schulwissen wiedergeben, auch über die Grauen der Konzentrationslager berichten - wenn auch mit großer Distanz. Sie waren „überfüttert“ mit NS-Dokumenten und -symbolen aus TV-Sendungen und Filmen, bei denen der Aspekt der subjektiven Betroffenheit weitgehend fehlt. Sie wußten dagegen wenig von den Versammlungen und Kundgebungen der linken Parteien und Gewerkschaften der Weimarer Zeit und so gut wie nichts von der Jugendbewegung, den Wandervögeln, den Falken und dem regen Vereinsleben.

Wir haben deshalb darauf geachtet, möglichst unbekannte Dokumente zu verwenden. Bewusst haben wir auf NS-Veranstaltungen, Hakenkreuzfahnen und „Führer-Bilder“ verzich-

tet, nach Bildern von Kundgebungen der Gegner des Nationalsozialismus, verbotenen Zeitungen, Flugblättern, Parolen an Wänden und Privatfotos gesucht. Dieses oppositionelle Material zu bekommen, erwies sich als äußerst schwierig, da Verfolgte und Widerstandskämpfer, wenn sie in die Illegalität untertauchen mussten, ihre Fotos und alles Beweismaterial vernichtet hatten. Ebenso schwierig zu finden waren Filmdokumente über die Verfolgung von Regimegegnern und Minderheiten. Denn von Täterseite dokumentierte Verbrechen, wie sie sich in NS-Filmmaterial finden, können meiner Meinung nach nicht dazu verwendet werden, die Leiden der Opfer zu bezeugen. Es erscheint mir problematisch, wenn die Berichte von Verfolgten, wie dies oft geschieht, mit Fotos aus nationalsozialistischer Propaganda montiert werden. Solche Bilder sollten nicht neben den wertvollen, durch Verstecke über den Krieg geretteten Familienfotos von Verstorbenen stehen. Wenn wir NS-Dokumente verwenden, müssen sie eindeutig als solche erkennbar sein.

Noch etwas anderes bei den Reaktionen der Jugendlichen kam dazu. Warum wirkten sie oft gefühllos und abgehoben? Warum klangen ihre Fragen künstlich und gestelzt? Und warum liefen die meisten nach den Dreharbeiten schnell, fast panikartig wieder weg? Die Jugendlichen waren noch nie Zeitzeugen begegnet, außer ihren eigenen Großeltern, die sich über die NS-Zeit in der Regel ausschwiegen. Sie wussten nicht, was in der unmittelbaren Umgebung ihrer Stadt an Verfolgung, Ausgrenzung und Diskriminierung von politischen Gegnern geschehen war und wie viele an Folter in den Konzentrationslagern zu Tode gekommen sind. Holzwarth gehörte zu den ersten eines lautlosen Aufstandes, der die Nazi-Diktatur bekämpfte, - ein Kampf gegen einen gewaltigen und perfekten Polizeiapparat und eine Propaganda, die streng darüber wachte, dass keine Informationen über den Widerstand in die Öffentlichkeit drangen. Erst bei diesen Gesprächen wurde den Jugendlichen klar, was es hieß, ein Oppositioneller gewesen zu sein, und dass sie in der Person des Erwin Holzwarth so etwas wie einen Helden vor sich hatten und dass es noch mehr, ja sogar viele solcher Helden gegeben haben musste. Es wurde ihnen auch klar, warum die Gestapo so schnell aller Gegner der Diktatur habhaft werden konnte, da sie diese entweder schon aus den langen Kampffahren vor 1933 kannte oder sie durch

Denunziation „kennenlernte“. Als Holzwarth aus dem Konzentrationslager entlassen wurde, waren viele seiner Kameraden ins Ausland geflohen. Er blieb in Deutschland und schloss sich einer illegalen Gruppe an, die Tarnschriften, Zeitungen und Flugblätter verteilte. Als die Gruppe durch Gestapoagenten verraten wurde, kam Holzwarth ins Zuchthaus. Kurz vor seiner Abschiebung ins KZ Mauthausen konnte er in die Schweiz fliehen.

Da wir bei den Dreharbeiten so beschäftigt waren, spürten wir nicht, wie stark die Jugendlichen in Wirklichkeit von dieser Begegnung beeindruckt waren. Später, am Schneidetisch und mit mehr Abstand von den Aufnahmen, wirkten sie auf mich plötzlich anders: eher verletzlich und alleingelassen mit ihren widerstrebenden Gefühlen. Ein eigenes Erlebnis, das ich in dem gleichen Alter hatte und das mir die Greuel des NS-Terrors zum ersten Mal in ganzem Ausmaß vor Augen führte, half mir zu verstehen, dass die Distanz, die die jungen Leute an den Tag legten, nur Fassade war. Sie waren von ihrer näheren Umgebung und ihrer Entwicklung her nicht auf die Konfrontation mit Menschen vorbereitet, die ein lebendiges Zeugnis von persönlichem Mut und persönlicher Zivilcourage ablegten und dafür die Qualen der Verfolgung und der Konzentrationslager bewusst in Kauf genommen und erlitten hatten. Sie sahen sich nun plötzlich Personen gegenüber, die ihre Großeltern hätten sein können und die *nicht* sagten, sie hätten von nichts gewußt, sie hätten keine andere Wahl gehabt, sondern die sich erinnern konnten und wollten, und die, nur sich selbst verantwortlich, gehandelt hatten. Das war ein Schlüsselerlebnis, das sie zunächst verstummen ließ.

Auf der anderen Seite zeigt dies einmal mehr, daß das Unvorstellbare und das Grauen des „Dritten Reiches“ nicht über historische Daten und Fakten vermittelt werden kann, sondern nur durch subjektive Betroffenheit. Für menschliches Gefühl und menschlichen Verstand ist Tod nur in der Einzahl vorstellbar, 55 Millionen Tote sind gefühlsmäßig nicht mehr zu „erfassen“.

Vieles ist versäumt worden, und die Chancen werden immer geringer, den Jugendlichen Begegnungen mit dieser Generation zu ermöglichen. Es ist schwer, den Weg zu den Zeitzeugen zu finden und oft kaum zumutbar, sie nach den Geschehnissen aus dieser Schreckenszeit zu befragen. Berichte aus den Kon-

zentrationenlagern werden sehr oft mit großer Zurückhaltung gegeben. Wir haben immer Familienangehörige mit einbezogen, die den Zeugen zur Seite standen. Mehrmals überlegten es sich die Beteiligten wieder anders, und wir standen mit dem Team vor verschlossenen Türen. Bei „*Mut ohne Befehl*“ passierte es auch, daß wieder Angst vor Denunziation, vor Beschimpfung durch Fremde hochkam. So konnten wir Aufnahmen nicht verwenden, die genau schildern sollten, wie Mitglieder der SPD und der Kommunisten bei der Machtübernahme der Nationalsozialisten im März 1933 bewaffnet in den Wäldern lagen. Es schien immer noch gefährlich, davon zu erzählen. Und jetzt, bei den Recherchen zu meinem Projekt über den Münchner Widerstand, stieß ich auf eine Zeitzeugin, deren Tochter bei der Gefangennahme der Eltern und der Deportation des Vaters einen Schock erlitten hatte und nun verhindern möchte, dass die Mutter immer wieder von diesen Erlebnissen erzählt.

Viele der Verfolgten und Widerstandskämpfer sind von den nachwachsenden Generationen enttäuscht. Für ihren Mut und ihre Opferbereitschaft blieb den meisten bis heute die Anerkennung versagt, und fast niemand kennt ihre Namen. Immer wieder wird das Erlittene bei den Interviews erneut durchlebt und die Frage nach dem Sinn ihres Leidens gestellt. Meist hilft ihnen jedoch die Vorstellung, dass der Film für junge Menschen gemacht wird.

Nach der Vorführung des Films über Antisemitismus „*ALLE JUDEN RAUS!*“ / *Judenverfolgung in einer deutschen Kleinstadt 1933-1945* beim Münchner Filmfest begannen einige Schüler eines Gymnasiums in der Nähe von München, ihre Familiengeschichte zu recherchieren. Das Projekt weitete sich aus. Es entstand eine Untersuchung über die Entwicklung dieser Gemeinde in der NS-Zeit. Dies ist ein sehr ermutigendes Ergebnis. Doch im allgemeinen habe ich keine sehr genauen Zielvorstellungen im Hinblick auf die Jugendlichen, wenn ich mit einem Filmprojekt dieser Art beginne. Am Anfang weiß ich nie, ob das ganze realisierbar ist, und ob sich mit den Zeitzeugen ein Film machen läßt. Am Schneidetisch erlebe ich immer wieder Überraschungen. Ich kann mit meiner Arbeit nur versuchen, widerstrebende Gefühle wachzurufen, der bildlichen Perpetuierung von NS-Propaganda entgegenzutreten, ein Bewusstsein von Ungerechtigkeit und Unmenschlichkeit zu entwickeln und Anstöße zum Handeln zu geben.

Katrin Seybold

Filmmacherin seit 1970, lebt in München. Sie lernte das Filmhandwerk bei Hans-Rolf Strobel, Ulla Stöckl und Edgar Reitz. Schwerpunktthemen ihrer Filmarbeit: Lebens- und Arbeitsbedingungen von Arbeitern und Angestellten, Ökologie, Sinti. Von 1981 bis 1984 Mitglied des Auswahlausschusses für Filmförderung beim BMI. Seit 1994 Mitglied der Akademie der Künste Berlin. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen.

Filmographie (Auswahl)

- *Schimpft uns nicht Zigeuner* mit Melanie Spitta (1980, Preis des Frauenfilmfestivals Paris)
- *Wir sind stark und zärtlich* (1981, bester Jugendfilm 1981, Preis des Frauenfilmfestivals Paris)
- *Wir sind Sintikinder und keine Zigeuner* mit Melanie Spitta (1981, Prädikat: besonders wertvoll)
- *Es ging Tag und Nacht, liebes Kind/Zigeuner (Sinti) in Auschwitz*
- mit Melanie Spitta (1982, Prädikat: besonders wertvoll)
- *Das falsche Wort/Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinti) in Deutschland?* mit Melanie Spitta (1987, Prädikat: besonders wertvoll, Film des Monats November 88 der Jury der Evang. Filmarbeit)
- *Mut ohne Befehl / Widerstand und Verfolgung in Stuttgart 1933-1945* (1994)

Mit freundlicher Genehmigung übernommen aus: FWU-Magazin, Nr. 1/1998

Medienempfehlungen

Jenseits des Krieges

Von Ruth Beckermann
VHS Österreich 1996 113 Minuten

Ein Ausstellungsbesucher zu einem anderen:
"Und wenn Sie das heute noch unterstützen, sind Sie eh' ein Verbrecher!"

Ein ehemaliger Berufsoffizier:
"Jeder muß seinen Job machen..."

Ein Besucher:
"Wenn man schon so eine Ausstellung macht, dann sollte man das auch über Stalin machen!" ...

Die Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht von 1941 bis 1944* war im Herbst 1995 in Wien zu sehen. Auch österreichische Soldaten, ihr Land war längst 'heim ins Reich' geholt, agierten auf seiten des Hitler-Regimes an den Fronten des Zweiten Weltkrieges und in den besetzten Gebieten. Die Filmemacherin Ruth Beckermann hat gemeinsam mit dem Kameramann Peter Roehsler während der Ausstellungswochen in Wien Zeitzeugen aus jener Kriegsgeneration, aber auch andere Besucher und Besuchergruppen zum präsentierten Thema befragt und zu Wort kommen lassen.

Jenseits des Krieges dokumentiert die Erzählungen, Berichte, Diskussionen und Streitgespräche. Das Ergebnis dieser Recherche und Spurensuche ist ein in vielerlei Hinsicht 'anstrengender' Film, dessen engagierter Zugang sich auch in einem fast 'amateurhaft', will sagen: rauh und un gelenk wirkenden Einsatz von Bild und Ton ausdrückt. Die in Teilen aufgeregt und kontrovers geführten Diskussionen der Besucher verlaufen sich gar manchmal in ein nahezu unverständliches Stimmengewirr, das den Zuschauern eine Vorstellung von der ungeheueren Emotionalität vermittelt, die die persönliche und politische Diskussion um die Verbrechen der Wehrmacht nach wie vor charakterisiert.

Jenseits des Krieges läßt zwar zum einen durch die ganz persönlichen, subjektiv eingefärbten Erinnerungsberichte ein Bild jener grauenvollen Ereignisse jenseits des 'normalen' Krieges entstehen, ist aber in erster Linie ein Film über die

politische Kultur des Erinnerns heute, über das Verdrängen und das Eingestehen von Schuld, über das 'kollektive Unbewusste' und noch längst nicht überwundene weltanschauliche Positionen. In einer Mischung aus Hilflosigkeit, Ohnmacht, Scham, Opportunismus und ungebrochenem Fanatismus berichten die Zeitzeugen von Verbrechen, wie den Erschießungen russischer Kriegsgefangener, der Ermordung der Juden und der Mißhandlung von Frauen.

Unterschiedliche Perspektiven und Standpunkte werden deutlich und animieren zur Auseinandersetzung: Da ist zum einen der Versuch, Hitlers Überfall auf die Sowjetunion zum Präventivkrieg umzudeuten, d.h. die vermeintliche Bedrohung durch den 'kulturbedrohenden' Stalinismus als Dreh- und Angelpunkt eines von rassistischen Motiven durchsetzten Erklärungs- oder besser: Entschuldigungsmodells zu nehmen. - "Das ist ja typisch für den Russen, diese Gleichgültigkeit dem Leben gegenüber..." - "...sonst hätte der Russe am Atlantik gestanden!" Da ist weiterhin der Versuch, die Taten der Wehrmacht als normale Kriegshandlungen darzustellen bzw. 'den Krieg', der ja "immer fürchterlich" ist, als abstrakte Gegebenheit für die Grausamkeiten verantwortlich zu machen. Und da sind jene Zeitzeugen, die - zum Teil unter Weinkrämpfen - ihre Erinnerungen wiedergeben und der Ausstellung attestieren: "Das stimmt hundertprozentig!"

Die gezeigten Interviews und Gespräche verweisen auf eine ganze Reihe unterschiedlicher historischer sowie aktuell-politischer Aspekte der Ausstellung selbst und ihrer Rezeption. Und die Frage: "Was hätte ein junger 25-jähriger einfacher Soldat tun sollen?" legt eine Reflexion über gesellschaftliche sowie subjektive Voraussetzungen für die Entwicklung von Widerstand und Zivilcourage nahe.

Hasenjagd

Vor lauter Feigheit gibt es kein Erbarmen
Von Andreas Gruber
Österreich/D/Luxemburg 1994 105 Minuten

Ein Spielfilm, dessen Handlung vor dem historischen Hintergrund der sich ankündigenden

Niederlage der Wehrmacht angesiedelt ist und der in einer bewegenden Geschichte die gesellschaftlichen und psychologischen Herrschaftsmechanismen und die ganze Brutalität des Nazi-Regimes aufzeigt. Der Spielhandlung liegt die wahre Begebenheit einer Massenflicht von KZ-Häftlingen zugrunde, die der Film selbst mittels Schrifteinblendungen beschreibt:

"Die Geschichte des Films basiert auf den tatsächlichen Geschehnissen rund um die sogenannte Mühlviertler Hasenjagd. - Jänner 1945, KZ Mauthausen. - Im Block 20 erwartet 500 Offiziere der Roten Armee der sichere Tod. - Die Kriegsgefangenen wurden nach Mauthausen verschleppt, weil sie sich geweigert hatten, auf Seiten der deutschen Wehrmacht zu kämpfen. - Von 9 der 500 geflohenen Häftlinge ist bekannt, daß sie die Mühlviertler Hasenjagd überlebten."

