Film ERBE

Fabian Schmidt



Der Westerborkfilm

Bilderwanderung und Holocausterinnerung

et+k
edition text+kritik

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Film ERBE

Herausgegeben von Chris Wahl

Band 6

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Westerborkfilm

Bilderwanderung und Holocausterinnerung

Fabian Schmidt

et+k
edition text+kritik

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die vorliegende Arbeit wurde 2024 als Dissertation
an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF angenommen.

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds
für Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg gefördert.

Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC-BY 4.0-Lizenz
veröffentlicht wird.
Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International (CC-BY 4.0)
Die Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung,
Vervielfältigung und Verbreitung des Materials.
(Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)



In Kooperation mit

FILMUNIVERSITÄT
BABELSBERG
KONRAD WOLF

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-68930-008-1
E-ISBN 978-3-68930-009-8
DOI 10.61050/3689300081

© Fabian Schmidt, ORCID 0009-0006-2065-8629

edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2024
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz
Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Gestaltung Logo Film-Erbe: Büro Otto Sauhaus, Laubestraße 16, 12045 Berlin
Coverfoto: Filmstill aus dem Westerborkfilm
Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Konstanz

Anmerkung zum Coverfoto: Auf dem Bild ist die Sintezza Settela Steinbach während der Deportation von Westerbork nach Ausschwitz-Birkenau am 19.5.1944 zu sehen. Das Mädchen wurde bis zu seiner Identifikation (1994) als Jüdin bezeichnet.

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Für
Daniela, Zarah und Samuel

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

1 Einleitung 11

2 Film, Erinnerung und Geschichte 18

2.1 Erinnerungsspeicher und rekonstruktive Montagen 18

2.2 Film und Gedächtnis als Zugänge zu Geschichte 20

2.3 Widersprüchliche Gedächtnisse 22

2.4 Der Sonderfall der Holocausterinnerung 24

2.5 Erinnerung, historisches Wissen und soziale Gedächtnisse 26

2.6 Gedächtnis als systemrelative Funktion 29

2.7 Soziale Gedächtnisse über Filme – *travelling memory* und selektive Bildergedächtnisse 32

2.7.1 Filmgedächtnis oder *cinematic memory* 35

2.7.2 Das selektive Bildergedächtnis 38

2.8 Geschichtsbilder 41

3 Holocausterinnerung und *visual history* 48

3.1 Die Formierung der Holocausterinnerung 50

3.1.1 1939 – Kriegsende 55

3.1.2 1945–1960 – Sekundäre Historisierung des Holocaust 71

3.2 Bilderhaushalte der nationalsozialistischen Judenverfolgung 80

3.2.1 Fotografierverbote 81

3.2.2 »Gräuelpropaganda« 83

3.2.3 Exkurs »Juden lernen arbeiten« 86

3.2.4 *Perpetrator gaze* *87*

3.3 Visuelle Erinnerungspolitiken im Rahmen der »Endlösung« 91

3.4 *Visual history* und Soziale Gedächtnisse vom Judenmord 94

3.4.1 Kurator:innen und kollektive Gedächtnisse 94

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3.4.2 Latente Bildgehalte 100
3.4.3 Ikonizität und Erinnerungskultur 103

4 Das Durchgangslager Westerbork 123

4.1 Die Quellen 125

4.2 Vorgeschichte der Gründung des Lagers 128

4.3 Das Lager in den Archivdokumenten 129

4.4 Das Lagerleben in den Berichten der Zeitzeug:innen 138
4.4.1 Befreiung 141
4.4.2 Lagerleitung und Strafregime 142
4.4.3 Alltagsleben 144
4.4.4 Besondere Einrichtungen 146
4.4.5 Werkstätten und Produktivität 149
4.4.6 Die Schwierigkeit der nachträglichen Einschätzung 153

4.5 Das Wissen über die Vernichtungslager 155
4.5.1 Exkurs Isidor van der Hal – »Kollaboration« & Selbstanklage 155
4.5.2 Wissen und Ahnen 159

4.6 Dienstagstransporte 162

5 Der Westerborkfilm 175

5.1 Zeug:innenaussagen 177

5.2 Das Frühjahr 1944 180

5.3 Produktionsunterlagen 181

5.4 Authentifizierung des Materials 186

5.5 Transportlisten vom 19. Mai 1944 191

5.6 Breslauer – der Unsichtbare 191

5.7 Inhalt und Qualität der Aufnahmen 200

5.8 Identifizierung des Films als Einheit 202
5.8.1 Materiallage 203

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5.8.2 Dramaturgie 204
5.8.3 Montage 205
5.8.4 Planung und Vorbereitung 214

5.9 Auseinandersetzung mit dem Film in den Niederlanden 215

5.10 Erzählungen und Erinnerungen nach 1965 217

6 Methoden der Analyse von Verwendungsgeschichten 227

6.1 Korpus der untersuchten Filme 227

6.2 Dokumentation der Verwendungen 229

6.3 Darstellung der Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials 230

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials 233

7.1 Archivmaterial in Dokumentarfilmen der Nachkriegszeit 234

7.2 Frühe Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials (1947–1965) 239
7.2.1 Die Kriegsverbrecherprozesse 239
7.2.2 Beginn der Bilderwanderung in der Nachkriegszeit (1948–1959) 254
7.2.3 Das Westerborkmaterial in den Kompilationsfilmen (1960–1965) 279
7.2.4 Deutsche Fernsehdokumentarfilme der 1960er Jahre 290
7.2.5 Bilderwanderung des Westerborkmaterials in Europa bis 1965 – eine Zusammenfassung 302

7.3 Das Westerborkmaterial in den USA (1965–1973) 307

7.4 Das Westerborkmaterial in Europa (1970–1971) 315

7.5 Versuche einer Neuformierung der Holocausterinnerung – Revisionismus vs. Mikrogeschichte (1974–1989) 316
7.5.1 Revisionistische Holocausterinnerung? 319
7.5.2 Fortführung der empathischen Holocausterinnerung (1975–1989) 333
7.5.3 Das Westerborkmaterial in Israel (1974–1981) 355

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7.5.4 Das Westerborkmaterial in den Niederlanden (1988–1990) 360
7.5.5 Entwicklung der Jahre 1966–1989 – Eine Zusammenfassung 363
7.6 Der Westerborkfilm als Filmdokument (1990–2007) 365
7.7 Der Westerborkfilm wird UNESCO Weltdokumentenerbe (2007–2023) 390

8 Zusammenfassung 441
8.1 Provenienzforschung 441
8.2 Verwendungsgeschichte 444
8.3 Selektives Bildergedächtnis, Filmgedächtnis und Erinnerungsgemeinschaften 447
8.4 Archivrecherchen und Materialbeschaffung als organisationales Gedächtnis 449
8.5 Erinnerungsgemeinschaften 453

9 Ausblick: Das Filmgedächtnis 458

10 Literaturliste 460

11 Danksagungen 475

12 Appendix 476
12.1 Filmografie 476
12.2 Sequenzprotokoll und Sequenzanalyse des Materials vom dritten Zug 481
12.3 Screenshots aus dem Westerborkfilm 488
12.4 Screenshots WFD-Material 490
12.5 Archive 492
12.6 Abbildungsverzeichnis 494

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1 Einleitung

»Holocaust« ist nicht nur ein international bekannter Begriff für einen Völkermord, sondern auch ein Symbol für das von Menschen an Menschen begangene Böse. Und kaum ein historisches Ereignis gilt heute als so gut erforscht wie der Holocaust. Die Erinnerung an ihn wird durch das Motto »Nie wieder« oder »Wehret den Anfängen« als Mahnung zur Wachsamkeit gegenüber jeglicher Form von Rassismus oder Diskriminierung als Vorboten eines Genozids aufrechterhalten. Die bundesweiten Demonstrationen im November 2023, mit denen die deutsche Zivilgesellschaft auf das von der AfD als zweite Wannseekonferenz inszenierte Treffen zwischen Identitären und AfD-Funktionären reagierte, sind ein gutes Beispiel dafür, wie tief sowohl die deutsche Mehrheitsgesellschaft als auch ex negativo die Anhänger:innen der Neuen Rechten das Gedächtnis an den Judenmord als identitätsstiftende Haltung verinnerlicht haben. Der Versuch der AfD, an den sogenannten »Altparteien« vorbei eine neue Form von nationaler Demokratie einzuführen, wird nicht ohne Grund über einen Angriff auf die erinnerungskulturelle Befassung mit dem Nationalsozialismus geführt. Solche Instrumentalisierungen der Holocausterinnerung, aber auch Holocaustvergleiche, um ein weiteres Phänomen der populärkulturellen Bezugnahme zu nennen, sind weiterhin gleichermaßen tabu wie ubiquitär.

Obwohl der Holocaust in der Öffentlichkeit als erforscht und eine eindeutige Positionierung ihm gegenüber als moralischer Maßstab außerhalb rechtsextremer und neuerdings bestimmter postkolonialer Diskurse kaum je in Frage gestellt wird, gibt es weiterhin umstrittene Themen, die sowohl in geschichtswissenschaftlichen als auch in popkulturellen Kontexten diskutiert werden. Es sind keine großen Kontroversen, sondern eher kleine Unebenheiten, aber sie deuten auf eine Verwerfung in einer tieferen Schicht der kollektiven Gedächtnisse hin. Drei dieser neueren Holocaustthemen sind die Frage nach der Mitwisserschaft im In- und Ausland, die Diskussion um das Ausmaß der verantwortlichen Beteiligung deutscher Institutionen, die als schwaches Echo des Skandals um die sogenannte Wehrmachtsausstellung noch immer virulent ist, und schließlich das Thema des Umgangs mit dem Judenmord direkt nach dem Krieg. Die aus heutiger Sicht paradoxe Abwesenheit einer expliziten Bezugnahme auf die Juden und Jüdinnen als Hauptopfergruppe in den Re-Educationfilmen und den ersten Dokumentarfilmen nach Ende des Zweiten Weltkriegs ist Gegenstand der neueren wissenschaftlichen Forschung, und Überlegungen zu den Ursachen finden sich

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

u. a. bei Lindeperg, Weckel und Drubek-Meyer.[1] Dieses Thema, das zur Zeit fast nur im akademischen Kontext diskutiert wird, ist eng verbunden mit der Frage nach dem Ausmaß der Mitwisserschaft über den Genozid nicht nur im Deutschen Reich, sondern auch bei den Alliierten. Gab es in den 2000er Jahren eine Reihe von deutschsprachigen Publikationen zur Frage der Mitwisserschaft unter Deutschen,[2] ist das frühe Wissen über den Vollzug des Judenmords insbesondere der US-Regierung, aber auch der US-amerikanischen Öffentlichkeit mit der Serie THE US AND THE HOLOCAUST (2023, Ken Burns) erst kürzlich zum ersten Mal Thema einer Mainstreamproduktion geworden. Diese Entwicklungen sind Anzeichen einer, wenn auch nur graduellen Re-Formierung der Holocausterinnerung. Was hier in Frage steht, sind die Ursprünge und die Bedingungen der Formierung der heute dominanten Gedächtnisse vom Holocaust. Dabei geht es weniger um den empathischen Bezug auf die Opfer oder das »Wehret den Anfängen«, sondern eher um eine Neudefinition des Begriffs der Zuschauer:innen[3] oder *bystander* und sukzessive um die Holocausterinnerung und ihren Bezug auf individuelle Erinnerungen. Für das in dieser Arbeit vorliegende erinnerungstheoretische Erkenntnisinteresse sind diese Entwicklungen von besonderer Bedeutung, da sie ein Licht auf die Entstehung der Holocausterinnerung werfen. Insofern, als es sich bei der Infragestellung der Holocausterinnerung um eins der Kernthemen der Neuen Rechten handelt, ist eine Beschäftigung mit den Ursprüngen dieser Gedächtnisse hochaktuell.

Die Formierung der Holocausterinnerung ist von Anfang an von der Verwendung audiovisueller Dokumente begleitet. Heute manifestiert sich die digitale visuelle Geschichtsschreibung bzw. die *digital visual history*[4] auf diversen Plattformen und in den verschiedensten Formaten, wie etwa über *memes* in den sozialen Medien, über die Einbindung von Bildikonen des Holocaust in die virtuellen Landschaften von Computerspielen, auf interaktiven VR-Plattformen in den Gedenkstätten und natürlich weiter in Dokumentar- und Spielfilmen.[5] Eine der ältesten Praktiken dieser *visual history* ist die Verwendung von audiovisuellen Archivmaterialien in Dokumentarfilmen, die weit in analoge Zeiten zurückreicht. Um den 50. Jahrestag der Befreiung von der NS-Herrschaft herum entsteht ab Mitte der 1990er Jahre eine große Zahl von Dokumentarfilmen und -serien über den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust. Dieses Phänomen wird in den Medien bald kritisch reflektiert und parallel Gegenstand der medienwissenschaftlichen Forschung. Zu den Gemeinplätzen der Auseinandersetzung mit dieser neuen »Bilderflut« gehört der angeblich inflationäre Gebrauch des immer gleichen Bildmaterials, der mit dem ambivalenten Begriff der »ikonischen Bilder« etikettiert

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird, aber auch offener als »Abnutzung«[6] der Bilder adressiert oder mit »illustrative Wallpaper« tituliert wird, wie Toby Haggith die Verwendung von Bergen-Belsen-Bildern bezeichnet.[7] Ambivalent ist der Begriff der ikonischen Bilder insofern, als er sich sowohl auf ihre emotionalisierende Wirkung, ihren Wiedererkennungswert und ihre symbolische Bedeutung beziehen kann, als auch auf die Erosion unmittelbarer Affekte durch zu häufige Verwendung. Unterschiedlich gewichtete Hypothesen über die distanzierende und betäubende Wirkung der Bildwiederholungen sind wiederkehrende Bestandteile dieser Auseinandersetzung mit der *visual history* des Holocaust. Solche Annahmen erhalten durch die privilegierte Perspektive des Filmwissenschaftlers oder der Filmwissenschaftlerin zusätzliche Glaubwürdigkeit. Allerdings sind diese Hypothesen kaum je empirisch überprüft worden und beziehen sich bestenfalls auf die Auswertung kleiner Stichproben. Seit es mit der *digital visual history* einen einfacheren Zugang und neue und effektivere Instrumente der Analyse gibt, scheint es nur logisch, einen genaueren Blick auf diesen Diskurs zu werfen und dessen Vorannahmen anhand der Gesamtheit der verfügbaren Verwendungen neu zu untersuchen. Eine solche empirische Untersuchung in Form der Dokumentation und Analyse der Verwendungen eines der am häufigsten in Dokumentarfilmen über den Holocaust verwendeten Materialien, dem Westerborkfilm nämlich, ist Gegenstand der vorliegenden Arbeit.

Überraschenderweise widerspricht ein erster Blick auf die Muster der faktischen Bildmigration des Westerborkfilmmaterials der Behauptung von Wiederholung oder Gleichartigkeit. Zwar werden bestimmte Bilder im Laufe der Jahre häufiger verwendet als andere, aber kaum eine Verwendung gleicht der anderen. Im Gegenteil, die Verwendungen unterscheiden sich mit einer solchen mathematischen Präzision, dass sich die Frage stellt, wie Regisseur:innen und Redakteur:innen im Laufe der Jahrzehnte immer neue Zusammenstellungen der endlichen Zahl von Einstellungen des Westerborkfilms finden konnten, ohne frühere Verwendungen zu wiederholen. Die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung in den 1990er Jahren führte zu der Vorhersage, dass die immer wieder verwendeten Bilder durch neue ersetzt würden. Heute wissen wir, dass diese Vorhersage nicht eingetreten ist, was die Grundannahmen der bisherigen Untersuchungen zur Bilderwanderung im Kontext der Erinnerung an den Holocaust und den Nationalsozialismus in Frage stellt. Das in den letzten Jahrzehnten erneuerte Interesse an der Befassung mit Mitwisserschaft wiederum deutet auf Desiderata im Zusammenhang mit der Erforschung der historischen Gedächtnisse vom Holocaust hin. Führt man diese beiden Diskussionen zusammen, so

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werfen sie neue Fragen über die Bilderwanderung und über die Formierung historischer Gedächtnisse auf. Wie berechtigt sind die Behauptungen über die Verwendung der immer wiederkehrenden gleichen Bilder und wodurch entstehen sie? Wie hängen die Verwendungen mit den kollektiven Gedächtnissen und der Holocausterinnerung zusammen? Und schließlich: Welche Bedeutung haben diese Bilder für die Entstehung der sozialen Gedächtnisse vom Judenmord direkt nach dem Krieg?

Filmmaterial aus Archiven spielt eine wichtige Rolle für die Vorstellungen, die wir uns von der Vergangenheit machen. Dokumentarfilme, aber auch Spielfilme, verbinden sogenanntes Archivmaterial, insbesondere Filmausschnitte und Fotos, zu neuen Geschichtsbildern. Die von Siegfried Kracauer formulierte Strukturhomologie »zwischen der Geschichte und den photografischen Medien, historischer Realität und Kamera-Realität«[8] ist eine der wesentlichen Ursachen für die intensive Befassung der audiovisuellen Medien mit Geschichte. Die Verbindung von Geschichte und Film hat ursprünglich nichts mit historischer Forschung zu tun, sondern mit Erinnerungskultur. Denn es ist nicht die Geschichtswissenschaft, die sich über Filme verbreitet, sondern das Fernsehen und der Film, die sich der Geschichte angenommen haben.[9] Die Vorstellung von Erinnerung als bewegte Bilder geht der Erfindung des Films weit voraus,[10] genauso wie der Erfindung des Films seine technischen Voraussetzungen (und die Idee des Films als Abfolge bewegter Bilder) ebenfalls lange vorausgingen.[11] Der Film und die Geschichtsvorstellung haben so gesehen eine gemeinsame Quelle. Wir stellen uns die Vergangenheit nicht deshalb wie einen Film vor, weil wir historische Filme gesehen haben, sondern der Film ist die technische Verwirklichung einer viel älteren Vorstellung von Erinnerung als bewegte Audio-Visualisierung der Vergangenheit, die in der Literatur schon lange existierte, bevor es Filme gab.[12]

Filmdokumente und Geschichtsschreibung beeinflussen sich gegenseitig. Einerseits prägt das Archivmaterial unsere Vorstellungen von Geschichte, andererseits üben hegemoniale Geschichtsbilder einen starken Einfluss auf die Auswahl, Interpretation und Bewertung des Archivmaterials aus. Dieses wird nur dann akzeptiert und verwendet, wenn es mit den herrschenden Geschichtsbildern einer Erinnerungsgemeinschaft[13] in Einklang gebracht werden kann. In den letzten Jahren wurden verschiedene Ansätze verfolgt, um die Bedeutung von unterschiedlichen Filmmaterialien, also sowohl dokumentarischen als auch fiktionalen Filmen, für die Historisierung bestimmter historischer Abschnitte oder Ereignisse zu analysieren.[14] Der Versuch hingegen, ein einzelnes, »ikonisches« Material und dessen »mnemonisches Itinerar«,[15] seine Verwendungsgeschichte

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

also, zu untersuchen, war bisher ein Desiderat der medienwissenschaftlichen Forschung. Dabei handelt es sich um eine zweifache Reise, da wandernde Bilder ihre Spuren im Gedächtnis hinterlassen, aber bereits ihr Auftauchen in Filmen eine Form des immanenten Gedächtnisses darstellt, bei dem Filme sich selbst an Filme erinnern.[16] Die Rekonstruktion einer Verwendungsgeschichte ist arbeitsaufwändig, da es zunächst gilt, eine ausreichende Anzahl von Verwendungen zu finden. Sie kann sich als fruchtbar erweisen, ermöglicht doch erst die Analyse der Verwendungen des immer gleichen Materials in unterschiedlichen Kontexten eine vergleichende Untersuchung. Die vorliegende Arbeit ist an der Schnittstelle von *Memory Studies*, filmhistorischer Forschung, und Historiografie verortet. Sie befasst sich mit Fragen der Ikonisierung von Filmbildern, den Bedingungen für die Entstehung und Veränderung von Geschichtsbildern, der Bilderwanderung im allgemeinen und mit der Formierung von Gedächtnissen.

Bevor wir uns näher mit dem Material beschäftigen, soll der eigentliche Gegenstand der Untersuchung, das sogenannte Quellmaterial, der Westerborkfilm also, grob identifiziert und benannt werden. Das in Westerbork gedrehte Material liegt heute zum einen als montierter Film vor, zum anderen als kaum bearbeitetes Negativmaterial. Dieses Negativmaterial ist ein Teil des in der montierten Filmfassung verwendeten Materials in roher Form. Da bis in die 1990er Jahre fast alle Verwendungen auf das Negativmaterial zurückgehen und auch später nur sehr selten der montierte »Westerborkfilm« thematisiert wird, scheint es angezeigt, im Folgenden vor allem vom Westerbork*material* zu sprechen. Wie noch zu zeigen sein wird, rechtfertigt das montierte Material jedoch durchaus die Bezeichnung Westerbork*film*, und häufig lässt sich gar nicht eindeutig nachweisen, ob eine Verwendung auf die Sichtung des Films oder des (positiv umkopierten) Negativmaterials zurückgeht. Insofern, als diese Unterscheidung kaum Bedeutung für die Verwendungen hat und für die Formierung der Holocausterinnerung nicht von Relevanz ist, werden beide Begriffe alternierend verwendet.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Rekonstruktion der Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials. Zu diesem Zweck werden zunächst die für die Untersuchung zentralen erinnerungstheoretischen Ansätze diskutiert (Kapitel 2), ein geschärfter Begriff des sozialen Gedächtnisses entwickelt und die Begriffe des Filmgedächtnisses und des selektiven Bildergedächtnisses eingeführt. Kapitel 3 bietet eine Übersicht über die unterschiedlichen Bilderhaushalte des Holocaust und skizziert eine Historiografie der frühen Holocausterinnerung. Es folgt ein Exkurs über die Geschichte des Lagers Westerbork (Kapitel 4) sowie eine Analyse des Westerborkfilms, dessen Entstehung anhand von Archivdokumenten

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und mit Hilfe einer Materialanalyse rekonstruiert wird (Kapitel 5). Da die Untersuchung von Verwendungsgeschichten in der filmhistorischen Forschung ein relativ neuer Ansatz ist, werden Methodik und Operationalisierung der Untersuchung in einem eigenen Kapitel expliziert (Kapitel 6). Der Hauptteil der Arbeit dokumentiert und analysiert die Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials von 1948 bis 2023 im Kontext der Holocausterinnerung (Kapitel 7). Im Rahmen dieser Arbeit wurden 555 Filme und Fernsehproduktionen ermittelt, in denen Einstellungen aus dem Westerborkmaterial verwendet werden. Näher analysiert wird eine Auswahl von 83 Titeln. Eine parallel erfolgte statistische Auswertung der Verwendungen im gesamten Korpus erweitert den Blick auf Makrostrukturen der Bilderwanderung.

1 Vgl. Sylvie Lindeperg: *Nuremberg, la bataille des images.* Paris: Payot 2021; Natascha Drubek-Meyer: *Filme über Vernichtung und Befreiung. Die Rhetorik der Filmdokumente aus Majdanek 1944–1945.* Wiesbaden: Springer SV 2020; Ulrike Weckel: *Beschämende Bilder*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012/I.

2 Vgl. Otto Dov Kulka, Eberhard Jäckel (Hg.): *Die Juden in den geheimen NS-Stimmungsberichten 1933–1945*. Düsseldorf 2004/I; Frank Bajohr, Dieter Pohl: *Der Holocaust als offenes Geheimnis. Die Deutschen, die NS-Führung und die Alliierten*. München: C.H.Beck 2006, Frank Bajohr, Dieter Pohl: *Massenmord und schlechtes Gewissen.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008; Bernward Dörner: *Die Deutschen und der Holocaust. Was niemand wissen wollte, aber jeder wissen konnte.* Berlin: Propyläen Verlag 2007. International waren die Themen Mitwisserschaft und Mittäterschaft 1996 im Kontext der Veröffentlichung von *Hitlers willige Vollstrecker* von Daniel Jonah Goldhagen diskutiert worden.

3 Der englische Begriff *bystander* wird hier in Anlehnung an die deutsche Veröffentlichung von Raul Hilbergs *Perpetrators, Victims, Bystander*, abgesehen von ein paar unvermeidlichen Ausnahmen, mit »Zuschauer:in« übersetzt. Vgl. Raul Hilberg: *Täter, Opfer, Zuschauer. Die Vernichtung der Juden 1933–1945*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1992.

4 Der Begriff und das Konzept *digital visual history* wurde von Tobias Ebbrecht-Hartmann eingeführt, vgl. Tobias Ebbrecht-Hartmann, Noga Stiassny, Lital Henig: Digital visual history: historiographic curation using digital technologies. In: *Rethinking History,* 27:2 (2023), 159–186, DOI: 10.1080/13642529.2023.2181534.

5 Zur Wanderung von Holocaustbildern (*migrating images from the Holocaust*) in Kinofilme und andere Kontexte vgl. Tobias Ebbrecht: Migrating Images: Iconic Images of the Holocaust and the Representation of War in Popular Film. In: *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Volume 28, Number 4, Summer 2010, S. 86–103, und Ebbrecht-Hartmann, Stiassny, Henig 2023.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

6 Matthias Steinle: Das Archivbild und seine <Geburt> als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren. In: Corinna Müller; Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen, Erzählen, Archivieren, Beschreiben.* Marburg: Schüren 2007 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 15), S. 281.

7 Toby Haggith, Joanna Newman (Hg.): *Holocaust and the Moving Image.* Columbia: Wallflower 2005, S. 33.

8 Siegfried Kracauer: *Geschichte – Vor den letzten Dingen.* Band 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 11.

9 Vgl. Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte: Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Zürich: Diaphanes 2011.

10 Vgl. Thomas Elsaesser: Migration und Motiv. Die (parapraktische) Erinnerung an ein Bild. In: Michael Hagner, Peter Geimer: *Nachleben und Rekonstruktion.* München: Wilhelm Fink Verlag 2012, S. 159–175.

11 Vgl. André Bazin: Le mythe du cinéma total. In: *Critique*, 1946.

12 Es sind vor allem Traumdarstellungen, aber auch Erinnerungen, die in sequentieller und bildhafter Weise präsentiert werden, so zum Beispiel in E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Tropf* (1814) oder *Heinrich von Ofterdingen* (1802) von Novalis.

13 Zum Begriff der Erinnerungsgemeinschaft: Peter Burke: Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen kulturelle Erinnerung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 289–304.

14 Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen siehe Judith Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen.* Münster: Lit Verlag 2008; zu filmischen Narrationen des Holocaust siehe Tobias Ebbrecht: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis – Filmische Narrationen des Holocaust.* Bielefeld: Transcript 2011; über Nachkriegszeit, deutschen Herbst und Wiedervereinigung in selbstreflexiven Non-Fiction-Filmen: Sonja Czekaj: *Deutsche Geschichtsbilder – Filme Reflektieren Geschichte.* Marburg: Schüren 2015.

15 Vgl. Astrid Erll: Travelling Memory. In: *Parallax*, 17:4, 4–18 (2011), S. 14. [meine Übersetzung, F.S.]

16 Vgl. Chris Wahl: Rache für Oradour (und andere deutsche Kriegsverbrechen)! – Le vieux fusil als Erinnerungsfilm. In: Rasmus Greiner, Chris Wahl (Hg.): *Audiovisual History. Film als Quelle und Historiofotie.* Berlin: Bertz+Fischer 2023, S. 60–93.

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2 Film, Erinnerung und Geschichte

»... denn da meine übersteigerte Stimmung sie mir tausendmal köstlicher als mein ganzes übriges Leben erscheinen ließ, löste sie sie gleichzeitig völlig davon ab; ich war in die Gegenwart eingeschlossen wie Helden oder Berauschte; im Augenblick völlig ausgelöscht, warf meine Vergangenheit nicht länger mehr jenen Schatten ihrer selbst vor mich hin, den wir Zukunft nennen.«[1]

(Marcel Proust)

Die Zurückhaltung der Geschichtswissenschaft gegenüber Laufbildern als Quelle ist beinahe sprichwörtlich, aber auch in den *Memory Studies* gehören filmhistorische und filmtheoretische Fragestellungen überraschenderweise nicht zu den dominierenden Themen. Dabei stehen Film, Geschichte und Erinnerung in einer einzigartigen Verbindung zueinander. Gerade die *Memory Studies* bieten fruchtbare Ansätze, um die wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen der Formierung historischer Gedächtnisse und Filmen zu erforschen.[2] Um die Rolle zu ergründen, die Archivmaterial bei der Entstehung von Geschichtsbildern spielt, soll zunächst ein Blick auf den Zusammenhang von Film, Geschichte und Erinnerung geworfen werden.

2.1 Erinnerungsspeicher und rekonstruktive Montagen

Im Zusammenhang mit Spielfilmen ruft der Begriff »Erinnerung« medienspezifische Assoziationen hervor, wie Rückblenden, Erinnerungsträume und Déjà-vus. Umgekehrt haben Filmmetaphern Eingang in die alltagssprachliche Rede über das Erinnern gefunden, sehen wir vor unserem geistigen Auge Ereignisse »wie Filme« ablaufen oder erleben einen »Filmriss«, wenn uns infolge von Unfällen oder Drogenmissbrauch ein Teil der Erinnerung fehlt. Auf sprachlicher Ebene können in bestimmten Kontexten Film und Erinnerung beinahe synonym verwendet werden. Darüber hinaus dient Film in vielen Lebensbereichen als Erin-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nerungs*speicher*, indem er Aufnahmen vergangener Momente abrufbar bereithält, sei es als Material von Überwachungskameras, als *footage* in Reportagen oder im privaten Bereich in Form von *Home Movies*. Der Begriff *memory,* der im Englischen Gedächtnis, Erinnerung oder Daten-Speicher bedeuten kann, leitet sich aus unterschiedlichen Wurzeln ab, die jeweils auf Begriffe wie »Bewusstsein«, »Ruhm«, »Angst«, »sich kümmern« und »nachdenken« zurückgehen und wenig mit Lagerung oder Vorhalten zu tun haben. Als Synonym für Speicher von Computern wird der Begriff seit 1946 verwendet.[3] Die Gleichsetzung mit Speichern in der elektronischen Datenverarbeitung beeinflusst die Semantiken von »Erinnerung« und »Gedächtnis« und rückt den eigentlich rekonstruktiven Prozess des Erinnerns näher an Akte des Abrufens heran und somit in die Nachbarschaft des Films als Speichermedium. Der Archivfilm oder das *footage* als Teil der filmischen Erzählung in Dokumentar- und Spielfilmen hat auch in Bezug auf unsere Vorstellung von Erinnerung als in Bildern gespeichertes Erlebnis Modellfunktion, wobei die Frage ist, ob der Film unsere Vorstellung des Erinnerns strukturiert, oder ob Menschen auch schon vor der Erfindung des Films in filmartigen Sequenzen geträumt und erinnert haben; vieles spricht für Letzteres. Problematisch ist, dass sich die Zuverlässigkeit des Films als Speicher aufgrund der Analogie zum Erinnern auf unsere Vorstellungen hinsichtlich des Wirklichkeitsbezugs von Zeug:innenschaft auswirkt. Nun erinnern sich Zeug:innen zwar unter Umständen filmartig, wie unsere Erfahrung und die Gedächtnisforschung von Welzer, Conway und anderen nahelegt, jedoch tun sie dies immer rekonstruktiv und sie greifen auf ihre Erinnerungen eben nicht wie auf Filmaufzeichnungen zurück.[4] Vielmehr werden die Erinnerungen von den Erinnernden situativ zu quasi jeweils neuen Filmen montiert und können so ihre Bedeutung wandeln. Unter Umständen kommen sogar Einstellungen aus »fremden Filmen« hinzu. Die Vorstellung, dass unsere Erinnerung nur ein großer Speicher ist, hat jedoch weitere Ursachen, und geht nicht allein auf die phänomenologische Analogie von Film- und Erinnerungsbild zurück. Sie ist Bedingung und Ideal der identitätsstiftenden Funktion unserer Gedächtnisse. Das Gedächtnis ist die Plattform, von der aus wir in die Zukunft blicken.[5] Handlungsentscheidungen und Selbstverhältnisse sowie das Bild, das wir von uns selbst haben, beruhen auf Erinnerungen, und diese Erinnerungen sollen zuverlässig sein. Tatsächlich liegt die Erinnerung aber nicht als chronologische Abfolge von Erlebnissen vor und das Erinnern hat auch nicht den Zweck einer Wiederholung oder Begehung der Vergangenheit. Vielmehr konstruieren und organisieren die individuellen Gedächtnisse ihre Vorstellungen von der Vergangenheit selektiv, und zwar so, dass sie als Ausgangs-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

punkt für den Blick in die Zukunft fungieren können – die Zukunft als Schatten der Vergangenheit, wie Proust es im Epigraph formuliert.

Die Rekonstruktionsarbeit der Gedächtnisse besteht zunächst im Auswählen, d.h. im Weglassen oder Behalten, kann sich aber auch in Form von Hinzufügungen und narrativen Schließungen gestaltend vollziehen. Individuelle Erinnerungen können der Kombination von Montage und Kommentar in einem Kompilationsfilm ähneln. Sie rekonstruieren einen historischen Zusammenhang mithilfe diverser Quellen, basierend auf einer spezifischen, aktuellen Intention oder entlang gemeinsam vereinbarter Regeln. Doch nicht nur individuelle Erinnerungen und Filme haben die Gemeinsamkeit, durch Montage Material aus verschiedenen Quellen zu neuen Narrativen zusammenzustellen, auch die kollektiven Geschichtsbilder und Gedächtnisse sind das Ergebnis von Selektionsprozessen. Das Verhältnis zwischen dem individuellen, rekonstruktiv vorgehenden Erinnern einerseits, bei dem die Integrität des Erlebten harten Belastungsproben ausgesetzt sein kann und sich dennoch nie ganz ruhigstellen lässt, und den kollektiven Gedächtnissen und deren zweckgerichteten, an Systemoptimierung orientierten Formierungsprozessen andererseits wird im Folgenden untersucht.

2.2 Film und Gedächtnis als Zugänge zu Geschichte

Bedingt durch den *iconic turn*[6] rückt in den 1990er Jahren die Untersuchung der Beziehung zwischen Geschichte und Film stärker in den Fokus der akademischen Forschung. Es gibt Ansätze zur Analyse der Darstellung von Geschichte in historischen Filmen,[7] zur Entstehung und Transformation von Geschichtsbildern im Zusammenhang mit filmischen Narrativen,[8] zur Entstehungs*geschichte* von Filmen und deren Wechselwirkung mit der historischen Sinnkonstruktion[9] und zur Bedeutung von Filmen für gesellschaftliche Aufarbeitungsprozesse.[10] Allen Untersuchungen ist gemeinsam, dass sie sich auf ein rekonstruktives Konzept kollektiven Erinnerns stützen, das in den Überlegungen von Maurice Halbwachs seinen Ursprung hat. In Bezug auf Rekonstruktivität scheint es naheliegend, sich mit historischen Spielfilmen, also mit fiktionalen Konstruktionen jeweils aktueller Geschichtsbilder zu befassen, was auf den Großteil der Untersuchungen auch zutrifft. Dokumentarfilme über geschichtliche Ereignisse verfolgen in der Regel einen anderen Ansatz als Spielfilme. Sie versprechen einen objektiveren Zugang, der durch historische Dokumente und Archivfilme abgesichert wird. Dem steht

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die zunehmend immersive Vermittlung durch Kolorierung und Vertonung von Archivmaterialien nur scheinbar entgegen, denn diese verstärkt paradoxerweise, dank der durch Spielfilme gesetzten Standards für »Realismus«, den Eindruck eines direkten Zugangs zur historischen Wirklichkeit, auch wenn dafür die Originalmaterialien modifiziert werden.[11]

Auf den ersten Blick erscheint der Zusammenhang von *footage* und Geschichtsvorstellung nicht weiter erklärungsbedürftig. Archivmaterial, so die gängige Vorstellung, illustriert oder evidenziert die Darstellung von Vergangenem. Historisches Filmmaterial authentifiziert Dokumentar- und Essayfilme dank der Aura des Archivdokuments und dokumentiert historische Wirklichkeiten. Insofern als das Erinnern aber rekonstruktiv ist, und Dokumentarfilme auf die Formierung sozialer historischer Gedächtnisse abzielen, stellt sich die Frage, woher die Präferenz des Dokumentarfilms für das in Bezug auf Rekonstruktionen unflexible *footage* eigentlich stammt. Auch die Koexistenz konfligierender Gedächtnisse,[12] die auf dieselben Archivfilmkonvolute rekurrieren,[13] spricht für eine komplexe Beziehung von Gedächtnissen, Geschichtsbildern und Archivfilmen. Denn die historischen Narrative folgen nicht einfach dem mnemonischen Potenzial der Bilder, sondern sind das Ergebnis von Selektions-, Narrativierungs- und Aushandlungsprozessen, bei denen sowohl die Deutungsvorschläge der Autor:innen als auch Aneignungsprozesse auf Seiten der Erinnerungsgemeinschaften eine Rolle spielen. Zwar hat das Archivmaterial in manchen Fällen eine eher passive, dokumentierende Funktion, es kann aber auch selektiv interpretiert und zu einem aktiven Ausgangspunkt eines neuen Narrativs werden. Trotz der bisweilen überraschenden Widersprüche zwischen Bildinhalt und Illustrationsfunktion sind die Bilder also häufig gestaltend an der Formierung von Gedächtnissen beteiligt. Im Kontext von Dokumentarfilmen kann der »fotografische Index« von *footage* eine korrigierende Funktion in Bezug auf das rekonstruktive Erinnern von Zeitzeug:innen haben.