Als die gefangenen russischen Soldaten durch ein Kasserfeld erfahren, dass ihr Block innerhalb eines Monats liquidiert werden soll, entschließen sie sich zur Flucht aus dem Lager. Schnee und Kälte beherrschen die oberösterreichische Landschaft im Januar 1945. Von SS- und lokalen Nazi-Größen wird die gesamte Bevölkerung der Umgebung dazu aufgefordert, die entflohenen "Schwerverbrecher" wie die Hasen zu jagen und dabei keine Gefangenen zu machen. Niemand darf zurückstehen. Der Film verfolgt aus wechselnden Perspektiven diese "Hasenjagd", die physischen und seelischen Belastungen sowohl von Jägern als auch von Gejagten. Die stilisiertere Inszenierung verdeutlicht die Einbettung des Schicksals der einzelnen Personen in die autoritären gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse des nationalsozialistischen Staates, zeigt aber gerade vor diesem Hintergrund auch auf, dass es Handlungsspielräume, Möglichkeiten zum couragierten Widerstand gab.

Zwei flüchtende Häftlinge werden von der Bauernfamilie Karner versteckt, deren Sohn Fredl sich mit mehr oder weniger Erfolg weigert, an der grauenvollen Jagd teilzunehmen ...

Ein Film über die 'Hundertprozentigen', die Mitläufer, über die Widerstand Leistenden; ein Film über den Terror und die unterschiedlichen Reaktionsweisen darauf. Eine sehr eindringliche und nachvollziehbare Zeichnung der Figu-

ren schafft in diesem Spielfilm verschiedene Blickwinkel und Zugänge zu einem nach wie vor aktuellen Thema.

Operation Teddybär

CD-ROM 1997

Die Normandie im Juni 1944: Kurz vor ihrer Entdeckung verbirgt eine Gruppe französischer Widerstandskämpfer geheime Dokumente im Teddybären des 12-jährigen Paul. Dieser ahnt von nichts und gerät in das Chaos der Bombenangriffe ...

Eine interaktive Comic-Geschichte, die einen neuartigen Zugang zu den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges bietet. Hinter den einzelnen Bildern verbergen sich zahlreiche historische Informationen, anschaulich dargestellt in Text und Fotografie, in animierten Karten und Grafiken.

Gegen das Vergessen

Eine Dokumentation des Holocaust

CD-ROM 1997

Die CD-ROM bietet eine interaktive Zeitreise in das dunkelste Kapitel der deutschen Geschichte. Die Verfolgung der Juden im Dritten Reich, ihre beinahe vollständige Vernichtung als Volk und die bis heute andauernden Auswirkungen werden anhand von Foto-, Film-, Audio- und Textdokumenten nachgezeichnet. Texte, Videos, Karten und Zeitdiagramme fügen sich zu einer anschaulichen Informationsquelle.

Widerstand und Verfolgung im III. Reich

Aus der Reihe:

Meilensteine des 20. Jahrhunderts

CD-ROM 1998

Ein interaktives Medium über die Geschichte des Widerstandes gegen das Hitler-Regime. Eine große Anzahl von Dokumenten berichten über den Widerstand, den es in allen gesellschaftlichen Schichten und Bevölkerungsgruppen gab: unter Studenten, Arbeitern, Geistlichen, Politikern, Generälen. Doch aller Widerstand reichte nicht aus, um dem nationalsozialistischen Terror-System zu begegnen, war zu schwach und zu zersplittert. Mit Hilfe von Ton- und Bilddokumenten zeichnet die CD-ROM ein anschauliches Bild der Zeit. Hunderte von Biographien und Glossareinträgen sind kopier-

und ausdrückbar. Ein Archiv bietet direkten Zugriff auf ausführlich dokumentierte Quellen. Das sogenannte Wissensradar stellt eine kontextbezogene Suchfunktion zur Verfügung.

Die Spur des Vaters

VHS 75 Min. f/sw D 1989

Mit den Kriegstagebüchern und Feldpostbriefen seines Vaters begibt sich der Filmemacher Christoph Boekel auf eine Reise an jene Orte, an denen die Einheit seines Vaters während des Rußlandfeldzuges kämpfte und agierte. Vater und Sohn im filmischen Dialog über den Krieg. Nicht über irgendeinen Krieg, sondern über den Krieg im Osten, der kein 'normaler', sondern ein verbrecherischer Vernichtungskrieg war. Das belegen in äußerst eindringlicher Weise die Interviews und Gespräche, die Boekel mit alten Leuten, mit noch lebenden Zeitzeugen der grausigen Ereignisse in den russischen Dörfern führte. Das belegen aber auch die Zitate aus den Tagebüchern, die in manchen Passagen strotzen vor rassistischen Herrenmenschen-Attitüden. Hier ist 'der Russe' einzig ein in Horden auftretender Mordbrenner, den es auszurotten gilt. Erst als sich die Niederlage abzeichnet und die Soldaten beginnen, unter Hunger und Kälte zu leiden, verschiebt sich die Optik ein wenig, ist von der "naiven Menschlichkeit des russischen Bauern" die Rede.

Ein sehr persönlicher Dialog über persönliche und historische Schuld, über jahrzehntelang Verdrängtes und den Versuch, einen Weg zu finden zwischen Verstehen und Verurteilen. Der Film besticht durch seine Balance zwischen der subjektiven und der objektiven Dimension des thematisierten Geschehens: da ist die Ratlosigkeit des Regisseurs, wenn sich die Bestialität der unter Tränen erinnerten Grausamkeiten und Misshandlungen in den Gesichtern der alten Frauen und Männer spiegelt; da ist ein stilles Birkenwäldchen, das vor Jahrzehnten ein Ort des Todes war... Dokumentarisches Bildmaterial, Bilder von den Dörfern und Straßen heute, Aussagen des Vaters und Reflexionen des Sohnes ergeben einen außergewöhnlichen Film, der eine Fülle von Ansätzen bietet für eine Auseinandersetzung mit der verbrecherischen Politik des Hitler-Regimes, mit dessen wahnhafter Weltanschauung.

Ganz normale Soldaten

„Kleine Täter“ im Zweiten Weltkrieg

Dokumentarfilm von Manfred Bannenberg
45 Min., VHS, Farbe und s/w, D 1995

Auch mehr als 50 Jahre nach Kriegsende, nach vielen historischen Aufarbeitungen der Geschehnisse zwischen 1933 und 1945, schien ein Thema immer noch tabu zu sein: die zehntausendfache aktive Beteiligung „ganz normaler Männer“ an den Grausamkeiten des Krieges. Die Beteiligung und Verstrickung ist schon so viele Jahre bekannt - und doch dauert das Verdrängen, Verleugnen und Verschweigen bis heute an. Der Autor dieses Films wurde genau damit bei seinen Recherchen immer wieder konfrontiert und er hatte Schwierigkeiten, Menschen zu finden, die bereit waren, vor der Kamera zu sprechen.

Die Dokumentation beginnt im Archiv der Hamburger Staatsanwaltschaft und zeigt Berge von Akten, die über die Greuelthaten der Wehrmacht Auskunft geben. Man brauchte viele tausend Helfer, damit die brutale Maschinerie funktionierte, und viele sind bis heute unbekannt geblieben. Doch mit einigen „Helfern“ konnte Manfred Bannenberg Interviews führen. Sie berichten von ihren Erlebnissen, ihren Taten, ihren Schuldgefühlen.

Ein ehemaliger Marineoffizier will sich erinnern und die Wahrheit sagen, die ihn bis heute quält. In Südfrankreich mußte er die Exekution eines jungen Spaniers durchführen, der aus fadenscheinigen Gründen hingerichtet wurde. Heute möchte er jungen Menschen klarmachen, was es heißt, mit persönlicher Schuld beladen zu sein. - Auch ein ehemaliger Infanteriesoldat an der Ostfront ist bereit, zu reden. Eher stiller Beobachter als Teilnehmer an Massakern, die dort abliefen, weiß er noch um das Gefühl „von Scham und unehrenhaftem Handeln“. Seine Kriegsgefangenschaft sah er als gerecht an. Als er Anfang der fünfziger Jahre in einer Studentenzeitschrift dazu Stellung nahm, wurde er der kommunistischen Agitation und der Parteinahme für die Sowjetunion bezichtigt. Es war die Zeit der Wiederbewaffnung, vor der er mit seinem Artikel warnen wollte. Aus der NS-Zeit ergibt sich eine historische Verantwortung, die anhand dieses Films gut sichtbar gemacht werden kann. Jede/r Geschichtslehrer/in kann wieder jederzeit mit

Jugendlichen konfrontiert werden, die rechts-extremem Gedankengut nahestehen. In aller Regel gibt es aber in dieser Altersstufe noch so etwas wie Neugier, die „Wahrheit“ über die NS-Zeit abseits der vorgegebenen Geschichtsbücher zu erfahren. Die ausführlichen Interviews in diesem Film sind eine Möglichkeit, die Authentizität der Verbrechen, die im Namen dieses Regimes begangen wurden, nachzuvollziehen.

Literaturhinweise:

Browning, Christopher: *Ganz normale Männer*. Reinbek bei Hamburg 1993.

Heer, Hannes (Hrsg.): *„Stets zu erschießen sind Frauen, die in der Roten Armee dienen“*. Geständnisse deutscher Kriegsgefangener über ihren Einsatz an der Ostfront. Hamburg 1995.

Manoschek, Walter (Hrsg.): *„Es gibt nur eines für das Judentum: Vernichtung“*. Das Judenbild in deutschen Soldatenbriefen. Hamburg 1995.

Messerschmidt, Manfred: *Die Wehrmacht im NS-Staat. Zeit der Indoktrination*. Hamburg 1969.

*Text unter Verwendung des Filmbegleit-
heftes von Ina Hochreuther.*

„Mir zeynen do“

Der Ghettoaufstand und die jüdischen PartisanInnen von Bialystok

Dokumentarfilm von Ingrid Strobl
90 Min., VHS, Farbe, D 1992

Als nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion und mit dem Beginn der Besatzungsherrschaft und der Auslöschung der jüdischen Bevölkerung sich Partisanengruppen bildeten, die aktiven und bewaffneten Widerstand leisteten, waren darunter auch jüdische Frauen und Männer. Der Film widmet sich diesem nur selten erwähnten Teil der Geschichte. Drei überlebende Zeitzeuginnen berichten vom jüdischen Widerstand im Zweiten Weltkrieg in der ostpolnische Stadt Bialystok: Chaika Grossman, Liza Czapnik und Anja Rud gehörten einer linkssozialistischen

Bewegung, dem *Haschomer Hazair*, an, schlossen sich einer Partisanengruppe an und leben heute in Israel. Der Film rekonstruiert durch ihre Berichte, was sich damals ereignete:

- nach dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht im Juni 1941 die Weigerung, sich der Unterdrückungs- und Vernichtungsmaschinerie zu fügen - und dementsprechend der Weg in die Illegalität,
- Beteiligung am Partisanenkampf in und um Bialystok, solange dort das jüdische Ghetto bestand,
- Mitwirkung am Aufstand im August 1943, als das Ghetto von deutschen Truppen „liquidiert“ wurde,
- Fortsetzung des Partisanenkampfes nach dem Scheitern des Aufstandes und der Auslöschung des Ghettos,
- Zusammenschluß der jüdischen PartisanInnen mit einer sowjetischen Partisanenbrigade; *die Mejdalach* (die Mädchen) organisieren als antifaschistisches Komitee die Verbindung zwischen den Versteckten im Wald und der besetzten Stadt; dabei kommt es in einigen Fällen auch zur Zusammenarbeit mit antifaschistischen Deutschen,
- die Trauer und die Leere, die für die wenigen Überlebenden eintritt, als ihr Lebenszweck (der Sieg über die deutschen Besatzer) erreicht ist.

Den breiteren historischen Hintergrund des Films bietet der Überfall der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion im Juni 1941. In den ersten Tagen dieses Krieges wurde Ostpolen, das nach dem Hitler-Stalin-Pakt im Spätsommer/Herbst 1939 von der Sowjetunion besetzt worden war, nunmehr von deutschen Truppen besetzt. In deren Gefolge begannen unverzüglich SS und Einsatzgruppen mit der Ermordung der jüdischen Bevölkerung. Bereits wenige Stunden, nachdem die Stadt Bialystok am 27. Juni 1941 von den Deutschen erobert worden war, wurden über tausend Männer und Jungen in der großen Synagoge der Stadt eingepfercht und lebend verbrannt.

Ingrid Strobl ist mit ihrer Konzentration auf ein zu wenig beachtetes Thema ein Film gelungen, der unter die Haut geht, gerade weil er nicht nur Opfer zeigt, sondern Menschen, die sich wehrten. Die Filmemacherin nimmt sich selbst im *off*-Kommentar weitgehend zurück und beschränkt sich auf - nüchtern vorgetragene - notwendige Zusatzinformationen. Die Mög-

lichkeiten und Stärken der *oral history* werden konsequent genutzt und umgesetzt. Im Vordergrund stehen die Berichte der drei Frauen. Der Film gibt ihren Erinnerungen und Rekonstruktionsversuchen Raum und Zeit. So entsteht ein eindringliches und bewegendes Bild, ohne dass Betroffenheit bewußt evoziert würde.

Wenn Ingrid Strobl sich von Chaika Grossman durch das heutige, neu aufgebaute Bialystok führen läßt und diese das damalige Geschehen erinnert, dann entsteht die Vergangenheit, ohne dass sie weiter bebildert wird, vor dem Auge des Betrachters. So liegt die Stärke des Films auch darin, dass er einen Rekonstruktionsversuch unternimmt, der zum einen sichtbar aus der Gegenwart heraus und zum anderen aus einer klaren und in sich stimmigen Perspektive erfolgt.

Der Film ist hervorragend geeignet, in der Bildungsarbeit innerhalb des größeren Themenkreises „Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg“ eingesetzt zu werden. In seiner Verbindung der Bereiche „Judenverfolgung“ und „Widerstand“ trägt er dazu bei, eine Lücke zu schließen. Ungewöhnlich ist auch, dass Frauen im Vordergrund stehen, die aktiv Widerstand leisteten.

In dem Film werden in Form lebendiger Erinnerung viele Aspekte angesprochen, aus denen sich weiterführende Fragen und Möglichkeiten zu Vertiefung und Systematisierung ergeben, vor allem:

- die Gründe und Motive verfolgter Juden, auch gerade jüdischer Frauen, den Weg in den Widerstand zu wählen,
- die Bedeutung und die Rolle von Frauen innerhalb der Widerstandsbewegung,
- konkrete Tätigkeiten und Aufgaben der Partisanen und Partisaninnen,
- die Zusammenarbeit mit anderen Widerstandsgruppen sowie mit sowjetischen Brigaden,

- die Verarbeitung der schrecklichen Erfahrungen während des Krieges und in der späteren Zeit.

„Mir zeynen do“ ist auch ein sehr gutes Beispiel für den Umgang mit ZeitzeugInnen bzw. *oral history* im Film. Dabei sollte auf Vergleichsfilme zurückgegriffen werden, z.B. auf „Anne Frank - Die letzten sieben Monate“ (Regie: Willy Lindwer) oder „France Bloch-Serazin“ (Regie: Loretta Walz).

Literaturhinweise:

Strobl, Ingrid: „Die Angst kam erst danach.“ Jüdische Frauen im Widerstand in Europa 1939-1945. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1998.

Heer, Hannes/Naumann, Klaus (Hrsg.): Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944. Hamburger Edition, Hamburg 1995. Erweiterte Lizenzausgabe mit Personen- und Ortsregister: Zweitausendeins Versand, Frankfurt am Main, 1997.

Rufeisen, Hela: Abschied von Mila 18. Als Ghattokurierin in Warschau und Krakau. Scriba-Verlag, Köln 1996.

Grossman, Chaika: Die Untergrundarmee. Der jüdische Widerstand in Bialystok. Aus dem Amerikanischen und mit einem Vorwort von Ingrid Strobl. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993.

Text unter Verwendung der Medienbelegkarte von Peter Stettner und Monika Gödecke

AV-Medien zum Themenbereich Wehrmacht/Zweiter Weltkrieg

Folgende Medien können alle schulischen und außerschulischen Bildungseinrichtungen in Niedersachsen **kostenlos** beim Medienpädagogischen Zentrum Hannover (MPZ), bei den kommunalen Bildstellen bzw. beim NLI - Dezernat Medienpädagogik entleihen. Es wird dringend empfohlen, die Medien vor dem Einsatz zu sichten. Die Kürzel MPZ bzw. NLI vor der Signatur geben an, wo der jeweilige Titel vorhanden ist.

Das Verzeichnis ist eine Auswahl von Medien und legt den Schwerpunkt auf den Zusammenhang mit der Ausstellung "Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944". Sowohl beim NLI wie beim MPZ sind darüber hinaus zahlreiche weitere Medien zum Themenbereich Nationalsozialismus, Unterdrückung politischer Gegner, Judenverfolgung, totalitäre Herrschaftssysteme, Widerstand usw. ausleihbar.

Um Doppelnennungen aufgrund thematischer Überschneidung zu vermeiden, sind die einzelnen Medien in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt.

Adolf Eichmann

Erscheinungsform Mensch

NLI 42 48138

16mm 107 Min. f/sw D 1979

Spannende, informative und im besten Sinne beunruhigende Dokumentation über Adolf Eichmann, einen der Hauptverantwortlichen für die Vernichtung der jüdischen Bevölkerung in der NS-Zeit. Die ausgewählten Zeitzeugen verleihen dem Film ein hohes Maß an Authentizität.

Akte Wiltau

MPZ 1380

16mm 60 Min. sw D 1961

Unteroffizier Wiltau ist Gefangenenerwärter im Wehrmacht-untersuchungsgefängnis Lehrter Straße in Berlin, wo in einer besonderen Abteilung Gegner des NS-Regimes auf ihre Aburteilung warten; meist Offiziere, die der Konspiration gegen Hitler oder der Sabotage beschuldigt werden. Wiltau hilft ihnen, wo er nur kann, er "schmuggelt" Briefe, vermittelt Begegnungen und deckt den Ausbruch von Häftlingen. Erst am Schluss merkt Wiltau, dass er im Gefängnis-kommandanten einen geheimen Verbündeten hatte ...
Regie: Ralph Lothar

Alles war möglich ...

Das KZ Dora und die V-Waffenfabrik

NLI 42 47943

MPZ 15378

VHS 30 Min. f D 1992

Ab Herbst 1943 wurden in der Nähe von Nordhausen Produktionsanlagen für die V 2 - Waffenfertigung errichtet. Diese entwickelten sich zu einem Rüstungskonzern, der erst 1948 zerstört, bzw. demontiert wurde. Gleichzeitig wird auf die Situation der KZ-Häftlinge eingegangen.

Als die Synagogen brannten

Pogromnacht 1938

NLI 42 44340

MPZ 18054

VHS 55 Min. f D 1988

Der Historiker Prof. Dr. Kurt Pätzold erläutert anhand von Originalaufnahmen und Interviews mit Zeitzeugen, die Bedeutung der Pogromnacht 1938. Demnach diente die "Aktion" nicht nur der Ausraubung der Juden, sondern auch der politisch-psychologischen Vorbereitung der Bevölkerung auf den Eroberungskrieg und auf die wirtschaftliche, schließlich physische Vernichtung der Mitbürger jüdischer Abstammung bzw. jüdischen Glaubens.- Hervorgehoben wird die Bedeutung des Reichsbürgergesetzes von 1935 ("... Reichsbürger ist nur der Staatsangehörige deutschen oder artverwandten Blutes ...") und die Tatsache, dass einer der Väter dieses Gesetzes, Hans Maria Globke, nach 1949 Staatssekretär Adenauers in Bonn wurde.

Anne Frank - Die letzten sieben Monate

NLI 42 46946

MPZ 18071

VHS 60 Min. f NL 1988

Die Dokumentation von Willy Lindwer rekonstruiert vor allem mittels Berichten von Zeitzeuginnen die letzten sieben Monate von Anne Frank und ihrer Familie: von Amsterdam und dem Leben als "Untergetauchte" über Westerbork und Auschwitz nach Bergen-Belsen.

Auf Wiedersehen Kinder

Au revoir les enfants

NLI 32 41946 / 47 / 48

NLI 42 41946

16mm und VHS 87 Min. f F 1987

MPZ 18005

VHS 87 Min. f F 1987

Autobiografisch geprägter Spielfilm von Louis Malle. Die beginnende Freundschaft zwischen einigen Jungen in einem katholischen Internat wird brutal zerstört, denn Jean ist Jude, die Patres haben ihn im Kriegswinter 43/44 vor deutschem Zugriff versteckt. Das Geheimnis wird verraten, mehrere jüdische Kinder und der Direktor werden verhaftet; sie kommen im KZ um.
FSK: ab 6 Jahre

BeFreier und Befreite

Krieg, Vergewaltigungen, Kinder

NLI 42

MPZ 18090

42 48882

VHS 192 Min. sw/f D 1992

Dokumentarfilm von Helke Sander.

In Teil 1 (90 Minuten) kommen Frauen zu Wort, die zum ersten Mal seit 46 Jahren über sich als Opfer der massenhaften Vergewaltigungen beim Vormarsch der Roten Armee sprechen. Demgegenüber stehen Aussagen und Rechtfertigungsversuche von Rotarmisten und Rotarmistinnen, die 1945 in Ostpreußen und Berlin dabei waren. Opfer und Täter: Aspekte der Verdrängung einer kollektiven Gewalterfahrung mit biographischen und gesellschaftlichen Konsequenzen. In Teil 2 (102 Minuten) werden die gravierenden Folgen für die betroffenen Frauen und für die durch Vergewaltigung gezeugten Kinder erörtert. Für die Kinder, die ebenfalls zu Wort kommen, steht das traumatische Problem ihrer Herkunft im Vordergrund - bis hin zur Auseinandersetzung mit den Behörden, wo sie als "Besatzungsschaden" geführt werden. Umfangreiches Begleitmaterial.

Bergen-Belsen zum Beispiel

NLI 32 42

16mm und VHS 46 Min. f D 1988

MPZ 18007

VHS 46 Min. f D 1988

Englische Kriegsberichtersteller filmten die grauenhaften Zustände, die sich ihnen bei Erreichen des Konzentrationslagers Bergen-Belsen im April 1945 offenbarten. Diese dokumentarischen Aufnahmen wurden mit den heutigen Erinnerungen ehemaliger Soldaten und Häftlinge zu einem filmischen Mahnmal gegen die menschenvernichtenden Konsequenzen des Faschismus in der ganzen Welt montiert. Jugendlichen unter 14 Jahren sollte der unfassbare Anblick der Opfer noch erspart bleiben.
Empfohlen ab 14 Jahren

Bergen-Belsen zum Beispiel

NLI 42

VHS

Diese *aktualisierte Kurzfassung des Films von 1988* bezieht neue Erkenntnisse ein, die sich bei der Erweiterung der Gedenkstätte und den Recherchen für die 1990 eröffnete neue Dauerausstellung ergaben, insbesondere auch die Geschichte von Bergen-Belsen als Kriegsgefangenenlager: Hier wurden allein im Winter 1941/42 mehrere Zehntausend Kriegsgefangene aus der Sowjetunion ermordet. Das Video

eignet sich gut zur Vorbereitung eines Besuches in der Gedenkstätte.

Bilder aus einem fremden Land

Deutschland 1945

MPZ 3433

VHS 84 Min. sw D 1971

Bericht über die letzte Phase des Zweiten Weltkrieges und die erste Zeit nach der Kapitulation Deutschlands bis 1946. Das ausschließlich dokumentarische Bildmaterial zeigt Ausschnitte aus englischen, amerikanischen, russischen, französischen und deutschen Wochenschauen. In Rückblenden (NS-Reden und Propagandafilmen) wird zusätzlich versucht, Erklärungszusammenhänge herzustellen. Für Unterrichtszwecke kann der relativ lange Film durchaus auch in einzelnen Abschnitten benutzt werden.

Bis zur Umkehrbank

Hans Keilson erinnert sich

MPZ 42 52511

VHS 107 min. f D 1995

Der heute 85jährige Hans Keilson, Psychoanalytiker und Lyriker, überlebt Krieg und Verfolgung im holländischen Untergrund. Nach dem Krieg gründet er in Holland eine Organisation für aus Konzentrationslagern und Verstecken auftauchende jüdische Waisenkinder. Keilson berichtet aus der Vergangenheit, sein Bericht wird kontrastiert und ergänzt durch die Stimmen anderer Zeitzeugen. Der Film verknüpft diese durchaus widerstreitenden Erinnerungen vor dem Hintergrund eines allgemeinen öffentlichen Vergessens. Keilsons Reflexionen, seine Gedichte, die Heimatstadt Bad Freienwalde und das Holland des Exilanten: dieser Film handelt von den Brüchen deutscher Geschichte. Regie: Wilhelm Rösing, Marita Barthel-Rösing.

Blick zurück nach vorn

Portrait der Künstlerin und Antifaschistin Truus Menger

MPZ 99206

VHS 43 Min. f D 1994

Truus Menger ist 70 Jahre alt, Bildhauerin und immer noch aktive Antifaschistin. Sie vermittelt ihre Erfahrungen aus der deutschen Besetzung der Niederlande 1940 bis 1945 in Veranstaltungen und Schulbesuchen. Denkmäler und kleine Plastiken, in Bronze gegossen, sind Auseinandersetzungen mit ihrer gelebten Geschichte. Im zweiten Weltkrieg war Truus Menger im bewaffneten Widerstand gegen die Nazis, und noch heute nimmt sie politisch und künstlerisch Stellung zu aktuellen Ereignissen. So schuf sie beispielsweise eine Skulptur für das Hospital eines ANC-Lagers in Tansania. - Das Portrait einer engagierten Frau. Regie: Adele Mecklenborg

Die Brücke

NLI 42 44240 und **32 01803 / 04 / 05**

VHS und 16mm 104 Min. sw D 1959

MPZ 32 01803/04/05

16mm 104 Min. sw D 1959

Spielfilm von Bernhard Wicki. Einer der härtesten und kompromisslosesten Antikriegsfilme, der das sinnlose Sterben einer Gruppe 16jähriger Gymnasiasten eindringlich schil-

dert, wenn er auch die politischen Hintergründe zugunsten der individualpsychologischen Zeichnung der Personen etwas vernachlässigt.

FSK: ab 12

Das war unser Krieg

Vier Regisseure haben in ganz Europa Amateurfilme aus dem Zweiten Weltkrieg zusammengetragen: private und persönliche Dokumente aller Schmalformat. Spulen vom Sperrmüll, verschollene und wiedergefundene Streifen. Heimlich aufgenommene Filmbilder zeigen das Alltagsleben an der Front und in der Heimat. Ein anderer Blick als jener der offiziellen Kriegsberichterstattungen und Propagandafilme. An der Zensur vorbei drehten Amateure - oft unter Lebensgefahr - mit kleinen unauffälligen Kameras. Es entstanden Filmtagebücher, Filmbiographien und andere Dokumente einer unkontrollierten Erinnerung, die den damaligen Alltag sichtbar machen.

Teil 1

So schlimm wird's schon nicht werden - 1936 - 1939

MPZ 42 53644

VHS 54 Min. f/sw D 1995

Von Michael Kuball

Teil 2:

nicht nur auf den Schlachtfeldern... - 1939 - 1942

MPZ 42 53645

VHS 54 Min. f/sw D 1995

Von André Huet

Teil 3

Unter Menschen 1940 - 1943

MPZ 42 53646

VHS 54 Min f/sw D 1995

Von Peter Forgács

Teil 4

Die Kamera im Spähwagen - 1941-1944

MPZ 42 53647

VHS 54 Min f/sw D 1995

von Michael Kuball

Teil 5

Boogie Woogie Victory - 1943-1945

MPZ 42 53648

VHS 54 Min f/sw D 1995

von Alfred Behrens

Damals

(Serie: Apropos - Videos und Texte zur politischen Bildung)

NLI 42 53031

MPZ 15479

VHS 10 Min. f D 1995

Zwei Schüler der zehnten Klasse äußern sich über ihr Bild von Nationalsozialismus und Judenvernichtung, wobei Schlüsselbegriffe (NSDAP, "Reichskristallnacht" usw.) den Aufhänger bilden. Am Ende äußern beide ihre unterschiedlichen Ansichten zum Staat Israel.

Dawids Tagebuch

NLI 32 03422

16mm 27 Min. f D 1980

Anhand der Tagebuchaufzeichnungen des 10jährigen Dawid Rubinowicz wird das Leben der jüdischen Bevölkerung in einem polnischen Dorf in den Jahren 1937 bis 1942 geschildert. Der Terror, der mit dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht beginnt, führt zur Vernichtung der Familie in Treblinka.

Dem Ende entgegen (1942-1945)

NLI 42 49554, 42 01333 und 32 00589

VHS und 16mm 23 Min. sw D 1961

MPZ 15080

16mm 23 Min. sw D 1961

Dokumentarfilm von Wolfgang Kiepenheuer
Der Niedergang des "Dritten Reiches" vollzog sich in Stufen: Seekrieg - letzte deutsche Offensiven in der Sowjetunion - Stalingrad - amerikanische Landung in Nordafrika - Goebbels' Verkündigung des "totalen Krieges" - Luftangriffe über Deutschland - Invasion - Zusammenbruch der Front in Frankreich - Rückzug im Osten - Krieg im Reichsgebiet - westalliierte und sowjetische Truppen treffen sich an der Elbe. Zusammenstellung aus zeitgenössischen Wochenschauaufnahmen (u.a. mit der "Sportpalast"-Rede von Goebbels).

FSK: ab 12 Jahre.