Das Filmdokument stellt also dem rekonstruktiven und damit in mancher Hinsicht dem Verdacht der Beliebigkeit ausgesetzten Erinnern ein Stück historische Wirklichkeit entgegen. Aufgrund seiner mnemischen Energie, seines Potenzials als Korrektiv, vor allem aber aufgrund seiner phänomenologischen Analogien zur Erinnerung ist der Archivfilm paradigmatisches Medium der Erinnerungskultur. Als Spur kann das Filmmaterial – ähnlich wie die individuelle Erinnerung der Zeugen – zum Ausgangspunkt historischer Narrativierungen werden. Diese Transformation ähnelt strukturell den Formierungsprozessen, durch die aus Erfahrungen Erinnerungen und aus individuellen Erinnerungen

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wiederum kollektive Gedächtnisse werden. Solche Formierungsprozesse sind auch Gegenstand der sozialwissenschaftlichen und der historiografischen Forschung. Hier finden sich Ansätze, die sich für eine Untersuchung der Bedeutung von Filmbildern als Kristallisationskerne kollektiver Geschichtsvorstellungen nutzen lassen.

2.3 Widersprüchliche Gedächtnisse

Das kulturwissenschaftliche Interesse an erinnerungstheoretischen Paradigmen, das in den 1990er Jahren in der Etablierung der *Memory Studies* resultiert, findet seinen Fluchtpunkt in Maurice Halbwachs' Begriff der sozialen Rahmung (*cadre sociaeux*) des kollektiven Gedächtnisses.[14] Es überwindet die essenzialistische Vorstellung von Erinnerung als notwendigerweise individueller Leistung der Speicherung von Erlebtem. Dieses Konzept einer grundsätzlich rekonstruktiven, sich in sozialen Rahmungen formierenden Erinnerung, wird von Jan Assmann um die Begriffe des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses erweitert und gewinnt dadurch auch in den Medienwissenschaften an Bedeutung.[15] Jan Assmann setzt sich in *Das kulturelle Gedächtnis* mit der Frage auseinander, wie Gesellschaften die eigene Geschichte tradieren und erinnern, die ja im Laufe der Zeit aus den individuellen Erinnerungshorizonten verschwindet. Er nimmt dabei die Position eines Evolutionstheoretikers der Erinnerungspraktiken ein, der kollektive Gedächtnisse vor allem hinsichtlich ihrer Fähigkeit zum Überdauern untersucht und sich weniger für die Mechanismen ihrer Formierung interessiert. Trotz seiner distanzierten Forschungsperspektive schreibt er individuellen Erinnerungen eine besondere Bedeutung in der gesellschaftlichen Kommunikation zu und impliziert, dass kollektive Gedächtnisse in Bezug auf historische Ereignisse aus individuellen Erinnerungen aggregiert werden.[16]

Das neben dem kulturellen Gedächtnis lange Zeit einflussreichste Paradigma des erinnerungskulturellen Diskurses ist das der Erinnerungsorte (*lieux de memoire*) [17] von Pierre Nora, der schon in den 1980er Jahren die Wechselwirkung von Erinnerung und Orten, Artefakten und Ritualen untersucht und damit die zweite auf nationale Gedächtnisse fokussierte Phase der Befassung mit dem kulturellen Gedächtnis begründet.[18] Nora diagnostiziert den almählichen Verlust der an die Nationalidentitäten gekoppelten Gedächtnisse und eine Verschiebung der Verbindung von Nation und Staat hin zu einer Verbindung von Staat und Gesellschaft. Die Entstehung von Erinnerungsorten versteht er als

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ergebnis einer zunehmenden Dominanz von Geschichte.[19] Aleida Assmann differenziert den Begriff des kulturellen Gedächtnisses, indem sie es in ein individuelles, ein soziales und ein kollektives Gedächtnis unterteilt und zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis unterscheidet.[20] Sie betont die Rolle symbolischer Medien als Träger des kollektiven Gedächtnisses und ihre Beeinflussung und Stützung der individuellen Gedächtnisse.[21] Damit adressiert Aleida Assmann die Rahmung der individuellen Erinnerung durch allgemeinere Geschichtsbilder und sieht eine Differenzierung nach Gruppengedächtnissen vor, bindet die sozialen Gedächtnisse aber weiterhin zurück an die individuellen Erinnerungen.

Habbo Knoch untersucht die Bilderwelten der Holocausterinnerung mit Hilfe eines rekonstruktiven Gedächtnisbegriffs als Erinnerungskultur, die er vom kollektiven Gedächtnis abgrenzt. Er verortet die Geschichtsbilder in Bilderhaushalten von Teilöffentlichkeiten, die er einer Mehrheitsöffentlichkeit gegenüberstellt und richtet damit »den Blick auf politische Prozesse, rituelle Akte, kommunikativen Austausch und Formen der Aneignung.«[22] Ewout van der Knaap weist im Vorwort seiner Essaysammlung *Uncovering the Holocaust* auf die unterschiedlichen *memory positions* hin. Er fügt dem kommunikativen und kulturellen Gedächtnis ein *public memory* hinzu, wodurch das kommunikative Gedächtnis sowohl im privaten Raum als auch als öffentliches soziales Gedächtnis vorgestellt werden kann. Mit den *cloisonnements des memoires* (Mauern der Erinnerung) fügt Debarati Sanyal in ihrer Untersuchung über Erinnerung und Komplizität der Debatte eine weitere topografische Metapher hinzu, die den Schwerpunkt auf horizontale und synchrone Abgrenzungen der Gedächtnisse voneinander legt.[23] Alle diese Ansätze zielen darauf ab, die parallelen Entwicklungen individueller, gruppenspezifischer und übergeordneter (z. B. nationaler) Gedächtnisse zu erfassen und die damit verbundenen Kommunikationsprozesse zu analysieren. Zudem teilen sie das Bestreben, die Abgrenzungen der Gedächtnisse zueinander zu identifizieren und konzeptionell zu erfassen. Die Koexistenz widersprüchlicher Gedächtnisse, insbesondere die Gleichzeitigkeit diverser, inkongruenter Vergangenheitsvorstellungen innerhalb dieser Grenzen oder Grenzmetaphern wird bei dieser Begriffsbildung kaum thematisiert. Möglicherweise ist aber gerade eine solche Koexistenz konfligierender Erinnerungen – ein Widerspruch zwischen individuellem Erleben und sozialen Gedächtnissen zum Beispiel – eher Regel als Ausnahme. Die Untersuchung der Formierung der Holocausterinnerung, bei der es lange Phasen solcher Verdrängungen und Parallelgedächtnisse gab, erfordert ein Nachschärfen der vorhandenen erinnerungstheoretischen Paradigmen.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.4 Der Sonderfall der Holocausterinnerung

Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Reaktion auf eine »Störung und Entstörung von Sinn«, wie sie bei der Erinnerung an den Holocaust unterstellt werden kann, zielt darauf ab, eine »Wiedergewinnung von Sinn durch Zeitdeutung«[24] zu erreichen. Wird ein traumatisches Ereignis zunächst versuchsweise verdrängt und nicht von einer breiteren Öffentlichkeit diskutiert, kann es dennoch zu einer verspäteten Historisierung kommen. Je extremer der Bruch, desto größer das nachträgliche Bedürfnis einer sinnhaften Deutung. Der Judenmord als Geheimoperation stellt eine Herausforderung für die gesellschaftlichen Historisierungsprozesse dar. Denn jegliche sinnhafte Deutung setzt ein Gedächtnis voraus, und als öffentlich geteiltes Gedächtnis war er direkt nach dem Krieg nicht zugänglich. Maurice Halbwachs' auf Kommunikationsprozesse und soziale Rahmungen aufbauende Gedächtnistheorie stößt hier an ihre Grenzen. Denn nahezu alle mit dem Judenmord verbundenen Aktionen und Erlebnisse spielen sich in einem rechtsfreien, weitgehend nicht öffentlichen Raum ab und erfahren daher die von Halbwachs konstatierte soziale Rahmung nur in sehr geringem Maße. Genau genommen ist damals eine soziale Rahmung der genozidalen Prozesse gerade nicht erwünscht. Das verhindert das Fortbestehen der individuellen und schließlich die unabhängig davon erfolgende Entstehung einer sekundären Holocausterinnerung jedoch nicht. Trotz Verdrängung können traumatische Erinnerungen in den Gedächtnissen der Täter:innen und Opfer virulent bleiben und unter Umständen nach langer Zeit auch als unterdrückte Erinnerungen indirekt zur Formierung historischer Gedächtnisse beitragen.

Ein Beispiel für einen solchen Fall lange individuell gepflegter Erinnerungen sind die sogenannten Kindertransporte nach Großbritannien, deren Teilnehmer:innen sich erst in den 1980er Jahren zusammenfanden und nach mehr als 40 Jahren des Schweigens eine Erinnerungsgemeinschaft bildeten.[25] Auch wenn hier eine soziale Rahmung ex negativo, die von Gastfamilien vermiedene Adressierung der Vergangenheit als Ursache denkbar wäre, spricht doch vieles dafür, dass im Fall der Kindertransporte die für die Bewahrung von individuellen Erinnerungen bei Halbwachs erforderlichen sozialen Rahmungen sehr viel weniger konkret und explizit sein mussten, als manche der aktuellen erinnerungstheoretischen Ansätze nahelegen. Die individuellen Erinnerungen konnten offenbar durch einen inneren Dialog, bzw. ein imaginierendes, rekonstruktives Reflektieren dem vollständigen Vergessen entrissen werden, wie dies aus der psychoanalytischen Befassung mit traumatischen Erfahrungen bekannt ist.[26] Das Bei-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

spiel der Überlebenden der Kindertransporte ist also das einer individuellen traumatischen Erinnerung, die erst nach Jahren zur Formierung eines sozialen Gedächtnisses führt. Hier wird die Bedeutung der historischen Erfahrung für Historisierungsprozesse greifbar, die von Rüsen und Koselleck betont wird, die wir aber auch bei Aleida und Jan Assmann finden. Koselleck führt den Begriff der Geschichte etymologisch auf Erfahrung zurück und betrachtet diese als Nukleus aller Geschichtsschreibung. Doch der Fall der Holocausterinnerung ist komplizierter, da diese nicht mithilfe der individuellen Erinnerungen entsteht, sondern gegen das Beschweigen dieser Erinnerungen.

Der Holocaust als traumatisches Ereignis erfordert also ein erinnerungstheoretisches Paradigma, das eine Historisierung wider Willen darstellbar macht, die sich trotz der Gleichzeitigkeit konfligierender und geheim gehaltener Täter:innen-, Opfer- und Zuschauer:innenerinnerungen vollzieht. Ansätze dazu finden sich in den *Holocaust Studies* schon länger. Wulf Kansteiner kritisiert konsequent die Tendenz der Gedächtnisforschung, kollektive Erinnerungen als kohärente Narrative zu verstehen und argumentiert, dass Erinnerungskulturen oft von konkurrierenden Gedächtnissen geprägt sind.[27] Dan Diners »gegenläufige Gedächtnisse« fokussieren auf marginalisierte und konfligierende Gedächtnisse vom Holocaust und auch bei Ebbrecht verweisen die »Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis« zum Teil auf konkurrierende filmische Darstellungen. Allerdings unterscheidet sich die Holocausterinnerung von der Formierung kollektiver Gedächtnisse wie im Fall der oben erwähnten Kindertransporte noch in anderer Hinsicht. Denn die Holocausterinnerung nimmt einen eigentümlich unpersönlichen und neutralen Standpunkt ein, der zwar mit der individuellen Erfahrung historischer Wirklichkeit in Einklang steht und in Form von Zeugnissen Überlebender immer wieder erfolgreich affirmiert wird, der aber nur indirekt an die individuellen Erinnerungen von Opfern, oder Tätern und Zuschauer:innen anschließt. Die Formierung der Holocausterinnerung, gerade in Deutschland, ist also erklärungsbedürftig. Mit *postmemory* und *prosthetic memory* gibt es zwei in den *Holocaust Studies* populäre Paradigmen, die sich mit für den Holocaust typischen Formen der Erinnerungsformierung befassen. Marianne Hirsch beschreibt mit *postmemory* den Prozess der transgenerationalen Weitergabe von individuellen Erinnerungen, insbesondere von Kindern von Holocaustüberlebenden. Alison Landsbergs *prosthetic memory*[28] befasst sich mit dem Phänomen einer durch Massenmedien vermittelten Identifikation, durch die persönliche Verbindungen zu historischen Ereignissen hergestellt werden, die schließlich als Teil des eigenen Gedächtnisses vorliegen. Für die Rekonstruktion der ersten Formie-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rung einer Holocausterinnerung eignen sich diese Paradigmen jedoch nur bedingt. *Postmemory* befasst sich mit den traumatischen Erinnerungen von Holocaustüberlebenden, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Deutschland kaum Einfluss auf das kollektive Erinnern haben, und Landsberg beschreibt mit dem Begriff *prosthetic memory* die Aneignung von weiter entfernten Vergangenheiten (wie der Sklaverei, der Einwanderung in die USA im 19. Jahrhundert und dem Holocaust aus Sicht der Populärkultur der 1990er Jahre) durch Unbeteiligte. Wie noch zu zeigen sein wird, finden aber gerade bei der ersten Formierung der Holocausterinnerung Prozesse statt, die dem *prosthetic memory* zumindest ähnlich sind, auch wenn hier ein neutraler Standpunkt tradiert wird. Trotz der Bedeutung individueller Erfahrung für die Formierung historischer sozialer Gedächtnisse im Allgemeinen scheint es also insbesondere im Fall der Holocausterinnerung sinnvoll, den Blick auf die sozialstrukturellen Aspekte der Erinnerungsformierung zu richten.

2.5 Erinnerung, historisches Wissen und soziale Gedächtnisse

Die Bildung der sozialen Gedächtnisse von Erinnerungsgemeinschaften erfolgt durch eine diskursive Einigung auf ein Narrativ in Bezug auf ein historisches Ereignis und durch das beharrliche Wiederholen dieses Narrativs in sich wandelnden Umgebungen. Die kollektiven Geschichtsbilder des Holocaust sollen hier als Sonderformen sozialer Gedächtnisse nach Jan Sebald und Jeffrey K. Olick verstanden werden, die den Begriff im Plural der Terminologie Jan Assmanns entgegenstellen.[29] Der Begriff der (sozialen) historischen Gedächtnisse soll im Folgenden in seinem Verhältnis zur individuellen Erinnerung in einer Art und Weise definiert werden, die dem Sonderfall der Holocausterinnerung gerecht wird und die die sozialen Gedächtnisse in ihrer integrativen Funktion greifbar macht. Soziale Gedächtnisse, die sich auf Geschichte beziehen, stehen im ständigen Dialog mit individuellen Erinnerungen, beeinflussen sie und werden durch Erzählungen oder Medien wie Filme tradiert. Jirí Šubrt und Štêpánka Pfeiferová schlagen eine Unterteilung des historischen Bewusstseins in vier ineinander übergehende Teilbereiche vor:

> die erlebte historische Erfahrung (a), die ideologische Interpretation der Geschichte (b), Erkenntnisse der Geschichtsschreibung sowie der historischen Wissenschaft (c), und das kollektive Gedächtnis (d).[30]

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ideologische Interpretation (b) und kollektives Gedächtnis (d) sollen im Folgenden mit dem Begriff der sozialen Gedächtnisse vom historischen Wissen (c) unterschieden werden. Individuelle Erinnerung besteht im episodischen und autobiografischen Gedächtnis, das sich aus persönlichen Erfahrungen speist. Individuelles Erinnern ist durch Konventionen begrenzt und durch Sprache diskursiv strukturiert. Es kann als heimliches Erinnern sogar ganz und gar individuell sein. Es ist einerseits an das historische Wissen gekoppelt und andererseits durch die sozialen Gedächtnisse über Geschichte gerahmt. Sobald das individuelle Erinnern geteilt, also öffentlich wird, tritt es in ein Verhältnis zu den sozialen Gedächtnissen, auf die es sich bezieht, und wird von anderen durch diese gefiltert wahrgenommen bzw. bereits von den Erzählenden selbst selektiv gefiltert. Das historische Wissen umfasst alle historiografisch abgesicherten und belegbaren Ereignisse, bzw. das, was von den jeweiligen Erinnernden für diese gehalten wird. Dazu gehören potentiell auch alle Informationen, die in Archiven gelagert sind. Das historische Wissen ist Faktenwissen. Es besteht fast immer in Form eines Wissensüberschusses, der nach Komplexitätsreduktion verlangt. Konfligierende Gedächtnisse teilen häufig dasselbe Wissen.[31] Sie unterscheiden sich in Hinsicht auf die Bewertung der Spuren historischer Ereignisse und in Hinsicht auf Identifikation. Die Holocaustleugnung ist der extreme und seltene Fall eines Versuchs, diesen gemeinsamen Bezug ganz aufzukündigen, und bedeutet das Verlassen des allgemein akzeptierten Wirklichkeitsraums. Soziale (historische) Gedächtnisse wiederum sind zu einem bestimmten Anlass oder Zweck erinnernd geteiltes historische Wissen, wobei sie ein bestimmtes Narrativ privilegieren und dadurch eine gemeinschaftsbildende Wirkung erhalten. Das historische Wissen über die Geschichte eines 1872 gebauten Berliner Wohnhauses beispielsweise kann zu einem gemeinschaftsbildenden sozialen Gedächtnis seiner Hausbewohner werden, wenn es von ihnen gemeinsam erinnert und zu bestimmten Gelegenheiten in Trinksprüchen, durch das Erzählen von Anekdoten oder den Austausch über soziale Medien adressiert wird. Solche sozialen Gedächtnisse wirken wiederum auf individuelle Erinnerungen zurück und reichern diese an. Auf die Existenz und den Gehalt sozialer Gedächtnisse lässt sich also unter Umständen anhand von individuellen Erinnerungen schließen. Diese sozialen Gedächtnisse werden bei der Erzählung individueller Erinnerungen zum Teil explizit adressiert, können aber auch in Form von Teil-Narrativen aus anderen Quellen, wie Filmen oder Büchern implizit enthalten sein.[32] Das Erzählen markiert den Übergang vom rein individuellen Erinnern zum sozialen Gedächtnis, da im Akt der Mitteilung bereits die Entstehung eines sozialen Gedächtnisses angelegt ist. Die Formie-

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rung oder Veränderung eines sozialen Gedächtnisses setzt jedoch einen gewissen Grad der Diskursivierung oder Verstetigung einer solchen Erinnerung voraus. Aus einer Anekdote wird erst dann ein soziales Gedächtnis, wenn sie bei einem weiteren Treffen erneut geteilt wird.

Soziale Gedächtnisse greifen selektiv auf historisches Wissen zurück und interpretieren dieses sinnhaft. Die Erinnerung der Täter:innen im Fall des Holocaust beispielsweise ist einerseits individuelle Erinnerung, korrespondiert aber auch mit historischem Wissen. So lässt sich für die individuellen Erinnerungen an die Teilnahme an einer Deportation durch zeitgenössische Dokumente ein historischer Kontext finden. Als Täter:innen- oder Opfererinnerung kann die individuelle Erinnerung bei einem geheimen Vorgang zunächst quasi ungeteiltes historisches Wissen sein. Was in der Gedächtnisforschung bisher wenig Beachtung gefunden, aber für diese Form der Gedächtnisformierung Relevanz hat, ist der Übergang von der Familienerinnerung zu den nächsthöher gelegenen sozialen Gedächtnissen. Auch Harald Welzer betont in seiner Untersuchung über das Familiengedächtnis eher dessen Abgeschlossenheit als seine Wirkung auf die allgemeineren Geschichtsvorstellungen des familiären Umfelds.[33] Doch gerade bei den Verbrechen in der NS-Zeit ist dieser Tradierungsweg von besonderer Bedeutung. Sobald ein Täter auf Heimaturlaub im Kreise der Familie über Verbrechen berichtet, kann diese Erinnerung Teil des Familiengedächtnisses und damit eines zunächst sehr begrenzten sozialen Gedächtnisses werden.[34] Durch den Austausch solcher Familienerinnerungen mit Dritten kann sich dieses Gedächtnis erweitern. Magdalena Saryusz-Wolska spricht in ihrer Untersuchung über *Mikrogeschichten der Erinnerungskultur* von einem zunächst subkutanen Gedächtnis, das »unterhalb der Oberfläche der Medienöffentlichkeit« und »jenseits der Öffentlichkeit und innerhalb von meist männlichen Erinnerungsgemeinschaften« tradiert wird.[35] Je weiter eine bestimmte Familienerinnerung verbreitet ist, desto eher wird das historische Wissen, auf das sie sich bezieht, als verallgemeinerbares angesehen und seine Kenntnis auch bei anderen vorausgesetzt. Bezieht sich die Erinnerung auf ein geheimes Ereignis, das sich nicht über offizielle Kanäle verifizieren lässt, so kann dieses Wissen dennoch als allgemein bekannt bezeichnet werden, auch wenn in den überlieferten Äußerungen nur latent darauf Bezug genommen wird.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.6 Gedächtnis als systemrelative Funktion

Erinnerung und Gedächtnis sind seit jeher auch Gegenstand der Wissenssoziologie, und die Soziologie stellt den Vergangenheitsbezug von Beginn an in den Mittelpunkt ihrer Theorieentwicklung.[36] Spätestens seit den 1990er Jahren ist der Begriff der Erinnerung zu einem neuen Schwerpunktthema der soziologischen Forschung vor allem in Deutschland avanciert. Autoren wie Gerd Sebald, Jeffrey K. Olick und Harald Welzer entwickeln einen an Luhmanns Systemtheorie orientierten Begriff der sozialen Gedächtnisse weiter und tragen damit auch zur Renaissance der Beschäftigung mit dem Paradigma des kollektiven Gedächtnisses bei. Aleida Assmanns Unterscheidung von Speicher- und Funktionsgedächtnis (ähnlich wie die Differenzierung in kollektives und kommunikatives Gedächtnis bei Jan Assmann)[37] verweist vor allem auf das Spannungsverhältnis zwischen dem konservativen Aufbewahren in Museen und der medialen Aktualisierung der Gedächtnisse.

Niklas Luhmann präzisiert diese Differenzierung weiter, indem er das soziale Gedächtnis als eine Funktion definiert, die der Kontrolle der kommunikativen Bewusstwerdung dient, als Bestimmung der Realität, von der aus das System »in die Zukunft blickt«.[38] Das Gedächtnis hat hier unter anderem die Funktion, durch Vergessen »Informationsverarbeitungskapazitäten wieder frei zu machen, um das System für neue Irritationen zu öffnen.«[39] Diese sozialen Gedächtnisse, die sich bei Luhmann weitgehend abgekoppelt von den individuellen Gedächtnissen formieren, sind systemrelative Leistungen der Selektionsmechanismen des jeweiligen Funktionssystems. Daher ist ihre Erhaltung, und das ist eine der entscheidenden Unterschiede zu den auf Halbwachs basierenden Ansätzen, nicht durchgehend auf Kommunikationsprozesse angewiesen. Erinnert wird in dieser Perspektive also nicht ausschließlich, was kommuniziert wird. Vielmehr wird erinnert, was einer Erhaltung des Systems dient. Trotz dieser Möglichkeit der individuellen Gestaltung bedarf es natürlich einer Verständigung über die Systemzwecke. Vergangenheit wird in den sozialen Gedächtnissen in Bezug auf die Frage nach Relevanz und Irrelevanz gesellschaftlich organisiert. Veränderungen der sozialen Gedächtnisse können spontan durch Evokation oder langfristig durch Lernprozesse erfolgen. Ob eine Veränderung eintritt und kollektiv anerkannt wird, hängt dabei jeweils davon ab, ob das soziale Gedächtnis für die einzelnen Teilnehmer:innen anschlussfähig bleibt und mit ihren Selbstverhältnissen in Einklang gebracht werden kann. Das soziale Gedächtnis ersetzt jedoch nicht die individuellen Erinnerungen, sondern wird zu einer Erinnerung unter vielen. Luhmann

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

konstatiert eine durch Massenmedien vermittelte, gegebenenfalls »nicht konsenspflichtige« Realität,[40] deren Reichweite die anderer Systeme zwar übertrifft, aber dennoch nur als *ein* Gedächtnis von vielen wahrgenommen wird. Die von Luhmann ursprünglich in Bezug auf massenmediale Unterhaltung formulierte Aussetzung einer »Konsenszumutung«[41] eröffnet für das Verständnis der Formierung von Kollektiv- oder Gruppengedächtnissen des Holocaust neue Perspektiven. Die Idee der sozialen Gedächtnisse als Funktionen von Systemen erklärt auch das Nebeneinander konfligierender Gedächtnisse, die von ein und derselben Person erinnert werden können. Zum Konflikt kommt es nur, wenn aus den gegenläufigen Gedächtnissen unvereinbar widersprüchliche Handlungsmotivationen erwachsen oder Identitätskonstruktionen in Frage gestellt werden.[42]

In der bisherigen Darstellung erscheinen die individuellen Erinnerungen in einem Konflikt mit den sozialen Gedächtnissen, und zwar immer dann, wenn die verallgemeinernden Narrativierungen nicht mit den individuellen episodischen Erinnerungen zusammenpassen. Wie stellt sich dieser Konflikt, dessen Auflösung Luhmann als Rationalisierungsleistung dem Individuum zuschreibt, konkret dar? Hier hilft es, sich die Entstehung dieser Gedächtnisse zu vergegenwärtigen. Existiert noch kein soziales Gedächtnis, so sind die individuellen Erinnerungen ganz auf das episodische Gedächtnis angewiesen und orientieren sich an den Erlebnissen, auch wenn diese rekonstruktiv sinnhaft geordnet und ausgewählt werden. Ergeben sich Überschneidungen dieser Erlebnisse mit den Erzählungen anderer, wie im Fall der Überlebenden der Kindertransporte, so kann eine Erinnerungsgemeinschaft entstehen, die dann ein gemeinsames soziales Gedächtnis formiert, das zwangsläufig die individuellen Geschichten zu einem vereinfachten Narrativ zusammenfasst. Diese erste Formierung setzt natürlich Kommunikation voraus. Treten nun Angehörige dieser Erinnerungsgemeinschaft öffentlich auf, so erfüllen ihre Erzählungen einen doppelten Zweck. Sie wollen als Individuen Anerkennung für ihre persönlichen Schicksale und legitimieren ihre Erzählung gleichzeitig über den Verweis auf ihre Mitgliedschaft einer Gruppe, deren Schicksal wiederum durch das Gruppengedächtnis als historisch abgesichert und an die allgemeinere Holocausterzählung angedockt ist. Je mehr die eigene, individuelle Erzählung an das verallgemeinerte Narrativ der Erinnerungsgemeinschaft angenähert wird, umso stärker ist der positiv sanktionierte gemeinschaftsbildende Effekt. Da beides, sowohl die Individualisierung als auch das Gefühl des Aufgehobenseins, positiv konnotiert sind und sanktioniert werden, stellen etwaige Widersprüche zwischen persönlicher Erinnerung und Gruppennarrativ das Individuum also kaum vor Probleme.

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das individuelle Erinnern und die verallgemeinerte Erzählung der Erinnerungsgemeinschaft unterscheiden sich jedoch in ihrem Wirklichkeitsbezug. Das Narrativ der Erinnerungsgemeinschaft hat v. a. eine gemeinschaftsbildende Funktion und es generiert Auswahlkriterien für legitime Historisierungen. Dadurch wandeln sich die Erzählungen der Zeitzeug:innen, wenn sie ihre Erinnerungen diesen Selektionsregeln anpassen. Befindet sich das soziale Gedächtnis also im Stadium der Formierung oder einer Reformierung, so sind »echte« Erinnerungen von Relevanz. Ist das soziale Gedächtnis bereits formiert, geht es nur noch um Affirmation bestehender Regeln (wie in den Zeitzeug:inneninterviews bei Guido Knopp), bzw. umgekehrt kann eine ausgestellt konforme Erinnerung zum Eindruck einer solchen Geschlossenheit beitragen, wie in der staatlich gelenkten Erinnerungspolitik in der DDR. Der scheinbare Widerspruch zwischen der geschichtswissenschaftlichen Betonung der Grundierung von Geschichte im Erleben und der Fokussierung der soziologischen Perspektive auf das soziale Gedächtnis als systemrelative Funktion mit nur indirektem Bezug auf die historische Wirklichkeit lässt sich also im hier gewählten Entwicklungsmodell der Gedächtnisformierung auflösen.

Zusammenfassend sieht die hier anvisierte Kategorienbildung zwei Modifikationen an den bestehenden erinnerungstheoretischen Paradigmen vor. Auf der einen Seite wird die Ausschließlichkeit zurückgewiesen, mit der die sozialen Rahmungen im Konzept der rekonstruktiven Erinnerung von Halbwachs die individuelle Erinnerung zu bedingen scheinen. Individuelle Erinnerungen können sich auch innerhalb von Rahmungen erhalten, die das Individuum selbst bestimmt. Auf der anderen Seite wird den sozialen Gedächtnissen eine größere Bedeutung als identitätsstiftende Praxis zugestanden. Im Kontext solcher Identitätskonstruktionen ist der historische, individuelle Wirklichkeitsbezug nur von sekundärer Bedeutung. Soweit Zeitzeug:innen bei Ritualen auftreten, die vorrangig Gruppenidentitäten konstruieren, affirmieren sie die sozialen Rahmungen und bis zu einem gewissen Grade mag diese Rahmung nicht mehr von der individuellen Erinnerung unterscheidbar sein, aber grundsätzlich – und das ist für die Formierung neuer Erinnerungsgemeinschaften unabdingbar – steht am Anfang der Formierung sozialer Gedächtnisse der erinnernde Bezug auf eine erlebte, historische Wirklichkeit, ganz gleich, wodurch diese vermittelt wird. Dieser Zusammenhang des Wirklichkeitsbezugs von individuellen Erinnerungen und sozialen Gedächtnissen lässt sich wiederum auf das Verhältnis von Filmmaterial und Geschichtsvorstellung übertragen.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.7 Soziale Gedächtnisse über Filme – *travelling memory* und selektive Bildergedächtnisse

Im Folgenden soll, wie es in der Praxis der Filmproduktion üblich ist, von Archivmaterial im Sinne von »Fremdfilm« oder »Fremdmaterial« die Rede sein. Aus Sicht der Kurator:innen, Regisseur:innen und Produzent:innen ist der entscheidende Punkt nämlich nicht die konkrete Herkunft des Materials (es kann aus einem Archiv kommen, aber auch von Privatpersonen), sondern, aus lizenzrechtlichen Gründen, nur der Unterschied zum selbst produzierten Material. Zentral für die Bilderwanderung ist die Akzeptanz des Westerborkfilms als adäquates Fremdmaterial, dessen Entstehungsgeschichte zwar als Legitimation relevant ist, dessen Aufbewahrungsort aber keine Bedeutung hat. Als Fremdfilm hält das Westerborkmaterial Einzug in die Bilderwelten des Nationalsozialismus und wird als solches schließlich teilweise ikonisch. Der anvisierten Analyse dieser Bilderwanderung unterliegen zwei erinnerungstheoretische Paradigmen, die ich kurz umreißen will.

Der erste theoretische Ausgangspunkt ist das »reisende Gedächtnis« (*travelling memory*) von Astrid Erll. Erll grenzt das *travelling memory* von klar umrissenen sozialen Formationen (»*clear-cut territories and social formations*«)[43] als Container kultureller Gedächtnisse ab. Sie zielt darauf ab, national orientierte Erinnerungstheorien zu überwinden. Erll schlägt vor, zwischen Träger:innen (*carriers*), Praktiken, Medien, Inhalten und Formen zu unterscheiden, die alle ständig in Bewegung sind. Dabei nennt sie nur einen Typ von Akteur:innen und das sind die *carrier*, die Erinnernden bzw. die Mitglieder der Erinnerungsgemeinschaften. Dieser methodologische Individualismus hängt mit dem Fokus auf transkulturelle Phänomene und Einflüsse zusammen, als dessen Schnittpunkt das Individuum vorgestellt wird. Das *travelling memory* scheint ein geeignetes Konzept für die vorliegende Untersuchung, da es hier in vielfacher Hinsicht um grenzüberschreitende Fälle der Bildmigration geht. So ist die Formierung der Holocausterinnerung zum einen auch ein internationaler Prozess, zum anderen werden von Anfang an eigentlich für nationale Märkte produzierte Dokumentarfilme von einem internationalen Publikum angeeignet. Aber auch innerhalb kultureller Grenzen wandert die Erinnerung an den Holocaust, bisweilen unter der Oberfläche, wie beispielsweise in den ersten Jahren nach dem Krieg, als nur wenige über den Judenmord reden wollten.

Um der Unterscheidung zwischen Kurator:innen und Publikum gerecht zu werden, wird vorgeschlagen, zusätzlich zur Kategorie der Erinnerungsträger:in-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen (*carrier*) die Gruppe der Kurator:innen einzuführen. Das Expert:innenwissen der Kurator:innen macht nachvollziehbar, warum das Filmgedächtnis des Westerborkmaterials schon so früh Gestalt annimmt. Lange bevor es von den kollektiven Bildergedächtnissen als eigenständiges Bilddokument wahrgenommen wird, hat es bereits einen festen Platz in den Gedächtnissen der Kurator:innen. Durch spezifische Praktiken wie Bildmontage, Kinokultur und Dokumentarfilmkultur sowie durch ein selektives Bildergedächtnis können dieselben Medien von den Träger:innen zu unterschiedlichen Geschichtsbildern zusammengesetzt werden. Mnemonische Formationen wie ikonische Bilder und spezifische Kompositionen (*forms*), z. B. Lagerinsassinnen am Stacheldrahtzaun oder Güterwaggons als Symbolbilder der Deportation, sind beständiger und quasi diskursiv unflexibler als sonstige, situationsspezifische Erinnerungen (*content*). Schließlich finden die sozialen Gedächtnisse in den *networks of memory*[44] ihre Entsprechung. Selektivität als gedächtnisformierender Faktor wird durch ein Relevanzkriterium integriert. Medien, Formen und Praktiken finden demnach nicht aufgrund ihres Vorhandenseins oder ihrer Bekanntheit Eingang in die Gedächtnisse, sondern entlang einer Taxonomie oder Polarität der Relevanz, die wiederum durch kommunikative Aushandlungsprozesse, zu denen auch Aufführungen zählen können, modifiziert werden können. Während mit den Kurator:innen eine zusätzliche Kategorie zwischen Medien und Träger:innen eingeführt werden soll, wird vorgeschlagen, Filme selbst als Träger von Erinnerung und somit als Kristallisationskerne von Gedächtnissen zu definieren. Die strukturelle und visuelle Ähnlichkeit von Erinnerung und Filmmontage legt nahe, Filmen die Fähigkeit zuzusprechen, in Montagen Erinnerung zu transportieren und ähnlich wie die individuellen Gedächtnisse zu rekombinieren.[45] Unter Berücksichtigung dieses Gedankens soll von Trägerfilmen (*carrier films*) gesprochen werden, wenn Filme gemeint sind, die Archivmaterial verwenden.