Deserteure

(Serie: Politik Aktuell)

NLI 42 47645

MPZ 18061

VHS 15 Min. f D 1989

Deserteure des II. Weltkrieges werden entweder als Widerstandskämpfer oder als Vaterlandsverräter angesehen. Interviews mit ehemaligen Deserteuren zeigen uns Motive und Beweggründe dieser Männer. Produktion: WDR; Regie: Heinz Deiters

Diamanten im Schnee

Drei Kinder entkommen dem Holocaust

NLI 42 49116

MPZ 15 423

VHS 59 Min. f/sw USA 1994

Dokumentarfilm von Mira Reym Binford. "Ich bin ohne Bilder meiner Heimatstadt aufgewachsen. Keine Straßen, keine Parkanlagen - nur Wohnungen und Verstecke." Schmerzhaft, oft an den Rand des Bewusstseins gedrängte Erinnerungen an eine zerstörte Kindheit befallen Mira, Shulamit und Ada bei ihrer Reise in die polnische Stadt Bendzin. Sie

waren drei von zwölf Kindern, die überlebten, als mit dem Einfall der deutschen Wehrmacht 1939 das Inferno über die jüdische Bevölkerung hereinbrach. Der Film, ein erschütterndes Dokument, ist besonders als Einstieg in eine vertiefende Behandlung des Themas Holocaust geeignet.
GEMA

Ein Tag - Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939

NLI 32 01752 / 53
MPZ 32 01752 / 53
16mm 95 Min. sw D 1965

Das Fernsehspiel von Egon Monk und Günter E. Lys zeigt den Tagesablauf in einem deutschen Konzentrationslager der Vorkriegszeit. Eingblendete Originalaufnahmen von Empfängen und Veranstaltungen (1939) machen den Kontrast zum Leben unter "ordentlichen Menschen" bewußt.

Ein Tag im Warschauer Ghetto

Ein Geburtstag in der Hölle. 19.9.1941
MPZ 42 01707
NLI 42 01707
VHS 19 Min. sw D 1994

Heimlich aufgenommene Fotos, kombiniert mit autobiographischen Zeugnissen, vermitteln eindrucksvoll die unmenschlichen Lebensbedingungen und das Sterben der jüdischen Bevölkerung im Warschauer Ghetto unter deutscher Besatzungsherrschaft.

"Endlösung" - Judenverfolgung in Deutschland

NLI 32 42137 / 38
MPZ 15252 MPZ 15384
16mm 92 Min. f/sw D 1979

In einer Zusammenstellung aus Dokumentar-Material der NS-Zeit, Original-Tonaufnahmen und Interviews mit Überlebenden sowie Ausschnitten aus NS-Propagandafilmen und der amerikanischen Fernseh-Serie "Holocaust" wird der Leidensweg der europäischen Juden unter dem Nationalsozialismus geschildert. Er begann 1933 mit der Ausgrenzung aus dem bürgerlichen Leben, mit Berufsverboten und wirtschaftlicher Vernichtung und fand seinen Höhepunkt 1940 bis 1945 mit der Errichtung von Ghettos und der organisierten Massenvernichtung in den Konzentrationslagern. Eine Betrachtung über die Zusammenhänge zwischen autoritärer Erziehung und der Bereitschaft, Mordbefehlen zu gehorchen, ergänzt die Dokumentation. Regie: Paul Karalus
FSK: ab 12 Jahre

Erwin Rommel - ein deutsches Schicksal

NLI 42 47639
VHS 86 Min. f/sw D 1983

Die Dokumentation über das persönliche, militärische und politische Wirken Rommels zeigt die Aspekte auf, die den

Generalfeldmarschall berühmt machten. Obwohl er nicht zu den Widerständlern gegen die Diktatur zu zählen war, wurde der ursprüngliche Bewunderer Hitlers von diesem letztlich zum Selbstmord gezwungen.

Es ging Tag und Nacht liebes Kind

Zigeuner (Sinti) in Auschwitz
NLI 42 47306
MPZ 18080
VHS 74 Min. f D 1981

Dokumentarfilm von Katrin Seybold und Melanie Spitta. Zu Beginn erzählt eine Zeitzeugin von ihren Erlebnissen als Sinti in Auschwitz. Eines ihrer Kinder wurde, wie unzählige andere, durch vergiftete Milchsuppe umgebracht. Dreimal stand ihre Familie vor den Gaskammern und sollte ermordet werden. Dreimal kamen Funksprüche aus Berlin, daß die "deutschen Zigeuner" verschont werden sollten, weil viele von den Männern in der Wehrmacht waren... Sie traf auch auf Dr. Mengele und erlebte Zwangsarbeit und Zwangssterilisation. Es folgt ein Besuch der Autorin Melanie Spitta in Auschwitz, wo sie mit überlebenden Angehörigen den Leidensweg der Sinti-Familien verfolgt.

Es liegt an uns, diesen Geist lebendig zu erhalten

Das Schicksal der Angehörigen der Opfer des 20. Juli 1944
NLI 32 42089
16mm 75 Min. f D 1985

Frauen und Töchter von Männern des militärischen Widerstands gegen das NS-Regime berichten über die Motive der Männer für ihren Widerstand, über die Vorgänge im Zusammenhang mit dem 20. Juli 1944 und den schweren Weg, den sie nach dem Scheitern des Attentats, in "Sippenhaft" genommen, gehen mussten.

Frauen im Widerstand 1933-1945

NLI 42 50325
VHS 25 Min. f D 1989

In diesem kommentierten Interviewfilm kommen vier Frauen zu Wort, die - vor dem Hintergrund unterschiedlicher Herkunft und Weltanschauung - aktiv am Widerstand gegen das NS-Regime beteiligt waren.

"Der Führer schenkt den Juden eine Stadt"

Bericht über einen Propagandafilm
NLI 32 02240
16mm 22 Min. sw D 1971

Der Film zeigt und kommentiert erhaltene Fragmente eines 1944 gedrehten Propagandafilms über das Getto Theresienstadt, ergänzt durch Aufnahmen der heutigen (1971) Stadt. Über die zeitgeschichtliche Information hinaus liefert er ein Beispiel für filmische Manipulation im Dienst der politischen Propaganda.

Ganz normale Soldaten

'Kleine Täter' im Zweiten Weltkrieg

NLI 42 52275

MPZ 42 52275

VHS 44 Min. f D 1995

Dokumentarfilm von Manfred Bannenber. 50 Jahre nach Kriegsende gewinnt eine längst nicht neue Diskussion über die von Einheiten der Wehrmacht verübten Verbrechen und ihren Anteil am Völkermord eine neue Dynamik. Anlass ist u.a. die Ausstellung *Vernichtungskrieg. Die Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, die - vom Hamburger Institut für Sozialforschung konzipiert - durch deutsche Städte wandert. Die in dieser Angelegenheit seit langem recherchierende Hamburger Staatsanwältin Helga Grabitz kommt zu Wort sowie zwei Zeitzeugen, die über ihre Erlebnisse an der Ostfront und in Südfrankreich berichten. Deren Reflexionen über die Tatsache, dass normale Männer zu Mördern werden konnten (können), stellen eine Ausnahme in der 'Kriegergeneration' dar, in der nach wie vor das Verdrängen, Verleugnen und Verschweigen herrschen.

Gegen das Vergessen

Eine Dokumentation des Holocaust

MPZ 66 40030

CD-ROM 1997

Die CD-ROM bietet eine interaktive Zeitreise in das dunkelste Kapitel der deutschen Geschichte. Die Verfolgung der Juden im Dritten Reich, ihre beinahe vollständige Vernichtung als Volk und die bis heute andauernden Auswirkungen werden anhand von Foto-, Film-, Audio- und Textdokumenten nachgezeichnet. Texte, Videos, Karten und Zeitdiagramme fügen sich zu einer detaillierten Informationsquelle.

Geheime Reichssache

NLI 42 00919

VHS 90 Min. sw D 1984

Kernstück der Dokumentation ist der Original-Mitschnitt des Prozesses gegen die Verschwörer vom 20. Juli 1944 vor dem sog. Volksgerichtshof. Unbeabsichtigt entlarven diese zeitgenössischen Aufnahmen die Praxis der sog. "Rechtspredigt" im Nationalsozialismus.

Der gelbe Stern

MPZ 15304

VHS 11 Min. sw D 1981

Dokumentarfilm von Werner Klett. In eindringlicher Form werden, nach dem gleichnamigen Bildband von Gerhard Schoenberner, die Verbrechen der Nationalsozialisten an Millionen Juden in Europa geschildert. Die Standfotos werden durch Originalton-Einblendungen und Kommentar ergänzt.

FSK: ab 12 Jahren

General Friedrich Olbricht

NLI 42 42405

MPZ 18052

VHS 45 Min. sw + f DDR 1987

Der Staatsstreich am 20. Juli 1944 mißlingt. Hitler überlebt das Attentat, und neben von Stauffenberg, Beck, von Quirnheim und von Haefen wird auch Friedrich Olbricht als Verschwörer erschossen. Die Leiche des Generals und ehemaligen Chefs des Stabes im zweitgrößten Wehrkreis Deutschlands wird verbrannt, nichts soll an ihn und seine Gefolgsleute erinnern. Der 1987 unter der Regie von Jürgen Eike und Günter Marquardt entstandene Dokumentarfilm hilft dies zu verhindern: Auskunft über Olbricht, sein Denken und Fühlen, sein Verhalten, seine Interessen und Neigungen geben die Familienangehörigen.

Das Gericht von Kiew

Deutsche Verbrechen in der Ukraine

NLI 42 46109

VHS 45 Min. sw/f D 1990

Im Zentrum der Dokumentation steht der Prozeß von Babi Jar Anfang 1946, in dem Angehörige der Wehrmacht, der SS und des SD für deutsche Kriegsverbrechen in der Ukraine zur Rechenschaft gezogen wurden. Die Rekonstruktion erfolgt mit Hilfe von historischen Filmdokumenten, Presseberichten und Aussagen von Zeitzeugen.

Gleiche Kappen - Gleiche Brüder?

(Serie: Die Angst und die Macht)

MPZ 15356

NLI 42 47935

VHS 40 Min. f + sw D 1992

Dokumentarfilm von Christian Klemke. Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Rolle der Kunst in totalitären Systemen. Anliegen des Filmes ist es, die auffälligen Parallelen zu zeigen, die in der NS-Diktatur sowie in der kommunistischen Diktatur den Umgang mit Kunst kennzeichneten. Kunst ist für sie nur der Rahmen für die eigene Macht und Prachtentfaltung. Kunst ist die Dekoration der Gewalt. Beide Diktaturen verunglimpften und verfolgten Künstlerinnen und Künstler, die die Anpassung an die geforderten Richtlinien der offiziellen Staatskunst verweigerten. Diese Richtlinien orientierten sich am kleinbürgerlichen Moralbegriff, am Geschmack der Mittelschicht, an pseudo-klassizistischen Vorgaben sowie an der optimistischen Grundaussage des jeweiligen Kunstwerkes. Beide Systeme schufen sich einen Kontroll- und Disziplinierungsapparat. Auf der einen Seite die Reichskulturkammer, der jeder Künstler seine Werke vorlegen musste, auf der anderen Seite die staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten, die über die Akzeptanz in der kommunistischen Diktatur entschied. Der Film schließt mit einem Appell zur öffentlichen Auseinandersetzung mit "Staatskunst", um den Mißbrauch der Kunst als Ideologieträger für die Zukunft auszuschließen.

Glücklich in New York

Der Stammtisch der Emigranten

NLI 42 51572**MPZ 15433**

VHS 45 Min. f USA 1995

Dokumentarfilm von Yoash Tatri. Eine ungewöhnliche Runde: Seit 1943 treffen sich in New York einmal wöchentlich deutschsprachige jüdische Emigranten, die sich vor den Nationalsozialisten nach Amerika retten konnten. Sie erzählen von ihren Erlebnissen, von Folterung, Verfolgung und abenteuerlicher Flucht. Der Film ist ein Dokument mündlich überlieferter Geschichte, das die Schrecken des Holocaust auch für jüngere Menschen authentisch und eindrucksvoll wiedergibt. Protagonist ist der 81jährige Leo Glückselig, der durch seine menschliche Haltung und seine Absage an den Hass ein Beispiel für Versöhnung und Verständigung gibt.

Der Große Diktator

The Great Dictator

MPZ 42 44441

VHS 126 Min. sw USA 1940

Ein aus dem KZ geflohener jüdischer Barbier wird nach der Besetzung seines Landes mit dem herrschenden Diktator Hynkel - einer überdeutlichen Karikatur Adolf Hitlers - verwechselt. Er ist ihm wie aus dem Gesicht geschnitten, sein Doppelgänger. Der verstörte kleine Mann wagt es, statt der vom Regenten erwarteten Staatsrede einen flammenden Appell für Menschlichkeit, Gerechtigkeit und Frieden zu sprechen. Chaplins erster Dialog-Film ist ein persönliches und politisches Bekenntnis, eine traurige Farce, eine hell-sichtige Slapstick-Satire mit genialischen, komischen und tiefbewegenden Momenten.- Chaplin führte Regie und ist in der Doppelrolle zu sehen.

Hasenjagd

Vor lauter Feigheit gibt es kein Erbarmen

NLI 42 02093**MPZ 42 02093**

VHS 105 Min. f D/A/L 1996

Szenen aus dem letzten Kriegswinter: Etwa 150 von 500 aus Mauthausen entkommenen Häftlingen gelingt die Flucht aus dem unmittelbaren KZ-Bereich. Noch in derselben Nacht ruft die SS die Bevölkerung der umliegenden Dörfer dazu auf, 'die KZler zu jagen wie die Hasen' und möglichst 'keine Gefangenen zu machen'. Nur neun sowjetische Offiziere überleben diese 'Hasenjagd'. In packender Erzählweise verfolgt der Film Schicksal und seelische Entwicklung von Jägern und Gejagten, von Zivilisten und Uniformierten mit Zivilcourage.

Heimat, das hat der Hitler ausgestrichen**MPZ 18096****NLI 42 48651**

VHS 45 Min. f D 1993

Dokumentarfilm von Ullabritt Horn. Ein persönlicher Rückblick auf 80 Jahre Geschichte aus der Perspektive eines in Deutschland geborenen jüdischen Ehepaars, das 1939 emigrieren konnte, so den Holocaust überlebte, aber die Heimat verlor. So entsteht ein historischer Längsschnitt unseres Jahrhunderts, wobei nicht nur die deutsche Geschichte, sondern - dem Lebensweg der Eheleute Aufwuchs entsprechend - auch ein Teil der jüngeren afrikanischen Geschichte (Rhodesien) angesprochen wird. Die Probleme von Emigration und Heimatverlust werden greifbar gemacht.

Hitler an der Macht**NLI 32 00558****MPZ 15081 15386**

16mm und VHS 12 Min. sw D 1962

Dokumentarfilm von Wolfgang Kiepenheuer. Diese Produktion der Bundeszentrale für politische Bildung bietet eine Zusammenstellung aus zeitgenössischen Dokumentaraufnahmen: von Hitlers ersten Maßnahmen nach seiner Machtübernahme am 30. Januar 1933 bis zum Sommer desselben Jahres, als das Parlament durch das "Ermächtigungsgesetz" ausgeschaltet worden war, die Verfolgung der Juden begann und Parteien und Gewerkschaften verboten wurden.

Hitler, die Deutschen und der Krieg**MPZ 32 49446**

16mm 16 Min. sw D 1995

Welche Rolle spielte der Mythos des Führers für die Begeisterung und den Durchhaltewillen der Deutschen während des Zweiten Weltkrieges? In den ausgewählten Ausschnitten der Kriegswochenschau lässt sich eine Entwicklung verfolgen von den Höhepunkten der Popularität Hitlers über die ersten Zweifel bis hin zum Zusammenbruch des Mythos; dementsprechend ist der Film in drei größere Abschnitte gegliedert. Durch die Einbeziehung des Original-Kommentars und der entsprechenden Musik wird die Aussage der Filmbilder unterstützt, so dass die Methoden filmischer Propaganda durchschaubar werden.

Hitlerjunge Salomon**MPZ 42 48066**

VHS 108 Min. f D/F 1989

Der Spielfilm von Agnieszka Holland basiert auf einer wahren Geschichte: Am 20. April 1925 wird Salomon Perel in Peine bei Hannover geboren. Als Jude gerät Sally - wie Salomon von seinen Freunden genannt wird - in die Mauthausen des NS-Terrors und wird von seiner Familie getrennt. Im russisch besetzten Polen kommt er in ein Waisenhaus, wo er kommunistisch erzogen wird. Als er nach Beginn von Hitlers Russlandfeldzug in die Hände der Wehrmacht gerät, schlüpft er geistesgegenwärtig in die Rolle eines arisch-deutschen Jungen, nennt sich von nun an Joseph Peters. Durch eine Reihe nahezu grotesker Zufälle wird er auf eine Nazi-Eliteschule geschickt, wo er, um zu überleben, den begeisterten Nazi spielt. Fast scheint es, als käme Sallys Identität durch dieses Vexierspiel ins Wanken ...

Hitlers Helfer

ZDF- Dokumentation von Guido Knopp u. a.

(1) - Hess der Stellvertreter

NLI 42 51864

MPZ 42 51864

VHS 55 Min. f/sw D 1997

Rudolf Hess war der erste von Hitlers Helfern, der sich bedingungslos dem Demagogen anschloß, und er war bis zu seinem Tod in Spandau 1987 auch der letzte Überlebende aus dem innersten Führungskreis des Regimes.

(2) - Himmler - der Vollstrecker

NLI 42 51865

MPZ 42 51865

VHS 55 Min. f/sw D 1997

Himmler, der unscheinbare Vollstrecker, war mit seiner SS der mächtigste Mann unter Hitlers Helfern. Alle Schrecken des Dritten Reiches sind mit seinem Namen verbunden, wie Gestapo, Konzentrationslager, Menschenversuche, Massenmord, Holocaust.

(3) - Goebbels - der Brandstifter

NLI 42 51866

MPZ 42 51866

VHS 55 Min. f/sw D 1997

Beseelt vom tiefen Glauben an seinen 'Messias', stieg der wortgewaltige Demagoge Goebbels zu Hitlers fanatischstem Erfüllungsgehilfen auf. Als NS-Propagandaminister predigte er Judenhass und Durchhalteparolen. Filmaufnahmen, die er damals unter Verschluss halten ließ, und bisher unveröffentlichte Tagebuchnotizen geben Aufschluss.

(4) - Göring - der zweite Mann

NLI 42 51867

MPZ 42 51867

VHS 55 Min. f/sw D 1997

Hermann Göring, halb Kriegstreiber, halb Komödiant - wie kein anderer Helfer des Diktators verkörpert er das Doppeltgesicht des mörderischen Naziregimes. Der volksnahe Hauden und hochdekorierte Kriegsheld war Hitlers Steigbügelhalter und galt bis zum Kriegsende als 'Zweiter Mann' hinter dem Führer. Bisher unbekanntes Filmmaterial und geheime Dokumente beleuchten diese Persönlichkeit in ihrer ganzen Vielschichtigkeit und Brutalität.

(5) - Speer - der Architekt

NLI 42 51868

MPZ 42 51868

VHS 55 Min. f/sw D 1997

Albert Speer war der Technokrat im Gefolge Hitlers. Schon früh wusste der Diktator Organisationstalent und Einfallsreichtum des jungen Architekten für seine Zwecke zu nutzen und öffnete ihm Tür und Tor für einen rasanten Aufstieg. Damals unter Verschluss gehaltene Dokumente zeigen, wie Speer die gesamte deutsche Industrie und das deutsche Volk für den totalen Krieg einspannte.

(6) - Dönitz - der Nachfolger

NLI 42 51869

MPZ 42 51869

VHS 55 Min. f/sw D 1997

Für die einen war Dönitz der Retter von Millionen Flüchtlingen aus dem Osten, für die anderen kalter Technokrat. Er war Hitlers Großadmiral und Schöpfer der über Jahre äußerst erfolgreichen U-Boot-Waffe. Bevor Hitler Selbstmord beging, bestimmte er Dönitz zu seinem Nachfolger.

Hitlers Überfall auf Europa

NLI 32 00588

16mm 17 Min. sw D 1961

Mit Hilfe von Wochenschau-Aufnahmen zeigt der Film, wie die deutsche Wehrmacht in den Jahren 1939 bis 1941 planmäßig ein Land Europas nach dem anderen überfällt und besetzt.

Hitlers Überfall auf Europa

MPZ 15084 MPZ 15388

16mm und VHS 12 Min. sw D 1993

Dokumentarfilm von Wolfgang Kiepenheuer. Mit Ausschnitten aus zeitgenössischen Wochenschauen und eingestreuten Kartendiagrammen wird die Zeit bis zum Winterfeldzug gegen die Sowjetunion 1941/42 nachgezeichnet. Dazu gehören Aufnahmen vom Überfall auf Polen, auf Dänemark und Norwegen, Holland, Belgien und Frankreich, von der Luftschlacht über England und den letzten "Blitzkriegen" gegen Jugoslawien und Griechenland.

FSK: ab 12 Jahren

Hitlers Weg in den Krieg

NLI 32 00559

16mm 15 Min. sw D 1960

Der aus NS-Wehrmachtsschauen zusammengestellte Film dokumentiert die innen- wie auch die außenpolitischen Kriegsvorbereitungen des NS-Regimes von der Machtübernahme bis zum Überfall auf Polen.

Hitlers Weg in den Krieg

MPZ 15078 MPZ 15387

16mm und VHS 16 Min. sw D 1962

Dokumentarfilm von Wolfgang Kiepenheuer. Der Bericht über die von Hitler planmäßig betriebene Vorbereitung des Angriffskrieges nennt markante Ereignisse der Jahre 1933 bis 1939: den Austritt aus dem Völkerbund, die Ermordung Röhm, die Verteidigung der Wehrmacht auf Hitler nach dem Tode Hindenburgs, die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht etc., bis zum Überfall auf Polen. Das Dokument schließt mit Ausschnitten aus einer Rede Himmlers, in der er zynisch die verbrecherische Mißachtung von Menschenrecht und Menschenwürde durch die Nationalsozialisten ausspricht.

Die Hoffnung stirbt zuletzt

NLI 32 42446 / 47

16mm 80 Min. f D 1982

Im Juni 1942 wurde das tschechische Dorf Lidice als Vergeltung für das Attentat auf Heydrich zerstört. Die Bevölkerung wurde erschossen, ins Konzentrationslager verschleppt oder vergast. In dem Film schildern überlebende Frauen den Alltag im alten Lidice, die Ereignisse im Juni 1942 und ihre Erlebnisse danach.

Hunde, wollt ihr ewig leben

NLI 32 41417 / 18

MPZ 32 41417 / 18

16mm 106 Min. sw D 1958

Der Spielfilm von Frank Wisbar thematisiert den absurden Kampf der deutschen Armee in der Todesmaschinerie um Stalingrad 1942/43. Die hohen Militärs werden als durch die Befreiung von politischer Verantwortung rehabilitiert dargestellt. Trotz einer oberflächlichen Antikriegs-Haltung überwiegen militaristisch-restaurative Tendenzen.

Im Banne von Verführung und Gewalt - 1933 bis 1939

(Serie: Mitten in Europa)

MPZ 1704

VHS 30 Min. f D 1988

Eine Produktion des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung, Regie: Rüdiger Proske. Inhalt / Themen: Fackelmarsch, Reichstagsbrand, Antisemitismus, Boykott jüdischer Geschäfte, Bücherverbrennung, "Tag von Potsdam", "Ermächtigungsgesetz", Gleichschaltung, Terror gegen die Arbeiterbewegung, Kirchenkampf, Bau der Reichsautobahnen, "Röhm-Putsch", Vereidigung der Reichswehr auf Hitler persönlich, Allgemeine Wehrpflicht, "Nürnberger Gesetze", Pogromnacht 1938, Nazi-Kunst, Olympiade 1936, Guernica, Einmarsch in Österreich, Münchner Abkommen, Einmarsch ins Sudetenland, August 1939, Nichtangriffspakt Hitler/Stalin, Überfall auf Polen.

Im Schatten des Holocaust

Kinder der Opfer - Kinder der Täter

MPZ 15427

NLI 42 49529

VHS 54 Min. f + sw D 1994

Dokumentarfilm von Heike Mundzeck. Mai 1945: Ende des Zweiten Weltkrieges, Ende des Naziterrors und Befreiung der Konzentrationslager. Die Überlebenden des Holocaust wagen den Neuanfang und hoffen, ihren Kindern ein unbeschwertes Heranwachsen ermöglichen zu können. Über die Familien der Täter senkt sich lähmendes Schweigen. 50 Jahre später berichten Kinder von Opfern und Kinder von Tätern, was es bedeutet, im Schatten einer unbewältigten und verdrängten Vergangenheit aufzuwachsen. Die unheilvollen Auswirkungen einer menschenverachtenden und -zerstö-

renden Ideologie werden vor Augen geführt und schaffen Verständnis für die Traumatisierungen der Betroffenen.

In jenen Tagen

NLI 32 41733 / 34

MPZ 15020

16mm 111 Min. sw D 1947

Helmut Käutner erzählt in sieben Episoden das Schicksal eines Autos und seiner verschiedenen Besitzer, die stellvertretend für alle Leidenden des "Dritten Reiches" stehen. Da ist der politische Gegner, der nach der Machtübernahme Hitlers fliehen muss; der "entartete" Komponist, der Berufsverbot erhält; der kleine Kunsthändler, der zusammen mit seiner jüdischen Frau in der "Reichskristallnacht" in den Selbstmord getrieben wird; der Widerstandskämpfer, der "auf der Flucht erschossen" wird; der Soldat im eisigen Russlandwinter; die noble alte Dame, die in "Sippenhaft" kommt, weil ihr Sohn zu den Widerständlern des 20. Juli gehörte; und schließlich die junge Frau mit Kind aus dem Elendszug der Flüchtlingstrecks, der ein fremder Soldat weiterhilft und selbst um ein Haar mit dem Leben dafür büßt. Seine Art, Zeitgeschichte lebendig im Spiegel individueller Erlebnisse darzustellen, macht diesen Film zu einer der bedeutendsten Nachkriegsproduktionen. FSK: ab 12 Jahren

Janusz Korczak -

Pädagoge, Schriftsteller, Arzt

NLI 42 46519

MPZ 42 46519

VHS 15 Min. f/sw D 1987

Mit Bildern, Filmdokumenten und Erzählungen eines ehemaligen Heimkinderes wird ein Lebensbild von Henryk Goldsmit (Janusz Korczak, 1878-1942) gezeichnet. Im Kontrast zu den Erziehungszielen des Nationalsozialismus wird Korczaks reformpädagogische Praxis in Warschau verdeutlicht. Bilder aus dem Warschauer Ghetto und Korczaks letzter Weg mit seinen Waisenkindern ins KZ Treblinka (1942) schließen die Dokumentation ab.

Jenseits des Krieges

MPZ 42 53507

VHS 113 Min. f A 1996

Dokumentation von Ruth Beckermann. Vor dem Hintergrund der Ausstellung 'Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944' befragen Ruth Beckermann und ihr Kameramann Peter Roehsler ehemalige Soldaten über ihre Erfahrungen und Erlebnisse jenseits des 'normalen' Krieges. In einer Mischung aus Hilflosigkeit, Ohnmacht, Scham, Opportunismus und ungebrochenem Fanatismus berichten die Zeitzeugen von Verbrechen wie den Erschießungen russischer Kriegsgefangener, der Ermordung der Juden und der Mißhandlung von Frauen. Der Mythos von der anständigen Wehrmacht ist nicht haltbar, das demonstriert dieser Film. Menschen erzählen, und Bilder eines Krieges entstehen vor dem inneren Auge des Zuschauers.

Der Junge aus Warschau

Annäherung an eine alte Fotografie

NLI 42 47052

MPZ 18075

VHS 43 Min. sw/f SF 1990

Dokumentation von Matti Juhani Karila. Ausgehend von einer historischen Fotografie, die zu einem Symbol für die nationalsozialistische Judenverfolgung geworden ist, rekonstruiert der Film mittels verschiedener Quellen, vor allem Zeitzeugenberichten, das Leben des polnischen Juden Zwi Nussbaum.

Die Jungen von St. Petri

NLI 32 48520 / 21 / 22

16mm 112 Min. f DK 1991

Aalborg 1942: Eine Gruppe von fünf Gymnasiasten leistet Widerstand gegen die deutsche Besetzung Dänemarks. Aus anfänglichen Streichen wird durch ein neues Mitglied plötzlich tödlicher Ernst. Der spannende Jugendfilm beruht auf einer wahren Begebenheit, in deren Verlauf die Verhaftung der Jugendlichen 1942 den Widerstand der dänischen Bevölkerung gegen die Nazis auslöste.

Der Kanal

NLI 32 43959/60

16mm 92 Min. sw PL 1956

Spielfilm von Andrzej Wajda. Der Warschauer Stadt-Aufstand 1944 bricht unter der Übermacht der deutschen Besatzer zusammen; die sowjetischen Armeen lassen die polnischen Patriotinnen und Patrioten auf Befehl Stalins im Stich. In der Kanalisation suchen diese ihre letzte Zuflucht. Der Film schildert den Endkampf am Beispiel einzelner Schicksale.

FSK: ab 16 Jahre

Kultur im Dritten Reich

(Serie: Apropos - Videos und Texte zur politischen Bildung)

NLI 42 53074

MPZ 15485

VHS 7 Min. f D 1996

Produktion der Bundeszentrale für politische Bildung. Kulturelle Autonomie war unter der Nazi-Diktatur undenkbar. Der Film - eine Montage zeitgenössischer Film- und Fotodokumente, zeigt die Auswirkungen der NS-Gleichschaltungspolitik auf die Bildenden Künste, auf Theater, Literatur und Dichtung. Kultur und Medien werden für die NS-Propaganda funktionalisiert. Gegnerinnen und Gegner des Regimes erhalten Berufsverbot, werden inhaftiert oder ins Exil gezwungen. Filmausschnitte militärischer Fackelmärsche und propagandistischer Großkundgebungen demonstrieren den NS-Kulturbegriff: der einzelne hat sich der Rassenideologie zu unterwerfen. Medienpaket: Video mit Begleit- und Arbeitsmaterial.