Den zweiten Eckpfeiler bildet die Theorie sozialer Gedächtnisse von Sebald und Weyand, die eine aktive Selbstdifferenzierung dieser Gedächtnisse durch Selektion vorsieht. Die Autoren aktualisieren die Überlegungen Halbwachs' unter Rückgriff auf die Systemtheorie Luhmanns, die »Spezialgedächtnisse der Funktionssysteme« einführt und damit eine rein interaktionsbasierte Idee von Gedächtnis erheblich erweitert. Im Mittelpunkt der Überlegungen von Sebald und Weyand steht der Begriff der »Formierung von Gedächtnissen«, der »die sozialen Bedingungen [beschreibt], durch welche die Vergangenheit in der Gegenwart sinnhaft strukturiert«[46] wird. Die Autoren entwickeln qualitativ und quantitativ variierende Faktoren sozialer Gedächtnisse und fügen diesen den Mechanismus

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Selektivität hinzu, der die Variationen der Gedächtnisse einschränkt.[47] Selektivität beschreibt in der vorliegenden Untersuchung die im Publikum bereits vorhandenen Dispositionen, die zu einer positiven oder negativen Reaktion auf bestimmte Bilder und Gehalte, durch eine Art Wiedererkennungseffekt führen können. Ermitteln lassen sich diese nur anhand der konkreten Auswahl oder Ablehnung von Bildern. Als Potenziale bestehen sie aber auch unabhängig von den manifesten Auswahlentscheidungen. Denn Premediation kann auch verstanden werden als aktive »cultural practice of experiencing and remembering: the use of existent patterns and paradigms to transform contingent events into meaningful images and narratives«.[48]

Der Faktor der Auslegungsrelevanz macht nachvollziehbar, wie innerhalb paralleler, nicht voneinander abgeschirmter Überlieferungen, die dieselbe Öffentlichkeit teilen, unterschiedliche und widersprüchliche Geschichtsbilder entstehen können. Dieser Aspekt der Theorie der sozialen Gedächtnisse erscheint besonders relevant für die Untersuchung der Bedeutung von Film- und Foto-Dokumenten bei der Formierung kollektiver Geschichtsbilder, da hier erklärt werden muss, wieso die Präsentation oder Illustration (durch Fotos und Filme) jeweils gleichbleibt, das mit Hilfe dieser Bilder authentifizierte Gedächtnis aber variieren kann. Im Folgenden soll der Begriff »selektives Bildergedächtnis« die jeweils für jedes soziale Gedächtnis und für jede Erinnerungsgemeinschaft individuelle Bezugnahme auf historische Bilder bezeichnen und der Begriff des »Filmgedächtnisses« die Vorstellungen in Bezug auf ein bestimmtes Material. Diese auf den ersten Blick nur graduelle Unterscheidung gewinnt im Kontext der hier aufgestellten Hypothese über die Bedeutung der Bilderwanderung eines einzelnen Archivmaterials an Relevanz, weil es hier ja gerade darum geht, ein spezifisches Filmgedächtnis im Unterschied zu den allgemeineren Selektionsregeln sichtbar zu machen. Die Formierung eines Filmgedächtnisses kann zu einer Veränderung der selektiven Bildergedächtnisse führen. Die Relevanz dieser Unterscheidung, soviel kann hier schon vorweggenommen werden, wird durch die empirisch gewonnenen Daten bestätigt. Um die theoretischen Überlegungen hinsichtlich der Formierung von Gedächtnissen abzuschließen, wird im Folgenden auf das Filmgedächtnis oder *cinematic memory* eingegangen sowie auf die Begriffe der Selektivität und der selektiven Bildergedächtnisse.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.7.1 Filmgedächtnis oder *cinematic memory*

Archivmaterialien wie der Westerborkfilm werden durch den *archive effect*[49] vom Publikum beispielsweise in Montagen als historisches Material erkannt, beziehen ihre Legitimität jedoch auch und insbesondere aus dem entweder bereits vorhandenen oder im Rahmen ihrer Verwendung mitgeteilten archivarischen und historiografischen Wissen über ihre Provenienz. Dieses Wissen hat auch für Kurator:innen und Regisseur:innen große Relevanz, da diese ihre Materialauswahl über dieses Wissen absichern. Kuratorische Entscheidungen können allerdings auch von finanziellen Überlegungen und der Verfügbarkeit beeinflusst sein. Im Laufe ihrer Reise reichern historische Filmbilder, die immer wieder verwendet werden, ein soziales Gedächtnis an, das sie kontextualisiert. Dieses Filmgedächtnis umfasst alle mit einem bestimmten Material verbundenen Vorstellungen und es kann je nach Erinnerungsgemeinschaft variieren. Parallel verlaufende Gedächtnisformierungen finden sich auch immer wieder im Kontext der Bilderwanderung des Westerborkmaterials, wie die weithin bekannte Identifikation der lange als Jüdin bezeichneten Settela Steinbach (das Mädchen mit dem Kopftuch, das durch die halbgeöffnete Tür des Güterwaggons in die Kamera blickt) als Sintezza.[50] Hier wurde über Jahrzehnte ein und dasselbe Bild von unterschiedlichen Erinnerungsgemeinschaften auf inkompatible Weise als identitätsstiftendes Symbolbild angeeignet und sehr unterschiedlich interpretiert. Das unmittelbar mit dem Filmbild verbundene Filmgedächtnis kann also kontext- und rezeptionsabhängig stark variieren. Das Ende dieser parallelen Tradierung, durch den Wissenstransfer von der Erinnerungsgemeinschaft der Sinti in die breitere niederländische und später internationale Öffentlichkeit nimmt in der filmischen Erzählung von Cherry Duyns in Settela, Gezicht van het Verleden, in dem die Entdeckung des Journalisten Aad Wagenaar dokumentiert wird, konsequenterweise einen zentralen Platz ein. Dies führt zu einer Änderung der mit dem Material verbundenen Filmgedächtnisse, in mancher Hinsicht auch bei den Sinti und Roma, da es einen Unterschied macht, ob die Herkunft des Mädchens nur der eigenen Erinnerungsgemeinschaft bekannt ist oder ob dieses Wissen auch von anderen sozialen Gedächtnissen geteilt wird.

Diese sozialen Gedächtnisse oder Filmgedächtnisse bedürfen der regelmäßigen Aktualisierung und sie sind durch die ständige Erneuerung des Publikums und durch die generelle Unzuverlässigkeit des Erinnerns naturgemäß fragil. Soweit kontextualisierendes Wissen über ein Filmmaterial als soziales Gedächtnis geteilt wird, wirkt es wie ein Deutungsfilter und hat Einfluss darauf, wie das

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Material wahrgenommen und interpretiert wird. Dieses Wissen wird sowohl durch Bezugnahmen in Texten evoziert und modifiziert, als auch durch die Aufführung oder Verwendung der Materialien hervorgerufen und beeinflusst. In seiner Funktion als Deutungsfilter ähnelt das Filmgedächtnis einem Paratext. Der von Gérard Genette geprägte Begriff bezeichnet im Kontext seiner strukturalistischen Literaturtheorie alle Praktiken und Diskurse, die einen Text, bzw. ein Buch begleiten und in spezifische Bedeutungszusammenhänge stellen, bzw. mit Lektüreanweisungen ausstatten. Als faktischer Paratext sind damit ursprünglich auch alle die Rezeption beeinflussenden Fakten gemeint.[51] Konkret spezifiziert Genette den Epitext als werkexternen Paratext, der unabhängig vom Basistext verbreitet wird und sich zur Beeinflussung der Rezeption eignet. Alexander Böhnke, Joachim Paech, Vinzenz Hediger, Klaus Kreimeier u. a. haben zum Thema Paratext und Film publiziert, und Simon Hobbs, um ein jüngeres Beispiel zu nennen, baut seine Abhandlung über den kommerziellen Vertrieb von »Extreme Art Cinema« explizit auf die Analyse von Paratexten auf.[52] Diese filmwissenschaftlichen Abhandlungen geben Auflistungen von potentiellen Manifestationen solcher Epitexte als Lektüreanweisungen, denen hier das Filmgedächtnis hinzugefügt werden soll. Mit Roger Odins Semiopragmatik gibt es bereits einen Ansatz, der einen wichtigen Teil der Lektüreanweisung quasi beim Film selbst verortet. Die Semiopragmatik ist in ihrer Fokussierung auf die Unterscheidung von Genres für die hier angestrebte Untersuchung der Filmgedächtnisse jedoch zu grob und zu eingeschränkt. In Anlehnung an den von Tobias Ebbrecht-Hartmann verwendeten Begriff des *cinematic memory*[53] wird, wie oben bereits erwähnt, von »Filmgedächtnis« die Rede sein, wenn es um solche, durch Gedächtnisformierung vermittelte Deutungsfilter geht.

Das Filmgedächtnis setzt kein Vorwissen voraus, sondern eine rudimentäre Form dieses Gedächtnisses stellt sich auch beim nicht informierten Publikum ein, durch bereits existierende Vorstellungen von den Deportationen (Premediation) beispielsweise. Das Publikum zieht auch ohne zusätzliche Kontextualisierungen Schlüsse über den mnemischen Gehalt von Archivbildern bzw. interpretiert diese auch ohne weitere Erklärung als Teil einer Gedächtnisformierung über historische Ereignisse. Filmgedächtnis bezeichnet hier also auch die flüchtige Bedeutung, die das Publikum einem verwendeten Stück Filmmaterial nur für den Moment der Sichtung zuschreibt. In dieser Hinsicht wird die Bedeutung des Begriffs bei Ebbrecht-Hartman erweitert. Mit Filmgedächtnis sollen einerseits alle über das Material potentiell bekannten Tatsachen bezeichnet werden, aber auch jegliche Vorstellung, die sich im Moment der Sichtung oder anderweitigen

https://doi.org/10.5771/9783968300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Befassung mit dem Material aufgrund von Schnitt und Vertonung beispielsweise bei einer Erinnerungsgemeinschaft einstellt. Das Filmgedächtnis ist also immer situativ und als soziales Gedächtnis auf bestimmte Gruppen beschränkt. Solche Bedeutungszuschreibungen sind häufig an den flüchtigen Kontext des Sichtens gebunden und werden in der Regel wieder vergessen und bei der nächsten Begegnung mit dem Material überschrieben.[54] Allerdings stellt sich im Laufe der Zeit ein palimpsestartiger Effekt ein, bei dem vorherige Bedeutungen mehr und mehr durch die aktuellen hindurchscheinen und sich gegenseitig verstärken oder stören können.[55] Wenn ein Material immer wieder als Illustration eines bestimmten Zusammenhangs verwendet wird, kann sich dieser Zusammenhang in das Filmgedächtnis einschreiben. Es ist wahrscheinlich, dass sich ein solches soziales Gedächtnis zunächst eher und differenzierter bei Regisseur:innen, Kurator:innen und Filmwissenschaftler:innen ausbildet als beim Publikum. Insofern als es sich bei Archive Producer:innen und Rechercheur:innen, die für die Auswahl des Materials verantwortlich sind, um eine lose vernetzte Gruppe handelt, manifestiert sich das Filmgedächtnis zunächst als ein organisationales Gedächtnis. Die Anreicherung eines solchen Gedächtnisses geht mit einer verstärkten Bekanntheit des Materials einher und kann Begleiterscheinung einer Ikonisierung sein, ist mit dieser aber nicht identisch. Das Filmgedächtnis ist ein Deutungsfilter und soll u. a. sichtbar machen, wo eine Aussage, beispielsweise eines Dokumentarfilms, in Abhängigkeit vom in ihm verwendeten Material durch die mit diesem Material assoziierten Vorstellungen strukturiert wird.

Wie entscheidend das Filmgedächtnis als Legitimation sein kann, zeigt das Filmmaterial von der Judenerschießung aus Libau. Auf den ersten Blick ein Hinrichtungsfilm der Täter (in mancher Hinsicht ein Snuff-Film, da er in voyeuristischer Weise und sich dem Hinrichtungsplatz langsam nähernd, die verängstigten Delinquenten und deren Tötung zeigt), wird er nach dem Krieg durch eine Erzählung des filmenden Reinhard Wiener als Dokument legitimiert. In dieser Erzählung inszeniert sich Wiener als von den Hinrichtungen überrascht und schockiert. Die Aussagen von Wehrmachtsangehörigen, die in Libau stationiert waren, beschreiben ein anderes Bild, und die vielen im Film sichtbaren Zaungäste in Uniform zeigen deutlich, dass es sich bei den Hinrichtungen um ein öffentliches und von Deutschen vielbesuchtes Ereignis handelt. Auch wenn Wiener vielleicht wirklich von den Ereignissen abgestoßen war, so handelte es sich doch um einen allgemein bekannten Vorgang, das ihm nicht im Moment des Filmens zum ersten Mal begegnete.[56] Erst diese Umdeutung eines *perpetrator gaze*[57] in einen *humane gaze* bei der Formierung des Filmgedächtnisses des Libaufilms durch den fil-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

menden Marinefeldwebel, der behauptet, er sei nur zufällig am Exekutionsort angekommen und habe aus Schock das Verbrechen dokumentiert und dann den Film versteckt, macht das Material verwendbar.

Das in seiner Funktion als Beweis Gewohnheiten und Gewissheiten absichernde Filmgedächtnis kann ein stabilisierender Faktor innerhalb des *travelling memory* sein. Gedächtnisse haben aber auch die Tendenz oder die Fähigkeit, Bilder abzulehnen, d. h. den Prozess der Entstehung von Erinnerung erst gar nicht in Gang zu setzen. Dies ist unter anderem wichtig, um mit Bildern umgehen zu können, die bisher unbekannt waren. Hier kommt das Kriterium der Selektivität als gedächtnisbildende und gedächtniserhaltende Norm zum Tragen, die bei der Formierung des selektiven Bildergedächtnisses eine zentrale Rolle spielt.

2.7.2 Das selektive Bildergedächtnis

Die Formierung kollektiver Gedächtnisse besteht auch in der Definition von Regeln, wie bestimmte Bilder zu interpretieren sind und welche Bilder die Vergangenheit repräsentieren sollen und welche nicht. Dies erfolgt, wie bei anderen Gedächtnissen auch, über Selektionsregeln, die Relevantes von Irrelevantem unterscheiden. Ein großes Problem zu Beginn der Gedächtnisbildung ist oft ein Überfluss verfügbarer Bilder, eine Komplexität, die reduziert und im Sinne der Gemeinschaft eingehegt werden muss. Die Kuratierung der Filmaufnahmen der US-Signal-Corps von der Befreiung der Konzentrationslager für die ersten Re-Educationfilme ist ein Beispiel für eine solche Einhegung.

Der von Sebald und Weyand eingeführte Begriff der Selektivität[58] umfasst sowohl Modi der Überlieferung und Aneignung als auch der Nichtaneignung von Erinnerungen und fügt dem Konzept des Vergessens in den *Memory Studies* eine weitere, aktivere Praxis hinzu.[59] Selektivität kann verschiedene Formen annehmen, wie etwa das Weglassen von Teilen einer überlieferten Erinnerung, eine typische Praxis bei der Formierung von Familienerinnerungen, wie Harald Welzer in seiner Studie *Opa war kein Nazi*[60] nachweist. Die Selektionsmechanismen, die über Wiederholungen und gruppeninterne Belohnungen affirmiert werden können, unterdrücken jedoch nicht nur konkrete Teile von Erinnerungen, sondern sind in der Lage, allgemeinere Regeln zu definieren, die den Umgang mit noch gar nicht vorhandenen Erinnerungsträgern antizipieren. Diese Form der visuellen Selektivität ist für die Formierung von Gedächtnissen von entscheidender Bedeutung, denn ein soziales Gedächtnis ist immer gefährdet, durch die mnemonische Kraft von Darstellungen in Frage gestellt zu werden, die der eigenen Interpretation

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Vergangenheit widersprechen. Das gilt insbesondere für Bilder, die noch nicht bekannt sind. Die Untersuchung der Bildergedächtnisse fördert auch solche verallgemeinernden Regeln zutage, nicht nur die Tabuisierung oder die Verdrängung von bestimmten, bereits bekannten Fotos und Filmen. Anders als das Filmgedächtnis, das ein bestimmtes Filmmaterial mit einer (beispielweise rechtfertigenden) Erzählung auflädt, funktioniert Selektivität wie ein Filter. Sie kann sich auf bestimmte Kompositionen oder Motive beziehen. Selektivität manifestiert sich in impliziten oder intuitiven Regeln, die in Form von Narrativierungen vermittelt sein können, während das Filmgedächtnis eine explizit kommunizierte Erzählung oder ein spontan aus Bildgehalt und Kommentar entstehendes Narrativ ist. Das selektive Bildergedächtnis ist also keine Sammlung von Bildern, sondern eine aus einer Geschichtsvorstellung oder einem Geschichtsbild ableitbare und diesem korrespondierende soziale Norm, welche Bilder grundsätzlich relevant sind und welche nicht. Wie sich die Formierung selektiver Bildergedächtnisse vollziehen kann, demonstriert die Untersuchung von Alessa K. Paluch über die Wirkung nicht-ikonischer Bilder.[61] Paluch untersucht nicht etwa *un*ikonische Bilder, vielmehr zielt die Begriffsbildung darauf ab, den Blick auf bedeutungsvolle und wirkmächtige Bilder und Kompositionen zu lenken, die allerdings nicht ikonisch sind.[62] Die Studie kommt zu dem Schluss, dass die Kommunikation mit bedeutenden, nicht-ikonischen Bildern generell mit einer »Kodifizierung von Normalität« einhergeht, bei der »Bedeutungsräume […] stark reduziert [werden].«

> Nicht-ikonische Szenenbilder, die als Informationsvermittler in der filmischen Erzählung von eklatanter Bedeutung sind, kodifizieren Normalität durch Vereinheitlichung des Gezeigten. So werden Unterschiede in den Repräsentationsmöglichkeiten unsichtbar gemacht, um etwaige Störungen der filmischen Erzählung zu vermeiden.[63]

Diese Unsichtbarmachung geht mit einer Einengung der Auswahl zeigbarer Bilder einher. Vergleichbare Normierungsprozesse lassen sich nicht nur bei der Kuratierung beobachten, sondern spielen auch bei der Herstellung von Bildern eine wichtige Rolle, wie im Kapitel 3.2.4 über den *perpetrator gaze* ausgeführt wird. Für die dokumentarische Repräsentation des Nationalsozialismus ergibt sich so ein zweifacher Prozess der Komplexitätsreduktion. Denn die vielfach verwendeten Täterbilder, die selbst bereits Kodifizierungen von Normalität sind, stellen im Rahmen der Historisierung des Nationalsozialismus bereits visuell reduzierte Bedeutungsräume bereit. Grundsätzlich strukturierend für solche Selektionsprozesse ist eine Vereinfachung von Kommunikation. Daher findet die

https://doi.org/10.5771/9783968300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Normierung auch nur selten über den Rekurs auf ideologische Haltungen statt, sondern erfolgt im Gegenteil über pragmatische Begründungen und in weiten Teilen als Nebeneffekt der Komplexitätsreduktion: Nicht-vereinfachende Darstellungen setzen sich schlicht schwerer durch und werden dem Wunsch nach erfolgreicher Kommunikation geopfert. Insofern als die Bedeutungsreduktion selbst ein Effekt der Kommunikationsstruktur und daher nicht weiter begründungsbedürftig ist, reicht für die inhaltliche Ausrichtung ein Minimum an kommunikativer Gestaltung aus. Im Gegensatz zu den nicht-ikonischen Bildern, die zwar ebenfalls mit symbolischer Bedeutung aufgeladen sind, aber eher subtil und durch ihre Selbstverständlichkeit wirken, sind Bildikonen emotionalisierend und rufen zum Handeln auf. Auch wenn die Holocausterinnerung im Vergleich zu den von Paluch untersuchten Phänomenen (u. a. Selfiekultur und Pornografie) weniger Teil der Alltagskultur ist, und hier auch nicht in dem Maße Normalität an sich verhandelt oder gesetzt, sondern ein historisches Narrativ gebildet und tradiert wird, lassen sich auch hier Praktiken des Ausschlusses (von revisionistischen Darstellungen beispielsweise) und der Normalisierung feststellen.

Kuratierungen erfolgen immer unter Berücksichtigung eines selektiven Bildergedächtnisses. Ein Regisseur oder eine Regisseurin bzw. Archive Producer:innen wählen intuitiv Bilder unter Berücksichtigung bestehender Selektionsregeln aus. Diese Regeln sind ständig im Wandel, und Selektivität ist jeweils Gegenstand kommunikativer Aushandlungsprozesse. Als selektives Bildergedächtnis ist sie eine soziale Norm und dient als Motivation, ist daher weder individuell noch willkürlich. Gleichzeitig wird sie durch individuelles performatives Handeln bestätigt und kann sich so allmählich und graduell ändern. Selektives Bildergedächtnis und Filmgedächtnis sind diskursive Faktoren innerhalb des *travelling memory*, die zur Verstetigung der Gedächtnisse beitragen.

Wie das selektive Bildergedächtnis und das Filmgedächtnis es als Wahrnehmungsfilter ermöglichen, Bilder gegebenenfalls sehr unterschiedlich im Funktionsgedächtnis nutzbar zu machen, lässt sich am Beispiel von Nuit et Brouillard illustrieren. Der ursprüngliche Zweck von Nuit et Brouillard war, an die Verfolgung und Deportation der französischen Widerstandskämpfer zu erinnern und nicht an das Leiden oder die Verfolgung der europäischen Jüdinnen und Juden. Das Wort »Jude« kommt im Kommentar nicht ein einziges Mal vor.[64] Dennoch wurde der Film besonders in Deutschland schon bei seiner Veröffentlichung als Dokumentation über den Judenmord wahrgenommen, und er gilt heute weltweit als einer der wichtigsten Dokumentar- und Essayfilme über den Holocaust. Die in den Besprechungen immer wieder angegebenen Gründe für

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

diese Aneignung sind das starke Bedürfnis bei jungen Deutschen, mehr über den Judenmord zu erfahren und der, im Gegensatz zu den anklagenden Re-Educationfilmen, empathische Tonfall des Kommentars. Hier wirkt also das selektive Bildergedächtnis einer sich erst formierenden Erinnerungsgemeinschaft, die eine mitfühlende Auseinandersetzung mit dem Judenmord wünscht, positiv auf die Aneignung des Films über die Résistancekämpfer und das Lagersystem. Aber auch das Filmgedächtnis spielt hier eine Rolle. Resnais verwendet für die Geschichte der Résistancekämpfer Archivmaterial, dessen Filmgedächtnis es heute als Holocaust *footage* ausweist. Es wird überwiegend Archivmaterial aus dem Kontext des Judenmords gezeigt, wie zum Beispiel das Westerborkmaterial, auf dem viele jüdische Internierte zu sehen sind, die deutlich sichtbar Judensterne tragen. Hier wird wiederum eine gewisse Renitenz im Filmgedächtnis des Archivmaterials deutlich, dessen Verbindung zur historischen Wirklichkeit sich nie ganz ruhigstellen oder durchtrennen lässt.[65]

2.8 Geschichtsbilder

Nachdem der Übergang von der individuellen Erinnerung zu den historischen Gedächtnissen und zurück ausführlich beleuchtet wurde, wenden wir uns abschließend noch einmal der Frage zum Verhältnis von *footage* und dokumentarfilmischer Historisierung zu. Dokumentarfilme können konfligierenden historischen Gedächtnissen und inkompatiblen Erinnerungsgemeinschaften Rechnung tragen. Sie können mehrdeutige Angebote machen und so unterschiedliche Erinnerungsgemeinschaften adressieren und dadurch ihre Reichweite vergrößern. Eine solche Mehrdeutigkeit kann eine gemeinschaftsbildende Wirkung haben, wenn sich beispielsweise zwei konfligierende Erinnerungsgemeinschaften in ein und demselben Film durch selektive Wahrnehmung wiedererkennen. Unter Umständen ersetzt das *footage* aber auch die fehlende Bereitschaft oder Möglichkeit der persönlichen Zeug:innenschaft. Es kann dann in seiner Funktion als Spur der historischen Wirklichkeit zum Tragen kommen. Mit dem Abtreten der Zeitzeug:innen hat es diese Funktion in der heutigen Erinnerungskultur erneuert und vermehrt. Wie zu zeigen sein wird begleitet und ergänzt das Archivmaterial die Zeug:innenschaft bei der Gedächtnisformierung ein erstes Mal bereits in den 1960er Jahren.

Film bleibt trotz der Möglichkeit der Rekombination und der Analogien zu Erinnerungsvorstellungen immer ein Dokument, das potentiell, trotz der unter-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schiedlichen Lesarten, zuverlässiger als jede Erinnerung, stur ein und denselben Sachverhalt abbildet. Durch die Renitenz, die in der grundsätzlich unmittelbaren Verbindung von historischer Wirklichkeit und Abbild angelegt ist, kann sich das Material unter Umständen Umdeutungen und Revisionen widersetzen. Der Quellenwert der Archivfilme oder Täterfilme des Holocaust wird in den 1990er Jahren zum ersten Mal Gegenstand der erinnerungskulturellen Beschäftigung, und bis heute harren noch immer große Teile dieses audiovisuellen Erbes einer näheren Untersuchung der auf ihnen abgelichteten Fallstrukturen. Die vorliegende Arbeit trägt einen kleinen Teil zur Vervollständigung dieses imaginären Projekts bei.

Allein die vollständige Entschlüsselung der Deportationsszenen des Westerborkfilms wird allerdings noch viel Zeit und Arbeit in Anspruch nehmen. Die Funktion wiederum, die das *footage* aus Westerbork bei der Formierung der Holocausterinnerung einnimmt, lässt sich nicht allein aus diesem Detailreichtum ableiten. Sie ist das Ergebnis von Aneignungsprozessen, und um diesen Zusammenhang von *footage* und Geschichtsbild zu beleuchten, bedarf es der Rekonstruktion seiner Verwendungsgeschichte. Die bildhafte Dimension des Begriffs Geschichtsbild hat ihn in den erinnerungstheoretischen Diskursen, die sich mit audiovisuellen Medien befassen, zu einer beliebten Metapher werden lassen. Er bezeichnet sowohl eine Haltung zur Geschichte und ihrer Darstellung als auch eine Verbindung zwischen visueller Dynamik und Disposition oder Handlungsmotivation. Ein Beispiel für eine solche Verwendung findet sich bei Ebbrecht-Hartmann, der den Begriff in seiner Abhandlung über »filmische Narrationen des Holocaust«[66] verwendet, um Geschichtsvorstellungen zu beschreiben, die durch audiovisuelle Medien geprägt sind und die eine bestimmte Gruppe mit einem historischen Ereignis verbindet. Ebbrecht-Hartmann versteht darunter ein »vielfältig geprägtes, filmische und gesellschaftliche Konventionen aufnehmendes, fixiertes und verfestigtes ›Bild‹ von der Vergangenheit, das in verschiedene Kontexte überführbar ist, also gleichsam in der visuellen Kultur migriert.«[67] Damit wird eine weitere Dimension des Geschichtsbilds sichtbar: seine gestalthafte »generative Kraft«.[68] Die Aneignung jüdischer Opfernarrative in deutschen Erinnerungsdiskursen mithilfe von Bildkompositionen aus dem Kontext des Ghettoaufstands in Warschau, um die es Ebbrecht-Hartmann u. a. geht, verdeutlicht, wie eng Geschichtsvorstellungen an Bilder gekoppelt sind und wie eine Modifikation der Bilderwelten unsere Vorstellungen von Geschichte beeinflussen kann. Im Geschichtsbild verschmelzen die sensorische Vielfalt und Materialität des bewegten und vielfach semantisierten Filmbilds mit Vorstellungen von der Ver-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gangenheit.[69] Der Begriff nähert sich in einer erinnerungstheoretischen Perspektive dem an, was Rasmus Greiner spezifischer in Bezug auf die Verdichtung von Geschichtsvorstellungen in Spielfilmen als »Histospheres« und Noga Stiassny in ihren kunsthistorischen Überlegungen »Artscapes« nennt.[70] Geschichtsbilder umfassen nicht nur das Sichtbare und Hörbare, sondern sie können sich auf ganze Systeme oder Ensembles von Räumen und Klangwelten beziehen sowie auf die Motivationsmuster der darin agierenden, stereotypisierten Protagonisten. Dabei wirkt historisches Bildmaterial, wie bereits ausgeführt, nicht nur auf Geschichtsbilder ein, sondern die Diskurse über Geschichtsbilder formen quasi in entgegengesetzter Richtung über die Filmgedächtnisse und die selektiven Bildergedächtnisse auch den Blick auf das Filmmaterial. Das Verhältnis von der »Geschichte« und ihrem »Bild« geht hier über ein einfaches Illustrieren hinaus. Die Zuordnung des adäquaten Bildes ergibt sich nicht aus einer quasi-indexikalischen Verbindung zur historischen Wirklichkeit. Vielmehr evoziert das Bild im Kontext einer historischen Erzählung eine diskursiv vereinbarte und somit intendierte Geschichtsvorstellung. Insofern, als Geschichte und Bild hier in eins fallen, werden aber auch Modifikationen der Geschichtsvorstellungen möglich, die auf rein visuelle Dynamiken zurückgehen. Das soziale Gedächtnis bestimmt gemäß Luhmann die Realität, von der aus das System in die Zukunft blickt. Es hat eine gegenwartsorientierte Dimension. Geschichtsbilder können auf subtile Weise auf unsere Interpretation und unser Verständnis aktueller Entwicklungen einwirken, und zwar über graduelle Modifikationen der Bilderwelten bzw. durch genuin audiovisuelle Prozesse – über Bilder, die migrieren und deren »generative Kraft« mobilisiert wird.

1 Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 2: *Im Schatten junger Mädchenblüte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 560.

2 Vgl. Wulf Kansteiner: History, memory, and film: A love / hate triangle. In: *Memory Studies* 2018, Vol. 11(2) 131–136.

3 *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology* (1996), p. 288, URL: https://www.etymonline.com (zuletzt besucht: 10.1.2022).

4 Vgl. Harald Welzer: *Opa war kein Nazi: Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer 2002; Martin A. Conway (Hg.): *Cognitive Models of Memory*. Cambridge Massachusetts: MIT Press 1997.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 581. »[Das Gedächtnis] kontrolliert, von welcher Realität aus das System in die Zukunft blickt.«

6 Der Begriff geht auf den Kunsthistoriker Gottfried Boehm zurück, vgl. Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Brill | Fink 1994, S. 11–38.

7 Vgl. William Guynn: *Writing history in Film.* New York: Routledge 2006; William Guynn: *Unspeakable Histories. Film and the Experience of Catastrophe.* New York: Columbia University Press 2016.

8 Vgl. Ebbrecht 2011; Tobias Ebbrecht-Hartmann: Echoes from the Archive: Retrieving and Re-viewing Cinematic Remnants of the Nazi Past. In: Dora Osborne (Hg.): *Archive and Memory in German Literature and Visual Culture: Edinburgh German Yearbook 9*. Rochester, NY: Camden House 2015.

9 Vgl. Sylvie Lindeperg: *Nacht und Nebel.* Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2010; Sylvie Lindeperg: *La voie des images.* Paris: Verdier 2013/I; Sylvie Lindeperg: Film Production as a Palimpsest. In: Petr Szczepanik, Patrick Vonderau (Hg.): *Behind the screen.* New York: Palgrave Macmillan 2013/II.

10 Vgl. Thomas Elsaesser: Holocaust memory and the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in Respite. In: Antje Ehmann, Kodwo Eshun (Hg.): Harun Farocki: *Against what? Against whom?* London: Koenig Books 2009; Elsaesser 2011; Ewout van der Knaap: *Uncovering the Holocaust.* London: Wallflower 2006. Zum Zusammenhang von Komplizität, Gedächtnis und Film: Debarati Sanyal: *Memory and Complicity. Migrations of Holocaust remembrance.* New York: Fordham University Press 2015, S. 99–149; Habbo Knoch: *Die Tat als Bild.* Hamburg: Hamburger Edition 2001.

11 Vgl. Axel Bangert: *The Nazi Past in Contemporary German Film: Viewing Experiences of Intimacy and Immersion.* Rochester: Camden House 2014.

12 Zu konfligierenden Gedächtnissen siehe Dan Diner: *Gegenläufige Gedächtnisse.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

13 Zu revisionistischen Ansätzen der Holocausterinnerung in den 1970er Jahren, siehe Kapitel 7.5.1.

14 Vgl. Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 (1925).

15 Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis.* München: C.H.Beck 1992.

16 Assmann gibt aber auch prominente Beispiele für die Entstehung historischer Gedächtnisse, die ihren Ursprung nicht unmittelbar in Erinnerungen haben. So rekonstruiert er die Erzählung vom Auszug aus Ägypten als erst hunderte Jahre nach dem Ereignis aufkommende Heilserzählung.

17 Vgl. Pierre Nora: *Les Lieux de mémoire.* Paris: Gallimard 1984.

18 Vgl. Erll 2011, S. 4.

19 Vgl. Nora 1984, S. XVII f.

20 Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit.* Berlin: C.H.Beck 2006, S. 53.

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

21 Ebd., S. 33.
22 Knoch 2001, S. 23.
23 Vgl. Sanyal 2015, S. 123.
24 Jörn Rüsen: *Historik – Theorie der Geschichtswissenschaft*. Köln: Böhlau Verlag 2013, S. 32.
25 »Kindertransport« bezeichnet die Ausreise von über 10.000 Kindern, die als jüdisch im Sinne der Nürnberger Gesetze galten, aus dem Deutschen Reich und aus von diesem bedrohten Ländern zwischen Ende November 1938 und dem 1.9.1939 nach Großbritannien. In den 1980er Jahren wurden die britische »Reunion of Kindertransport« und die amerikanische »Kindertransport Association« gegründet.
26 Halbwachs macht als Reaktion auf Missverständnisse in seinem postum veröffentlichten Buch *Das kollektive Gedächtnis* gleich zu Beginn deutlich, dass ein innerer Dialog mit imaginierten Persönlichkeiten ausreichend Sozialität bereitstellt, um Erinnerungen vor dem Vergessen zu bewahren. Siehe Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis* [frz. *La mémoire collective.* 1950], Übs. v. Holde Lhoest-Offermann. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 2.
27 Vgl. Wulf Kansteiner: Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies. In: *History & Theory* 41 (2) 2002, S. 179–197.
28 Vgl. Alison Landsberg: Prosthetic Memory – The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York: Columbia University Press, 2004.
29 Janine Doerry, Thomas Kubetzky, Katja Seybold (Hg.): *Das soziale Gedächtnis und die Gemeinschaften der Überlebenden.* Göttingen: Wallstein 2014, S. 12 ff.
30 Jirí Šubrt, Štêpánka Pfeiferová: Kollektives Gedächtnis und historisches Bewusstsein. In: René Lehmann, Florian Öchsner, Gerd Sebald 2013, S. 52.
31 Vgl. Diner 2007.
32 Vgl. Welzer 2002, S. 105 ff.
33 Vgl. ebd.
34 Vgl. ebd., S. 158 ff.
35 Magdalena Saryusz-Wolska: *Mikrogeschichten der Erinnerungskultur: »Am grünen Strand der Spree« und die Remedialisierung des Holocaust by bullets.* Berlin: De Gruyter 2022, S. 104 und S. 147.
36 Vgl. Gerd Sebald: Zur Gedächtnisvergessenheit der Soziologie. Eine Einleitung. In: Gerd Sebald, René Lehmann, Florian Öchsner (Hg.): *Formen und Funktionen sozialen Erinnerns.* Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013.
37 Vgl: Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* München: C. H.Beck 1999.
38 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 581.
39 Ebd. S. 579.
40 Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1996 (2009), S. 112.

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

41 Ebd.

42 Insofern sind soziale Gedächtnisse auch immer ein Stück weit prothesenhaft oder *prosthetic memory*, siehe Landsberg 2004.