Leiden von Frauen im Zweiten Weltkrieg

NLI 42 01196

MPZ 42 01196

VHS 15 Min. sw/f D 1989

1) Dokumentation (NS-Wochenschauen): die Rolle der Frau im Nationalsozialismus, speziell im Zweiten Weltkrieg. 2) Vier Frauenschicksale (Statements und zeitgeschichtliche Dokumente): Eine Lettin erlebt die deutsche und die russische Front, eine Sudetendeutsche berichtet von der Flucht, eine Berlinererin vom Luftkrieg, eine Französin aus der *Résistance*.

Leni

MPZ 15431

VHS 86 Min. f D 1993

NLI 50 40432 und 42 51289

Medienpaket und VHS 86 Min. f D 1993

Dokumentarischer Spielfilm von Leo Hiemer. Im Sommer 1937 wird in der Abgeschiedenheit eines Klosters das Kind Leni geboren. Wenige Wochen später bringt eine Ordensfrau den Säugling auf den Einödhof der alten Aibeles, die das Kind in Pflege nehmen. In der ländlichen Idylle des Allgäus wächst Leni heran - scheinbar fernab aller politischen Entwicklungen. Doch auch in diese vermeintliche Idylle dringt der NS-Terror ein. Im Dorf verbreitet sich das Gerücht, mit Leni sei "etwas nicht in Ordnung, abstammungsmäßig". Die Aibeles werden unter Druck gesetzt, das Kind wegzugeben. 1943 wird Leni unter einem Vorwand ihren Zieheltern weggenommen. Als diese die Täuschung durchschauen, ist es zu spät: die "Endlösung der Judenfrage" wird vollzogen - auch an der kleinen Leni. Die Geschichte basiert auf einer authentischen Begebenheit und steht zugleich exemplarisch für die menschenverachtende Politik der Nationalsozialisten. Angepaßtheit, Ordnungshörigkeit, Untertanengeist, Angst vor Repression - quasi nebenher, aber äußerst differenziert, wird in Szene gesetzt, worauf ein Großteil der Macht der Nationalsozialisten beruhte.

FSK: ab 12 Jahre

Lissabon - Hafen der Hoffnung

NLI 42 49120

MPZ 15422

VHS 69 Min. f D 1994

Dokumentarfilm von Pavel Schnabel. Zeitzeugen, solche die in Portugal blieben und solche, die weiterreisten, lassen ihre Erlebnisse von Flucht und Überleben lebendig werden. In ihren Erinnerungen an die Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft der portugiesischen Bevölkerung nimmt Aristides de Sousa Mendes, damals portugiesischer Generalkonsul in Bordeaux, einen besonderen Platz ein. Nach der Kapitulation Frankreichs im Sommer 1940 stellte er in wenigen Tagen und Nächten ohne offizielle Erlaubnis tausende von Visa für die Flüchtlinge aus und nahm dafür das Ende seiner beruflichen Karriere in Kauf. Lissabon, die "weiße Stadt auf sieben

Hügeln', wurde so vom unbekanntem Idyll am Rande Europas zum Hafen der Hoffnung für viele. Die Dokumentation ist ein nachdenklicher Film über ein nahezu unbekanntes Kapitel der europäischen Geschichte und ein Zeugnis für Menschlichkeit und Zivilcourage in einer unmenschlichen Zeit. Sie gewährt interessante, auch für jüngere Menschen nachvollziehbare Einblicke in die Lebenssituation von Flüchtlingen während der Nazizeit.

Lokaltermin

NLI 32 31005

MPZ 15122

16mm 11 Min. sw PL 1965

Eine Ortsbesichtigung auf dem Gelände des ehemaligen KZ Auschwitz-Birkenau, die im Dezember 1964 auf Anordnung des Frankfurter Schwurgerichtes durchgeführt wurde. Richter, Staatsanwälte, Verteidiger und einer der angeklagten ehemaligen Lagerführer, der sich im sogenannten Auschwitz-Prozeß wegen Völkermordes zu verantworten hatte, nahmen an dem Lokaltermin teil. Regie: Janusz Kidawa. FSK: ab 12 Jahre

Man nannte sie Verräter

Nationalkomitee Freies Deutschland und Bund Deutscher Offiziere, 1933-1945

NLI 42 43359

VHS 55 Min. f D 1988

Die Dokumentation arbeitet mit Interviews von Zeitzeugen und Historikern, vor allem aber mit ungewöhnlichen Filmdokumenten aus sowjetischen Archiven und beschreibt die Entstehungsgeschichte, die konkrete Arbeit und das Ende des *Nationalkomitee Freies Deutschland* und des *Bund Deutscher Offiziere*.

Margarete Hoell, geb. 1909 in Hannover

(Serie: Erlebnisse und Erfahrungen in der NS-Zeit - 4)

MPZ 42 46968

NLI 42 46968

VHS 23 Min. f D 1983

Die Hannoveranerin Margarete Hoell erzählt, wie sie als Mitglied der KPD aktiv gegen den Nationalsozialismus Widerstand geleistet hat.

Massenverführung durch Propaganda

(Serie: Ursachen des Nationalsozialismus)

MPZ 15100 15375

16mm und VHS 22 Min. sw D 1964

Produktion der Bundeszentrale für politische Bildung. Eine Darstellung der Manipulations- und Propagandatechniken der NSDAP und Hitlers, die alles in den Dienst der NS-Ideologie stellten: das gesprochene Wort, Presse, Plakate, Aufmärsche, Abzeichen, Symbole und Feiern. Regie: Robert Krüger und C.A. Engel.

FSK: ab 12 Jahre

Mein Kampf

NLI 32 40606 / 07 / 08

MPZ 15079

16mm 109 Min. sw D 1959

Dokumentation von Erwin Leiser. Der Film zeigt Aufstieg und Zusammenbruch des nationalsozialistischen Systems. Er gehört in die erste Phase der *Vergangenheitsbewältigung* in der Bundesrepublik Deutschland, eine Zeit, in der es zunächst wichtig war, gegen eine Wand des Schweigens und Verdrängens die Schrecken der NS-Herrschaft wieder ins öffentliche Bewusstsein zu rufen. Die umfassende Dokumentation ist der Erinnerung an die Opfer gewidmet. Ein wesentlicher Vorteil des Films besteht darin, dass er die Vorgeschichte des "Dritten Reiches", also das Kaiserreich und die Weimarer Republik, einbezieht und damit auch der Frage der Entstehung des Nationalsozialismus nachgeht. Hitlers programmatisches Buch "Mein Kampf" bildet den kontrastiven Leitfaden der Darstellung. Stellvertretend für alle okkupierten Länder beschäftigt sich "Mein Kampf" ausführlich mit dem NS-Terror in Polen und dem System der nationalsozialistischen Konzentrationslager.

"Mir zeynen do"

Der Ghettoaufstand und die jüdischen PartisanInnen von Bialystok

NLI 4250703

MPZ 4250703

VHS 90 Min. f + sw D 1992

Dokumentarfilm von Ingrid Strobl. Drei Frauen berichten von ihrem Leben als Widerstandskämpferinnen in der ostpolnischen Stadt Bialystok gegen die deutschen Besatzer und gegen die Auslöschung der jüdischen Bevölkerung. Die aktive Beteiligung jüdischer Frauen am bewaffneten Widerstand - Ingrid Strobl greift ein tabuisiertes Thema sensibel auf, indem sie vor allem die Frauen selbst zu Wort kommen läßt.

Die Mitläufer

NLI 42 00712

MPZ 15269 MPZ 15390

16mm und VHS 100 Min. sw D 1984

Der Film von Eberhard Itzenplitz und Ewald Leiser zeigt in zehn Episoden Verhaltensweisen von Menschen während der Zeit des Nationalsozialismus auf und gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, eigene Verhaltensweisen zu hinterfragen. Beispiele: "Der Zinnsoldat": Ein am Boykott jüdischer Geschäfte beteiligter SA-Mann belehrt seine Familie, daß man im Dienst nicht als Mensch handle, sondern seine Pflicht erfülle. "Mit der Zeit gehen": Eine Putzfrau wird nach der "Reichskristallnacht" aufgefordert, nicht länger Juden den Dreck nachzuräumen. "In der Schlange": Zwei Hausfrauen sprechen über eine Nachbarin, die wegen Abhörens von "Feindsendern" verschwunden ist. "Der Eisenbahner": Ein Lokführer verdirbt die Weihnachtsstimmung, als er seiner Frau erzählt, daß er KZ-Transporte fährt.

FSK: ab 12 Jahren

Nacht und Nebel

Nuit et brouillard

NLI 32 30200 NLI 42 41161

MPZ 15001 MPZ 15437

16mm und VHS 33 Min. sw F 1955

Der Regisseur Alain Resnais, der Dichter Jean Cayrol (die deutsche Bearbeitung des Kommentars stammt von Paul Celan) und der Komponist Hanns Eisler schufen mit "Nuit et Brouillard" eine ästhetische Dokumentation über das Konzentrationslagersystem, die selbst heute noch eine erschütternde Wirkung auf den Zuschauer ausübt. Diese Wirkung wird durch die filmdramaturgisch und -ästhetisch außergewöhnliche Montage von Musik, Kommentar und Bild erreicht. Die dokumentarischen Bilder zeigen die Massendeportationen, Häftlingstransporte, die Ankunft und Selektion im Lager, zeigen Einkleidung, Appelle, Unterkünfte, Zwangsarbeit, Ernährung, Registratur, medizinische Versuche, Gaskammern, Krematorien, Leichenberge, Massengräber und die "Verwertung" der sterblichen Überreste. Das ort- und zeitlose Lager erscheint in dieser film- und zeitgeschichtlich bedeutsamen Produktion als eine Stadt, die den Tod produziert.

FSK: ab 16 Jahre

Der neunte Kreis

NLI 32 41448 / 49

MPZ 15065

16mm 90 Min. sw YU 1961

Zagreb 1941. In der von Deutschen besetzten Stadt beginnt die Judenverfolgung. Ustascha, die Organisation der kroatischen Faschisten, übernimmt die Durchführung. Ruth, eine 17jährige Jüdin, ist gerade zu Gast bei einer befreundeten "arischen" Familie, als ihre Eltern verhaftet werden. Um das Mädchen vor der Deportation zu bewahren, veranlaßt diese Familie ihren 19jährigen Sohn Ivo, mit Ruth eine Scheinehe einzugehen. Er willigt großzügig ein, doch wird er bald der Belastung gewahr, die diese Scheinehe mit sich bringt. Erst als er Zeuge einer öffentlichen Demütigung Ruths wird, beginnt er seine moralische Verpflichtung dem Mädchen gegenüber zu ahnen. Aus Zuneigung entsteht Liebe. Als sich Ruth unbedachterweise auf die Straße begibt, wird sie verhaftet und in das Frauenlager eines KZ gebracht. Nach zweifeltem Suchen kann Ivo sie dort finden, doch ihr gemeinsamer Fluchtversuch scheitert. Regie: Franje Stiglic.

Niedersachsen 1945

NLI 32 41693 NLI 42 41693

16mm und VHS 45 Min. sw D 1982

MPZ 18002

16mm 45 Min. sw D 1982

Gezeigt werden die letzten Kämpfe um Hildesheim und Hannover; dann folgen die ersten Maßnahmen der Alliierten. Ausführlich wird die Befreiung des KZ Bergen-Belsen dokumentiert.

Der Nürnberger Prozeß 1945/46

MPZ 32 50682

16mm 16 Min. sw D 1996

NLI 42 43196

VHS 60 Min. sw D 1962

Im Herbst 1945 begann in Nürnberg der bis heute größte internationale Strafprozeß gegen Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit. 22 Hauptkriegsverbrecher wurden angeklagt. Originalaufnahmen aus dem Gerichtssaal stellen die Vernehmung von Göring, v. Ribbentrop und Speer in den Mittelpunkt. Ihre Aussagen zur Ausschaltung der Opposition, zum Kriegsausbruch 1939 und zur Judenvernichtung werfen die Frage nach Schuld und Verantwortung von hochrangigen Politikern im "Dritten Reich" auf und damit auch das Problem von Macht und Moral in der Politik.

Peppermint Frieden

NLI 42 00913

MPZ 42 00913

VHS 110 Min. sw + f D 1982

Spielfilm von Marianne Rosenbaum um Kriegs- und Terrorerlebnisse eines kleinen Mädchens, die auch im Frieden aus ihren Träumen und Phantasien nicht verschwinden. Ihre Angstvorstellungen werden verstärkt durch strenge, religiöse Erziehung. Der Titel meint einen kinderlieben GI, der zwar den Frieden will, aber wieder in den Krieg muss.

FSK: ab 12 Jahre

Der Prozeß

NLI 42 00587 / 88 / 89

MPZ 42 00587

Eine Darstellung des Majdanek-Verfahrens in Düsseldorf (1975-1981) - Der dreiteilige Film rekonstruiert den Prozeß gegen ehemalige Mitglieder der Kommandantur bzw. Aufseher des KZ Majdanek. In rascher Folge werden Erinnerungen und Eindrücke aller Prozeßbeteiligten kontrastiert und durch Film- und Fotodokumente ergänzt. So entsteht zugleich ein Bild von den Vorgängen im Lager in den Jahren 1941 bis 1945.

I. Teil: Anklage

VHS 90 Min. f D 1983

Der erste Teil des Films berichtet über Aufbau und Gliederung des Lagers sowie über die Ankunft der Häftlinge und die sofort durchgeführten Selektionen.

II. Teil: Beweisaufnahme

VHS 93 Min. f D 1983

Im zweiten Teil des Films folgt nach einer Beschreibung des Lagers die ausführliche Darstellung des üblichen Tagesablaufs der Häftlinge und der Aufseher.

III. Teil: Urteile

VHS 89 Min. f D 1983

Der dritte Teil des Films bringt eine Darstellung einzelner in der Anklageschrift aufgeführter Exzesstaten und Massenerschießungen und berichtet auch über die Befreiung des Lagers im Juli 1944.

Requiem für 500.000**NLI 32 00751****MPZ 32 00751**

16 mm 29 Min. sw D 1963

Der Film besteht überwiegend aus Fragmenten deutscher Filmdokumente aus der NS-Zeit. In erschütternden Aufnahmen zeigt er die Tragödie der Judenverfolgung in Polen, die kurz nach dem Einmarsch der deutschen Truppen beginnt, bis zum Sturm auf das Warschauer Ghetto.

Die Rettung der Berliner Juden aus der Rosenstraße**NLI 42 01605**

VHS 16 Min. sw + f D 1993

Sieben Frauen und Männer berichten als ZeitzeugInnen in dieser Dokumentation zur sog. "Schlussaktion der Berliner Juden" im Jahre 1943: In einer spontanen gewaltfreien Protestaktion gelang es den EhepartnerInnen und Angehörigen, die Freilassung von Hunderten von Verhafteten zu erreichen. Ein einzigartiges Beispiel für Möglichkeit und Erfolg von Widerstand in einem totalitären System.

Richard von Weizsäcker:**Zum 40. Jahrestag der Beendigung des Krieges in Europa und der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft**

Ansprache am 8. Mai 1985 in der Gedenkstunde im Plenarsaal des Deutschen Bundestages

NLI 42 41198

VHS 47 Min. f D 1985

Dieses Dokument enthält die vollständige Rede des Bundespräsidenten. Die im In- und Ausland stark beachtete Rede ist auch im Begleitheft zur Cassette enthalten.

Sachsenhausen**Nachdenken über Deutschland****NLI 4247955****MPZ 4247955**

VHS 22 Min. f + sw D 1992

In der Nacht zum 26. September 1992 brannte die jüdische Baracke "38" des ehemaligen Konzentrationslagers Sachsenhausen - das jüdische Museum der heutigen Nationalen Mahn- und Gedenkstätte. Der Film zeigt Ausschnitte der Kundgebung, gibt aber auch historische und aktuelle Hinweise. Ein Begleitheft bietet neben Auszügen aus Reden von Vertreterinnen und Vertreter aus Kunst und Politik verschiedene Zeitungsartikel zur Thematik.

Schindler - Die Dokumentation**NLI 42 49086****MPZ 42 49086**

VHS 80 Min. f GB 1990

Die Dokumentation, die einige Jahre vor dem bekannten Spielfilm "Schindlers Liste" von Spielberg entstand, rekonstruiert das Leben und die Bedeutung Schindlers vor allem

mit Hilfe von Zeitzeugenberichten. Der Film bietet hinsichtlich einiger Fakten, aber vor allem in der Frage der Annäherung an eine historische Figur eine gute Ergänzung zu dem Spielfilm.

FSK: ab 12 Jahre

Schindlers Liste**MPZ 15425 42 31137****NLI 42 31137**

VHS 195 Min. sw + f USA 1993

Der Spielfilm von Steven Spielberg erzählt die Geschichte des deutschen Industriellen Oskar Schindler, der vom NS-Parteigenossen, vom amoralischen Unternehmer und Kriegsgewinnler des "Dritten Reiches" zum Retter von elfhundert jüdischen Zwangsarbeiterinnen und -arbeitern wird. Durch seine exzellenten Verbindungen zur SS gelingt es Schindler, Juden als billige Arbeitskräfte für seine Emaillewarenfabrik zu rekrutieren. Doch sein Profitdenken verwandelt sich schon bald in einen humanen Reflex, der ihn veranlasst, 'seine' Juden mit allen Mitteln vor dem Tod im Konzentrationslager zu bewahren. Ein eindringlich inszenierter Spielfilm, der es wagt, sich vom Terror des SS-Systems und der Hölle der Konzentrationslager ein Bild zu machen. - Das letztendlich Unvorstellbare in Bildern der Traumfabrik Hollywood? - Schindler und der moralische Sieg des vermeintlich 'guten Deutschen'? - Der Film wirft viele Fragen auf. Sehenswert!

FSK: ab 12 Jahre

Beim NLI ist eine ausführliche Handreichung zu diesem Film erhältlich.

Schindlers Liste, Hochhaus

(Videoarchiv Horst Latzke)

NLI 42 85322

VHS 20 Min. f D 1994

Filmbilder, Plakate etc., Interviews mit Kartenverkäuferin im Kino "Hochhaus" in Hannover, Interviews mit Besucherinnen und Besuchern des Films direkt nach der Vorführung (23.3.1994).

Shoah (Teil 1-4)**NLI 50 40151**

Medienpaket:

4 VHS (insg. 566 Min.), Begleitbuch

Shoah 1**MPZ 15314**

VHS 153 Min. f F 1985

Dokumentarfilm von Claude Lanzmann. Der intensiven, detailgenauen, bohrenden Befragung von Tätern, Opfern und Zeugen und der ästhetischen, notierenden Recherche der Kamera an den Orten der Judenvernichtung und in den Gesichtern der Überlebenden gelingt das außergewöhnliche Wagnis, die Vergangenheit in der Gegenwart wieder lebendig werden zu lassen. Lanzmann hat eine monumentale, akribische Spurensuche betrieben, um aus den subjektiven Erinnerungen einzelner ein Ganzes zu komponieren, dessen

Thema "Shoah", die "Katastrophe" des 20. Jahrhunderts ist. Das Auge der Kamera bringt Gedenksteine und Todeslandschaften zum Reden, zeigt Güterzüge, von denen man meint, sie wären voll mit Deportierten, die gerade jetzt, heute, in den Tod geschickt werden. Der Inhalt von Teil 1: Überlebende von Chelmno - Sobibor - Treblinka - die Rampe in Auschwitz - Eisenbahner und Bauern aus Treblinka - Ankunft in Treblinka - die Krematorien in Auschwitz.

Shoah 2

NLI

MPZ 15318

VHS 124 Min. f F 1985

Teil 2 des Dokumentarfilms von Claude Lanzmann. Inhalt: die Situation in Treblinka - Lagerbau durch Juden in Sobibor - das Sonderkommando in Auschwitz - geschichtlicher Rückblick auf das Schicksal der Juden - die Vernichtungen in Chelmno - polnische Dorfbewohner über die Juden – Gaswagen in Chelmno.

Shoah 3

NLI

MPZ 15319

VHS 146 Min f F 1985

Teil 3 des Dokumentarfilms von Claude Lanzmann. Inhalt: Ankunft und Vernichtung in Treblinka - Vernichtung in Auschwitz - Überlebende der jüdischen Gemeinde in Korfu - die Bürokratie der Reichsbahn - der Aufstand des Sonderkommandos in Auschwitz - die "Arbeitsjuden" in Auschwitz.

Shoah 4

NLI

MPZ 15320

VHS 143 Min. f F 1985

Teil 4 des Dokumentarfilms von Claude Lanzmann. Inhalt: Deportationen aus Theresienstadt - Widerstand in Auschwitz mit dem Ziel des Überlebens - das Ghetto in Warschau - Funktionen des Ghettos - der Judenrat des Ghettos - "Wannsee-Konferenz" - Aufstand im Warschauer Ghetto.

Sidonie

NLI 42 47054

MPZ 18063

VHS 88 Min. f Österreich 1990

Der letzte Spielfilm von Karin Brandauer greift auf eine wahre Geschichte zurück, die auch der Jugendbuchautor Erich Hackl in seinem Buch *Abschied von Sidonie* erzählt. Wir schreiben das Jahr 1934; Österreich, kurz vor dem Anschluß an das Deutsche Reich. Sidonie Adlersburg, ein "Zigeuner" Kind von 6 Monaten, wird vor dem Krankenhaus ausgesetzt. Die Arbeiterfamilie Breitner übernimmt die Pflegschaft der Kleinen und nimmt sie in die Familie auf, als wäre es die eigene Tochter. Kurz nach ihrer Kommunion muß Sidonie, inzwischen 9 Jahre alt, auf behördliche An-

ordnung zu ihrer leiblichen Mutter zurück. Mit ihrer Mutter wird sie in Auschwitz umgebracht. Ein beeindruckender

Film, der das Schicksal der kleinen Sidonie, eingebettet im historischen und gesellschaftlichen Kontext darstellt.

Die Spur des Vaters

Nachforschungen über einen unbeendeten Krieg

NLI 42 45072

MPZ 42 45072

VHS 75 Min. f D 1989

Die vielfach preisgekrönte Dokumentation einer sehr persönlichen Recherche: anhand der Kriegstagebücher des Vaters, der Divisionsakten sowie seltener Filmaufnahmen aus Militär- und sowjetischen Forschungsarchiven folgt der Regisseur, Christoph Boekel, den Spuren seines Vaters im Rußlandfeldzug der deutschen Wehrmacht. Er besucht die Dörfer und Städte, durch die jener marschierte, läßt sich von Überlebenden über die bestialischen Grausamkeiten (und mitunter menschlichen Regungen) der Eroberer berichten, dokumentiert Mordbefehle und findet Gefechtslöcher und Unterstände, in denen sein Vater hungerte und fror und gleichzeitig das Tagebuch eines "Herrenmenschen" führte ...

Stern ohne Himmel

Kinder zwischen Menschlichkeit und Terror am Ende des Krieges

NLI 42 00921

MPZ 42 00921

VHS 85 Min. f D 1980

Der Spielfilm von Ottokar Runze handelt von einer Gruppe Jugendlicher, die in den letzten Tagen des "Dritten Reiches" in einem Keller einen jüdischen Jungen entdecken. Während sich fast alle gegen eine Anzeige und für gemeinsame Hilfe entscheiden, bleibt einer der Jugendlichen seiner ideologischen Erziehung treu und "macht Meldung".

Stalingrad

NLI 42 00074

VHS 52 Min. f D 1979

Der Film enthält neben deutschem Wochenschau- und Bildmaterial auch russisches Material über die Kämpfe um Stalingrad. Gezeigt werden die Besetzung Stalingrads durch die 6. Armee, deren Einkesselung durch sowjetische Truppen und die Kapitulation.

Die Stubenälteste von Block 7

Frauenkonzentrationslager Ravensbrück

NLI 42 00372

MPZ 42 00372

VHS 85 Min. f D 1983

Die Berlinerin E. Lugebiel und ihre Tochter berichten über ihre Erlebnisse in der Zeit der Weimarer Republik und der NS-Machtübernahme. Dabei kommen ihr Widerstand und ihre Hilfe für Verfolgte im NS-Staat wie ihre Inhaftierung im Frauen-KZ zur Sprache.

Swing Kids

NLI 42 48879

MPZ 18089

VHS 114 Min. f USA 1992

Der Spielfilm von Thomas Carter schildert die Konflikte und das Verhalten dreier Freunde - sogenannter Swing Kids - im Nationalsozialismus Ende der 30er Jahre. Der Film zielt in seiner Ästhetik vornehmlich auf Jugendliche und deren Einfühlungsvermögen, er schafft aber auch ein differenziertes Bild menschlichen Verhaltens im "Dritten Reich".

Tagebuch Bergen-Belsen**Damals und heute****NLI 42 40857****MPZ 18051**

VHS 46 Min. f D 1988

Die als Jüdin verfolgte Niederländerin Renata Laqueur besucht das ehemalige "Aufenthaltslager" Bergen-Belsen, in dem sie von 1944 bis 1945 unter unsagbaren Lebensbedingungen dahinvegetieren mußte und wo sie trotzdem noch die Kraft fand, ein Tagebuch zu führen. Diese Tagebuchaufzeichnungen werden der heutigen Wirklichkeit gegenübergestellt.

Das Tagebuch der Anne Frank**NLI 42 00761****MPZ 18092 42 00761**

VHS 19 Min. f D 1991

Die wichtigsten Stationen des Lebens von Anne Frank in der Zeit von 1929 bis 1945: eine unbeschwerter, glückliche Kindheit und eine angstvolle Zeit bis zu ihrem Tod im Konzentrationslager. Anhand von Fotos und Theaterszenen sowie durch Auszüge aus ihrem Tagebuch wird ihr Leben rekonstruiert. Berichte einer Angehörigen und Aussagen einer Mitarbeiterin der Stiftung "Anne-Frank-Haus" runden das Bild ab.

Das Tagebuch des Dr. Hans Frank

Dziennik Dr. Hansa Franka

NLI 32 41591 / 92

16mm 89 Min. sw PL 1971

Der Dokumentarfilm unternimmt den anspruchsvollen Versuch, Ziele, Inhalte und Formen der NS-Besatzungspolitik in Polen und die Reaktionen der betroffenen polnischen Bevölkerung aufzuzeigen. Hauptquellenmaterial ist das Diensttagebuch des Generalgouverneurs Frank.

Des Teufels General**NLI 32 40839/40/41**

16mm 120 Min. sw D 1954

Helmut Käutners Filmfassung des Bühnenstücks von Carl Zuckmayer mit Curd Jürgens in der Rolle des Generals Haras, der sich Hitlers Wehrmacht aus fliegerischer Besessenheit verschrieben hat, sich aber von 1941 an am Krieg und dessen Folgen mitschuldig fühlt und sich für einen Freund opfert.

FKS: ab 12

Theresienstadt**NLI 42 01555****MPZ 42 01555**

VHS 10 Min. f/sw 1993

Die in Nordböhmen gelegene Festung "Theresienstadt" wird von 1941-1945 als Sammel- und Durchgangslager für Juden aus Böhmen und Mähren, aus dem Deutschen Reich und aus anderen europäischen Ländern eingerichtet. Abgefilmte zeitgenössische Bilddokumente und bauliche Überreste, ein Zeitzeugenstatement und Ausschnitte aus einem nationalsozialistischen Propagandafilm belegen eindeutig die Aufgabe von Theresienstadt, die "Vernichtung durch Ausiedlung" zu tarnen und als "Schleuse" für die Vernichtungslager im Osten zu dienen.

Todfeinde

Vom Sterben und Überleben in Stalingrad

NLI 42 48188 / 89**MPZ 15416**

VHS 148 Min. f D 1993

Dokumentarfilm von Rolf Schübel und Grigorij Tschuchraj. Im Januar/Februar 1993 jährte sich die deutsche Kapitulation bei Stalingrad zum 50. Mal. Aus Anlass dieses Jahrestages entstand in deutsch-russischer Zusammenarbeit eine Dokumentation, die nach klassisch-dokumentarischem Muster sechs Zeitzeugen, ehemalige Kriegsgegner, ihre persönlichen Erlebnisse schildern lässt. Ihre Erinnerungen verdichten sich mosaikartig zu einem Gesamtbild, das dem Zuschauer das historische Geschehen differenziert nahebringt.

Die Tribüne

(Serie: Die Angst und die Macht)

MPZ 15354

VHS 33 Min. f D 1992

Der Film analysiert die gewaltigen Massenkundgebungen beider deutscher Diktaturen. Nach den Gesetzen der Massenpsychologie geplant und sorgfältig in Szene gesetzt, sollten sie die Menschen emotional überwältigen, Vernunft und Bewußtsein ausschalten, Ehrfurcht und Begeisterung wecken. In fast gewaltsamer Art zerlegt der Film die Dramaturgie dieser Masseninszenierungen in ihre Einzelbestandteile und ermöglicht dem Zuschauer, die "Regieanweisungen" für den Ablauf solcher Großveranstaltungen zu erkennen und ihre propagandistische Absicht zu durchschauen. Kunstgriffe helfen dem Betrachter, emotionale Distanz zum Geschehen zu wahren, schärfen seinen Blick für die Fülle der Details und offenbaren deren groteske Aspekte. Regie: Eduard Schreiber.

Ufa Tonwoche 511/1940**NLI 32 52224**

16mm 45 Min. sw D 1940

Kriegswochenschau aus dem Sommer 1940: Angriff auf Frankreich, Vorrücken der deutschen Truppen, französische Gefangene, Vormarsch auf Paris, Straßenkämpfe, deutsche Soldaten besteigen den Eiffelturm, Siegesparade unter dem Triumphbogen.

Unversöhnliche Erinnerungen

NLI 32 42141 / 42

16mm 97 Min. f D 1979

MPZ 15251 MPZ 15395

16mm und Video 97 Min. f D 1979

Vor 40 Jahren standen sich im Spanischen Bürgerkrieg auf beiden Seiten der Barrikaden Deutsche gegenüber. Die einen kamen, um die Republik gegen den Militärputsch zu verteidigen, die anderen schickte Hitler zur Unterstützung Francos. Ein Maurer (Ludwig Stillger) und ein Bundeswehr-general a.D. (Henning Strümpel) erinnern sich. Es sind "unversöhnliche Erinnerungen" an die Weimarer Republik, an den Krieg in Spanien, an das Ende des "Dritten Reiches", an die Gründerjahre der Bundesrepublik Deutschland. Regie: K.G. Volkenborn.