43 Erll 2011, S. 6.

44 Ebd., S. 8.

45 Vgl. Jay Leyda: *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film.* New York: Hill and Wang 1964.

46 Gerd Sebald, Jan Weyand (2011): Zur Formierung sozialer Gedächtnisse. In: *Zeitschrift für Soziologie* Jg. 40, Heft 3, S. 174–189, S. 180.

47 Erlls Paradigma der *premediation* korrespondiert mit dieser Idee. Vgl. Astrid Erll: Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the »Indian Mutiny«. In: Astrid Erll, Ann Rigney (Hg.): *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory.* New York: De Gruyter, 2009, pp. 109–138, doi.org/10.1515/9783110217384.2.109 (zuletzt besucht: 11.1.2024).

48 Ebd., S. 114.

49 Vgl. Jamie Baron: *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History.* New York: Routledge 2014.

50 Anfang der 1990er Jahre findet der Journalist Aad Wagenaar heraus, dass es sich bei dem damals schon berühmten Mädchen nicht um eine Jüdin, sondern um eine Sintezza handelt. Wagenaars Leistung wird in der Regel als Entdeckung der Herkunft des Mädchens bezeichnet. Allerdings stellt sich bei seinen Untersuchungen heraus, dass die in den Niederlanden lebenden Sinti über die Herkunft des Mädchens genau Bescheid wissen und sich bei der regelmäßigen Verwendung dieses ikonischen Filmausschnitts im Fernsehen adressiert fühlen, auch wenn sie als Opfergruppe nie direkt erwähnt werden. Vgl. Aad Wagenaar: *Settela*. Dorset: Lamona Publications 2016.

51 Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. Ebbrecht 2011 macht von Genettes Literaturtheorie bei seiner Analyse von »Filmischen Narrationen des Holocaust« Gebrauch.

52 Vgl. Alexander Böhnke: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums.* Bielefeld: Transcript 2007; Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen.* Berlin: Akademie Verlag 2004; Simon Hobbs: *Cultivating Extreme Art Cinema Text, Paratext and Home Video Culture.* Edinburgh University Press 2018.

53 Vgl. Tobias Ebbrecht-Hartmann: Trophy, evidence, document: appropriating an archive film from Liepaja. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 35 (2016), IV, S. 509–528.

54 Vgl. Keilbach 2008, S. 110.

55 Die Popularität des Begriffs Palimpsest geht möglicherweise auf das Archimedes Palimpsest zurück, die Kopie eines lange als verschollen geglaubten Mathematikbuchs von Archimedes aus dem 10. Jhdt., die in den 1990er Jahren unter dem Text eines Gebetsbuchs gefunden wurde. Das auf Pergament geschriebene Mathematikbuch war als Palimpsest durch Abschaben und Waschen gelöscht und überschrieben worden. Der

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ursprüngliche Text schimmerte aber noch durch. Im Mittelalter nannte man nur die so zur Wiederverwendung gewonnene, blanke Seite des Pergaments Palimpsest. Heutzutage wird – wie in der metaphorischen Verwendung – auch das neubeschriebene Blatt als Palimpsest bezeichnet.

56 Vgl. Ernst Klee, Willie Dreßen, Volker Rieß (Hg.): *»Schöne Zeiten« Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer*. Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 126ff sowie Fabian Schmidt, Alexander Oliver Zöller: Atrocity Film. In: *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, no. 12 (March 2021). doi.org/10.17892/app. 2021.00012.223.

57 Der Begriff »Täter« lässt sich im Kontext des Holocaust nur schwierig gendergerecht verwenden. Anstelle des Täter:innenblicks wird daher der neutrale englische Fachterminus *perpetrator gaze* verwendet.

58 Zur Selektivität als Funktion von Gedächtnissen siehe Sebald, Weyand 2011, S. 186 f.

59 Eine Ausnahme stellt Aleida Assmanns Konzept des Vergessens dar, vgl. Aleida Assmann: *Formen des Vergessens.* Göttingen: Wallstein Verlag 2016.

60 Welzer 2002.

61 Vgl. Alessa K. Paluch: *Nicht-ikonische Bilder.* Bielefeld: Transcript 2022.

62 Vgl. Paluch 2022, S. 67. »Die Grenzen zwischen nicht-ikonischen und weithin zirkulierenden Bildern ohne tiefgreifende kulturelle Bedeutung sind hier fließend.« (S. 65).

63 Paluch 2022, S. 226.

64 In der deutschen Fassung kommt das Wort »jüdisch« einmal vor, in manchen der anderen Sprachfassungen fehlt sogar dieser Teil.

65 Eine ausführlichere Analyse der Rezeption von Nuit et Brouillard erfolgt in Kapitel 7.2.2.

66 Vgl. Ebbrecht 2011.

67 Ebd. S. 14.

68 Gerhard Paul: Visual History, Version: 3.0. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 13.3.2014 URL: http://docupedia.de/zg/paul_visual_history_v3_de_2014; dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.558.v3, S. 13 ff.

69 Zur Ähnlichkeit von Begriff und Bild in der Historiografie bei Reinhart Koselleck vgl. Bettina Brandt, Britta Hochkirchen: Bilder als Denk- und Erfahrungsraum möglicher Geschichten im Werk Reinhart Kosellecks. In: Manfred Hettling, Wolfgang Schieder (Hg.): *Reinhart Koselleck als Historiker.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2021.

70 Rasmus Greiner: *Histospheres: Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms (Film und Geschichte)*. Berlin: Bertz + Fischer, 2020; Noga Stiassny: ›Travelling landscapes‹ and the potential of Artscapes. In: *Memory Studies*, 15(5), 1105–1126. URL: doi.org/10.1177/17506980211045599 (29.7.2022).

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3 Holocausterinnerung und *visual history*

Nachdem im vorigen Kapitel die Bedeutung des Zusammenspiels von Erinnerung und Film für Prozesse der Gedächtnisformierung erörtert wurde, soll im Folgenden die Holocausterinnerung und die mit ihr verbundene *visual history* konkreter untersucht werden. Zu diesem Zweck wird zunächst die Entstehung der Holocausterinnerung umrissartig rekonstruiert. Es folgt eine Übersicht über die Bilderhaushalte und Erinnerungspolitiken im Kontext der Judenverfolgung im Nationalsozialismus, und in einem dritten Schritt werden Problemstellungen beim Umgang mit der *visual history* des Holocaust diskutiert, die sich aus dieser spezifischen Konstellation ergeben.

Für die Rekonstruktion der Entstehung der Holocausterinnerung scheint auf den ersten Blick die heikle Frage eine Rolle zu spielen, was die Deutschen und die Alliierten vom Judenmord *wussten*. Die Frage nach dem Wissen stammt jedoch aus der Diskussion um Verantwortung und Schuld, die für die Analyse der Bilderwanderung nicht von vorrangigem Interesse ist. Die vorliegende Untersuchung fragt nicht nach abgesichertem Wissen, sondern danach, inwiefern schon während des Krieges über die Verfolgung geredet wurde und somit soziale Gedächtnisse vom Judenmord entstanden sind. Es geht also um die Rekonstruktion der Bedingungen und ggf. der Manifestationen solcher sozialen Gedächtnisse, und es besteht die Hoffnung, durch diese Parallaxe zum einen den vorhandenen und bekannten Daten neue Erkenntnisse abzugewinnen, zum anderen die Debatte um Schuld, die nicht Gegenstand medienwissenschaftlicher Forschung ist, aus dieser Arbeit herauszuhalten.

Die erhebliche Zahl von unmittelbar an der Entrechtung und Ermordung der europäischen Juden und Jüdinnen beteiligten Personen ist durch diverse Forschungsprojekte belegt.[1] Sie reicht von den Beamt:innen der Finanzämter, die mit den Enteignungen befasst sind, über die Zuschauer:innen und unfreiwilligen Zeug:innen in den besetzten Gebieten bis zu den Lagermannschaften und Einsatzgruppen, die die Tötungen ausführen. Durch Bekannte und Angehörige der Täter:innen erweitert sich diese Gruppe noch einmal erheblich um wenigstens über Teilabschnitte des Judenmords aus erster Hand informierte Personen. Dieser Personenkreis verfügt jeweils nur über fragmentarisches Teilwissen. Das Wissen über bestimmte Vorgänge verbindet sich jedoch mit dem Glauben und Ahnen über das Wissen der anderen, und diese, wenn auch bisweilen schwache Gewissheit hat wiederum ihre Spuren in Form von teils verdeckten Bezug-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nahmen auf ein, wenn auch geheimes, soziales Gedächtnis hinterlassen, und zwar in Tagebüchern, Briefen und anderen Egodokumenten sowie in den Stimmungsberichten des Sicherheitsdienstes (SD). Während sich also kaum sagen lässt (und hier auch nicht erörtert werden soll), wieviel die Deutschen über den Judenmord *wussten*, lässt sich nicht bestreiten, dass er von Anfang an Gegenstand von Gerüchten, aber auch von Reden und Publikationen von Politiker:innen ist und insofern als soziales Gedächtnis tradiert wird. Der Judenmord ist zudem ein Ereignis und ein Projekt, von dem man nichts Konkretes wissen musste, das aber laufend in Form von Allgemeinplätzen adressiert wurde. Die Beschäftigung mit den frühen sozialen Gedächtnissen und die Datierung des Beginns der Holocausterinnerung auf 1941 ist aus zwei Gründen von entscheidender Bedeutung für die Untersuchung der *visual history* des Holocaust. Zum einen bilden sich bereits während des Krieges vielfältige Bildergedächtnisse im Kontext des Judenmords, die wiederum auf die Gedächtnisse in der Nachkriegszeit wirken. Zum anderen formiert sich die offizielle, aber eigentlich sekundäre Holocausterinnerung, so eine der Thesen der vorliegenden Arbeit, sowohl in Deutschland als auch im Ausland in den 1960er Jahren als Reaktion auf die Verdrängung des Judenmords durch die Zeug:innengeneration und als Ausdruck der Virulenz dieser latenten, subkutanen Gedächtnisse. Dass an dieser Gedächtnisformierung Filmmaterial der Täter:innen maßgeblich beteiligt ist, stellt einen weiteren Bezug zwischen den sozialen Gedächtnissen vor und nach 1945 dar.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3.1 Die Formierung der Holocausterinnerung

> »Das Menschheitsverbrechen des Holocaust begann nicht erst in den deutschen Todesfabriken: in Auschwitz, Treblinka, Sobibor, Majdanek, Belzec. Es begann schon früher, auf dem Eroberungsfeldzug Richtung Osten, in Wäldern, am Rande von Ortschaften. [...]. All diese Orte haben keinen angemessenen Ort in unserer Erinnerung. Die Ukraine ist auf unserer Landkarte der Erinnerung nur viel zu blass, viel zu schemenhaft verzeichnet.«
>
> (Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier, 6. Okt. 2021)

Es gibt mehrere Ansätze einer periodischen Unterteilung der Nachkriegszeit in Bezug auf die Aufarbeitung des Nationalsozialismus in der BRD. Als exemplarisch kann Norbert Frei[2] gelten, der vier Phasen unterscheidet: Säuberungspolitik (Entnazifizierung), Vergangenheitspolitik (1950er Jahre, Amnestie, Integration, Verdrängung), Vergangenheitsbewältigung (späte 1950er Jahre bis Ende der 1970er Jahre) und schließlich Vergangenheitsbewahrung (ab den 1980er Jahren). Vergleichbare Periodisierungen von Hurrelbrink,[3] Wolfrum,[4] Fischer und Lorenz,[5] und Kleber[6] haben leicht abweichende Anfangs- und Enddaten bzw. unterteilen die von Frei genannten Phasen in weitere Abschnitte. Sie alle haben gemeinsam, dass sie sich mit der Aufarbeitung des Nationalsozialismus befassen und Erinnerungsformierung erst nach 1945 in den Blick nehmen. Die vorliegende Untersuchung interessiert sich für die Bilderwanderung des Westerborkmaterials und deren Bedeutung für die Holocausterinnerung als soziales Gedächtnis. Für diese Fragestellung ist relevant, inwiefern bei der Beschäftigung mit dem Judenmord nach dem Krieg auf wenigstens latentes oder subkutanes Wissen zurückgegriffen werden konnte und wurde. Daher wird auch die Zeit vor 1945 in den Blick genommen.

Das öffentliche Holocaustgedenken in Deutschland befasst sich auch heute noch hauptsächlich mit den Morden in den Vernichtungslagern und lässt die Jahre der deutschen Besatzung in Osteuropa von 1939 bis 1944 weitgehend außer Acht. Die Konzentration auf Auschwitz und die wenigen Hauptlager verengt

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Perspektive und führt dazu, dass die vielen anderen Tatorte und Taten heute kaum Teil des öffentlichen Gedenkens sind – die Benennung dieses Ungleichgewichts durch den Bundespräsidenten im Epigraph stellt eine Ausnahme dar. Historiker:innen und Eingeweihte verwenden den Begriff *Shoah by bullets* für diesen in der Regel nicht adressierten Teil des Genozids. Für die Willkürherrschaft der Deutschen in den besetzen Ostgebieten, den größeren Rahmen der *Shoah by bullets* also, gibt es nicht einmal einen Begriff. Hinsichtlich der Formierung sozialer Gedächtnisse ist aber gerade dieser Teil des Holocaust von besonderer Relevanz. Anders als im Falle der Vernichtungslager, deren Mannschaften überschaubar sind, hat eine größere Zahl von Deutschen mehr oder weniger direkt mit der Verwaltung der besetzten Gebiete und der dort stattfindenden Verfolgung zu tun. Für eine Übersicht über den Judenmord als Gesamtprojekt reicht das Teilwissen, das diese Personen in den Verwaltungen und bei den exekutiven Ordnungskräften zwangsläufig sammeln, zwar anfangs häufig nicht. Dauer und Ausmaß der Besatzungszeit sprechen jedoch dafür, dass sich hier zumindest latente Gedächtnisse über Teile des Genozids bilden. Die Besatzungszeit in Osteuropa ist für Besatzer:innen wie Besetzte in Bezug auf das Morden von zwei Phasen geprägt: Von den Massenerschießungen und Deportationen in der Anfangszeit und den Scheiterhaufen für die Beseitigung der alten Massengräber (Aktion 1005)[7] sowie parallel stattfindenden Hinrichtungen in der zweiten Hälfte der Besatzungszeit. Bis heute wird der Umfang dieser Maßnahmen, die Belastung für die lokale Bevölkerung und die damit einhergehende, weitreichende Mitwisserschaft auch unter der Zivilbevölkerung von Historiker:innen aber auch von der Erinnerungskultur unterschätzt.[8] Sie haben sich aber in die individuellen Erinnerungen und Biografien der deutschen Täter:innen und der osteuropäischen Bevölkerungen eingeschrieben. In Deutschland werden die Jahre der Besatzung von den Täter:innen häufig in romantisierter Form erinnert, und als kameradschaftlicher Ausflug von den Kampfhandlungen und dem Besatzungsregime abgesetzt. Und in dieser Form hat die Besatzungszeit Eingang in viele, oft nach dem Krieg um Zwiespältiges bereinigte Fotoalben von ehemaligen Soldaten der Wehrmacht und SS-Angehörigen, aber auch Mitgliedern der Zivilverwaltungen gefunden. Trotzdem sind die Spuren des während der Besatzung verübten Unrechts noch heute in den Gedächtnissen zu finden. Dass sich die Nachkriegsgesellschaften in Ost- und Westeuropa mit »Holocaust« auf einen Begriff einigen konnten, der eigentlich Brandopfer bedeutet, geht möglicherweise auf latente oder subkutane Aspekte eines sozialen Gedächtnisses aus der Besatzungszeit zurück, die keinen expliziteren Eingang in die Gedächtnisse gefunden

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

haben. Der ursprünglich unmittelbare Zugang zum Mordgeschehen auf beiden Seiten ist hier manifest. Denn die unübersehbare Manifestation des Judenmords sind die 1942–1944 überall in Osteuropa brennenden Scheiterhaufen der Aktion 1005, mit denen die Spuren der ersten Mordwelle verwischt werden sollten. Zwar gibt es die immer rauchenden Schlote der Krematorien auch in den Vernichtungslagern. Dennoch ist die Verbindung zur Beseitigung der Massengräber naheliegender, da sie zum Erfahrungsschatz einer ungleich größeren Gruppe von Zeitzeug:innen, Täter:innen wie Zuschauer:innen gehört.[9]

Der zweite Bereich, der von der Erinnerungskultur weitgehend ausgespart wird, ist ebenfalls in den Gedächtnissen der Täter:innen und Zuschauer:innen der Nachkriegszeit präsent, und das ist das System der Zwangsarbeit, das sich über das gesamte Deutsche Reich erstreckte. Diejenigen, die nicht ins Mordgeschehen in den besetzten Gebieten involviert sind, haben durch die im Reich eingesetzten Zwangsarbeiter:innen und das zur Abschreckung eingerichtete System aus Konzentrationslagern eine recht genaue Vorstellung davon, was das Besatzungsregime in den Ostgebieten bedeutet. Das »zeitgenössische, allgemeine verbreitete Wissen um die Existenz und Bedeutung der Lager muss daher als relativ konkret eingeschätzt« werden.[10] Ein solches Wissen wird von weiten Teilen der deutschen Bevölkerung nach dem Krieg geleugnet und entsprechende Anschuldigungen durch die Alliierten als zweite Viktimisierung beklagt. Diese Schuldabwehr zieht sich bis in die Tagebücher, in denen sich die Zeitzeug:innen als vom NS-Regime getäuschte Opfer inszenieren.[11] In seiner Uniformität ist dieses Davonhaben-wir-nichts-Gewusst aber bereits eine weitere frühe Form eines sozialen Gedächtnisses von den Gräueltaten der Nazis und es scheint interpretierungsbedürftig. Denn *gewusst* haben die Deutschen von den Morden wenig. Davon *gehört* haben sie hingegen schon. Die Morde an den Zwangsarbeiter:innen im Deutschen Reich, die als potentielle Mitwissende der Verbrechen am Ende des Krieges aus dem Weg geräumt werden, zeugen von einer recht konkreten »Ahnung über die Komplizenschaft mit dem Regime«.[12] Bemerkenswerterweise finden sich Hinweise auf die Mitwisserschaft und deren Verdrängung und Vertuschung vermehrt seit den 2010er Jahren in den nun erst vollzogenen kritischen Aufarbeitungen deutscher Lokalgeschichten. Diese Rekonstruktionen, wie die zum KZ Mittelbau-Dora[13] oder die eher übersichtsartige Darstellung der Lager von Karola Fings,[14] stellen die offiziellen Stadtgeschichten in Frage, die häufig eine kontrafaktische Ahnungslosigkeit der Bevölkerung gerade in der unmittelbaren Umgebung der Arbeits- und Konzentrationslager behaupten. Hier zeigt sich, wie durch die Formierung lokaler Gedächtnisse gegen das konkrete

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wissen der teilnehmenden Erinnerungsträger eine Vergangenheit kommemoriert wird, die vor allem den Zweck der Befreiung von Schuld hat. Unabhängig von ihrer Involvierung empfinden sich die meisten Deutschen am Ende des Krieges in Folge der zunehmenden staatlichen Repression als Opfer der NS-Herrschaft. Der Großteil dieser späten Regimegegner:innen hat sich jedoch erst 1943 mit dem Ende der erfolgreichen Eroberungskampagnen von der deutschen Führung abgewandt,[15] und viele haben in der Zeit vor ihrem Haltungswechsel an der Verfolgung der Juden und Jüdinnen und an der blutigen und gewalttätigen Unterdrückung der Gesellschaften in den besetzten Ostgebieten mehr oder weniger direkt mitgewirkt. Für die Re-Formierung der sozialen Gedächtnisse ist auch diese unaufrichtige Selbstwahrnehmung von Relevanz, und das Gefühl, Teil einer unterdrückten Mehrheit zu sein, entspricht gegen Ende des Krieges ein Stück weit der Realität. Diese Verdrängung bedeutet aber nicht zwangsläufig, dass alle konfligierenden Erinnerungen an Mittäterschaft einfach eliminiert werden.

Mit dem Begriff »Holocaust« wird im Folgenden die Verfolgung und Ermordung der europäischen Sinti und Roma sowie Jüdinnen und Juden bezeichnet. Er wird in manchen Kontexten auf das Lagersystem im Allgemeinen angewendet, was eine Ausblendung des Mordgeschehens außerhalb der Lager mit sich bringt und das Morden vom Komplex »Zwangsarbeit« unzureichend abgrenzt. Vereint man Zwangsarbeit, Vernichtungslager, pseudo-rassistische Verfolgung in den besetzten Gebieten und Diskriminierung von Minderheiten im Dritten Reich unter diesem Begriff, was beispielsweise Historiker wie Michael Wildt fordern,[16] so wird er unübersichtlich. Die in dieser Begriffserweiterung manifesten Verbindungslinien zwischen Aktion T4, antisemitischer Propaganda, dem Judenmord und dem Verhalten gegenüber der Bevölkerung in den Ostgebieten sichtbar zu machen sind aber fraglos von Bedeutung für das Verständnis des Völkermords. Die vorliegende Arbeit fokussiert auf den Völkermord an den über Zuschreibung oft nur pseudo-ethnischer Zugehörigkeit gebildeten Opfergruppen der Jüdinnen und Juden, Roma und Sinti und fasst diesen unter dem Begriff Holocaust zusammen. Dieser Ansatz schließt also das Mordgeschehen außerhalb der Lager ein, grenzt den Holocaust jedoch vom Zwangsarbeitssystem ab. Alternierend zum erst seit den 1970er Jahren dominanten Terminus »Holocaust« wird der weniger distanzierende Oberbegriff »Judenmord« verwendet. Durch diese Sprachregelung wird es möglich, vom Wissen über den Judenmord in den 1950er Jahren zu sprechen, ohne auf den Holocaust als erst später etablierten Begriff rekurrieren zu müssen. Wenigstens für einen Teil der Deutschen war der Judenmord die Vorstufe einer breiter angelegten Entvölkerung Osteuro-

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

pas, die mit sehr viel höheren Opferzahlen einhergehen sollte, wie beispielsweise der sogenannte Hungerplan deutlich macht.[17] Die Verfolgung und Ermordung der Jüdinnen und Juden wird mit dem Rückzug der Deutschen und trotz des zunehmenden Bedarfs an Arbeitskräften immer mehr zu einem der zentralen Kriegsziele. Der Genozid an den europäischen Jüdinnen und Juden ist also nicht nur hinsichtlich seines Ausmaßes ein Sonderfall des nationalsozialistischen Terrors, sondern eine Manifestation der in Osteuropa insgesamt anvisierten, genozidalen Bevölkerungspolitik, die in ihren Umrissen bereits während des Krieges erkennbar wird. Mit Holocaust*erinnerung* werden im Folgenden die sozialen Gedächtnisse bezeichnet, die sich auf diese Politik beziehen. Insofern als der bis 1945 vollzogene Abschnitt dieses Projekts sich auf die Ermordung der Juden und Jüdinnen konzentriert, scheint die alternierende Verwendung von Holocaust und Judenmord gerechtfertigt.

Der Beginn der Holocausterinnerung kann hier nur grob nachgezeichnet werden. Insbesondere regionale Sonderwege werden nicht oder nur skizzenhaft erfasst. Dennoch soll anhand der wichtigsten Publikationen, Ereignisse (wie Debatten oder Eröffnungen von Gedenkstätten) und Filme eine Übersicht bis Mitte der 1960er Jahre gegeben werden, die auf Erinnerung fokussiert und die eine Kontextualisierung der ersten Verwendungen des Westerborkmaterials ermöglichen soll. Bei der Judenverfolgung als Teil des Zweiten Weltkriegs handelt es sich um eine »katastrophische Krise«, die das »Deutungspotenzial des Geschichtsbewusstseins [zerstört]«.[18] Die Kapitulation, die dieser Katastrophe ein Ende setzte, wird von den Deutschen vor allem als Ende einer positiven staatlichen Sanktionierung der NS-Ideologie wahrgenommen und als Stunde Null bezeichnet. Auch wenn dies den abrupten Wechsel der Deutungsmuster treffend umschreibt, markiert die Stunde Null nicht das Ende der individuellen Erinnerungen (und auch nicht das Ende ideologischer Haltungen), sondern nur das Ende der Möglichkeit, diese Erinnerungen in einer bestimmten Weise kollektiv sinnhaft zu deuten. Insofern als sich die Verfolgung und Ermordung der Juden und Jüdinnen nicht mehr als positiver Beitrag zum Erhalt der Volksgemeinschaft interpretieren lässt, verschwindet nun das auch schon vorher verdeckte Reden über die Jüdinnen und Juden als Auszurottende zunächst ganz aus dem öffentlichen Raum.[19] Vorhanden ist die Erinnerung sowohl als individuelle als auch als bereits während des Zweiten Weltkriegs formiertes soziales Gedächtnis aber dennoch, und dies schlägt sich beispielsweise in den Fotos und Filmen der Wehrmachtssoldaten nieder.[20] Diese Gedächtnisse verwandeln sich nach dem Krieg bei den an der Entrechtung, Deportation, Aus-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beutung und Ermordung beteiligten Täter:innen vor allem in eine Angst vor Entdeckung und strafrechlicher Verfolgung, und findet daher nur zögerlich Niederschlag in öffentlichen Debattenbeiträgen. Der Widerhall dieses kollektiven Gedächtnisses lässt sich trotzdem in Tagebüchern, Briefen, kolportierten Äußerungen, Politikerreden, Treppenwitzen und pragmatischen Vertuschungsversuchen nachweisen. Der hier anvisierte Ansatz einer Rekonstruktion der Holocausterinnerung ist insofern ein Novum, als er deren Beginn auf 1941 datiert.[21] In der Regel wird der Judenmord als in den kollektiven Gedächtnissen nach dem Krieg zunächst abwesend dargestellt und erst die populärkulturelle Bezugnahme in den 1970er Jahren als Re-Formierung der Holocausterinnerung gewertet. Diese Sichtweise stammt aus der zeitgenössischen Diskussion um den Erfolg der Fernsehserie Holocaust und impliziert überspitzt gesagt, niemand habe je etwas über den Judenmord gewusst und erst die Nachforschungen in den 1970er Jahren hätten dieses heimliche Verbrechen der allgemeinen Bevölkerung zugänglich gemacht. Die bisherigen Ansätze einer Übersicht über die Geschichte der Holocausterinnerung geben diese Rationalisierung nur wieder, statt sie kritisch zu hinterfragen.[22] Dem soll hier ein Modell entgegengestellt werden, das den weitverbreiteten, wenn auch fragmentarischen Informationen über den Genozid während des Krieges, deren Ausmaß sich erst durch die historiografischen Untersuchungen der vergangenen 30 Jahre erahnen lässt,[23] Rechnung trägt. Dem Wissen und Ahnen soll in den manifesten Bezugnahmen wie privat gedrehten und öffentlich aufgeführten Filmen, Büchern, Broschüren, Festveranstaltungen, Deklarationen und anderen Sprechakten nachgespürt werden. So wird ein Geflecht aus sich überlagernden und teilweise widersprechenden, aber recht komplexen sozialen Gedächtnissen sichtbar.

3.1.1 1939 – Kriegsende

Deutsches Reich und besetzte Gebiete

Der am 30. Januar 1939 aufgezeichneten und über Wochenschauen und Radio verbreiteten Prophezeihung Hitlers über die »Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa« folgen bis 1943 viele weitere reichsweit ausgestrahlte Reden, in denen der Genozid thematisiert wird und die auch in deutschen Zeitungen immer wieder zitiert werden.[24] Auf die Rede von 1939 bezugnehmend erklärt Goebbels im November 1941 in einem Leitartikel mit dem Titel *Die Juden sind schuld*:

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Wir erleben eben den Vollzug dieser Prophezeiung, und es erfüllt sich damit am Judentum ein Schicksal, das zwar hart, aber mehr als verdient ist [...] Das Weltjudentum [...] erleidet nun einen allmählichen Vernichtungsprozess, den es uns zugedacht hatte.[25]

Die Kampagne »Juden lernen arbeiten«, die zu niederen Tätigkeiten gezwungene Juden und Jüdinnen zeigt, startet mit dem Überfall auf Polen und ist bis zum Sommer 1941 nachzuweisen. Sie ist eigentlich als Verschleierung der Mordtaten gemeint, wird aber im Kontext der Nachrichtenlage von vielen Deutschen auch als solche verstanden, verfehlt damit ihr eigentliches Ziel und trägt zur Formierung eines sozialen Gedächtnisses vom Judenmord bei.[26] Ein Artikel aus dem *Danziger Vorposten* vom 13. Mai 1944, der expliziteste seiner Art, konstatiert, dass »mittlerweile fünf Millionen Juden ausgeschaltet« worden seien. Damit ist bereits vor Kriegsende nicht nur die Tatsache, sondern auch der ungefähre Umfang des Judenmords in Zeitungen genannt und im Radio publiziert. Wie der Fall Karl Dürkefälden zeigt, ist es problemlos möglich, ohne zu reisen von zu Hause aus detaillierte Informationen über den Massenmord im Osten zu bekommen, und in Kombination mit den von ihm abgehörten Feindsendern ergibt sich daraus schon ab 1942 ein recht vollständiges Bild der Vorgänge.[27] Auch wenn nur wenige Deutsche von diesem Angebot derart ausführlichen Gebrauch machen, zeigen die *Meldungen aus dem Reich*, den von Spitzeln des SD angefertigten Stimmungsberichten, dass es schon zu einem frühen Zeitpunkt weit verbreitetes Teilwissen gibt und fragmentarische soziale Gedächtnisse über den Judenmord existieren. So empfinden laut SD-Meldungen Anfang 1943 viele Deutsche den Versuch, das Massaker von Katyn propagandistisch auszuschlachten als »heuchlerisch«, »weil deutscherseits in viel größerem Umfang Polen und Juden beseitigt worden« seien.[28] Die Deportationen von deutschen Juden und Jüdinnen aus der Nachbarschaft und die ab 1941 regelmäßig durch deutsche Städte und Bahnhöfe fahrenden Deportationszüge beispielsweise aus den Niederlanden und Frankreich, mit denen Jüdinnen und Juden in die Vernichtungslager deportiert wurden – die Züge aus Westerbork benötigen im Schnitt drei Tage bis nach Auschwitz bzw. in die anderen Lager im Generalgouvernement –, gehören zu den vielen Manifestationen des Genozids, die *nicht* wahrzunehmen kaum möglich war. Parallel zur Entstehung der individuellen Täter:innen-, Opfer-[29] und Zuschauer:innen-Erinnerungen wird der Genozid also schon während seines Vollzugs zu einem Teil der sozialen Gedächtnisse der Deutschen und der Bevölkerungen in den besetzten Gebieten, was sich in latenten Bezugnahmen, wie wir sie in den Stimmungsberichten finden, aber auch in expliziten Verweisen äußert,

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die beispielsweise in Briefen und Tagebucheinträgen überliefert sind. Die Form des ahnenden Wissens, die der Begriff »soziales Gedächtnis« hier umschreibt, ist nicht institutionell abgesichert und auch nicht Teil offizieller Verlautbarungen, was bei der juristischen Aufarbeitung des Genozids häufig zu Gunsten der Angeklagten als Nichtwissen ausgelegt wird.[30] Der Niederschlag, den diese Gedächtnisse beispielsweise in den Stimmungsberichten der NS-Geheimdienste finden, reicht als Beleg für deren Existenz jedoch aus. Der Quellenwert dieser Dokumente ist unter anderem von Longerich in Frage gestellt worden.[31] Diese Kritik soll hier differenziert werden. Zwar trifft es zu, dass die Berichte des SD aufgrund methodischer Mängel kaum als repräsentativ gelten können. So handelt es sich nicht um sozialwissenschaftliche Erhebungen, sondern um über mehrere Stationen weitergegebene Paraphrasierungen von Hörensagen. Weder wird eine nach Alter oder sozialer Schichtung gewichtete Stichprobe befragt noch wird eine standardisierte, möglichst neutrale Befragung durchgeführt. Bei der hier aufgestellten Hypothese über die sozialen Gedächtnisse vom Judenmord geht es aber gar nicht um die Frage, wie ein bestimmtes Merkmal in der damaligen Bevölkerung verteilt ist, sondern darum, ob die Meinungsäußerungen einzelner Personen darauf hindeuten, dass sie von der Existenz eines sozialen Gedächtnisses ausgehen. Longerich stellt fest, dass die Berichte nicht auf »Einstellungen« abzielen, im Sinne dessen, »was die Menschen wirklich dachten«, sondern auf das Verhalten »unter den repressiven Bedingungen der Diktatur«.[32] Er bezweifelt also, dass die in den Berichten festgehaltenen Haltungen ehrlich sind. Für den hier untersuchten Zusammenhang ist jedoch nicht relevant, ob die Deutschen den Judenmord missbilligen oder begrüßen, sondern nur, ob sie davon gehört haben und entsprechende soziale Gedächtnisse teilen. Und die Existenz solcher Gedächtnisse wird durch die Berichte des SD bestätigt. Dabei ist nicht von Bedeutung, was die zitierten Personen im Einzelnen wissen, sondern nur die Tatsache der Bezugnahme auf von ihnen als allgemein bekannt angenommene Vorgänge. Es geht hier also nicht um das immer fragmentarische *Wissen* der Täter und Täterinnen, sondern um den Rekurs der Zuschauer:innen auf die Verfolgung und Ermordung als politisches Projekt, und solche Bezugnahmen haben sich erhalten, wenn auch nicht sehr viele. Für die Existenz solcher Gedächtnisse spricht auch, dass es auf Seiten der Opfer schon früh jiddische Begriffe, wie z. B. »Churban / Khurben« gibt, was in etwa »Verwüstung« oder »Vernichtung« bedeutet. Die Verfolgung wird von den Verfolgten als systematisch und nicht als individuelles Schicksal wahrgenommen.[33] Die weiter unten näher untersuchten Publikationen zur Mitwisserschaft der Deutschen kommen zu leicht unterschiedlichen

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ergebnissen. Michael Wildt kritisiert zu Recht das methodische Vorgehen Dörners, der ein Wissen der Deutschen nicht belegen kann, sondern lediglich die Möglichkeiten eines solchen Mitwissens nachweist. Doch anders als Michael Wildt behauptet, ist in erinnerungstheoretischer Hinsicht nicht die Frage entscheidend, ob »die Lektüre [der Aussagen von NS-Führern über den Judenmord] Wissen generiert habe«,[34] sondern nur, inwiefern die in Frage stehenden Äußerungen auf soziale Gedächtnisse rekurrieren. Insofern trifft Wildts Argument, die Quellen blieben »stets partikulare Dokumente […], deren Repräsentativität nicht zu ermitteln [ist]«,[35] auf die von mir angestellten Überlegungen nicht zu.[36] Die Frage ist nicht, ob ein beobachtetes Ereignis die Regel war, sondern ob die sich äußernde Person glaubt, die von ihr gemachte Vermutung werde auch von anderen geteilt. Die Bezugnahme auf ein soziales Gedächtnis rechtfertigt die Annahme, der oder die Sprechende halte dieses für existent. Anders als bei der Frage nach persönlichen Präferenzen, bei der es auf die Häufigkeitsverteilung innerhalb einer Gruppe ankommt, kann schon eine einzelne solche Äußerung als Indiz für das Bestehen eines Gedächtnisses gelten, indem sie sozusagen das heimliche Gruppenwissen verrät. Natürlich gibt es Fälle, in denen sich Personen eine allgemeinere Kenntnis eines Sachverhaltes nur einbilden. Es ist aber nicht nachvollziehbar, warum dies bei den in Frage stehenden Äußerungen über den Judenmord durchgehend der Fall sein soll. Auch ist es für die sozialen Gedächtnisse gerade nicht relevant, inwiefern sich einzelne Akteur:innen von deren Wahrhaftigkeit überzeugen oder zusätzliches Hintergrundwissen anreichern, sondern nur, ob sie als allgemein bekannt gelten. Eberhard Jäckel schätzt die Mitwisserschaft in einem Interview anlässlich der Veröffentlichung von mehr als 3.700 SD-Berichten,[37] die sich mit dem Thema Judenverfolgung befassen, als hoch ein:

> Wir können nur sagen, dass die Kenntnisse ziemlich weit verbreitet waren, und ich ziehe daraus den Schluss, sie waren verbreiteter als die Bevölkerung nach 1945 eingeräumt hat. Dann hatten sehr viele gesagt, auch hochgestellte Personen, sie hätten nie davon erfahren. Diese Legende kann man durch diese Stimmungsberichte wohl als widerlegt ansehen. Sehr viele haben sehr viel gewusst.[38]

Bereits 1970 veröffentlicht Franz Dröge mit *Der zerredete Widerstand – zur Soziologie und Publizistik des Gerüchts im 2. Weltkrieg* am Institut für Publizistik in Münster eine Studie, die sich anhand der SD-Berichte mit der Gerüchtekommunikation während des Krieges befasst.[39] Dröge stellt fest, dass spätestens mit dem Überfall auf die Sowjetunion die Kombination aus mangelnder, öffentlich

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zugänglicher Information und sich rapide entwickelnden neuen Sachlagen die Entstehung von Gerüchten als Ausgleichsinformationen begünstigt. Er führt weiter aus, dass darüber hinaus

> nach einer Phase des Einverständnisses mit der Propaganda zur Zeit der Blitzkriege proportional zur Verschärfung der Sanktionen für publizistisches Abweichen das Abhören ausländischer Sender und die Verbreitung informeller wie formeller Untergrundpublizistik [zunimmt].[40]

Da die gängigen Nachrichtenkanäle im NS-Staat (das Mediensystem) ihre Funktion der Übermittlung von Tatsachen nur noch sehr eingeschränkt erfüllen und häufig Fehlmeldungen (z. B. heruntergespielte Opferzahlen bei Bombenangriffen) weitergeben, verlagert sich die als relevant wahrgenommene, handlungsstrukturierende Kommunikation (etwas zugespitzt Fragen wie: Wann fliehen wir, und wohin? Wie lange wird die Wehrmacht der Roten Armee standhalten?) auf den Austausch von Gerüchten als Ersatzsystem, bzw. als Zusatzsystem, da das offizielle Mediensystem weiter konsultiert wird, wie Dröge anmerkt. In diesem Zusatzsystem wird auch über den Judenmord gesprochen. Nach dem Krieg wird diese Kommunikation als wenig zuverlässige Gerüchteküche abgetan. Während des Dritten Reichs sind diese Gerüchte aber für weite Teile der Bevölkerung und für viele Themen die einzig akzeptierte und vor allem die einzig verfügbare Form des Wissens. Dröge geht davon aus, dass Personen in einem totalitären System wie dem »Dritten Reich« nicht aufgrund des totalitären Charakters der Herrschaft zu Ersatzsystemen wechseln, sondern »wenn die Kommunikationserwartungen, die sich in einem medienspezifischen Lernprozess herausgebildet haben, nicht erfüllt werden.«[41] Mündliche Aussagen genießen überdies in solchen Situationen ein Prestige, das steigt, je ausgeprägter das Bewusstsein der »politisch-interessenbezogenen Steuerung des Mediensystems«[42] ist. Die Studie kommt zu dem Schluss, dass in Demokratien das Mediensystem Kommunikationsbedürfnisse hinsichtlich der Welt der Tatsachen erfüllt, während ideologische Fragen nach der eigenen sozialen Rolle beispielsweise eher in Schule und Elternhaus kommuniziert werden. In totalitären Systemen hingegen werden ideologische Fragen vom Mediensystem beantwortet, während Tatsacheninformationen eher im privaten Austausch verbreitet werden.[43] Dröge stellt weiterhin fest, dass »in manifesten Krisen der Propaganda durch ihre zwangsläufige Leistungseinengung Grenzen gesetzt sind«, der Versuch der Kommunikationsmanipulation durch das NS-Regime also strukturell zum Scheitern verurteilt ist, was sich unter anderem

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

darin bestätigt, dass die SD-Berichte im Juli 1944 eingestellt werden.[44] Nicht jedes Thema findet als Gerücht Verbreitung. Es muss eine Interessenlage bestehen, die das Gerücht befriedigt. Das ist in der Regel ein Sachverhalt, der durch einen Mangel an offizieller Information allgemeines Interesse hervorruft. Es stellt sich also die Frage, welche Interessen die Rede vom Judenmord befriedigt. Wie Jäckel und Kulka zeigen wird er beispielsweise als Grund für die Heftigkeit der Bombenangriffe genannt, eine überraschend treffende Erklärung. Der Judenmord ist hier jedoch nicht Inhalt des Gerüchts, sondern Teil eines als allgemein bekannt vorausgesetzten Wissens. Ein besonderes Interesse am Schicksal der Juden und Jüdinnen haben die Deutschen offenbar nicht, weshalb es auch kaum Gerüchte gibt, die sich mit einer Erklärung von Sachverhalten befassen, die die Verfolgung und Ermordung direkt betreffen.[45] Das sagt aber zunächst nur etwas über die Interessenlage der Deutschen aus und nichts über deren Kenntnis vom Judenmord. Aus erinnerungstheoretischer Perspektive sind die Meldungen aus dem Reich nicht nur als Quelle der Gerüchtekommunikation interessant, sondern das Sammeln der Informationen selbst ist eine gedächtnisformierende Praxis. Die Stimmungsberichte, die parallel durch unterschiedliche Netzwerke wie staatliche und parteieigene Instanzen, SD sowie die Berichtsinstanzen des RMVP und der Wehrmacht erstellt, gesammelt, weitergegeben und ausgewertet werden, sind ein eigenes Kommunikationssystem für inoffizielle Nachrichten und Gerüchte und diese im Verlauf des Krieges zunehmend kontraproduktive Funktion ist auch der Grund für ihre Einstellung im Sommer 1944. Man muss sich beim Lesen klarmachen, dass diese Berichte von unzähligen Personen im Machtapparat gelesen und ggf. weitererzählt werden. Die von Kulka und Jäckel zusammengestellte Auswahl von Stimmungsberichten macht deutlich, dass die Bezugnahmen auf den Judenmord zwischen Gerücht und allgemein bekannten Tatsachen oszillieren. Wenn im Juni 1943 die Befürchtung kolportiert wird, es könne seitens der Roten Armee »Vergeltung für angebliche Massenerschießungen von Juden durch Deutsche im Osten«[46] geben, so wird ein Gerücht verbreitet (die bevorstehende Vergeltung), das durch ein anderes, mit dem Begriff »Massenerschießung« allerdings sehr präzise benanntes, begründet wird. Der folgende Bericht vom April 1942 nennt die Erzählungen über Massenerschießungen ein Gerücht, stellt sie aber gleichzeitig als eigentlich unproblematischen Tatsachenbericht dar. Auffällig ist die präzise und detailreiche (und den Tatsachen entsprechende) Beschreibung der Gerüchte, die wenigstens eine gewisse Lust am Erschauern verrät, wenn nicht sogar das latente Einverständnis, dass die beschriebenen Gräuelgerüchte nicht nur möglich, sondern im Grunde unproblematisch sind.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Durch wiederholte Presseveröffentlichungen und Bilder der Wochenschau über das Tätigkeitsgebiet der deutschen Sicherheitspolizei und des SD, sagt man, habe man näheres über diese Formationen gehört. Wohl werde in der Bevölkerung von dem Einsatz der Gestapo in den besetzten Ostgebieten gesprochen, aber ein klares Bild habe man sich über das Aufgabengebiet der deutschen Sicherheitspolizei nicht machen können, da die tollsten Gerüchte über sie verbreitet würden. So werde in der Bevölkerung kolportiert, daß der Sicherheitspolizei die Aufgabe gestellt sei, das Judentum in den besetzten Gebieten auszurotten. Zu Tausenden würden die Juden zusammengetrieben und erschossen, während sie erst zuvor ihre Gräber gegraben hätten. Die Erschießungen der Juden nähmen zeitweise einen Umfang an, daß selbst die Angehörigen der Erschießungskommandos Nervenzusammenbrüche bekämen. Diese Gerüchte hätten der Bevölkerung Anlaß gegeben sich ein Bild von der Tätigkeit der Sicherheitspolizei zu machen, das von einem grausigen Nimbus umgeben sei.[47]

Luhmanns Konzept der nicht konsenspflichtigen Realität erweist sich hier als aufschlussreich.[48] Zwar ist die offizielle apologetische, von der Regierung dekretierte Version der Wirklichkeit (der Weltkrieg als Verteidigung) fraglos unter Androhung härtester Strafen konsenspflichtig. In Bezug auf das Mordgeschehen verfolgt das NS-Regime jedoch eine ambivalente Strategie. Eine Dokumentation der Straftaten in den Medien ist nicht erwünscht, gleichzeitig besteht jedoch das Bedürfnis, die Bevölkerung zu Mitwissenden zu machen, und dies geschieht über eine polemische Adressierung der Mordtaten in Ansprachen und Zeitungsberichten.[49] So handelt es sich bei den vom SD festgestellten Stimmungen weder um Wissen der Täter und Täterinnen noch um individuelle Erinnerungen. Es handelt sich allerdings auch nicht nur um Gerüchte, denn auch wenn über die konkrete Umsetzung offiziell nicht geredet wird, so ist der Massenmord im Osten die einzig logische Konsequenz aus der Inbezugsetzung der offiziellen Reden mit dem inoffiziellen Hörensagen. Man könnte also argumentieren, dass das soziale Gedächtnis vom Judenmord und vom Lagersystem in der offiziellen NS-Rhetorik bereits als Leerstelle vorhanden und dieses latente Gedächtnis von den Machthabern gewollt ist.

Auch das Wissen der Täter und Täterinnen ist für die Holocausterinnerung von Relevanz. So verbreitet sich bereits im Sommer 1941 über Feldpostbriefe und später über Fronturlauber die Nachricht von den weitgehend öffentlich ausgeführten Massenhinrichtungen in der Bevölkerung im Deutschen Reich. Jäckel verweist auf diesen Zusammenhang anlässlich der Veröffentlichung der Stimmungsberichte:

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Dann aber findet man schon im Juli und in weiteren Monaten des Sommers 1941 Hinweise darauf. Das ist auch verhältnismäßig leicht erklärlich, weil die ersten Ermordungen, Massenerschießungen im Freien waren, und viele deutsche Soldaten haben das gesehen. Einige haben in ihren Feldpostbriefen davon berichtet, das ist eher etwas seltener, aber sie haben bei ihren Heimaturlauben ihren Angehörigen davon erzählt und von da an hat sich die Erkenntnis in großen Teilen der Bevölkerung ausgebreitet.[50]

Nachhaltiger ist der Einfluss des Wissens der Täter und Täterinnen, wenn es Spuren hinterlässt. Hierzu gehören vor allem Filme (wie der Libaufilm) und Fotos und weniger häufig Tagebücher, aber auch die Abhörprotokolle der Alliierten aus den Kriegsgefangenenlagern.[51] Das konkrete Wissen der Täter und Täterinnen geht aber nicht nur in die Holocausterinnerung ein. Auch umgekehrt manifestieren sich die entstehenden sozialen Gedächtnisse vom Judenmord in der Erinnerungsarbeit der Täter und Täterinnen.[52] Das Filmen und Fotografieren in den Ghettos, bei Hinrichtungen, in den Lagern und bei Deportationen findet in Hinsicht auf eine Bewahrung wenigstens für den Kreis der Familie und Freunde statt. Bei solchen Urlaubsfilmen steht normalerweise das individuelle Erlebnis im Vordergrund. Wie die medienwissenschaftliche Forschung zu Home Movies zeigt, schlagen sich in solchen privaten Aufnahmen aber auch ideologische Prägungen und Identitätskonstruktionen nieder.[53] Wie meine Untersuchung von Amateurfilmen aus dem Warschauer Ghetto zeigt, verweisen bestimmte, in allen Filmen wiederkehrende Motive und Motiv-Reihungen auf ein schon damals vorhandenes soziales Gedächtnis in Bezug auf eine allgemein als normal angesehene Form solcher Aufnahmen, das diese strukturiert. So folgen beispielsweise die privaten Schmalfilme aus dem Warschauer Ghetto, aber auch die aus anderen Internierungsorten alle derselben Dramaturgie, die vom Marktplatz über die Wohnviertel auf den Friedhof führt.[54] Diese Übereinstimmungen können mit Paluch als Ausdruck und Ergebnis einer »Kodifizierung von Normalität« interpretiert werden.[55] Die Gleichförmigkeit dieser Dramaturgie, ihr Gegenstand und ihre Stilistik: *Mugshots* von »Judentypen«, das paradigmatische Schlussbild auf dem Friedhof, das mitleidlose und respektlose Filmen von Elend und Tod usf. deuten auf ein dahinterliegendes Wissen oder Ahnen hin; auf das Bewusstsein, dass hier Todgeweihte gefilmt werden.[56] Dies legt nahe, dass beispielsweise Wehrmachtssoldaten ihre Besuche im Warschauer Ghetto nicht als Besichtigung beliebiger Kriegszerstörungen oder zufällig vorgefundener Zustände verstehen, sondern als Teil-Dokumentation eines umfassenderen Projekts, von dem sie in der Regel nicht die genauen Ausmaße kennen, aber dessen grundlegende genozidale Gestalt ihnen sehr wohl vertraut und bewusst

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ist. Insofern wird in den Amateuraufnahmen aus den besetzten Gebieten in Osteuropa ein Stück der damals bereits existierenden kollektiven Gedächtnisse vom Judenmord deutlich sichtbar. Diese Form der Verinnerlichung ideologischer Gehalte durch die Reproduktion propagandistischer Darstellungen und Blicke mithilfe von Schmalfilm- und Fotokameras wird vom NS-Regime gefördert. Und die ideologisch abgesicherte Normierung dieser in Wahrheit kaum noch privat zu nennenden Bilderwelten wird nicht nur durch das eigene Knipsen eingeübt, sondern durch die Bereitstellung von Fotoserien, die wie Schnappschüsse in die eigenen Alben eingeklebt werden können und durch »Bildertausch und Bestellungen bei den Propaganda-Kompanie-Fotografen normiert«[57] werden. So hat sich beispielsweise eine gedruckte Bilderliste mit 142 Bildern (und mitgelieferten »Bildertexten zum Album«) des Vormarschs der 97. Jäger-Division im Juni / Juli 1942 erhalten, aus der sich Divisionsangehörige nachweislich Fotos für ihre privaten Alben bestellten.[58] Die systematische Untersuchung der privaten Foto- und Filmaktivitäten von Wehrmachtssoldaten, aber auch von Zivilisten auf soziale Gedächtnisse hin bleibt ein Desiderat der *Holocaust Studies*.

In den besetzten Niederlanden gibt es laut den Recherchen Loe de Jongs im Frühjahr 1942 die ersten konkreteren Berichte über Massenerschießungen und Vergasungen in Osteuropa. Sie stammen von Dr. Walter Bauer und werden Dr. Borchardt erzählt, »einem protestantischen Mischlingsjuden«.[59] An wie viele Personen Borchardt dieses Wissen weitergibt, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Im Mai 1942, wenige Monate nach Inbetriebnahme der Gaskammern in Birkenau, werden zwei Limburger aus der Haft im Stammlager Auschwitz I entlassen. Auch sie erzählen nach ihrer Rückkehr Freunden und Bekannten von den Ermordungen. Sieben niederländische Zeuginnen Jehovas sind ab 1942 in Birkenau interniert und auch sie erzählen nach der Rückkehr 1943 Details über die Ermordungen. J.F. van Duyn und J. de Snoo, zwei junge Niederländer, arbeiten für deutsche Firmen in Auschwitz und haben dort auch Kontakt mit jüdischen Häftlingen. Während eines Heimaturlaubs 1942 warnen die beiden den Judenrat in Amsterdam, aber ohne Erfolg. Kurt Gerstein berichtet nicht nur dem schwedischen Gesandten, sondern im Februar 1943 auch dem Niederländer J.H. Ubbink über die Vergasungen.[60] Ubbink gibt die Informationen an Cornelis van der Hooft weiter, einen Mitarbeiter der illegalen Zeitung *Trouw*. Jedoch veröffentlichen weder *Trouw* noch *Vrij Nederland* die Berichte über Auschwitz, aus Unsicherheit über deren Wahrheitsgehalt. Im Sommer 1942 erhält der aus Arnheim stammende Henri Knaap von einem deutschen Lehrer einen detaillierten Bericht über die Selektionen in Birkenau, die er seiner Erinnerung nach an *Het Parool* (dama-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lige Auflage: 40.000) weitergibt. Aber erst am 27. September 1943 wird zum ersten Mal in dieser Untergrundzeitung detailliert über die systematischen Ermordungen in Auschwitz berichtet. Die Informationen stammen von Dr. Zygmund Zakrzewski, der sie laut den Erinnerungen von Isidor van der Hal von Leo Laptos hat.[61] Leo Laptos ist demnach Anfang 1943 zusammen mit dem SS-Mann Joachim Perthes und dem deutschen politischen Gefangenen Ernst Bandholz von Auschwitz nach Herzogenbusch verlegt worden. Über den aus Herzogenbusch geflohenen Frans Goedhart gelangen die Informationen von Zakrzewski an die Redaktion von *Het Parool* und werden schließlich gedruckt. Der oben genannte Dr. van der Hal wird nach Westerbork verlegt und erzählt den Dienstleitern dort von Auschwitz. Die wollen allerdings nichts davon wissen. Loe de Jong spekuliert, dass es den Jüdinnen und Juden, die auf der Stammliste standen, nicht recht war, dass über die Ermordungen in Auschwitz offen gesprochen wird. Aber auch in der offiziellen niederländischen Presse gibt es hier und da Berichte über Massenerschießungen und sogar Gaskammern werden erwähnt.[62] Der Widerstandskämpfer Prof. Dr. I. Schöffer bringt die paradoxe Situation 1967 in einem Brief an Loe de Jong auf den Punkt:

> In den Kreisen von Studenten und Gleichgesinnten, die am Widerstand beteiligt waren, in denen ich mich seit 1942 gewöhnlich aufhielt, war das tödliche Schicksal der Deportierten eine absolute Gewissheit. In dieser Gewissheit arbeiteten wir und taten unser Bestes, in dieser Gewissheit fühlten wir uns auch arrogant überlegen gegenüber allen anderen, die noch gutgläubig gegenüber den deutschen Versprechungen waren, verärgert gegenüber denjenigen [Juden] die aus diesen Gründen nicht untertauchen wollten (es war manchmal notwendig, sehr hart zu argumentieren und zu überreden) und wir hatten auch wenig Geduld dafür. […] Was wir jedoch nicht wussten und worum wir uns nicht kümmerten, war, wie diese Ausrottung vonstatten ging. […]. Vielleicht wollten wir uns auch nicht zu sehr damit beschäftigen, wie die Deportierten vernichtet werden würden, weil es unter diesen Umständen psychologisch einfach nicht wünschenswert war, sich genau vorzustellen, wie das alles ablaufen würde. Auch hier war ein Verdrängungsmechanismus am Werk.[63]

Wieviel Glauben diesen Erzählungen der Rückkehrenden geschenkt wird, lässt sich nicht ermitteln, ist aber für unsere Überlegungen auch nur bedingt relevant. Das Untertauchen vieler niederländischer Juden und Jüdinnen deutet darauf hin, dass sie von vielen geglaubt werden. Das weitgehende Ausbleiben einer Reaktion der nichtjüdischen Bevölkerung ist kein hinreichendes Indiz dafür, dass sie nicht

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ernst genommen werden. Über solche Spekulationen hinaus gibt es aber für die Niederlande bereits vor 1945 eindeutige, offizielle, juristische Einschätzungen. So verbietet die niederländische Exilregierung in London 1943 Angehörigen des öffentlichen Dienstes unter Androhung von Strafe jegliche Beteiligung an der Verfolgung der Jüdinnen und Juden in den besetzten niederländischen Gebieten. Im *Commentaar op de Aanwijzingen* stellt Ministerpräsident im Exil Pieter Sjoerds Gerbrandy klar, dass Beamt:innen in keiner Weise mit den Besatzer:innen bei den Deportationen zusammenarbeiten dürfen. Die Beamt:innen wurden ausdrücklich über ihre persönliche Verantwortung informiert, jede Handlung zu verweigern, die gegen die Anweisungen verstößt.[64]

Im Umfeld der Mordzentren und in den Dörfern und Städten, in denen die jüdische Bevölkerung ermordet wird, wird der Judenmord direkt nach den Taten Teil der Lokalgeschichte und somit der sozialen Gedächtnisse. In Filmen wie Shoah (1985, Claude Lanzmann), Shoah par balles (2008, Romain Icard) oder Me Ever Le Nistru (2016, Boris Maftsir) treten diese Gedächtnisse, die in den ländlichen Gebieten in Osteuropa kaum durch spätere massenmediale Einflüsse erodieren, in den Interviews zu Tage.[65] Wie insbesondere in Shoah par balles deutlich wird, ist das Wissen um die Lage der Massengräber längst Teil der sozialen Gedächtnisse, und so wird das Filmteam immer wieder von Personen zu den Grablagen geführt, die zu jung sind, um diese aus den persönlichen Erinnerungen zu kennen. In den von der Roten Armee befreiten Gebieten sammelt ab November 1942 die »Außerordentliche Staatliche Kommission für die Feststellung und Untersuchung der Gräuel der deutsch-faschistischen Eindringlinge«, die ČGK,[66] Beweise für die Mordhandlungen während der deutschen Besatzung. Die hierbei durchgeführten Befragungen sind ebenfalls sowohl als Indikatoren als auch als Kristallisationskerne sozialer Gedächtnisse zu werten und diese Aussagen liefern bis heute Anhaltspunkte für die historiografische Forschung.[67] Nicht zuletzt tragen die Versuche der Deutschen, die Spuren ihrer Mordtaten zu verwischen, zur Formierung lokaler Gedächtnisse bei. Denn die zu beseitigenden Massengräber einer bestimmten Region stammen oft von unterschiedlichen staatlichen Stellen und Wehrmachtseinheiten, sind über die gesamte Besatzungszeit entstanden und wurden in der Regel nicht dokumentiert. Um diese zu lokalisieren, führen die Einsatzgruppen der Aktion 1005 im Vorfeld der »Entderdungen« Recherchen durch, die auch die Befragung der Bevölkerung einschließt. Das führt überall in Osteuropa dazu, dass zwischen 1943 und 1945 die Lokalgeschichte der Ermordungen wenigstens einmal, häufig mehrfach rekapituliert und zumindest temporär dokumentiert wird.[68]

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Alliierte und Neutrale

Durch die Entschlüsselung der Enigma-Maschinen hat die britische Regierung schon im Sommer 1941 detaillierte Informationen über die Arbeit der Einsatzgruppen und das Mordgeschehen im Hinterland der Ostfront. Bereits am 12. September 1941 heißt es in einem der MI-6-Berichte aus Bletchley Park, die an Churchill gehen, lapidar:

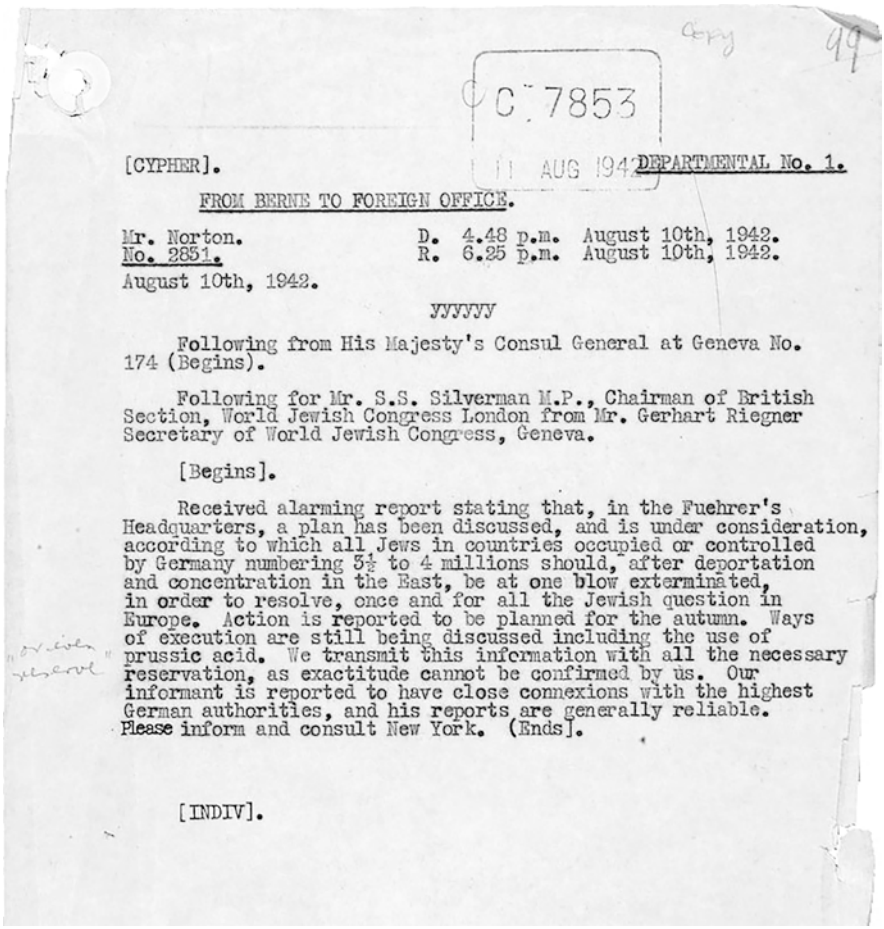
> The fact that the Police are killing all Jews that fall into their hands should by now be sufficiently well appreciated. It is not therefore proposed to continue reporting these butcheries specially, unless so requested.[69]

Die Informationen werden aber nicht genutzt, da man befürchtet, die Deutschen könnten bemerken, dass ihre Nachrichtenverschlüsselung nicht mehr funktioniert. Das sogenannte Riegner-Telegramm, in dem der Vertreter des Jüdischen Weltkongresses Gerhart Riegner die Büros des Weltkongresses in New York und London über den bevorstehenden Genozid warnt, wird am 8. August 1942 abgeschickt. Sein Wortlaut:

> Received alarming report stating that, in the Fuehrer's Headquarters, a plan has been discussed, and is under consideration, according to which all Jews in countries occupied or controlled by Germany numbering 3½ to 4 millions should, after deportation and concentration in the East, be at one blow exterminated, in order to resolve, once and for all, the Jewish question in Europe. Action is reported to be planned for the autumn. Ways of execution are still being discussed including the use of prussic acid. We transmit this information with all the necessary reservation, as exactitude cannot be confirmed by us. Our informant is reported to have close connexions with the highest German authorities, and his reports are generally reliable. Please inform and consult New York.

Riegners Warnung wird mit dem Verweis auf Zweifel nicht weiterverfolgt. Es besteht aber auch Ratlosigkeit, was man tun soll, falls diese Warnungen stimmen sollten. Mehreren Häftlingen gelingt die Flucht aus den Vernichtungslagern, und mit Jan Karski schafft es ein Diplomat der polnischen Exilregierung, Zugang zum Warschauer Ghetto und zu einem der Durchgangslager, wahrscheinlich Izbica, zu bekommen. So gelangen spätestens ab Herbst 1942 und dann in regelmäßigen Abständen detaillierte Beschreibungen der Vorgänge in Auschwitz und anderen Lagern sowie dem Warschauer Ghetto an die Alliierten.[70] Am 20. August 1942 berichtet SS-Obersturmführer Kurt Gerstein dem schwedischen Gesandtschaftsrat

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



C 7853

11 AUG 1942

[CYPHER]. DEPARTMENTAL No. 1.

FROM BERNE TO FOREIGN OFFICE.

Mr. Norton. D. 4.48 p.m. August 10th, 1942.
No. 2851. R. 6.25 p.m. August 10th, 1942.

August 10th, 1942.

yyyyyy

Following from His Majesty's Consul General at Geneva No. 174 (Begins).

Following for Mr. S.S. Silverman M.P., Chairman of British Section, World Jewish Congress London from Mr. Gerhart Riegner Secretary of World Jewish Congress, Geneva.

[Begins].

Received alarming report stating that, in the Fuehrer's Headquarters, a plan has been discussed, and is under consideration, according to which all Jews in countries occupied or controlled by Germany numbering 5½ to 4 millions should, after deportation and concentration in the East, be at one blow exterminated, in order to resolve, once and for all the Jewish question in Europe. Action is reported to be planned for the autumn. Ways of execution are still being discussed including the use of prussic acid. We transmit this information with all the necessary reservation, as exactitude cannot be confirmed by us. Our informant is reported to have close connexions with the highest German authorities, and his reports are generally reliable. Please inform and consult New York. (Ends].

[INDIV].

Abb. 1 Riegner-Telegramm (Collections of The National Archives UK, FO 371/30917).

Göran von Otter auf einer gemeinsamen Zugreise mündlich über die Ermordung der Juden und Jüdinnen in Belzec und Treblinka, deren Zeuge er gerade im Rahmen seiner Arbeit als Hygienefachmann der SS geworden ist.[71] Doch diese Berichte haben, genau wie die Geheimdiensterkenntnisse, zunächst keinen Einfluss auf die Öffentlichkeit, da sie unter Verschluss bleiben und von den adressierten Regierungen nicht öffentlich kommentiert werden. Die Nachrichten über den Massenmord finden jedoch von Beginn an auch ihren Weg in ausländische, vor allem britische und US-amerikanische Zeitungsberichte, die erst über Depor-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tationen und später auch über Massenerschießungen berichten. Und schon vor dem Überfall auf Polen im September 1939 informieren ausländische Zeitungen und Radiosender über die antisemitischen Maßnahmen im Deutschen Reich. Eine im Zusammenhang mit der Berichterstattung über die Novemberpogrome 1938 (auch »Reichskristallnacht« genannt) vom American Institute of Public Opinion durchgeführte Umfrage macht deutlich, dass die antisemitische Politik des NS-Regimes schon 1938 Teil des öffentlichen Bewußtseins in den USA ist.[72] Ab Sommer 1942 wird die Öffentlichkeit mehrmals wöchentlich über die Morde an der jüdischen Bevölkerung in den alliierten Zeitungen und durch die BBC unterrichtet. Im November 1942 schafft es Rabbi Dr. Steven Wise, die Informationen von Gerhart Riegner in einer Zeitung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Spätestens mit der »Interalliierten Erklärung zur Vernichtung der Juden« von elf alliierten Nationen am 18. Dezember 1942 (*New York Times*)[73] ist der Judenmord offiziell bestätigt und die Einschätzungen des Ausmaßes erreichen in etwa die wirklichen Zahlen.[74] Was hingegen vage und ein wenig fantastisch bleibt, sind die Berichte der geflohenen Internierten über die Vernichtungslager, wie der damals umstrittene Vrba-Wetzler-Bericht,[75] wenngleich sie der Wahrheit häufig erschreckend nahe kommen. Es erweist sich als schwierig, das Unsagbare über Zeug:innenaussagen zu vermitteln. Die *New York Times* veröffentlicht zwischen 1939 und 1945 mehr als tausend Artikel zum Thema Judenverfolgung.[76] Kürzlich entdeckte der niederländische Historiker Kees Ribbons Comic-Zeichnungen (Abb. 2) von August Maria Froehlich, einem aus Österreich in die USA geflohenen Künstler, die im Jahr 1944 in einer amerikanischen Zeitung erscheinen. Diese Zeichnungen zeigen Deportationen in Viehwaggons, Berge aus Kleidern und Schuhen, Ermordungen in als Duschen getarnten Gaskammern, das Ziehen der Goldzähne und Verbrennungsöfen, die denen aus Auschwitz ähneln.

Auch in den USA und Großbritannien bilden sich also soziale Gedächtnisse vom Genozid. Zwischen 1938 und 1945 führt das American Institute of Public Opinion sieben Umfragen zum Antisemitismus im Deutschen Reich durch. Diese zeigen, dass die Verfolgung bekannt ist und dass antisemitische Haltungen auch in den USA weit verbreitet sind.[77] Dennoch lehnen 1938 94 % der Befragten die im Rahmen der sogenannten Kristallnacht begangenen Taten ab, und 1942 sprechen sich 60 % gegen die schlechte Behandlung der Jüdinnen und Juden unter Hitler aus. Die Umfragen sprechen jedoch nicht explizit von Genozid. Das 1943 unter anderem von Albert Einstein und Eleanor Roosevelt, der Gattin des Präsidenten der USA, finanzierte *Black Book of Polish Jewry* ist eine weitere Quelle detaillierter Informationen über den Judenmord. Wenngleich die Autoren

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 2 Comic-Zeichnungen von August Maria Froehlich 1944, Arco Publishing Company (© 1944).

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einen Fokus auf die Vernichtungslager vermeiden, enthält das *Black Book* bereits eine genaue Beschreibung Treblinkas und nennt alle zentralen Orte der Vernichtung. 1944 veröffentlicht Jan Karski seine Erlebnisse in Izbica und im Warschauer Ghetto in »Story of a Secret State«. Das Buch wird in den USA noch 1944 zu einem Bestseller.[78] Ein weiteres Zeichen für die weit verbreitete Kenntnis der Vorgänge im Deutschen Reich sind Filme wie Night Train to Munich (1940, Carol Reed), The Mortal Storm (1940, Frank Borzage) oder The Seventh Cross (1944, Fred Zinneman), die explizit auf Deportationen, Konzentrationslager und die Judenverfolgung eingehen. Am 9. März 1943 wird im Madison Square Garden in New York die Gedenkveranstaltung »We shall never die – A memorial dedicated to the 2,000,000 Jewish dead of Europe« des »Committee for a Jewish Army of Stateless and Palestinian Jews« ausgetragen, bei der unter anderem der spätere Oscarpreisträger Rod Steiger auftritt.[79] Die Veranstaltung findet gleich zweimal vor ausverkauftem Haus (jeweils 20.000 Zuschauer:innen) statt und wird am 12. April in der Constitution Hall in Washington in Anwesenheit der Gattin des Präsidenten wiederholt sowie ein weiteres Mal am 21. Juli in der Hollywood Bowl vor 10.000 Zuschauer:innen.[80]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass nach der Kapitulation 1945 auf allen Seiten vergleichbare, massenmedial oder durch Mundpropaganda vermittelte soziale Gedächtnisse vom Judenmord existieren. Das vorhandene Täter:innen- und Opferwissen, das als individuelle Erinnerung mit der Zeit schwindet und mit den Zeitzeug:innen nach und nach stirbt, ist zum Zeitpunkt der Kapitulation sogar auf seinem Höhepunkt was Verbreitung und Präzision angeht. Obwohl bei den nicht von Besatzung betroffenen Alliierten das unmittelbare Erleben des Ablaufs von Deportationen oder gar Massenerschießungen fehlt und es hier sicher leichter zu Verklärungen und Verdrängungen des jenseits der Front stattfindenden Genozids kommt, ist die Tatsache der Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden und Jüdinnen auch hier eine leicht zugängliche Information, die täglich Thema in den Nachrichten ist. In den besetzten Gebieten wie Frankreich, Ungarn und Rumänien gibt es, ähnlich wie in Deutschland, regionale Gedächtnisse über die systematische Deportation und Ermordung, die vergleichbare soziale Gedächtnisse und Schuldkomplexe wie bei den Deutschen hervorbringen. Antisemitismus, Schuldgefühle seitens der unbeteiligten Zuschauer:innen und Mittäter:innen sowie das Fehlen einer Vertretung der regionalen jüdischen Minderheiten, die am Ende des Krieges größtenteils nicht mehr am Leben sind und für die sich die jüdischen Gemeinden in den USA nicht verantwortlich fühlen, führen jedoch zu einer Marginalisierung des Themas.

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beim Vergleich des Deutschen Reichs mit den Alliierten muss noch ein weiterer Aspekt in Betracht gezogen werden. Für die USA liegen praktisch alle Zeitungen aus der Kriegszeit digitalisiert und als Volltext durchsuchbar vor. Zeitungen aus dem Deutschen Reich sind nur zum Teil digitalisiert, und es besteht Forschungsbedarf in Bezug auf die Art und Häufigkeit von Zeitungsmeldungen zur Judenverfolgung im Deutschen Reich.

3.1.2 1945–1960 – Sekundäre Historisierung des Holocaust

Die Auseinandersetzung mit der Erinnerungskultur betrachtet üblicherweise nur den Zeitraum nach 1945 und konstatiert weitgehende Unwissenheit, sowohl auf Seiten der Alliierten als auch bei der Deutschen Bevölkerung. In dieser Perspektive wird der Judenmord erst Jahrzehnte nach dem Krieg über den Begriff Holocaust historisiert und damit einem breiteren Publikum geläufig.[81] Gegen diese Theorie spricht die hier dargelegte mediale Verbreitung der Verfolgung der Jüdinnen und Juden bei den Alliierten während des Krieges einerseits und die, wenn nicht offiziellen, so doch quasi-öffentlichen sozialen Gedächtnisse im Deutschen Reich sowie die große Zahl der mittel- und unmittelbar am Genozid beteiligten Personen. Eine erste öffentliche Konfrontation der deutschen Bevölkerung mit dem Judenmord seitens der Alliierten findet durch die Re-Educationfilme bereits im Spätsommer 1945 statt. Die Ablehnung dieser Filme und der Politikwechsel der Alliierten von Re-Education zu Re-Orientation 1947 wird bis heute oft als Scheitern des Versuchs betrachtet, bei den Täter:innen und *bystandern* ein Gefühl von Schuld zu erzeugen. Die Deutschen, so der Mythos, hätten nicht glauben können, dass solche Gräueltaten hinter ihrem Rücken stattgefunden hatten. Weckels nuancierter »Paradigmenwechsel vom Erklärungsmodell der Schuld zu dem der Scham«,[82] geht hier einen Schritt weiter und abstrahiert von der Schuldfrage. Sie manövriert die Betrachtung dadurch geschickt um juristische Begriffe wie Wissen und Schuld herum und verfolgt einen ähnlichen Ansatz wie den, der in dieser Untersuchung gewählt wurde. Aufgrund ihrer Skepsis gegenüber erinnerungstheoretischen Deutungen weicht Weckel der Frage nach der Anschlussfähigkeit der Befreiungsbilder an bereits bestehende Gedächtnisse und Bilderwelten jedoch aus. Die häufig implizierte Vermutung der Ahnungslosigkeit der meisten Deutschen ist, wie gezeigt wurde, fragwürdig. Gerade in Bezug auf die sozialen Gedächtnisse wäre eine ganz andere Erklärung möglich. Vielleicht haben die Deutschen 1945 keine Bedenken hinsichtlich der Authentizität der Atrocity-Bilder. Sie sind schließlich mit dem Anblick unterernährter

https://doi.org/10.5771/9783968300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwangsarbeiter:innen aus ihrem Alltag vertraut. 1944 stellen die Zwangsarbeiter:innen und ihre Familien (häufig werden Erwachsene mit Kindern deportiert und zwangsverpflichtet) mit ca. sechs Mio. etwa zehn Prozent der im Reichsgebiet lebenden Bevölkerung. Allein in Potsdam, um ein Beispiel zu nennen, gibt es 1944 18.000 Zwangsarbeiter:innen, die an ca. 70 Orten interniert sind.[83] Es dürfte den Deutschen schwergefallen sein, die vielen kleineren und größeren Lager und die darin oft an der Grenze zur Unterernährung vegetierenden Zwangsarbeiter:innen zu übersehen. Und auch durch andere Medien waren viele Deutsche mit solchen Bildern vertraut. Ein erst kürzlich entdeckter Schmalfilm aus dem Stalag 372 bei Pleskau, der unter anderem die Beerdigung verhungerter russischer Kriegsgefangener in Massengräbern zeigt, hat frappierende Ähnlichkeit mit den Befreiungsbildern der Briten aus Bergen-Belsen, und man kann davon ausgehen, dass ähnliche Filme vielen Deutschen bekannt waren.[84] Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass solche Erfahrungen in Kombination mit den erwähnten sozialen Gedächtnissen vorliegen und dass die ideologische Indoktrination im »Dritten Reich« darauf abzielte, außerhalb der Volksgemeinschaft kein Mitleid und keine Scham zuzulassen, eröffnen sich neue Interpretationsmöglichkeiten bezüglich der Reaktionen auf die Konfrontation mit den Gräueltaten in den Re-Educationfilmen. Es ist denkbar, dass sich durch die Bilder der unterernährten KZ-Häftlinge weder ein Schuld- noch ein Schamgefühl einstellt, sondern eher ein Gefühl der Resignation darüber, dass die Alliierten offenbar nicht verstanden haben, was in den vergangenen fünf Jahren seit Beginn des Krieges weitgehend öffentlich stattgefunden hat.

Um es noch einmal deutlich zu sagen: Es geht hier weder darum, die Zwangssituation des totalitären NS-Regimes zu relativieren noch darum, eine Kollektivschuld durch die Hintertür festzustellen, sondern nur um eine konsistentere Inbezugsetzung der sozialen Gedächtnisse mit der Reaktion auf die Re-Educationfilme. Und gerade in den Re-Educationfilmen zeigt sich eine weitere Unsicherheit in Bezug auf den Judenmord, auch seitens der Alliierten. In Die Todesmühlen (1945, Hanuš Burger, Billy Wilder)[85] werden die Juden und Jüdinnen nicht ein einziges Mal erwähnt, sondern stattdessen der Eindruck erweckt, die meisten Zwangsarbeiter:innen seien Regimegegner:innen gewesen, und auch im nachträglich veröffentlichten 70-minütigen German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014, Sidney Bernstein) kommen sie nur zweimal vor. Einmal bei einer Aufzählung der unterschiedlichen Glaubenszugehörigkeiten in Bergen-Belsen, und einmal wird ein SS-Offizier aus Buchenwald zitiert, der von seinen Wachmannschaften täglich »600 tote Juden« gefordert habe. Diese etwas unvermit-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

telte Erwähnung deutet auf ein stillschweigendes Voraussetzen der Kenntnis der Hauptopfergruppe hin, ein subkutanes Gedächtnis sozusagen.[86] Dass sie ansonsten nicht erwähnt werden, ist dennoch verwirrend. Während in Die Todesmühlen die Herkunft der Internierten kaum thematisiert wird, nennt German Concentration Camps Factual Survey an mehreren Stellen die Nationalitäten der Opfer, insgesamt 34 Mal, aber nicht deren jüdische Glaubenszugehörigkeit bzw. zugeschriebene Ethnizität. Aber auch die anderen Re-Educationfilme Nazi Concentration Camps (1945, George Stevens), Les camps de la mort (1945), Oswiecim (1945, Elizaveta Svilova), Majdanek – cmentarzysko Europy (1945, Aleksander Ford), Kinodokumenty o zverstvakh nemetsko-fashistskikh zakhvatchikov[87] (1945, Elizaveta Svilova), die Welt im Film Episode KZ[88] und Deutschland erwache! (1945, U.S. Signal Corps) erwähnen allesamt die Hauptopfergruppe nicht. Wie Sylvie Lindeperg und Natascha Drubek-Meyer nachweisen,[89] fallen die Verweise auf Jüdinnen und Juden sowohl bei den Sowjets als auch bei Amerikanern und Briten der Zensur zum Opfer, werden also aktiv verhindert. Auch Alain Resnais überblendet in Nuit et Brouillard Wissensbestände über die Vernichtungslager mit denen von Zwangsarbeit und Folter in den Konzentrationslagern und evoziert auf diese Weise einen Holocaust (fast) ohne Jüdinnen und Juden. Es wäre denkbar, dass diese Leerstellen eine Folge der verbreiteten sozialen Gedächtnisse vom Judenmord auf Seiten der Siegermächte und somit ein Ausdruck von Scham sind. Was auch immer die Gründe sind, dieses Beschweigen trägt dazu bei, dass die jüngere Generation in Deutschland nach dem Krieg auch von den Besatzungsmächten kaum etwas über dieses Thema erfährt.

Für die Existenz der sozialen Gedächtnisse vom Genozid bei den Alliierten wie bei den Deutschen spricht auch der Raum, den die Kriegsverbrechen an der Zivilbevölkerung und der Judenmord bei den Nürnberger Prozessen Ende 1945 einnehmen. Levy und Sznaider weisen zwar zurecht darauf hin, dass der Judenmord nur einen Bruchteil der Anklageschrift ausmacht.[90] Bei den Verhören ist er jedoch regelmäßig Thema und sukzessive in der Berichterstattung über den Prozess.[91] Ursache für diese, gemessen am Gegenstand der Anklage überproportionale Präsenz ist der Raum, den der Judenmord im wenn auch nur latenten Schuldverständnis – immerhin plädieren die meisten auf nicht schuldig – der Delinquenten einnimmt. Auch dies deutet auf die Existenz sozialer Gedächtnisse vom Judenmord hin. Offensichtlich wird von den Täter:innen eine Fokussierung auf die Massenerschießungen und Deportationen in Konzentrationslager durch den Prozess erwartet. Dieser de facto *An*wesenheit des Judenmords schon bei der ersten juristischen Aufarbeitung des Nationalsozialismus steht die anhand

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Re-Educationfilme aufgezeigte Verdrängung seitens staatlicher Stellen gegenüber. Hier wird die »rassenbiologische«, antisemitische Dimension der Verfolgung weitgehend ausgeblendet.[92] Dem staatlichen Beschweigen wiederum steht eine rege populärkulturelle Befassung mit dem Judenmord schon relativ kurz nach dem Krieg gegenüber. Mit The Stranger (1946, Orson Welles), The Search (1948, Fred Zinnemann), Exodus (1960, Otto Preminger), Kapò (1960, Gillo Pontecorvo) und Deveti krug (1960, France Stiglic) erhalten bis 1960 fünf Filme mit Fokus auf den Judenmord Oscarnominierungen.[93] Und mit The Diary of Anne Frank gelingt George Stevens (der 1945 den Beweismittelfilm Nazi Concentration Camps für die Nürnberger Prozesse kompiliert hat) 1959 nicht nur ein kommerziell erfolgreicher Film über den Holocaust, er gehört mit fünf Oscar-Nominierungen und drei Oscars auch zu den erfolgreicheren Filmen bei den Academy Awards 1960. Die Mörder sind unter uns (1946, Wolfgang Staudte), Ehe im Schatten (1947, Kurt Maetzig), Ostatni etap (1948, Wanda Jakubowska), Morituri (1948, Eugen York), Dalekà Cesta (1948, Alfréd Radok), Ulica Graniczna (1949, Aleksander Ford), The Juggler (1949, Edward Dmytryk) und Lang ist der Weg (1949, Herbert B. Fredersdorf, Marek Goldstein) sind weitere Beispiele für populäre Spielfilme, die sich mit dem Judenmord befassen. Ihnen allen ist gemein, dass sie Ghettoisierung, Deportation und Ermordung durch Vergasung in den Vernichtungslagern thematisieren.[94] Die erste deutsche Fernsehproduktion, die sich mit einer Massenerschießung von Zivilisten befasst, ist eine Folge der TV-Serie Am grünen Strand der Spree (1960, Fritz Umgelter). Es wird bis 1976 dauern, bis das erste Denkmal für die Opfer der *Shoah by bullets* von Babyn Jar eröffnet wird.

Dieser Fokus auf Vernichtungslager findet sich in der frühen Holocausterinnerung weltweit und er hat Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Westerborkfilms. Seine Ursachen sollen daher kurz beleuchtet werden. Es gibt nach dem Krieg kaum Überlebende, die Erschießungen bezeugen können, aber vergleichsweise viele ehemalige Internierte aus den Lagern, und bald wird die tätowierte Häftlingsnummer zu einem Symbol der Verfolgung.[95] Diese Ausrichtung auf die Vernichtungslager, die sich zunächst im Ausland vollzieht, trifft in Deutschland auf Zuspruch, bedeutet diese Engführung doch eine Entlastung der zahlreichen an den Erschießungen beteiligten Täter. Außerdem macht die Verfolgung deutscher Juden und Jüdinnen nur einen kleinen Teil des Mordgeschehens aus. Die Konzentration auf diese Opfergruppe, die im Rahmen einer persönlichen Verantwortungsübernahme in Deutschland nicht ungewöhnlich ist, trägt zur weiteren Einschränkung des Kreises der Schuldigen bei. Die ehemaligen

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lagermannschaften sind vergleichsweise klein und viele der höheren SS-Offiziere bereits kurz nach Kriegsende geflohen. Wer sich in den 1950er Jahren Sorgen über strafrechtliche Verfolgung macht, sind die an den Exekutionen beteiligten Schutzpolizisten, SS-Mannschaften und Wehrmachtssoldaten. Auch gibt es sehr viel mehr Mitwisser:innen im Zusammenhang mit den Erschießungen. Obwohl der größere Teil der Opfer kaum längere Strecken mit der Bahn zu ihren Exekutionen fahren muss, wird die Deportation im Vieh- oder Güterwaggon und folgende Vergasung zum dominanten Narrativ. Schon die erste Formierung der Holocausterinnerung nach dem Krieg zeigt sich so als systemrelative Leistung. Sie kommemoriert die Geschichte der Überlebenden und blendet Teile aus, die einen Konflikt mit überlebenden Täter:innen und unbeteiligten Zuschauer:innen hätten provozieren können. Dass sich die, wenn auch nur zögerliche juristische Aufarbeitung des Judenmords in der BRD zunächst vor allem mit den Einsatzgruppen befasst, wie beispielsweise im Ulmer Einsatzgruppenprozess 1958, hat auf diese narrative Engführung der audiovisuellen Befassung mit dem Holocaust wenig Auswirkung.

Auch die Überlebenden der Lager melden sich unmittelbar nach dem Krieg mit Erinnerungsangeboten zu Wort. Bereits im Juni 1945 wird die Ausstellung *Crimes Hitlériens* in Paris im Grand Palais eröffnet. Mit SS-Runen als Ausstellungssymbol hat sie einen Fokus auf die Verfolgung und Ermordung der Jüdinnen und Juden. Ebenfalls 1945 eröffnet die Library of Congress die Ausstellung *Lest we forget!*, aber auch in Deutschland finden schon früh von Überlebenden initiierte Ausstellungen statt, so zum Beispiel im *displaced persons camp* in Feldafing, in dem G. Kaddisch 1945 Fotos aus den Ghettos ausstellt, oder beim ersten Kongress der *Jewish displaced persons, She'erit HaPleita*, der am 29. Januar 1946 in München beginnt, und schließlich wird die erste Ausstellung im ehemaligen KL Lublin, besser bekannt als Majdanek, schon 1946 von jüdischen Überlebenden gestaltet.[96] Die Vielzahl der Veröffentlichungen von Künstler:innen wie Zinoviy Tolkachev, Wladyslaw Siwek, Noi Tabor, Frantisek Reichental, Walter Peiser (Preisser) und anderen deuten eher auf ein aktives Beschweigen des Holocaust seitens der Deutschen als auf einen Mangel an Gelegenheiten zur Erinnerung hin. Die als wichtigste polnische Autorin während der Besatzungszeit geltende Zofia Nalkowska veröffentlicht 1946 mit *Medaillons* (*Medaliony*) acht unverbundene Kurzgeschichten über die Gräueltaten während der Besetzung Polens, einen bis heute viel gelesenen und erst 2021 in einer deutschen Übersetzung neu aufgelegten Klassiker der polnischen Literatur. Sie ist Teil einer Internationalen Untersuchungskommission für die Verbrechen der Wehrmacht in Polen (Główna

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Komisja Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce) und verarbeitet in den *Medaillons* u.a. Fotos und Filme aus den befreiten Konzentrationslagern literarisch.[97] Nalkowska erwähnt die Juden und Jüdinnen als zentrale Opfergruppe, auch wenn sie ihnen nur ein Kapitel widmet. Die 32 Zeichnungen in Zinoviy Tolkachevs *Flowers of Auschwitz* hingegen enthalten keine Hinweise auf religiöse Herkunft der Dargestellten, weder in den Illustrationen noch in den Titeln.[98] Schon im November 1944 wird das Staatliche Museum Majdanek als erste Gedenkstätte des Lagersystems in Europa gegründet und 1947 folgt das Staatliche Museum Auschwitz Birkenau. In Österreich wird 1947 die Mahn- und Gedenkstätte Mauthausen eingeweiht. Am 19. Juli 1950 gründet sich in Frankfurt am Main der Zentralrat der Juden in Deutschland. Im selben Jahr wird in Israel der Überlebendenverband Irgun Sh'erit Hapletah ins Leben gerufen und am 30. November 1952 wird die Gedenkstätte in Bergen-Belsen eröffnet. Weitere Gedenkstätten in Deutschland entstehen in den späten 1950er Jahren, und 1959 eröffnet in Paris die jüdische Dokumentations- und Forschungsreinrichtung Centre de Documentation Juive Contemporaine.

Dem durch Beteiligung, Zeug:innenschaft oder mediale Vermittlung weit verbreiteten Wissen und den weniger präzise formierten sozialen Gedächtnissen über den Judenmord stehen in der unmittelbaren Nachkriegszeit sowohl in Deutschland wie in den USA und Israel, aber auch in der Sowjetunion und bei deren Verbündeten eine Reihe von Faktoren gegenüber, die eine öffentliche Adressierung erschweren. Dazu gehört ein weit verbreiteter Antisemitismus, die weitgehende Ermordung oder Deportation der europäischen Juden und Jüdinnen (die nicht mehr für sich selbst sprechen können), Schuldgefühle für die Ermordungen oder den Mangel an Engagement, diese zu verhindern, Angst vor strafrechtlicher Verfolgung sowie die Tendenz, das Lagersystem der Deutschen für kapitalismuskritische Diskurse zu instrumentalisieren. Insbesondere dieser politischen Inanspruchnahme steht der Fokus auf eine ethnische Opfergruppe im Wege.

In Israel tut man sich nach der Staatsgründung 1948 mit einer offiziellen Institutionalisierung der Holocausterinnerung zunächst schwer. In ihrer Analyse der Formierung der Holocausterinnerung in Israel stellt Dalia Ofer jedoch klar, dass entgegen häufig anderslautender Behauptungen, »from the end of World War II, the Holocaust was a major topic in the discourse of the Yishuv and Israel«.[99]

Die tägliche Berichterstattung über Kriegsverbrecherprozesse, von Radioprogrammen wie *The Search for Missing Relatives by the Jewish Agency* und der ab 1951 stattfindenden Feierlichkeiten zum Holocaust and Heroism Remembrance Day »Yom HaShoah« am 27. Januar sind für die Verbindung von öffent-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

licher und individueller Erinnerung von großer Bedeutung. Überlegungen zur Wichtigkeit von *perpetual memorials* für die Erinnerung an den Judenmord gibt es bereits 1945.[100] Allerdings verlaufen die Grenzen zwischen den Erinnerungsgemeinschaften im neugegründeten israelischen Staat anders als beispielsweise in Deutschland und dem Rest von Europa. Während in Europa der Konflikt zwischen Täter:innen und Opfern die Formierung von hegemonialen Gedächtnissen erschwert, ist in Israel ein erheblicher Teil der Staatsangehörigen von der Judenverfolgung in Europa nur indirekt oder gar nicht betroffen. Bei Staatsgründung sind weniger als zehn Prozent der neuen Staatsbürger Holocaustüberlebende.[101] Dieser Anteil steigert sich allerdings und beträgt in den 1960er Jahren 25–30 Prozent. Ein weiterer Grund für die sich nur allmählich formierenden Gedächtnisse sind Streitigkeiten über die richtige Form des Erinnerns. Viele assoziieren mit der Verfolgung und Ermordung eine Passivität, die mit der Staatsgründung überwunden und nicht tradiert werden soll; eine viktimisierende Erinnerung wird einerseits abgelehnt und muss andererseits als Tatsache akzeptiert werden.[102] Trotz dieser Differenzen entsteht bereits 1949 mit der Gründung des Ghetto Fighters' House eine erste, wenn auch nicht-staatliche Erinnerungsinstitution des Holocaust, die Museum und Archiv vereint und sich explizit auf das heroische Gedenken des jüdischen Widerstands im Warschauer Ghetto bezieht. 1953 folgt mit Yad Vashem die erste staatliche Gedenkstätte der Holocausterinnerung. Allerdings besteht Yad Vashem schon seit 1945 als Erinnerungsinstitution und hat erheblichen Einfluss auf die Aufrechterhaltung und Formierung der heroischen Holocausterinnerung. Verglichen mit der Situation in Europa und den USA, wo zeitgleich offizielle Stellen die Nichterwähnung der zentralen Opfergruppe in den Filmen über das Lagersystem gegen die oft jüdischen Filmemacher durchsetzen, gibt es in Israel also von Anfang an Bestrebungen, die bestehenden sozialen Gedächtnisse vom Holocaust, soweit sie in das Gründungsnarrativ des israelischen Staates integrierbar sind, zu verstetigen und das Gedenken zu institutionalisieren. Die Ablehnung individueller Opfererfahrungen ist hier ein Effekt der Formierung der sozialen Gedächtnisse als systemrelative Leistung des neugegründeten Gemeinwesens. Dass den Überlebenden und ihren jeweils individuellen Opfernarrativen wenig Interesse entgegengebracht wird, muss also getrennt von der Formierung eines kollektiven Gedächtnisses gesehen werden und hat seine Ursachen eher in einem Überschuss an Holocausterinnerung als in deren Abwesenheit.

Ab 1953 zeichnet der Staat Israel »Gerechte unter den Völkern« aus, die zwischen 1933 und 1945 ihr Leben in Gefahr brachten, um von der Deportation

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in Arbeits- oder Vernichtungslager bedrohte Juden und Jüdinnen zu schützen. 1955 veröffentlicht H.G. Adler mit *Theresienstadt 1941–1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie* die erste umfassende Studie über eins der Ghettos und ein Standardwerk der Holocaustforschung. In den USA erscheint 1961 mit Raul Hilbergs *The Destruction of the European Jews* die erste umfassende Darstellung des Genozids. Allerdings wird die Veröffentlichung durch eine Reihe von Faktoren erschwert, unter anderem durch ein öffentliches Desinteresse in den USA. Die Unstimmigkeiten zwischen Yad Vashem und Hilberg, die auf dessen abschätzige Darstellung von Kollaboration auf Seiten der Judenältesten zurückgeht und zu einer Ablehnung seiner Publikation seitens der wichtigsten jüdischen Erinnerungsinstitution führt, sind vor allem ein Indikator dafür, wie intensiv um die Formierung der Erinnerung in Israel gerungen wird. Die Ablehnung und vor allem die Indifferenz, die Hilberg in den USA wiederfährt, sprechen dagegen für die anfänglich erheblichen Widerstände vieler US-Amerikaner:innen, sich so kurz nach Ende des Krieges »schon wieder« mit dem Judenmord zu befassen. Dieses Desinteresse ist die Folge diverser Faktoren. Durch die laufende Berichterstattung ist der nicht verhinderte Genozid ein allgemein bekannter wunder Punkt der alliierten Kriegsführung; zudem wirkt ein bis in die 1950er Jahre verbreiteter Antisemitismus und der pragmatische Schulterschluss mit der BRD am Beginn des Kalten Krieges hemmend auf eine anklagende Tradierung des Holocaust besonders bei staatlichen Stellen. Dass der Judenmord zunächst nicht zum dominanten moralischen Narrativ wird, hängt auch mit der neuen Bedrohung durch einen Atomkrieg zusammen, die mit der Zerstörung von Nagasaki und Hiroshima durch Atombomben eine unmittelbare Realität angenommen hat. Bis zum Ende des Kalten Krieges steht die Erinnerung an den Judenmord auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs im Schatten der Angst vor nuklearer Vernichtung.[103] Lee Hurwitz' The Museum and the Fury (1956) verbindet beide Themen, ist aber ein Ausnahmefall. 1956 bekommen die Überlebenden des Holocaust mit dem SKKV, der »Sektion der Kriegsgefangenen und der Häftlinge der faschistischen KZs im sowjetischen Komitee der Kriegsveteranen«, erstmals eine Vertretung in der Sowjetunion.[104]

Eine der frühesten Formen einer nachhaltigen Tradierung stammt von Seiten der Opfer. Es handelt sich um die *Yizkor Books*, die teilweise bereits vor 1945 veröffentlicht werden.[105] Diese Bücher, von denen es mehr als 900 gibt, sind zumeist in Jiddisch verfasst und werden ab den 1950er Jahren in Israel auf Hebräisch veröffentlicht. Sie enthalten nicht nur Narrativierungen der Mikrogeschichten einzelner Städte oder Gegenden und Namenslisten der Ermordeten

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Deportierten, sondern auch Illustrationen und Fotografien, gehören also auch zum frühen visuellen Erbe des Holocaust. Erst seit den 1990er Jahren gibt es Bemühungen, diese Bücher auf Englisch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die anfängliche Nutzung des Jiddischen und Hebräischen deutet jedoch auf einen ursprünglich exklusiveren Tradierungswunsch hin. Viele der Holocaustüberlebenden halten in der ersten Nachkriegszeit die Mikrogeschichte des Judenmords offenbar für eine interne Angelegenheit der eigenen Erinnerungsgemeinschaft.

1951 wird die Hilfsgemeinschaft auf Gegenseitigkeit der Angehörigen der ehemaligen Waffen-SS e.V. (HIAG) als »Traditionsverband« gegründet, der unter anderem als Herausgeber der beiden Zeitschriften *Der Ausweg* und *Wiking-Ruf* fungiert.[106] Die HIAG ist eine Reaktion auf die 1946 erfolgte Deklarierung der SS als verbrecherische Organisation. Der daraus resultierende Ausschluss aus der Rentenversicherung führt überall in Westdeutschland zur Bildung informeller Interessenverbände und schon 1948 wird die erste regionale Hilfsgemeinschaft auf Gegenseitigkeit gegründet.[107] 1952 entsteht mit der Gemeinschaft der Ritterkreuzträger (GdR) eine zweite einflussreiche Institution der Täter. Ab 1956 bringt der rechtsextreme Munin-Verlag die Zeitschrift *Der Freiwillige* heraus. Allerdings wird in diesen Zeitschriften und auch in den sonstigen öffentlichen Äußerungen der Verbände der Judenmord nicht thematisiert, sondern vor allem auf eine entschuldigende Darstellung der SS als reguläre Kampftruppe fokussiert. Die öffentlichen Bemühungen der Täter:innen zielen nach dem Krieg also auf die Formierung eines sozialen Gedächtnisses ab, das den Genozid verschweigt oder relativiert. Dennoch kommt es Ende der 1950er Jahre mit den bundesweit stattfindenden antisemitischen Schmierereien zu einer antijüdischen Aktionswelle, die schon damals dem Umfeld der HIAG zugeschrieben wird. Die öffentlichen Distanzierungen von Vertretern der HIAG werden von deren Landesverbänden teilweise heftig kritisiert.[108]

In den ersten zehn Jahren nach Kriegsende wird die Holocausterinnerung über Ausstellungen und Buchveröffentlichungen und, weniger intensiv, über Filme wachgehalten, wenn auch mit wenig Resonanz von Seiten der Täter:innen und Zuschauer:innen. Das Erinnern an den Holocaust wird weltweit vor allem von den Überlebenden vorangetrieben und von den Mehrheitsgesellschaften weniger wichtig genommen. Die offizielle, staatliche Historisierung des Lagersystems sieht von einer Erwähnung des Judenmords zunächst ab und es dauert bis in die frühen 1960er Jahre, bis diese Lücke durch Dokumentarfilme gefüllt wird. Die Präsenz des Themas in Buchveröffentlichungen führt jedoch schon früh zu Adap-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tionen in Spielfilmen, die erste kollektive Geschichtsbilder der Judenverfolgung entstehen lassen. Zunächst findet das Mordgeschehen außerhalb der Vernichtungslager keinen größeren Niederschlag in den kulturellen Manifestationen. Durch die Re-Educationfilme der Alliierten, die das Thema aussparen, entwickelt sich jedoch eine Vorstellung vom Lagersystem als Ort der Vernichtung, die parallel zur Geschichte vom Genozid in Romanen und Spielfilmen tradiert wird. Eins der Hauptprobleme für eine mitfühlende Bezugnahme sind weitverbreitete und tiefsitzende antisemitische Vorurteile – das Wort »Jude« gilt noch bis weit in die 1990er Jahre in Deutschland vielerorts als Schimpfwort, was sich in der Rede von den »jüdischen Menschen« niederschlägt, die erst in den 2010er Jahren in die Kritik kommt. Die Zurückhaltung der Re-Educationfilme der Alliierten hinsichtlich einer Erwähnung lässt sich also auch als Antizipation antisemitischer Haltungen bei den Deutschen verstehen. Das sich parallel allmählich in popkulturellen Zusammenhängen formierende Gedächtnis deutet auf das Bedürfnis der nachgeborenen Generation, mehr über diese subkutane Erinnerung zu erfahren. Bis Ende der 1960er Jahre gibt es jedoch eine Trennung der Tradierung in die Verfolgung der Juden und Jüdinnen einerseits und das Lagersystem andererseits, die unter anderem durch eine am Lagersystem orientierte Kapitalismuskritik begünstigt wird.

3.2 Bilderhaushalte der nationalsozialistischen Judenverfolgung

Um den Westerborkfilm, seine Wurzeln in den Bilderwelten des Antisemitismus und der »Endlösung« und seine spätere Bilderwanderung zu verstehen, ist es hilfreich, sich mit den Darstellungen von Juden und Jüdinnen in der NS-Propaganda auseinanderzusetzen. Dabei lassen sich zwei Phasen unterscheiden. Die Geschichtsbilder und Filmgedächtnisse (*cinematic memories*) aus der Zeit vor 1945 und die Bilderhaushalte und sozialen Gedächtnisse, die erst im Laufe der Nachkriegszeit entstehen. Der Holocaust als »katastrophische Krise« vernichtet »vorgegebene Sinnpotentiale des historischen Denkens«.[109] Daher ist es umso wichtiger und schwieriger, bei der Analyse der Historisierung diese zerstörten Anteile zu rekonstruieren. Nur durch den Vergleich der ursprünglichen mit den in die Historisierungen eingegangenen Bilderhaushalten lässt sich der eigentliche Prozess der Bilderwanderung nachvollziehen, der schon in der Zeit des Nationalsozialismus beginnt. Dies betrifft sowohl propagandistische Kampagnen, die prägend sind und unter deren Eindruck beispielsweise Amateuraufnah-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

men hergestellt werden, als auch von den Filmenden internalisierte Haltungen, die in Form eines *perpetrator gaze* im Westerborkfilm manifest sind. Die während der Tat entstehenden und bestehenden sozialen Gedächtnisse wirken als Deutungsfilter. Aus dem *perpetrator gaze* lässt sich daher, wie oben anhand der Schmalfilme aus den Ghettos angedeutet, ein Teil der Gedächtnisinhalte ableiten. Diese Form der Rekonstruktion ist für die Dechiffrierung latenter Bildgehalte von Bedeutung (siehe Kapitel 3.4.2). Der Genozid hinterlässt in den Bilderhaushalten der Kriegszeit also seine Spuren, auch wenn die Vernichtung nur selten so explizit dargestellt wird wie in den Film- und Fotoaufnahmen von Massenerschießungen. Die Untersuchung dieser Spuren fördert weitere Hinweise auf die frühe Formierung sozialer Gedächtnisse vom Judenmord zutage. Sie zeigt aber auch, dass der Westerborkfilm selbst nur eine Station eines *travelling memory* ist.

3.2.1 Fotografierverbote

Bevor Bilder ihre Wirkung entfalten oder die in ihnen manifesten Bezüge auf andere Bilder preisgeben können, müssen sie hergestellt werden. Wenn von Filmmaterial über den Judenmord die Rede ist, so meist in Form eines der ältesten sozialen Gedächtnisse über Filme und Fotos aus dem Dritten Reich, nämlich dem Gedächtnis von den nicht existierenden Filmen. Die Rede über das Fehlen dieses Filmmaterials ist ein wesentlicher Bestandteil der Verdrängungsdiskurse der Nachkriegszeit in Deutschland. Sowohl Amateure als auch offizielle Stellen haben das Lagersystem und die Verfolgung der Juden und Jüdinnen bis hin zur Ermordung auf Film dokumentiert, und diese Bilder werden zwangsläufig Teil der sozialen Gedächtnisse. Sie geistern unter anderem in Form von Gerüchten über einen Dokumentarfilm über den Judenmord durch die Recherchen Budd Schulbergs, der als Nachrichtenoffizier für die Beschaffung von Filmmaterial bei den Nürnberger Prozessen verantwortlich ist.[110] Dieser Teil der historischen Wirklichkeit ist gemeinsam mit allen anderen Formen des Mitwissens und Ahnens nach dem Krieg kollektiv verdrängt, und leider sind auch größtenteils die entsprechenden Filme und Fotos vernichtet worden.[111] Die beiden Grundpfeiler dieser Vorstellung der nichtexistierenden Filme sind der Mythos vom umfassenden Film- und Fotografierverbot und die Erzählung von den vollständig vernichteten Filmen. Beide Annahmen treffen nicht zu. Zum einen zählt der Westerborkfilm zu einem Korpus von über 150 überlieferten Materialien, die Deportation, Ghettoisierung, Konzentrationslager und Zwangsarbeit bis hin zu Massenerschießungen in Laufbildern festhalten und die inzwischen in der *Filmography of the*

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Genocide dokumentiert sind.[112] Zum anderen gibt es – entgegen einer weit verbreiteten Annahme – während des Zweiten Weltkriegs kein generelles Verbot privater Film- und Fotoaufnahmen für Angehörige von Wehrmacht, SS und Polizei.[113] Zwar ist das Fotografieren strategisch sensibler Objekte wie Flughäfen, militärischer Anlagen oder bestimmter Gebäudekomplexe generell untersagt. Öffentliche Hinrichtungen und das Leben in den Lagern aber sind zunächst Grenzfälle, die Filmamateure anziehen. Aus Angst vor einem Missbrauch dieser Bilder gibt es mehrere Versuche, das Fotografieren und Filmen in solch heiklen Kontexten zu unterbinden, wie beispielsweise das im August 1940 von SS-Obergruppenführer Friedrich-Wilhelm Krüger für Krakau erlassene Fotografierverbot für Hinrichtungen. Solche punktuellen Maßnahmen führen jedoch weder zu einem generellen Verbot, noch werden die begrenzten Verbote sonderlich streng befolgt. Vielmehr scheint sich in solchen Verboten eine gewisse Hilf- und Ratlosigkeit zu äußern angesichts der Masse an Hinrichtungen und der allgemeinen Sorglosigkeit, sich dabei gegenseitig zu filmen.

Das bekannteste und umfassendste Fotografierverbot ist ein Erlass von Himmler vom November 1941. Dieser Erlass, der selbst nicht überliefert ist, wird im März 1942 von Reinhard Heydrich erneuert und geändert.[114] Statt das Verbot nur zu bekräftigen, legt Heydrich fest, dass alle bis dahin gemachten und alle zukünftigen Fotos als Geheime Reichssache an das RSHA in Berlin geschickt werden müssen. Auffällig ist dabei, dass Heydrich ausdrücklich fordert, das Material mit Datum und Ort zu kennzeichnen und dass er auf Himmlers früheren Erlass verweist, der bereits die »archivmäßige Sammlung« des gesamten vorhandenen Materials im Referat IV A 1 des RSHA anordnet. Leider sind keine Akten erhalten, die dokumentieren, wie viel Filmmaterial eingesendet wird oder wo und wie das Referat IV A 1 diese Filme und Fotos archiviert. Es gibt aber Hinweise darauf, dass das beschriebene Verfahren, Filme an das RSHA zu schicken, tatsächlich stattgefunden hat. Wilhelm Brasse, ein politischer Auschwitz-Häftling und Lagerfotograf, berichtete nach dem Krieg, dass SS-Hauptscharführer Bernhard Walter Hinrichtungen mit seiner Agfa 16-mm-Filmkamera gefilmt habe und dass er »das Original [des Films] an das RSHA in Berlin schickte und später einen Kopienabzug zurückerhielt«.[115] Die Aufnahmen in Westerbork fallen nicht unter eines der vielen Film- und Fotografierverbote. Möglicherweise hätte sich das RSHA zu einem früheren Zeitpunkt sogar für die Aufnahmen interessiert. Es gibt Hinweise darauf, dass es über die bekannten Beispiele wie den Ghettofilm aus Warschau, die Aufnahmen aus Dombrowa,[116] Brzezny,[117] und Zichenau[118] und die vielen anderen halboffiziellen Filme aus den Ghettos hinaus weitere ver-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gleichbare Ansätze zur Bewahrung der Erinnerung an die Lager auf Film gegeben hat. Im Ghetto Litzmannstadt wird beispielsweise noch im Sommer 1942 ausgiebig gedreht.[119] Auch in Belcez und im KL Lublin ist im Herbst 1940 gefilmt worden.[120] Diese Aufnahmen sind jedoch nicht überliefert.