FSK: ab 6 Jahre

Verfolgt und vergessen: Sinti und Roma

NLI 42 00725

MPZ 42 00725

VHS 61 Min. f D 1987

Der Film umfasst den Zeitraum von 1935 bis zur Gegenwart (mit Rückblick auf Kaiserzeit und Weimarer Republik). Rahmenhandlung ist die Fahrt deutscher Sinti nach Auschwitz und Birkenau im Oktober 1985. Wieviele "Zigeuner" in Auschwitz umgebracht worden sind, ist bis heute unbekannt. Ihre Zahl wird auf etwa eine halbe Million Menschen geschätzt. In der Erzählung der Überlebenden von damals mischen sich nahtlos ihre Erfahrungen von heute. Trotz der eindeutig rassistischen Verfolgung wurde vielen Sinti nach dem Krieg eine "Wiedergutmachung" verweigert. Historisches Quellenmaterial ergänzt die Statements der Zeitzeugen.

FSK: ab 12 Jahre

Der Versuch einer Berührung

NLI 42 42290

VHS 44 Min. f D 1988

MPZ 15312 MPZ 15327

16mm und VHS 44 Min. f D 1988

Dokumentarfilm von Nina Gladitz. Vier Jugendliche aus Berlin begegnen einem Mann, dreimal so alt wie sie selbst, der wegen seiner Begeisterung für Swingmusik jahrelang im Jugend-KZ Moringen gesessen hat. Die Regisseurin dokumentiert die Reaktionen der Jugendlichen auf die Erzählungen

des ehemaligen KZ-Häftlings. Die Begegnung mit der Geschichte führt sie zum Nachdenken und zu einer differenzierteren Sicht ihres eigenen Lebens. Ohne Vorabsprache legen die Jugendlichen auf dem Friedhof in Moringen einen selbstbeschrifteten Gedenkstein auf dem Rasenstück nieder, unter dem die im Jugend-KZ umgekommenen Häftlinge bestattet wurden.

Die Villa am Wannsee

(Serie: Apropos - Videos und Texte zur politischen Bildung)

NLI 42 53047

MPZ 15470

VHS 7 Min. f D 1995

Der Videofilm stellt die heutige Villa am Wannsee als Gedenkstätte mit ihrem besonderen pädagogischen Konzept vor. Dokumente zur "Wannseekonferenz" fordern dazu auf, sich mit dem Mord an Millionen jüdischer Menschen während des Nationalsozialismus auseinanderzusetzen und die bürokratische Perfektion und technische Kälte seiner Vorbereitung zu erkennen. Schulklassen und Auszubildende begleitet die Kamera während ihres Aufenthaltes in der Gedenkstätte und dokumentiert die Möglichkeiten, an einem Studientag diesen Spuren deutscher Geschichte nachzugehen.

Völkermord 1941-1945

NLI 42 00075

VHS 45 Min. f D 1979

Die aus Material europäischer und amerikanischer Archive zusammengestellte Dokumentation gibt einen umfassenden Überblick über die Verfolgung und Ermordung der Juden durch den NS-Staat im von deutschen Truppen besetzten Europa.

Von Feinden umringt?

(Serie: Die Angst und die Macht)

NLI 42 47934

MPZ 15355

VHS 47 Min. f D 1992

Produktion der Bundeszentrale für politische Bildung. Am Beispiel paramilitärischer Massenorganisationen in beiden deutschen Diktaturen wird hier ein wichtiger Teilaspekt der gesellschaftlichen Wirkweise totalitärer Systeme herausgestellt. Erinnerungen von Zeitzeugen belegen, wie verinnerlichte Unterwerfungsmechanismen, Zwang und Angst vor persönlicher Benachteiligung und Existenzverlust die Menschen zu Mitläufern degradieren und sie als anonyme Masse in das jeweils herrschende System verstricken. Regie: Jürgen Rudow.

Vorkriegszeit und Zweiter Weltkrieg (1930-1945)

Reihe: Polen im 20. Jahrhundert

NLI 42 01391

VHS 25 Min. sw/f D 1991

1) Polen "zwischen zwei Stühlen": Nichtangriffspakt; 2) "Polen in den 30er Jahren": Wirtschaftsprobleme, Minderheitenpolitik; 3) "Hoffnung und Furcht": kulturelles Leben, Danzig-Problem, Deutschland besetzt die Tschechoslowakei, Polen besetzt einen Teil Schlesiens; 4) "Der Zweite Weltkrieg": Polen im Untergrund, Juden in Polen, Exilregierung Sikorski; 5) "Die Weichen werden gestellt": Teheran-Konferenz, Warschauer Stadt-Aufstand.

Was es heißt, ein Exilant zu sein

Schwierige Begegnung in Heilbronn

MPZ 42 52510

VHS 43 Min. f D 1995

Im Juni 1992 starb im amerikanischen Exil der deutsche Schriftsteller H.W. Katz. Von ihm stammen die beiden Romane 'Die Fischmanns' und 'Schloßgasse 21'. Katz schrieb sie in den dreißiger Jahren im französischen Exil, ehe er, nach einem Zwischenspiel bei der französischen Fremdenlegion, in die USA emigrierte. 1988, mehr als 50 Jahre nach seiner Flucht aus Deutschland begleitet er seine Frau, Friedel Katz, in ihre Heimatstadt Heilbronn. Ein Vertreter der Stadt empfängt die Gäste und philosophiert vor dem Mahnmal für die jüdischen Opfer darüber, ob sofortiges Erschießen der Opfer nicht "besser" gewesen wäre ... Ehemalige Klassenkameraden berichten über ihren Weg und die damalige Zeit. Parteimitglieder und Kriegsteilnehmer fast alle, sehen sie doch keine eigene Verantwortung - und unter der Abwehr wird noch die frühere Begeisterung spürbar. Katz: 'Wir Exilanten sind amputiert, wir haben den Grund verloren. Wir sind Exilanten auf Lebenszeit.' - Ein Einblick in die Einstellungen der Kriegsgeneration zur jüngeren deutschen Geschichte.

Der Weg in den Zweiten Weltkrieg und sein Ende

(Serie: Nationalsozialismus und Drittes Reich)

NLI 32 10202 NLI 42 02003

16mm und VHS 16 Min. sw/f D 1992

MPZ 32 10202

16mm 16 Min. sw/f D 1992

1) Dokumentation: Nationalsozialistische Außenpolitik bis 1939; der Kriegsverlauf in Europa bis 1945. 2) Zeitgeschichtliche Inszenierung (3 Komplexe): Volker, ein junger Soldat, als begeisterter Anhänger der Politik Hitlers - als Leutnant auf Heimaturlaub zeigt er Entsetzen über erlebte Kriegsverbrechen - als Befehlsverweigerer erwartet er seine Hinrichtung.

Die weiße Rose

Die Geschichte der Geschwister Scholl

NLI 42 41727

MPZ 42 41727

VHS 123 Min. f D 1982

Verhoevens zeitgeschichtlicher Spielfilm beschränkt sich auf die Zeit eines Jahres (vom 9. Mai 1942, Sophie Scholls 21. Geburtstag; bis zum 22. Februar 1943, dem Tag der Hinrichtung). Deutlich wird nicht zuletzt, wie Hans Scholl vor allem durch seine Erlebnisse als Soldat der deutschen Wehrmacht zum Widerstand gegen den Nationalsozialismus findet. FSK: ab 12 Jahre

Wenn alle Deutschen schlafen

MPZ 42 02133

VHS 72 Min. f D 1994

Der Film von Frank Beyer und Jurek Becker zeigt das Ghetto aus der Sicht eines Kindes - ein Ort der Bedrängnis, der Bedrohung, der Demütigung, aber auch der Freundschaften und der abenteuerlichen Entdeckungen. Das Drehbuch für diesen atmosphärisch dichten Spielfilm verfaßte Jurek Becker nach seiner Erzählung *Die Mauer*.

Widerstand

Vom Kampf gegen Hitler in Deutschland 1933-1945

NLI 32 41440 / 41

MPZ 15075 32 41440 32 41441

16mm 63 Min. sw D 1961

Der Dokumentarfilm skizziert Formen, Ziele und Verfolgung von Widerstandsgruppen in den Jahren 1933 bis 1945 in Deutschland mit ihren bekannten Repräsentanten und Zeitzeugenberichten vor dem Hintergrund der 60er Jahre: Sozialdemokratie, Bekennende evangelische und katholische Kirche, Kreisauer Kreis, Weiße Rose und 20.Juli 1944. Regie: O.E.Kress und H.D.Schiller.

Widerstand gegen Hitler - 20. Juli 1944

NLI 32 03375

16mm 21 Min. f D 1980

Motive, Schwierigkeiten, Vorbereitungen und Durchführung des Attentats vom 20. Juli 1944 werden mit Originalaufnahmen aus der NS-Zeit und mit Interviews aus dem Jahre 1979 dokumentiert.

Widerstand im Dritten Reich - es gab nicht nur den 20. Juli

NLI 32 31975 / 76 / 77

16mm 109 Min. sw D 1978

Teil 1: Verteidigung der Republik

Am Beispiel von drei Männern macht der Film deutlich, dass der Widerstand gegen Hitler nicht erst 1944 und nicht nur aus bekannten Persönlichkeiten bestand: Heisel ist katholischer Christ, Heitland Altkommunist und Schirmmacher SPD-Mitglied. Jeder schildert seine Motive und Arten des Widerstandes.

Teil 2: Menschen an der Basis

Interviews und Statements von Persönlichkeiten der Bekennenden Kirche (Niemöller, Wilm) und aus politischen Parteien (Dani, Schiefer, Frau Berig für ihren Mann). Sie alle waren aktiv im Widerstand gegen das NS-Regime.

Teil 3: Jugend

Ein katholischer Priester berichtet, wie er die Jugend indirekt gegen Hitler beeinflusst hat und dafür ins Konzentrationslager Dachau kam. Danach wird vom Einsatz und der Hinrichtung der Kölner "Edelweißpiraten" berichtet, die z.T. mit Zwangsarbeitern kooperierten.

Widerstand in Deutschland 1933 - 1945

Deutsche gegen Hitler

NLI 32 41570 / 71

MPZ 15139

16mm 80 Min. sw GB 1968

Der 20. Juli, Tag des gescheiterten Attentats Claus Graf Schenk von Stauffenbergs auf Hitler, wurde zum Symbol des deutschen Widerstands und zum Beweis dafür, daß es damals auch ein "anderes Deutschland" gab. Der Widerstand gegen die NS-Diktatur begann aber schon zur Zeit der "Machtergreifung" von 1933 und nicht erst, als der Krieg

verloren schien. In Gesprächen mit Martin Niemöller, Inge Deutschkron, Eugen Gerstenmaier, Hans-Bernd Gisevius und anderen werden Motive, Umstände, Voraussetzungen und Methoden der Arbeit in der Illegalität deutlich. Regie: Lawrence Gordon-Clark.
FSK: ab 12 Jahre

Wie ein Hirschberger Dänisch lernte

NLI 32 41749/ 50

MPZ 15150

16mm 92 Min. sw D 1968

Das Fernsehspiel thematisiert die Rettung von 6.500 in Dänemark lebenden Juden während der deutschen Besatzungszeit am Beispiel eines jüdischen Anwalts aus Hirschberg, der 1939 aus Deutschland emigrierte. Als in Dänemark der Ausnahmezustand verhängt wird, flieht er nach Schweden.

Wir hatten ein großes "A" am Bein

Verfolgung von Homosexuellen im Dritten Reich

NLI 42 46336

MPZ 18094

VHS 45 Min. f D 1991

Dokumentarfilm von Elke Jeanrond und Joseph Weishaupt. Auch 50 Jahre nach dem Zusammenbruch des "Dritten Reiches" sind die Leiden, die die Nationalsozialisten den Homosexuellen zugefügt haben, der Öffentlichkeit weitgehend unbekannt. Eindringlich schildern drei Männer ihre bedrückenden Erlebnisse: Verschleppung, Zwangssterilisation, Konzentrationslager.

Zerstörung der Republik

(Serie: Ursachen des Nationalsozialismus)

MPZ 15102 15397

16mm und VHS 27 Min. sw D 1964

Produktion der Bundeszentrale für politische Bildung, Regie: Robert Kruger und C.A. Engel. Themen: "Dolchstoßlegende", *Spartakus*-Aufstand, Kapp-Putsch, Hitler-Putsch, Inflation, Vertrag von Locarno, Weltwirtschaftskrise, Massenarbeitslosigkeit, Hindenburg - Stationen und Ereignisse auf dem Weg zur Zerstörung der Weimarer Republik.

Der zwanzigste Juli vor dem Volksgerichtshof

MPZ 15011 MPZ 15399

16mm und VHS 34 Min. sw D 1955

Der Film ist ein Auszug aus dem auf Befehl Hitlers hergestellten Streifen über den Prozess gegen die Führer des Aufstands vom 20. Juli 1944. Der größte Teil der Tonaufnahmen mißlang, weil der Vorsitzende des Gerichts, Freisler, so schrie, daß man den Ausgleich zwischen seiner Lautstärke und den leisen Stimmen der Angeklagten nicht herstellen konnte. Die am Anfang kaum verständliche Tonwiedergabe zwingt den Zuschauer zur Konzentration auf das Bild. Die Gesichter der Angeklagten, des Anklägers und des Publikums sprechen für sich - ein Dokument des NS-Unrechtsstaates. Regie: Boris Borresholm.
FSK: ab 12

50 Jahre Salzgitter - Ein Jubiläum ... nur ein Jubiläum?

NLI 42 47732

MPZ 42 47732

VHS 35 Min. f D 1993

Aus Anlaß des 50jährigen Jubiläums der Stadt Salzgitter fand im April 1992 ein internationales Treffen statt, an dem ehemalige KZ-Häftlinge aus sieben Nationen teilnahmen. Überlebende der KZ-Außenlager in Salzgitter berichten von ihrer Deportation und von der Arbeit in der Kriegsproduktion der "Reichswerke Hermann Göring". Das Video eignet sich besonders gut zur Vorbereitung eines Besuches in der Gedenkstätte Salzgitter-Drütte.

Herausgeber:

Niedersächsisches Landesinstitut für Fortbildung und
Weiterbildung im Schulwesen und Medienpädagogik (NLI)
Keßlerstraße 52, 31134 Hildesheim

Dezernat 4 – Medienpädagogik,
Tel.: (0 51 21) 16 95-3 10, Fax: (0 51 21) 16 95-3 39

Medienpädagogisches Zentrum (MPZ),
Podbielskistraße 30, 30163 Hannover
Tel.: (05 11) 66 13 93, Fax: (05 11) 66 77 92

Dr. Monika Gödecke (NLI), Ralf Knobloch (MPZ)

Foto der Titelseite:

Gerhard Gronefeld, "Geiselhinrichtung in Pancevo
im April 1941 durch die Waffen-SS und die Wehrmacht"
Quelle: Deutsches Historisches Museum,
Unter den Linden 2, 10117 Berlin

1. Auflage: 700 - Oktober 1998

Gestaltung:
Tanja Fitzer, Anja Fleischmann

Druck:
Peter Luh

Broschüre Bestell-Nr.: 01 41064