3.2.2 »Gräuelpropaganda«

Als sogenannte »Greuelhetze« oder »Greuelpropaganda« firmieren während des Nationalsozialismus Straftatbestände, die laut »Verordnung zur Abwehr heimtückischer Angriffe gegen die NS-Regierung« schon ab dem März 1933 vor Sondergerichten geahndet werden und später unter das Heimtückegesetz fallen. Mit dem Überfall auf die Sowjetunion wird Gräuelpropaganda bald zu einem festen Terminus für die von den Sowjets in Broschüren, Zeitungen und Flugblättern abgedruckten Fotos von Verbrechen der Wehrmacht und der SS, die von Rotarmisten bei Gefallenen und Gefangenen gefunden werden. Schon Anfang 1940 gibt es den ersten bebilderten Bericht des Informationsministeriums der polnischen Exilregierung über den Massenmord an polnischen Zivilisten, und im Mai desselben Jahres erscheint die Broschüre *Poland's Martyrdom* in London.[121] Zwei Jahre später wird in New York das bereits erwähnte 600 Seiten starke *Black Book of Poland* veröffentlicht, das die Brutalität der deutschen Besatzungspolitik mit Fotos dokumentiert.[122] 1943 erscheint in Großbritannien die 190 Seiten starke Broschüre *Soviet Documents on Nazi Atrocities*, herausgegeben von der sowjetischen Botschaft in London mit dutzenden Fotos, größtenteils von ermordeten Zivilisten, die Wehrmachtsangehörigen abgenommen wurden, darunter auch eins aus Pančevo. Lagerkommandant Gemmeker erzählt in einem Interview 1959,[123] wie die Gerüchte über die Ermordungen in Auschwitz von seinem Befehlshaber in Den Haag als »Gräuelpropaganda« abgetan werden. In den Tagebüchern von Joseph Goebbels tauchen mit »Greuel« gebildete Begriffe wie »Greuelmärchen« und »Greuelpropaganda« 226 Mal auf, wobei Goebbels gegen Ende des Krieges zum Teil die eigene Propaganda damit meint, wie ein Eintrag vom 28. März 1945 deutlich macht: »Es ist uns durch unsere Greuelkampagne gegen die Bolschewisten gelungen, unsere Front im Osten wieder zu befestigen sowie auch die Zivilbevölkerung in absolute Abwehrbereitschaft zu versetzen.« Schon direkt nach dem Beginn des Angriffs auf die Sowjetunion erscheinen im *Illustrierten Beobachter* Fotos der »Greuel jüdischer Sowjet-Kommissare«[124] – in mancher Hinsicht schreibt sich hier mit dem Begriff Gräuel bereits während des Krieges eine gewisse Beliebigkeit hinsichtlich des Quellenwerts dieser Bilder ein.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die als Gräuelpropaganda titulierten Fotos, die häufig gehängte Juden und Jüdinnen bzw. sogenannte »Partisanen« zeigen, aber auch den Vollzug von Hinrichtungen dokumentieren, und in denen sich die Täter nicht selten wie Jäger mit ihrer Beute inszenieren, sind begehrt und es gibt einen regen Handel unter Angehörigen von Wehrmacht und SS. Davon zeugen Notizen über die Bestellungen von Abzügen durch Kameraden auf den Rückseiten der Fotos[125] und die von der Roten Armee gefundenen Duplikate. So erscheint bereits wenige Wochen nach der Ermordung von Zivilisten durch die Wehrmacht in Pančevo, die vielfach auf Filmen und Fotos dokumentiert wurde, das erste Foto der dort erhängten Zivilisten in einem sowjetischen Flugblatt (siehe Abb. 3). Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hierbei um ein als Trophäe weitergegebenes Foto handelt, da sich durch die Vervielfältigung die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass ein solches Foto gefunden wird. Diese Fotos zirkulieren gleichzeitig als Trophäen unter Wehrmachtssoldaten und als Gräuelpropaganda in Flugblättern und Broschüren der Alliierten. Insofern als diese Flugblätter über dem Deutschen Reich abgeworfen werden, ist es denkbar, dass Zeitgenoss:innen denselben Abzug sowohl im Wehrmachts-Fotoalbum eines Verwandten als auch auf einem der sowjetischen Flugblätter zu sehen bekamen. Zumindest aber waren solche Motive an sich vielen Deutschen aus beiden Kontexten bekannt. Die Gegenwehr, die durch die Verwendung eben dieser Fotos in der sogenannten Wehrmachtsausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung 1995–1999 hervorgerufen wurde, hängt auch mit dem ambivalenten Status solcher Motive in den Bildergedächtnissen der ersten Generation (und allen, die sich mit dieser Generation solidarisieren) zusammen. In ihrer Erscheinungsform als Gräuelbilder werden die Fotos schon während des Krieges als Feindpropaganda abgetan. Als Teil der privaten Fotoalben werden sie häufig nach dem Krieg diskret entsorgt, wovon allerdings die vielen Leerstellen in diesen Alben zeugen. Auch wenn das Entfernen für ein zumindest latentes Schuldgefühl spricht, zeigt die Reaktion auf die Wehrmachtsausstellung, dass diese Fotos als nichtrepräsentative Einzelfälle aus den selektiven Bildergedächtnissen verbannt waren. Nur eine Minderheit fotografiert diese Bilder, und sie machen nur einen Bruchteil der in den Fotoalben und in Feldpostbriefen überlieferten Schnappschüsse vom Krieg aus.[126] Die Vielzahl der Bilder, in denen Soldaten zu sehen sind, die fotografieren oder filmen, deutet jedoch auf einen allgemeineren Wunsch nach Dokumentation solcher Taten hin.[127]

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass diese Fotos, obwohl sie unter Angehörigen der Wehrmacht und der SS beliebte Trophäen sind und per Feldpost nach Hause geschickt werden, ein Doppelleben führen. Soweit sie als Teil

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



LESE N UND WEITERGEBEN

PROLETARIER ALLER LÄNDER, VEREINIGT EUCH!

DEUTSCHE SOLDATEN!

Ihr werdet betrogen!

Man betrügt euch! Hitler und seine blutige Clique geben vor, euch in diesen Krieg geführt zu haben, um den Völkern Sowjetrußlands die Freiheit zu bringen.

Lug und Trug—sind Giftwaffen des Hitlerfaschismus. Seht euch diese Fotos an, die bei einem toten deutschen Obersten gefunden wurden.

Galgen und Erschießungen, erbarmungslosen Terror bringt Hitler mit Hilfe eurer Bajonetten. Ihr seid die unwillkürlichen Helfer des blutigen Henkers—Hitlers.

Hitler hat dem deutschen Volke Frieden und Freiheit versprochen.

Der freche Lügner und Großverbrecher Hitler hat aber Deutschland in ein Blutbad gezerrt, das deutsche Volk in einen schrecklichen Krieg gestürzt, der Millionen Menschenleben vernichtet.

Anstatt Brot brachte Hitler dem deutschen Volke Hunger und Leiden.

Anstatt Freiheit brachte Hitler dem deutschen Volke Konzentrationslager und mittelalterlichen Terror.

Doch dem Henker Hitler genügt dies nicht. Die ganze Welt will er mit Galgen bedecken. Er will unsere Städte und Dörfer verwüsten, sie in Ruinen und Trümmerhaufen verwandeln.

Wißt, deutsche Soldaten, das mächtige freie Sowjetvolk, das sich zum großen Vaterländischen Krieg erhoben, wird an Hitler erbarmungslose Rache nehmen. **Die Rote Armee ist erstklassig ausgerüstet.** Das ist euch bereits bekannt. **Die Rote Armee kämpft tapfer und furchtlos.** Dies ist euch ebenfalls bekannt. **Die Rote Armee hat unerschöpfliche Reserven.**

Die einmütige und heiße Unterstützung der Werktätigen der ganzen Sowjetunion, der ganzen Welt ist ihr sicher. Deshalb wird der Sieg unser sein.

Deutsche Soldaten! Wißt, daß der Angriff auf unser großes Land euch nur ruhmlosen Tod bringen wird. Rußland ist weder Frankreich, noch Griechenland oder Jugoslavien. Denkt an eure Familien, an das Unglück und unendliche Leiden eurer Frauen und Kinder, eurer Brüder und Schwestern, eurer Väter und Mütter.

Denkt daran!

Kehrt eure Waffen gegen Hitler und seine Meute!

Ergibt euch der Roten Armee!

Macht Schluß mit den Verbrechen Hitlers!

Abb. 3 Flugblatt mit Fotos von den Hinrichtungen in Pančevo 1941.
Quelle: Filmography of the Genocide.

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der alliierten Propaganda auftauchen, werden sie von den Bildergedächtnissen der Täter:innen als unechte Gräuelbilder deselektiert. In den Fotoalben von Verwandten dokumentieren sie außergewöhnliche Erlebnisse oder die Gräueltaten der Anderen. Die propagandistische Nutzung von Gräuelbildern sowohl durch die Alliierten als auch durch die NS-Regierung trägt zu einer allgemeineren Skepsis gegenüber solchen Dokumenten bei den Deutschen nach dem Krieg bei. Die Ablehnung der Re-Educationfilme, aber auch eine anfängliche Unsicherheit gegenüber Filmdokumenten, wie dem Warschauer Ghettofilm, haben hier ihre Wurzeln.

3.2.3 Exkurs »Juden lernen arbeiten«

Die kritische Berichterstattung über deutsche Konzentrationslager in der ausländischen Presse führt bereits 1933 zum Erscheinen von Fotografien aus den Lagern[128] und veranlasst die Deutschen, eigene Darstellungen zu veröffentlichen. Dies dient sowohl der Beschwichtigung nach außen als auch der ideologischen Affirmation im Inland. Anfangs werden die Lebensbedingungen in den Lagern beschönigt, später steht die ideologische »Erziehung durch Arbeit« im Vordergrund. Bereits 1939 ist »Juden lernen arbeiten« das zynische Motto einer antisemitischen Propagandakampagne. Nach dem Einmarsch in Polen wird der Topos des »arbeitenden Juden« »unter spöttischer Bezugnahme auf die antisemitischen Klischees des raffenden, körperlich schwachen Juden«[129] auch im *Illustrierten Beobachter* aufgegriffen. Unter dem Titel »Die Juden müssen arbeiten« werden Fotos gezeigt, auf denen im Gegensatz zu den üblicherweise geometrischen Darstellungen des Reichsarbeitsdienstes [130] planlos wirkende Männer[131] in Anzughosen zu sehen sind, die laut Bildunterschrift das Arbeiten erlernen.[132] Wie Scharnberg erläutert, ist der Kontrast zwischen »Juden« und Arbeit ein wiederkehrendes Motiv in der Geschichte des deutschen Antisemitismus, das konstitutiv für die nationalsozialistische Vorstellung vom deutschen Arbeiter wird.[133] »Deutsche« Arbeit wird als praktizierte Volksgemeinschaft in einer meist vorindustriellen Version schweißtreibender, körperlicher Tätigkeit dargestellt und gefeiert. Bei »jüdischer« Arbeit hingegen überwiegt vereinzeltes, ungelenkes Hantieren und unpassende Kleidung. Das Kampagnenmotiv »Juden lernen arbeiten« lässt sich bis zum Sommer 1941 immer wieder nachweisen.[134] Auch für die öffentliche Darstellung der Konzentrationslager und der Ghettoisierung hat das Motiv »Arbeit« zentrale Bedeutung.[135] Bekannte Beispiele sind der Spruch »Arbeit macht frei« über den Eingangstoren der Konzentrationslager Groß Rosen, Auschwitz, Dachau und dem kleinen Fort in Theresienstadt.[136]

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ein Indiz für die Wirksamkeit und Popularität dieser Kampagnen ist die Häufigkeit der Darstellung arbeitender Juden und Jüdinnen auf privaten Fotos. Schon die bloße Kombination von Juden und Jüdinnen und Arbeit ist offenbar einen Schnappschuss wert. Solche Privatfotos gibt es bereits 1938 im Zusammenhang mit den Novemberpogromen im Deutschen Reich. Ab Ende 1939 ist die zwangsweise Verpflichtung zu niederen Arbeiten von als solchen gekennzeichneten Juden und Jüdinnen in den besetzten Gebieten ein regelmäßig zu beobachtendes, inszeniertes Spektakel, das sich auch auf privaten Filmen, wie beispielsweise denen von Hirt-Reger, mehrfach wiederfindet.[137] Ab Sommer 1941 verlagern sich diese Berichte nach Ost- und Südosteuropa und schließlich im Sommer 1942 nach Griechenland und Tunesien.[138]

Über die ideologische Indoktrination nach innen hinaus wird das Bild der arbeitenden Juden und Jüdinnen ab 1940 gegen die ausländischen Berichte über die Ermordung der polnischen Juden und Jüdinnen in Stellung gebracht. Die Arbeitenden stehen für »Produktivierung«[139] und die »Lösung der Judenfrage« in den besetzten Gebieten. Dabei pervertiert diese Darstellung eine positive, zionistische Version der Arbeit, die es in den 1930ern auch gibt.[140] Im Laufe des Krieges dienen diese Bilder zunehmend auch nach innen einer Zerstreuung des Argwohns angesichts der vielen Hinweise auf den Massenmord in Osteuropa. Die Betonung, die das Westerborkmaterial wie auch andere Filmmaterialien aus den Ghettos in Polen auf Internierte bei der Arbeit legt, lässt sich im Kontext nationalsozialistischer Propaganda also sowohl als lächerlich machende Geste als auch als beruhigende Deckvisualisierung dechiffrieren. Die Theorie, der Westerborkfilm sei vor allem ein Industriefilm über die Produktivität des Lagers gewesen,[141] stellt eine dekontextualisierende Fehlinterpretation dar. Die Ähnlichkeit des Materials aus den Arbeitsbarracken in Westerbork mit diesen Propagandakampagnen ist einer der Gründe für die Zurückhaltung bei der Verwendung der Bilder in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Erst mit dem langsamen Schwinden dieses Wissens aus den sozialen Gedächtnissen wird aus den vormals despektierlichen Bildern ein quasi neutrales Dokument über die Arbeit in Westerbork.

3.2.4 *Perpetrator gaze*

Eine der einflussreichsten Untersuchungen über die rassistischen Blickregime während des Nationalsozialismus findet sich in Gertrud Kochs *Die Einstellung ist die Einstellung*.[142] In einem Abschnitt über die zeitgenössische filmische und fotografische Repräsentation der Judenvernichtung dekonstruiert Koch die visuellen

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stereotype und Zuschreibungen von »Judentum«. Einen Schwerpunkt legt sie dabei auf die Analyse von Propagandafilmen und inszenierten Fotografien aus dem Ghetto Litzmannstadt. Auch wenn Koch den Begriff selbst nicht verwendet, untersucht sie hier den *perpetrator gaze* als »kulturelle[n] Code und Wahrnehmungscode«[143] und die damit einhergehende »Ordnungsfunktion des Blicks«.[144] Koch leistet damit schon Anfang der 1990er Jahre einen wichtigen Beitrag zur Untersuchung der Blickregime des Antisemitismus und der gezielten Repräsentationspolitiken gegenüber Juden im Nationalsozialismus, der einige Überlegungen der späteren Diskussion über die Verwendung von Archivmaterial in NS-Dokumentarfilmen und den Umgang mit Tätermaterial in Ausstellungen und anderen Vermittlungskontexten vorwegnimmt.

Der Begriff *perpetrator gaze* wird seit den 1990er Jahren in Anlehnung an den von Lara Mulvey eingeführten Terminus des *male gaze* anfangs vor allem in edukativen Kontexten als Kritik oder Warnung vor einer unüberlegten Perspektivübernahme der Täter verwendet.[145] Der *male gaze* steht für ein sexualisierendes Blickregime, kann aber auch eine männliche Schaulust bezeichnen, bei der in Kinofilmen weibliche Protagonisten zu Objekten männlicher Begierde werden. Aus der Art des Blicks lässt sich im Umkehrschluss eine im *male gaze* manifeste Hierarchisierung rekonstruieren, so die Theorie Mulveys. Trotz der offensichtlichen Unterschiede zwischen dem *male gaze* als Patriarchatskritik und dem *perpetrator gaze* als Repräsentationskritik konvergiert die Suche nach dem männlichen Blick im Kino mit der Identifizierung eines *perpetrator gaze* in Filmen aus dem Zweiten Weltkrieg in Bezug auf die (wenn auch in manchen Fällen erzwungene) Komplizität, die hier zum Ausdruck gebracht wird. Der *perpetrator gaze* kann sich also auch dann manifestieren, wenn keine Täter hinter der Kamera stehen. Bei Materialien wie dem Ghettofilm wird er häufig als *humane gaze*[146] umgedeutet, wenn die vom *perpetrator gaze* als abstoßend intendierten Bilder in Dokumentarfilmen zur Erregung von Mitleid verwendet werden. Dies gelingt jedoch nicht immer und hängt stark von der Einstellung des Publikums ab. Debarati Sanyal spricht in diesem Zusammenhang vom *perceptual field of nazism*, das sich auch in die Kompilationsfilme einschreibe.[147] Denn der *perpetrator gaze* umfasst mehr als nur eine stereotypisierende und abwertende Kadrierung der Jüdinnen und Juden. Die Gefilmten werden in den in Frage stehenden Aufnahmen, die sich dutzendweise in Form von kurzen Urlaubsfilmen von Wehrmachtsangehörigen aus dem Warschauer Ghetto erhalten haben, als zu Vernichtende in den Blick genommen. Koch spricht im Zusammenhang mit den Aufnahmen aus Litzmannstadt von einer »nationalsozialistische[n] Ästhetik und ihren strategi-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen Implikationen, ihre[r] Verbreitung als kultureller Code und Wahrnehmungscode ihrer Anhänger.«[148] Koppermann verwendet im Fall des Auschwitzalbums den Begriff der »living dead« und weist auf die den Bildern inhärente Gewalt hin.[149] Darüber hinaus erlaubt, wie noch zu zeigen sein wird, auch das Mitleid, das mit dem Warschauer Ghettofilm evoziert wird, nicht die Art der Identifikation mit den Opfern, die für die Holocausterinnerung heute typisch ist.

Aufschlussreiche Einblicke in die Sichtweise der fotografierenden Täter bietet das sogenannte Inhaltsverzeichnis der Polenfilme.[150] Dabei handelt es sich um eine Auswahl in Polen geknipster Fotos zur Verwendung in der Tagespresse, die mit Kommentaren versehen ist und eine mehrstufige Vorauswahl erkennen lässt. Kommentare wie »nicht veröffentlichen! Ein Jude, der erschossen werden sollte. Nur Archivbild!« oder »Nicht zu veröffentlichen, da SD und Wehrmacht Juden Bärte stutzen, für Archiv« sind Ausdruck einer Nachjustierung des *perpetrator gaze*. Dieser zeigt sich auch in Kommentaren wie »mauschelnde Juden am Markt, typisch jüdische Handbewegung«, »Einzeltype, fetter moderner Jude« oder durch die mehrfach verwendete direkte Rede, die bestimmten Bildnummern hinzugefügt wurde: »Ich habe nichts genommen!« Diese Suche nach dem »typisch Jüdischen« macht deutlich, dass die Fotografen und Filmer bereits bei der Motivwahl nach stereotypen Merkmalen suchen und nicht etwa dokumentieren, was sie in den Ghettos vorfinden. Die Fokussierung auf bestimmte Typen findet sich auch in Wochenschauen und beschränkt sich nicht nur auf »Judentypen«. Auch Rotarmisten aus dem Osten der UDSSR werden in exotisierender Weise in Nahaufnahmen gezeigt. Bereits 1936 findet sich die Technik des Fahndungsfotos oder des *mug shots* im Kulturfilm Erbkrank (1936, Herbert Gerdes), der die geistig behinderten Heimbewohner:innen einem vermeintlich analytischen Blick aussetzt und ihre Überflüssigkeit beweisen will.

Bereits ab 1935 beginnen auf Initiative des Propagandaministeriums die Vorbereitungen für die Gründung von Propagandakompanien.[151] Nach einigen Kompetenzstreitigkeiten einigt man sich darauf, diese in die Wehrmacht zu integrieren, wobei die direkten Befehle weiterhin aus dem Propagandaministerium kommen. Die Mannschaften der Kompanien setzen sich aus ungedienten Soldaten mit behelfsmäßiger Grundausbildung, aber oft recht hohen Rängen zusammen, die direkt aus ihren Zivilberufen zur Wehrmacht wechseln. Aufgabe der Propagandakompanien ist die Dokumentation der Kampfhandlungen, aber auch bestimmte Formen der Öffentlichkeitsarbeit. Die öffentlichen Aufrufe, mit denen die jüdische Bevölkerung von Kiew im Vorfeld der Erschießungen in Babyn Jar zusammengerufen wird, fallen in den Tätigkeitsbereich der Propagandakompa-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nien.[152] Daniel Uziel stellt fest, dass für die Wochenschauen schon ab Januar 1943 keine Fotos und Filme von den Deportationen der Juden und Jüdinnen mehr produziert werden, sondern von den Propagandakompanien nur zu Dokumentationszwecken hergestellt werden. »The more the German situation at the front deteriorated, the more the news-reporting concentrated on military or military-economic matters.«[153]

Diese Filme und Fotos tragen deutliche Spuren der antisemitischen Indoktrination der Fotografen und antizipieren die bevorzugte Verwendung bestimmter antisemitischer Motive durch Presse und Wochenschauen. Miriam Y. Arani stellt signifikante Unterschiede zwischen den Fotos der deutschen PK-Fotografen und denen der vom Judenrat beauftragten Fotografen im Fall des Ghettos Litzmannstadt (Łódź) fest.[154] Während die SS-PK-Fotografen oft Nahaufnahmen machen, beispielsweise um die vermeintlich »jüdische« Physiognomie eines Mitglieds der Ghettopolizei festzuhalten, zeigen die jüdischen Fotografen eher Gesamtaufnahmen und dokumentieren die soziale Interaktion der Ghettobewohner:innen. Die Auswahl und das In-Szene-Setzen der Motive und Perspektiven ist also deutlich durch ideologische Vorbildung und den *perpetrator gaze* bestimmt. Die Darstellung von »Unterlegenheit und Ohnmacht«[155] sind typische Aspekte dieser Inszenierungen. Im Fall des Westerborkmaterials ist der *perpetrator gaze* seit den 1990er Jahren immer wieder unter Hinweis auf die angebliche Autorschaft des Insassen und Lagerfotografen Rudolf Breslauer in Frage gestellt worden. Der Dokumentarfilm Settela, Gezicht van het Verleden (1997, Cherry Duyns) geht sogar so weit, über angeblich in den Film hineingeschmuggelte, subversive Blicke zu spekulieren. Aranis Erkenntnisse scheinen diese Möglichkeit zu bestätigen – schließlich kann der Film eines Insassen kein *perpetrator gaze* sein. Doch die Auftragssituation und die direkte Überwachung der Filmaufnahmen durch die SS machen eine derartige Einflussnahme durch den Kameramann unwahrscheinlich. Die Situation, die Arani im Ghetto Litzmannstadt analysiert, in der jüdische Fotografen im Auftrag des Judenrats fotografieren, unterscheidet sich von dieser Form der Auftragsarbeit. In Westerbork werden die Internierten im Auftrag der SS gefilmt und insofern reproduziert sich auch hier der *perpetrator gaze*.[156]

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3.3 Visuelle Erinnerungspolitiken im Rahmen der »Endlösung«

Die Brutalität und Konsequenz, mit der die Deutschen die Ermordung der europäischen Juden und Jüdinnen noch bis kurz vor der Kapitulation vorantreiben, hat immer wieder zu der Annahme geführt, dass nicht nur die Juden und Jüdinnen, sondern auch deren Kultur und alle Spuren ihrer Ermordung vernichtet werden sollten. Der von Aleida Assmann geprägte Begriff »Mnemozid« wird häufig in diesem Zusammenhang zitiert. Dennoch gibt es einige Ereignisse und Projekte, die eine parallel existierende Tendenz zur Bewahrung der Erinnerung an die Jüdinnen und Juden, aber auch an den Massenmord erkennen lassen. Zwar zeugt beispielsweise die sogenannte Aktion 1005, bei der die noch vorhandenen Massengräber geöffnet und die darin befindlichen Leichen rückstandlos verbrannt wurden, zumindest gegen Ende des Krieges von einer Angst der Deutschen vor Entdeckung ihrer Taten. Allerdings lässt sich daraus keine eindeutige Haltung zur langfristigen Erinnerung an den Genozid ableiten. Wie Angrick nachvollziehbar rekonstruiert, dient die Aktion 1005 anfangs vorrangig der Optimierung der Leichenbeseitigung und damit eher einer Rationalisierung und Ausweitung des Tötungsprozesses.[157]

Ein weiterer Hinweis auf eine aktive Erinnerungspolitik der Nationalsozialisten im Zusammenhang mit dem Judenmord ist die quasi-ethnologische Erforschung der jüdischen Kultur. Schon zu Beginn des Krieges führt das Gerücht über eine baldige Umsiedlung zu Aktivitäten unter Ethnolog:innen, die die jüdische Kultur studieren wollen, so lange die zu deportierenden Menschen noch in ihrer »ursprünglichen« Umgebung leben.[158] Offenbar steht dies nicht im Gegensatz zur Vernichtungspolitik. Vielmehr werden von der SS Kultgegenstände aus den Synagogen für solche Zwecke gesammelt.[159] Die Planungen eines »Jüdischen Zentralmuseums«[160] in Prag durch die SS sind belegt, und es gibt Aussagen von Angehörigen der NS-Nomenklatura, die auf die Möglichkeit eines späteren, positiven Gedenkens an den Massenmord hindeuten.[161] Bei einem solchen Projekt wäre es dann nicht mehr nur um Deckvisualisierungen, sondern um eine Dokumentation des Geschehens an sich gegangen, das auch die Ermordeten hätte miteinschließen müssen. Eine Repräsentation des Tötens selbst hätte nicht notwendigerweise Teil dieser »Erinnerungskultur« werden müssen, insofern sind selbst die Fotografierverbote bei Hinrichtungen kein klarer Beweis für die Abwesenheit eines Erinnerungswunsches. Das sogenannte Auschwitz-Album scheint exemplarisch für eine solche Form des Gedenkens zu sein, da es stolz die Effizienz des Ablaufs der Deportation der ungarischen Juden und Jüdinnen

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 4 Zeichnung des Theresienstadtinsassen Dr. Pavel Fantl, möglicherweise von den Dreharbeiten 1942.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

präsentiert, die Ermordung selbst aber nicht zeigt. Trotz dieser Konzession lassen die Bilder der vor den Gaskammern wartenden Frauen und Kinder in Kombination mit der Bildunterschrift »Aussortierung« und »Nicht mehr einsatzfähige Frauen und Kinder« keinen Raum für Interpretation.[162]

Das Fotografierverbot gehört zu den kurzfristigeren Maßnahmen und wird von Himmler mit der Gefahr des propagandistischen Missbrauchs von Fotos und Filmen durch die Kriegsgegner begründet. Filmdokumente wie der Bericht über den Stuttgarter Judenladen[163] gehören einerseits in den Bereich der die Verfolgung begleitenden, vorrangig irreführenden Propaganda, sind aber auch für eine längerfristige Erinnerung geeignet und werden im Stadtarchiv aufbewahrt. Einige dieser Filme werden bei Kriegsende nicht vernichtet, was darauf hindeutet, dass sie von den Täter:innen als entlastend oder unproblematisch wahrgenommen werden. Weitere Beispiele für eine eher bewahrende als verschleiernde Erinnerungspolitik sind der erste Theresienstadtfilm von 1942[164] sowie der geplante, aber nicht fertiggestellte Film aus dem Jahr 1943, der das historische jüdische Leben in der Prager Altneuen Synagoge dokumentieren sollte.[165] Auch der Westerborkfilm ist aus dem Wunsch heraus entstanden, eine Erinnerung an das Lager zu erhalten. Er zeigt es allerdings in einer beschönigenden Art und Weise und gehört somit (zusammen mit dem Kurt Gerron zugeschriebenen Theresienstadtfilm von 1944 und dem Warschauer Ghettofilm) zu den wenigen Filmen über die Lager, die als eindeutige Deckvisualisierungen gelten können.

Der erste Theresienstadtfilm wird laut H. G. Adler[166] 1942 fertiggestellt und soll in Prag eine Art Uraufführung gehabt haben, verschwindet aber kurz danach.[167] Adler selbst will ihn gesehen haben und hat ein Erinnerungsprotokoll hinterlassen.[168] In den 1990er Jahren aufgetauchte Aufnahmen aus dem auf niederländischem Territorium betriebenen Polizeilichen Durchgangslager Amersfoort von 1944 sowie ein Erinnerungsbericht über Filmaufnahmen der SS in Westerbork 1942[169] deuten darauf hin, dass regionale Initiativen einer Dokumentation des Lagersystems häufiger vorkamen.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3.4 *Visual history* und Soziale Gedächtnisse vom Judenmord

> »The fantasy that images and visuality are the decisive political forces of our time is, in fact, one of those collective hallucinations that should be a problem for investigation in visual culture, not one of its constitutive axioms.« [170]
>
> (W. J. T. Mitchell)

Im ersten Teil der Arbeit wurde ein Begriff der sozialen Gedächtnisse als systemrelative Funktion modelliert und die Holocausterinnerung als Sonderfall der erinnerungskulturellen Verarbeitung eines weitgehend nicht öffentlich vollzogenen Völkermords untersucht. Im Folgenden wird nun die Formierung visueller Gedächtnisse und die Bilderwanderung anhand von drei Problemstellungen genauer in den Blick genommen. Diese Problemstellungen umfassen erstens die möglichen Diskrepanzen zwischen kuratorischen Entscheidungen und visuellen Gedächtnissen, zweitens die Bedeutung latenter Bildinhalte für die Formierung von Gedächtnissen in Bezug auf problematische Vergangenheiten, und drittens den Begriff der Ikonizität in akademischen Diskursen über Erinnerungskultur. Diese Überlegungen werden hier in Bezug auf die *visual history* des Holocaust als Sonderfall diskutiert.

3.4.1 Kurator:innen und kollektive Gedächtnisse

Gedächtnisse sind schwer zu fassende Entitäten, und ein kollektives Bildergedächtnis ist eine heuristische Zusammenfassung von Vorstellungen oder von gedanklichen Bezugnahmen auf Bilder einer Gruppe von Personen, die sich heutzutage beispielsweise in der Verwendung von Filmsequenzen für *memes* oder andere Beiträge in *social media* manifestieren kann. Bestimmte Bilder werden aus unterschiedlichen Gründen immer wieder ausgewählt. Sie können ikonisch sein, für bestimmte Zwecke als Illustrationen besonders geeignet oder aufgrund ihrer Seltenheit ausgewählt werden. Die seit Mitte der 1990er Jahre geführten Diskussionen über die Verwendung von Archivmaterialien scheinen vorauszusetzen, dass historische Ereignisse um ihrer selbst willen erinnert werden, und die dabei verwendeten Bilder austauschbar sind. Stark vereinfacht gesagt wird davon ausgegangen, dass ein Bild, das wiederholt bei der Illustration eines Ereig-

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nisses verwendet wird, zu einer Ikone wird. Dies führt angeblich dazu, dass vom eigentlichen Inhalt des Bildes abgelenkt wird und es zu einer distanzierenden Konventionalisierung der nur noch mechanisch vollzogenen Erinnerung kommt. Als Beispiele für solche Ikonen werden häufig die Bilder der Leichenberge aus Bergen-Belsen genannt, aber auch der kleine Junge mit der Schiebermütze und den erhobenen Armen aus dem sogenannten Stroop-Album oder das Mädchen Settela aus dem Westerborkfilm gehören in diese Kategorie. Jedoch ist der vermutete kausale Zusammenhang nicht selbstverständlich. Historisierungsprozesse verlaufen nicht logisch, sondern selektiv und können durch eindrückliche Bilder und deren Wanderungen strukturiert sein. Ein aktuelles Beispiel ist der ertrunkene syrische Flüchtlingsjunge Alan Kurdi, dessen Bild 2015 zu einer Ikone der damaligen Flüchtlingskrise wurde und die Wahrnehmung des syrischen Bürgerkriegs und seiner Folgen in Deutschland maßgeblich veränderte. Ein weiter zurückliegendes Beispiel ist das Foto des von Napalm verbrannten Mädchens Phan Thị Kim Phúc 1972, das die Haltung zum Vietnamkrieg weltweit veränderte und bis heute symbolisch für den gesamten Konflikt steht. Ereignisse werden also auch erinnert, weil es emotionalisierende Ikonen gibt, und solche Ikonen strukturieren zumindest die Art und Weise, in der die Ereignisse in den kollektiven Gedächtnissen präsent sind. Dass und wie der Holocaust erinnert wird, hängt also auch von den ikonischen Bildern der Erinnerungskultur ab und von der Art und Weise, wie sie die Geschichtsbilder beeinflussen. Ikonen wohnt offenbar eine mnemische Energie inne, die starke assoziative Reaktionen auslösen kann. So betrachtet sind Erinnerung und das sie begleitende oder auslösende Bild nicht eindeutig Kategorien wie Ursache und Wirkung zuordenbar. Dank der starken emotionalen Wirkung und ihrer die Vorstellung strukturierenden Symbolfunktion stellen sie wichtige, mitunter unverzichtbare Zugänge zu Geschichte dar und werden auch deshalb immer wieder verwendet. Diese Ubiquität ist ein auffälliges Merkmal vieler Bildikonen. Unter Gesichtspunkten wie Aktualität oder Originalität lassen solche Wiederholungen einiges zu wünschen übrig, was sich in der häufig kritischen Rede über die Abnutzung der Ikonen manifestiert.

In ihrer vielbeachteten Studie über die Darstellung des Nationalsozialismus im westdeutschen Fernsehen der Nachkriegszeit konzentriert sich Judith Keilbach auf die wiederholten Verwendungen von bekannten Archivmaterialien, die sie größtenteils als Ergebnis einer Illustrationsökonomie mit knappen Ressourcen erklärt. Keilbach differenziert zwischen Präsentation (einer auf die Bilder selbst eingehenden »Zurschaustellung«) und oberflächlicher Illustration, bei der nur vorübergehend Bedeutung entsteht, die jeweils wieder gelöscht bzw. bei

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

neuer Nutzung überschrieben wird. Beide Verwendungen verlieren laut Keilbach durch Wiederholung an Wirkung. Die Präsentation nutzt sich nach und nach ab und die jeweils wechselnde Illustration funktioniert nicht mehr, sobald die Bilder wiedererkannt werden und eine nur temporäre Überschreibung auf Widerstand stößt. Es ist denkbar, dass Keilbach hier einen Wahrnehmungseffekt beschreibt, der sich bei Filmemacher:innen und bei Wissenschaftler:innen einstellt, die viel mit Archivmaterialien arbeiten. Ob diese Wahrnehmung auch beim Publikum entsteht, ist fraglich. Die Einebnung jeglicher Differenz zwischen Publikum und Kurator:innen führt dazu, dass Publikumsreaktionen antizipiert werden, die es möglicherweise nur bei Fachleuten gibt. Das Zusammenspiel von Publikum und Archivmaterial folgt bei Keilbach der Logik der »Spoiler-Kultur«. Sogenannte *spoiler* sind paratextuelle Phänomene innerhalb von Fandiskursen und beziehen sich auf Geheimnisse hinsichtlich der Besetzung oder narrativer Verläufe von Filmen, die einem das Filmerlebnis verderben (=*to spoil*) können. Die Idee des *spoilers* stammt aus der kommerziellen Verwertung von Kunst- oder Kulturprodukten, und impliziert (im Widerspruch zur traditionellen Praxis und im Gegensatz zur empirischen Wirkung von Spoilern), dass Erzählungen dem Publikum unbekannt oder neu sein müssen, um geschätzt oder als relevant wahrgenommen zu werden. Diese Angst bezieht sich nicht nur auf *who-done-it*-Szenarien, sondern auf jede Art von *plot twist*. Konsequent konstatiert Keilbach, dass es einen Bedarf an neuem Filmmaterial gibt, da die alten Ikonen bald verbraucht seien.[171] Das Hauptargument gegen die Annahme, dass die Ikonen der Erinnerungskultur sich abnutzen, ist jedoch ihre durchgehende und anhaltende Präsenz. Die kollektiven Bilderwelten des Holocaust und des Nationalsozialismus haben sich als relativ stabil erwiesen. Die kürzlich veröffentlichte *Filmography of the Genocide* zeigt, dass trotz einer inzwischen reichen Auswahl an nicht-ikonischen oder unikonischen Filmen der Täter und Täterinnen eine Aufnahme neuer Materialien in den Kanon bisher nicht erfolgt ist.

Obgleich beides, die wiederholte Wahl und die Besonderheit, notwendige (wenn auch nicht hinreichende) Bedingungen sind, stehen sie in keinem kausalen Verhältnis zur Ikonisierung. Häufiges Zeigen macht Bilder nicht ikonisch und das Potential, ikonisch zu werden, haben Bilder unabhängig von ihrer Ikonisierung, d. h. es gibt weit mehr Kandidaten für einen Ikonisierungsprozess als Bildikonen. Um ikonisch zu werden, benötigen Bilder eine direkte, emotionalisierende Qualität, die sie bereits beim ersten Betrachten hervorhebt. Dabei spielt auch die Fähigkeit eines Bildes, ein Ereignis als Momentaufnahme zu repräsentieren, eine Rolle. Sowohl der *priviledged moment* des Direct Cinema (Drew and associates),

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als auch G. E. Lessings »fruchtbarer Augenblick« sind mit dem »ikonischen Bild« verwandte Konzepte.[172] Es ist nicht unbedingt der Höhepunkt des Geschehens, der ein Ereignis am besten repräsentiert, sondern ein aussagekräftiger Moment, der an der Schwelle zwischen Vergangenheit und Zukunft steht und latente Sinnstrukturen sichtbar macht. Das Bild von Settela im Türspalt des Viehwaggons erfüllt genau diese Funktion der Repräsentation des Übergangs.

Bei der medienwissenschaftlichen Untersuchung von Ikonisierungsprozessen ist die Versuchung groß, Veröffentlichungen (wie Ausstellungen, Filme oder Bücher) mit den kollektiven Gedächtnissen gleichzusetzen. Da die Bildergedächtnisse selbst als Ganze nicht erfasst werden können, konzentrieren sich Untersuchungen wie der Mnemosyne-Atlas von Aby Warburg auf das Sammeln und Analysieren einzelner Fälle der Bilderwanderung als Spuren dieser Gedächtnisse. Anhand von visuellen Analogien lassen sich gerade langfristige Bilderwanderungen über die Jahrhunderte und über kulturelle Grenzen hinweg gut nachvollziehen. Doch woran lässt sich feststellen, ob das Erscheinen eines Bildes und selbst die Übernahme eines Bildes aus einer anderen Kulturepoche eine Auswirkung auf die kollektiven Gedächtnisse hat? Warburg begegnet diesem Problem durch die Untersuchung von etablierten Moden und Trends, wie z. B. zeittypischen Formen von Portraits. Einzelne »Fehlkuratierungen«, die keine Resonanz hervorrufen, verspielen sich in dieser Makroperspektive, da die Wahrscheinlichkeit, dass sie überhaupt überliefert werden, gering ist. Ein solches Vorgehen ist bei der Betrachtung der Bilderwanderung über vergleichsweise kurze Zeitabschnitte, wie im vorliegenden Fall, anfälliger für Fehleinschätzungen, insbesondere durch die in den Filmwissenschaften übliche Analyse weniger exemplarischer Einzelfälle. Die Schwierigkeit liegt in der Bewertung der Relevanz einzelner Kuratierungsakte. Archivfilme werden nach dem Ermessen von Kurator:innen verwendet, die selbst Mitglieder von Erinnerungsgemeinschaften sind und daher von den sozialen Gedächtnissen beeinflusst werden. Aber dies sagt noch nichts darüber aus, ob ihre Auswahl die adressierten Bildergedächtnisse adäquat repräsentiert, und insofern, als diese Kuratierungen auf den langfristigen Prozess der Formierung von Gedächtnissen wirkt, lässt sich dies auch immer erst im Nachhinein beurteilen. In Bezug auf die sozialen historischen Gedächtnisse aktivieren Kurator:innen audiovisuelle Materialien aus den Archiven, oder kurz: Archivfilme, und holen sie quasi aus dem Speicher- ins Funktionsgedächtnis.[173] Inwiefern die aus dem kulturellen Speichergedächtnis oder dem Bilderreservoir hervorgeholten Bilder aber bei den Rezipient:innen auf Resonanz stoßen, für sie Bedeutung erhalten und möglicherweise ihre Vorstellungen der

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

historischen Wirklichkeit verändern, muss jeweils empirisch untersucht und nachgewiesen werden. Die Bedeutung eines Films wie NUIT ET BROUILLARD für die Bildergedächtnisse manifestiert sich in der immer wieder stattfindenden Auswahl des Films für Aufführungen. Der Anteil der verwendeten Materialien an der Bedeutung, die dem Film beigemessen wird, muss jedoch separat untersucht und belegt werden. Die Analyse von Verwendungen befasst sich also zunächst nur mit der Untersuchung der Tätigkeit von Kurator:innen und deren Blick auf die kollektiven Bilderwelten und nicht mit den Bilderwelten selbst. Erst durch die Untersuchung der Diskussionen über einen Film lassen sich Aussagen darüber machen, ob und vor allem welche Bilder eines Films in den Gedächtnissen resonieren.

Karl Mannheim weist in seiner Abhandlung über *Das Problem der Generationen* auf diesen Zusammenhang hin, wenn er bemerkt, dass geistige Strömungen einer Epoche in der Regel anhand der Äußerungen einer »Literatenschicht« analysiert werden, die jedoch die eigentlichen sozialen Willen einer Generation nur teilweise widerspiegeln.[174] Insofern als Kuratierungen nicht nur als Anregungen oder Ermöglichung von Rekontextualisierungen, sondern auch als Debattenbeiträge gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse verstanden werden müssen, ist es problematisch, diese als exklusive Manifestationen kollektiver Bildergedächtnisse zu interpretieren oder beide gleichzusetzen.[175] Im Gegenteil besteht nach gängiger Auffassung die Aufgabe von Kurator:innen gerade darin, nicht einfach blind die Erwartungen des Publikums zu bedienen. Das Weglassen von nicht mehr adäquaten Bildern gehört ebenso zum Kuratieren wie der Versuch, neues und kontroverses Material in die öffentliche Diskussion und damit langfristig auch in die kollektiven Bilderwelten einzuführen. Viele Verwendungen repräsentieren daher nicht nur das, was die Erinnerungsgemeinschaften für relevant halten, sondern bieten vielmehr eine Möglichkeit, diese Erwartungen zu verändern. Es ist auch möglich, dass bisher unbeachtete Bilder überraschenderweise beginnen, den Erwartungen zu entsprechen. Wie gezeigt werden wird, können neu kuratierte und vormals unbekannte oder kaum wahrgenommene Bilder auf einmal den Relevanzerwartungen entsprechen, während zeitweilig akzeptierte Bilder manchmal dem Wandel der Diskurse zum Opfer fallen und dann nachträglich aus den Kuratierungen herausfallen (nachdem sie längst aus den Bildergedächtnissen verschwunden sind). Obwohl solche Diskrepanzen zwischen Kuratierung und Publikumserwartung nicht immer eindeutig nachweisbar sind, muss ein medienwissenschaftliches Paradigma der Bilderwanderung dennoch zumindest die Existenz dieser mnemonischen Phänomene anerkennen und sie als Unschärfe bei der Darstellung kollektiver Bilderwelten berücksichtigen. Das bedeutet nicht,

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dass die Urteile der Kurator:innen über Ikonizität gänzlich irrelevant sind, sondern nur, dass sie stärker kontextualisiert werden müssen. Eine solche Kontextualisierung kann durch die Untersuchung der Rezeptions- und Aufführungsgeschichte eines Films erfolgen.

Rezeptionsorientierte Untersuchungen zur Ikonizität historischer Aufnahmen sind bisher ein Desiderat der kommunikationswissenschaftlichen Forschung. Eine der wenigen Studien auf diesem Gebiet ist die Untersuchung *Photographs and Collective Memory* von Cohen, Boudana und Frosch, in der 1000 israelische Staatsbürger:innen zu ikonischen Nachrichtenbildern befragt wurden.[176] Ikonizität wurde im Vorfeld durch die Auswertung der in Geschichtsbüchern, Zeitungen und Zeitschriften und pädagogischen Materialien verwendeten Fotografien quantitativ ermittelt. Die Identifikation des Kernkorpus an Ikonen, die den Tests vorausging, war jedoch nur bedingt erfolgreich. Zwar wurden bei der Befragung im Durchschnitt etwa die Hälfte dieser häufig publizierten und von Cohen, Boudana und Frosch anhand ihrer Verwendungshäufigkeit als Ikonen vorab identifizierten Bilder von den Befragten erkannt, die andere Hälfte wiederum wurde als unbekannt markiert, ohne dass für die Auswahl ein Muster erkennbar geworden wäre. Die Existenz allgemein bekannter Bilder, die fast allen Mitgliedern einer Erinnerungsgemeinschaft in leicht unterschiedlichem Maße vertraut sind, wurde damit bestätigt. Die Ableitung eines solchen Kanons ikonischer Bilder aus den kuratorischen Entscheidungen der Gestalter:innen von Schulbüchern und Journalen, die als Grundlage der Voruntersuchung gedient hatte, schlug dagegen in mindestens der Hälfte der Fälle fehl. Auch wenn es hier um Fotografien und nicht um Bewegtbilder geht, zeigt dieses Ergebnis deutlich, dass die Urteile von Expert:innen hinsichtlich der Ikonizität von Bildern nicht immer den Erwartungen des Publikums entsprechen und Kurator:innen manchmal Illusionen über Wirkung und Ikonizität bestimmter Bilder haben können.

Verwendungen sind also nicht identisch mit den Bildergedächtnissen und können hinsichtlich der Intention der Autor:innen grundsätzlich in affirmierende und herausfordernde Sprechakte unterteilt werden. Die Verwendung bisher unbekannter Teile eines Archivmaterials kann eine solche, auf Veränderung abzielende Modifikation darstellen, ebenso das Weglassen für ikonisch gehaltener Bilder. Ein wichtiger praktischer Schritt besteht also darin, bei der Betrachtung der Bilderwanderung nicht nur Erstveröffentlichungen und damit vor allem kuratorische Handlungen zu dokumentieren und auszuwerten, sondern diese anhand der Auswertung von Kino-Wiederaufführungen, DVD-Wiederveröffentlichungen, Wiederholungen im Fernsehen und anderen Phänomenen im Zusam-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

menhang mit Rezeption und Aufführung wie beispielsweise Kritiken oder Sichtungsberichten in ihrer Reichweite zu bewerten. Auf terminologischer Ebene ist es sinnvoll, zwischen Träger:innen der Erinnerung (Konsument:innen also) und gestaltenden Kurator:innen zu differenzieren.

3.4.2 Latente Bildgehalte

Die Verdrängung der Erinnerung an den Judenmord, die – wie gezeigt werden konnte – sowohl von den Deutschen als auch von den Alliierten nach dem Krieg praktiziert wird, hat auch Auswirkungen auf die Bilder vom Genozid. Inkriminierende Filme und Fotos werden von den deutschen Täter:innen größtenteils vernichtet. Ambivalente Zeugnisse wie der Westerborkfilm überdauern hingegen die Säuberungsaktionen am Ende des Krieges und werden teilweise von den Täter:innen selbst bewahrt. Die Kommentare des Lagerkommandanten Gemmeker zum Film während der Gerichtsverhandlung deuten darauf hin, dass er den Film als entlastenden Beweis ansieht. Er glaubt, dass die im Filmmaterial enthaltene Anklage ausreichend verdeckt ist, um es zu seiner Verteidigung verwenden zu können. Es konnte gezeigt werden, dass der Westerborkfilm antisemitische Darstellungen transportiert, wie die der Jüdinnen und Juden, die »arbeiten lernen«, die für die erste Nachkriegsgeneration und auch für viele der amerikanischen und britischen Besatzer nicht als solche erkennbar waren. Die Popularität des Westerborkfilms in den frühen Holocaustdarstellungen ist möglicherweise auch auf latente Aspekte des Materials zurückzuführen. Denn die Bilder sind in ihrer Friedlichkeit und ihrer Unaufgeregtheit auf den ersten Blick kontraintuitive Spuren. Sie bieten einerseits eine Erklärung, wie die Deportation in die Todeslager so vieler Menschen möglich war, andererseits dekonstruieren sie die angebliche Normalität des Alltags der 1940er Jahre in den Erzählungen der Tätergeneration. Die Bilder von den durchschnittlichen Stadtbewohnern auf dem Weg nach Auschwitz überblenden sich mit den Bildern der durchschnittlichen *bystander* und laden letztere mit Grauen auf. Vor allem aber füllen sie eine Lücke, die sich durch das Schweigen der Zeitzeugen hinsichtlich des Judenmords aufgetan hatte. Als Anfang der 1960er Jahre die Szenen vom Bahnsteig in Westerbork zu einem Kristallisationskern eines neu entstehenden sozialen Gedächtnisses vom Judenmord werden, ist dies auch ein Fall von *travelling memory*. Diese Filmbilder haben ein Stück einer verdrängten Wirklichkeit über die Zeit des Schweigens direkt nach dem Krieg hinübergerettet, bis zur Neuformierung der Holocausterinnerung. In seinen *Studien über Hysterie* definiert Freud hysterische

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Symptome als sogenannte Erinnerungssymbole, »da sich in ihnen dasjenige äußert, was nicht bewusst erinnert, aber auch nicht vergessen werden kann«,[177] und auch Aby Warburg schreibt mit seinen Pathosformeln bestimmten Gestaltungen und vor allem dargestellten Gesten und Körperformen die mnemische Potenz zu, die Jahrhunderte zu überspringen und eine auffällig unmittelbare Antikenrezeption in der Neuzeit zu ermöglichen.[178] Auch das Westerborkmaterial kann als eine Art Erinnerungssymbol für den Holocaust verstanden werden. Es zeigt nicht den eigentlichen Akt der Ermordung, sondern eine kodierte Form der Tat. Der Westerborkfilm bietet eine Möglichkeit, den Holocaust nicht zu vergessen, ohne mit ihm in einer Weise konfrontiert zu sein, die zu Abgrenzung und Distanzierung führt. Es ist denkbar, dass ikonische Materialien immer wieder gezeigt werden, weil sie eine Spannung auslösen, die gerade durch ihren Widerspruch zu dominanten Teilen des Narrativs entsteht, in dessen Kontext sie erscheinen. Die Bilderwanderung oder das *travelling memory* latenter Bildergehalte im Zusammenhang mit dem Holocaust geht aber auch mit problematischen Fällen der Aneignung einher. Die Darstellung deutscher Zivilisten im TV-Drama Dresden (2006, Roland Suso Richter), die während eines Luftangriffs von brennenden Gebäuden in den Tod springen, ist eins der Beispiele, die Tobias Ebbrecht-Hartmann in seiner Dissertation eingehender analysiert. Die in Dresden gewählte Bildkomposition ähnelt Fotos aus dem sogenannten Stroop-Album, einer zynischen Dokumentation der Niederschlagung des Aufstands im Warschauer Ghetto 1943 durch die SS.[179] Die Fotos aus dem Stroop-Album zeigen jüdische Widerstandskämpfer, die auf der Flucht vor der SS aus brennenden Gebäuden springen. Durch die Verwendung dieses Motivs für die aus den brennenden Häusern springenden Deutschen werden im TV-Drama Dresden die Opfer der Bombenangriffe auf deutsche Städte mit Holocaustopfern auf eine Stufe gestellt – ein problematischer Vergleich. Ebbrecht-Hartmann rekonstruiert diesen Prozess als eine palimpsestartige Überschreibung oder Aneignung jüdischer Opfererzählungen bei der Formierung der Gedächtnisse der Täter:innen und fragt nach den Bedingungen dieser Migration. Gelingt die Überschreibung der Bilder aus dem Ghetto, wie Ebbrecht-Hartmann vermutet, weil sie ikonisch sind? Das Stroop-Album ist zwar verfügbar, aber die Fotos waren und sind in der deutschen Öffentlichkeit kaum bekannt. Prominente *re-enactments* dieser Fotos tauchen allerdings in Anatol Litvaks auch in Deutschland sehr erfolgreichem Film über widerständige Wehrmachtsoffiziere The Night of the Generals (1967) auf und waren daher zumindest indirekt bekannt. Zudem gehören die Fotos aus dem Stroop-Album zur Ikonografie der in Israel praktizierten, heroischen Holocaust-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erinnerung. Dort stellt der Ghettokämpfer eine emblematische Figur des Gedenkens an die Shoah dar. Handelt es sich hier um das Rekurrieren auf eine subkutane Erinnerung, wie Saryusz-Wolska die unausgesprochenen Erinnerungen an den Judenmord im Kontext der Tätererinnerung nennt?[180] Eine solche kuratorische Entscheidung kann als Aneignung einer Opfererfahrung interpretiert werden. Dass das Bild der in den Tod springenden Ghettokämpfer nur vager Bestandteil der deutschen Bildergedächtnisse ist, ist möglicherweise gerade konstitutiv für diese Wanderung. Würde sie offen und für das Publikum nachvollziehbar stattfinden, so würde diese Bilderwanderung Abwehr hervorrufen und ihre Wirkung nicht entfalten. Sie wird jedoch vom deutschen Publikum nur latent wahrgenommen. Durch die Verwendung dieses Bildes mit seinem emotionalisierenden Potential im Kontext der Darstellung des Leids der deutschen Zivilisten wird das Bild, genauer gesagt diese Komposition, Teil der deutschen Kriegserinnerungen und verdeckt bzw. relativiert gleichzeitig die Erinnerung der Opfer. Eine solche Verwendung wird jede weitere Rezeption des Originalbildes aus dem Stroop-Album beeinflussen, das nun als bereits aus dem Kontext der Bombardierung Dresdens bekannte Komposition wahrgenommen wird.[181] Wie Ebbrecht-Hartmann es formuliert, bleibt die Beziehung von Hypertext zu Hypotext verborgen, der eine kommt jedoch nicht ohne den anderen aus.[182]

Wie noch zu zeigen sein wird, geht die Migration von Bildern oft mit einer Art Doppelgesicht einher. Einerseits wird das ursprüngliche Bild in einen neuen Kontext eingeführt und verstärkt oder emotionalisiert dort eine Darstellung, während es andererseits in seiner ursprünglichen Wirkung abgeschwächt wird.[183] In dieser Hinsicht migriert das Bild gewissermaßen tatsächlich. Es taucht nicht einfach erneut auf, sondern scheint sich von seinem ursprünglichen Ort fortbewegt zu haben.[184] Auch das Bild von den in den Tod Springenden aus Dresden ist ein Beispiel für *travelling memory* im Sinne von Erlls Paradigma, und es gibt viele Beispiele für Erinnerungen, die von den Mitgliedern einer Erinnerungsgemeinschaft unbemerkt reisen. Oft spielen unbewusste Anteile von Tradierungen eine Rolle. Karl Mannheim unterscheidet in diesem Zusammenhang bewusste und unbewusste Anteile der Erinnerung. Die unbewussten Anteile entdecken bei Aktualisierungen der Erinnerung »oft ›Seiten‹, eingebettete Möglichkeiten am Hergebrachten, die unmittelbar vorher nicht beachtet wurden«,[185] und so wird das Hergebrachte selektiv an neue Situationen angepasst. Auch bei der Verwendung von Archivmaterial aus dem Kontext des Holocaust spielen solche unbewussten Bildanteile eine Rolle. Der eingeschriebene *perpetrator gaze* und auch propagandistische Hintergründe werden bei der Verwendung häufig nicht

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

benannt. Das meist ursprünglich propagandistisch aufgeladene Filmmaterial wird als neutrale Dokumentation der Vergangenheit angeeignet. Möglicherweise spielen solche latenten und verdrängten Bildgehalte, also die verborgene Beziehung von Hypertext zu Hypotext, auch bei Ikonisierungsprozessen eine Rolle.

3.4.3 Ikonizität und Erinnerungskultur

Der Begriff der Ikonizität begleitet die Diskussion um die Verwendung von Archivmaterialien vom Holocaust spätestens seit Mitte der 1990er Jahre.[186] Er bezeichnet Bilder, die zugleich häufig verwendet und rekontextualisiert werden, eine starke emotionale Wirkung und in der Regel symbolische Bedeutung haben. Zweifellos begleiten die Holocausterinnerung Fotos und Laufbilder, auf die all das zutrifft. Allerdings gibt es, gerade im akademischen Diskurs, Annahmen über die Ursachen der Ikonizität, die meines Erachtens problematisch sind und die möglicherweise eine Wirkung auf Kurator:innen und auf die öffentliche Diskussion über die Verwendung von Archivbildern haben. Das folgende Kapitel enthält eine Reihe von Überlegungen, die den ansonsten auch von mir verwendeten Begriff der ikonischen Bilder kontextualisieren sollen.

In die akademische Debatte um die *visual history* des Holocaust kritisch eingeführt wird der Begriff 1998 von Cornelia Brink als »Ikonen der Vernichtung«.[187] In ihrem Essay »Secular Icons«, der Brinks Dissertation zusammenfasst, nimmt sie sich der damals in der Alltagssprache bereits gängigen Rede von ikonischen Bildern für populäre Fotografien aus dem Kontext des Holocaust an und versucht, durch einen Rekurs auf die religiösen Ursprünge des Begriffs dessen Bedeutung und Funktion zu entschlüsseln. Sie sieht die Ikonizität der Fotos und Filme von der Befreiung Bergen-Belsens kritisch und kontrastiert deren Status als Symbol des Judenmords mit ihrer angeblich mangelnden Repräsentativität für das Lagersystem, womit sie allerdings m. E. über das Ziel hinausschießt. Brink beruft sich dabei auf Hannah Arendt, die in *Elemente und Ursprünge Totaler Herrschaft* »alle Aufnahmen von Konzentrationslagern« als »insofern irreführend«[188] bezeichnet, als sie die Lager im Moment der Befreiung zeigten und nicht wie sie während des Krieges geführt wurden. Es ist jedoch fraglich, ob die Bilder wirklich so irreführend sind und nicht im Gegenteil gerade wegen ihrer Stimmigkeit Teil des Bilderkanons vom Holocaust wurden. Auch wenn das Ausmaß der Überbelegung zum Zeitpunkt der Befreiung einen einzigartigen Höchststand erreicht hatte, sind selbst die Bilder aus Bergen-Belsen in vieler Hinsicht dennoch repräsentativ. Die Nahrungsmittelversorgung der Häftlinge war schon Ende 1944 von

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Lagerleitung so weit reduziert worden, dass der Hunger zur Haupttodesursache wurde. Der Anblick von unterernährten Häftlingen und Stapeln abgezehrter Leichname gehörte zum Zeitpunkt der Befreiung in Bergen-Belsen längst zum Alltag, wie in vielen anderen Lagern auch. So beschreibt SS-Mann Franz Suchomel in Lanzmanns Shoah, wie sich in Treblinka während der Aktion Reinhardt über längere Zeit die Leichen im Freien stapelten. »We stacked them here, here, here and here. Thousands of people piled one on top of another on the ramp. Stacked like wood.«[189] Wie sich in den überlieferten Zeugenaussagen der das Lager befreienden Soldaten nachlesen lässt, war Bergen-Belsen mehr als reichlich mit Lebensmitteln versorgt, und die defekten Wasserleitungen innerhalb weniger Stunden durch die britischen Truppen repariert. Es handelte sich also bei der mangelnden Versorgung nicht um kriegsbedingte Engpässe, sondern um vorsätzlichen Nahrungsentzug. Dass die abgezehrten Leichen aus Bergen-Belsen möglicherweise viele Deutsche an die letzten Kriegsjahre erinnerten und insofern grundsätzlich zutreffende Darstellungen des Lagersystems waren, zieht Brink nicht in Betracht. Stattdessen wählt sie den Begriff der säkularen Ikonen, um den nur quasi-metaphorischen und überhöhten Gebrauch der Bilder im Kontext der Holocausterinnerung von deren Bedeutung als Dokument abzugrenzen. Ihre Definition der Ikonen der Vernichtung als Bilder, die aufgrund ihrer Eindrücklichkeit und ihrer wiederholten Verwendung zu Symbolbildern wurden, geht mit einer expliziten Kritik der distanzierenden Wirkung der Bilder einher, deren »force [...] has been alleviated and attenuated over time«[190] und einer eher vorsichtigen, nur in Ansätzen formulierten Infragestellung, die über die angeblich irreführende Verwendung argumentiert. Abgesehen von den Relativierungs- und Rechtfertigungsdiskursen hinsichtlich der Re-Educationfilme der Nachkriegszeit, die in »Secular Icons« zwischen den Zeilen hindurchscheinen, ist der Text ein plastisches Beispiel für die weit verbreitete Skepsis gegenüber den Bildikonen des Holocaust, auf die näher eigegangen werden soll. Nach dem Kriterium der Wiederholung (in Kapitel 3.4.1 behandelt) und dem der Latenz (Kapitel 3.4.2), ist damit ein weiteres Spezifikum der Bildikonen benannt, nämlich die angeblich mit der Wiederholung einhergehende Abschwächung ihrer Wirkung, die möglicherweise eine verdeckte Diskussion über Authentizität ist, wie das Beispiel der Ikonen der Vernichtung nahezulegen scheint. Eine genauere Betrachtung des Phänomens der Ikonizität soll auch diese Annahmen kritisch hinterfragen.

Eine der Schwierigkeiten bei der Analyse von Bildikonen und deren Wirkung liegt in einer ungenauen Verwendung des Begriffs. Denn strenggenommen sind viele der Bilder, die immer wieder zur Illustration des Nationalsozialismus ge-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

braucht und zu dessen Ikonografie gezählt werden, nur bedingt im eigentlichen Wortsinn ikonisch. Auch beim Westerborkmaterial ist eine solche Unterscheidung nach dem Grad der Ikonizität sinnvoll. Während das Bild der Settela als Holocaustikone bezeichnet werden kann, sind die Bilder von den Deportierten und den Zügen zwar fester Bestandteil der Bilderwelten des Holocaust, werden aber häufig – selbst von Holocausthistorikern – nicht wiedererkannt oder nur unsicher identifiziert. Perlmutter schlägt eine Aufteilung in *generic* und *discrete icons* vor, doch seine *generic icons* sind genaugenommen keine ikonischen Bilder, sondern nur häufig benutzte.[191] Der Begriff der »nicht-ikonischen« im Gegensatz zu unikonischen Bildern, mit dem Paluch versucht, die Wirkung solcher häufig verwendeten Bilder und Bildkompositionen zu untersuchen, die nicht ikonisch aber diskursiv bedeutsam sind, erweist sich hier als hilfreich. Die in Kapitel 2 vorgenommene Differenzierung in Filmgedächtnis (das eher den ikonischen Bildern zugehörig ist) und selektives Bildergedächtnis (der nicht-ikonischen Bilder) versucht, dieser Differenz mehr Raum zu geben. Teilt man die häufig verwendeten Bilder in diese beiden Kategorien ein, so erkennt man, dass manche der Aussagen Brinks und anderer über eine Abschwächung zwar auf die nicht-ikonischen, eher generischen Bilder zutreffen, nicht aber auf die Bildikonen.

Eine noch genauere Eingrenzung des Ikonischen erweist sich hier als hilfreich. Bei ihrem Vergleich von religiösen und säkularen Ikonen unterscheidet Brink die konstitutiven Aspekte Authentizität, Symbolfunktion, Kanonisierung und die Fähigkeit, gleichzeitig zu zeigen und zu verdecken. Diesen lässt sich ein weiterer konstitutiver Aspekt hinzufügen, nämlich der der Mobilität. Denn eine der für die Verwendung des Begriffs Bildikone relevanten Spezifika ist möglicherweise weniger die im 6. Jahrhundert vorgenommene Unterscheidung in *eikon* für religiöse Gemälde und *graphis* für säkulare Porträts, sondern eine andere, die sich innerhalb der religiösen Malerei ebenfalls im 6. Jahrhundert vollzieht, und das ist die stilistische und praktisch-rituelle Trennung in stationäre Wandfresken und transportable Ikonenmalerei auf Tafeln.[192] Eins der Unterscheidungsmerkmale der Ikonen ist also schon im frühen Mittelalter deren Beweglichkeit und damit die Möglichkeit, die Heiligen in wechselnden Kontexten zu visualisieren. Diese Mobilität und Rekontextualisierbarkeit ist eins der konstitutiven Merkmale der Bildikonen des 20. Jahrhunderts, das auch auf den Gebrauch der Bergen-Belsen-Bilder zutrifft. Sie tauchen in unterschiedlichen Kontexten auf und sie stehen stellvertretend – auch in dieser Hinsicht sind sie mobil – für eine Vielzahl von Mikrogeschichten, für die es keine oder kaum Bilder gibt. Ursache dieser Übertragbarkeit ist jedoch nicht ihre nicht-ikonische Bedeutsamkeit, sondern

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine Aura der Ikonizität, die den heutigen Bildikonen möglicherweise durch ihre Wiedererkennbarkeit und Eindrücklichkeit zukommt.

Die starke Wirkung und auch die Frage nach der Ikonizität der Westerbork-bilder lässt sich näher untersuchen und beschreiben. Das Bild der Settela erinnert an polnische Juden und Jüdinnen aus dem Warschauer Ghettofilm und dem WFD-Material – durch das Kopftuch, oder durch die Rahmung aus Holzplanken und Stahlnieten, vielleicht aber auch durch die Hilflosigkeit und das Anklagende des Blicks – und bindet somit die Darstellung der Deportation ästhetisch an das Geschehen in Osteuropa, bzw. vor allem umgekehrt: rückt die wie bürgerliche Mitteleuropäer gekleideten niederländischen Juden und Jüdinnen in die Nähe der Ghettos und Vernichtungslager in Polen. Wie bei einem magischen Trick scheinen sich die bürgerlich gekleideten Juden und Jüdinnen am Bahnsteig durch das Einsteigen in die Waggons in Settela verwandelt zu haben, und der Westerbork-film dokumentiert immer wieder diese Transsubstantiation. Aad Wagenaar nennt das Bild der Settela zu Recht ein »World Press Photo«. In seiner enigmatischen Wirkung erinnert es an ein in den 1980er Jahren in Afghanistan aufgenommenes Foto, das des *Afghan girls* (Abb. 5), das ebenfalls zu einer Ikone wurde. Schon von



Abb. 5 Settela und Sharbat Gula (»Afghan girl«)

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der ersten Aufführung an entfaltet das Bild der Settela seine Wirkung, und in der Regel reicht nur eine einzige Verwendung aus, um Autor:innen und Journalist:innen dazu zu bringen, über das Bild zu schreiben und dessen emotionalisierende Wirkung herauszustellen. Die Einzigartigkeit der ersten Begegnung führt zu den späteren Bezugnahmen und erneuten Verwendungen. Auch das Bild des abfahrenden Zuges, dessen Spitze sich im Horizont verliert und dessen Ende direkt an der Kamera vorbeifährt, das statistisch gesehen sogar noch weit häufiger benutzt wird als das Bild mit Settela, lässt sich als Komposition hundertfach auf Briefmarken, aber auch in Spielfilmen und anderen Medien wiederfinden: der um die Kurve biegende Zug als Symbol für Moderne, Mobilität und Fortschritt (Abb. 6).





Abb. 6 Der abfahrende Zug aus Westerbork als negatives Erinnerungssymbol für Fortschritt und Mobilität

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 7 Westerborkfilm (1944) und Ankunft im Bahnhof La Ciotat (1895/96, Gebr. Lumière)

Und aufgrund der Baureihe des Zugs und der Kameraperspektive gibt es sogar kompositorische Bezüge zwischen den Zügen im Westerborkfilm und einer *der* Ikonen der Kinematographie, der berühmten Ankunft des Zuges in La Ciotat der Gebrüder Lumière von 1895/96 (Abb. 7).

Als Symbolbild für die Deportation und als kinematographische Chiffre für Sehnsucht, Ferne und technischen Fortschritt thematisieren diese Bilder der Züge auch den Zivilisationsbruch des Holocaust. Diese assoziative Nähe zu Symbolen der Moderne macht die Bilder von den Zügen hinsichtlich der Frage nach Ikonizität zu Grenzfällen. Sie können auch unter Gesichtspunkten der Premediation als Echos dieser Symbolbilder betrachtet werden.

Die tatsächlichen Ursachen für die Verwendung von Archivbildern können vielfältig sein. Sie können starke Assoziationen zu kollektiven Gedächtnisgehalten hervorrufen; ein weiterer Grund für ihre Auswahl kann ihre Seltenheit sein. Das Bild vom abfahrenden Zug ist eins der wenigen, wenn nicht gar das einzige eines nach Auschwitz abfahrenden Zuges und als solches von Kurator:innen begehrt. Filmemacher:innen, die auch anderes Material abfahrender Züge verwenden könnten, authentifizieren ihre Filme gern mit »authentischen« Bildern und wählen

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

diese Einstellung wahrscheinlich auch daher aus. Authentizität – auch wenn es unwissentlich fälschlicherweise angenommene Authentizität ist – gehört zu den konstitutiven Merkmalen der Bildikonen. Ausnahmen wie das für echt gehaltene Spielfilmmaterial vom brennenden Reichstag bestätigen diese Annahme. Selbst die arrangierten Bilder der *child survivors* in Auschwitz, die ihre Nummerntätowierungen zeigen, sind trotz allem authentische Bilder der überlebenden Kinder kurz nach der Befreiung. Allerdings hebt die emotionale Wirkung der Bilder von den Deportationen in Westerbork sie auch als »nicht-ikonische« Darstellungen aus der Masse der Bilder heraus. Sie erfüllen aufgrund des Mitgefühls, das sie unweigerlich evozieren, eine für die Formierung der Holocausterinnerung entscheidende gestalterische Funktion, ohne dass sie die kompositorische Qualität hätten, die zu einer Ikonisierung führt. Hier findet durch die immer wiederkehrende Nutzung ähnlicher Bilder von den Zügen eine visuelle Kodifizierung der gängigen Deportationen, aber vor allem der intendierten Formierung eines mitfühlenden Gedächtnisses statt. Auch wenn dies dazu führt, dass die Bilder dem Publikum vertraut erscheinen, rechtfertigt dieser Effekt jedoch nicht die Bezeichnung Bildikone. Die Aura der Authentizität und ihre Seltenheit können also eine Auswahl der Bilder begünstigen. Die pathosformelhafte Ikonizität und die emotionale Wirkung eines Bildes wie das der Settela haben oft wenig mit der dargestellten Fallstruktur zu tun, die unter Umständen eine Ausnahme von der Regel sein kann, ohne dass sie ihr grundsätzlich widersprechen müssen. Für die Erinnerungskultur scheint die daraus resultierende Doppelfunktion aber kein Problem zu sein. Die Bilder aus Westerbork entfalten ihre ikonische oder nicht-ikonische Wirkung eigenartigerweise auch in den forensischen Untersuchungen, die jeweils willkommene Anlässe einer weiteren Befassung mit dem Material sind. Solange nicht deren *Verwendung* reflektierend bewertet wird, wie im Fall der Klage über die endlose Repetition, scheint also eine ikonische und eine fallstrukturorientierte Verwendung nebeneinander möglich zu sein. Und kritische Diskurse haben das Westerborkmaterial von Anfang an begleitet. Von der anfänglichen Titulierung als SS-Film durch Hans Ottenstein bis zu den Spekulationen über die Ursache der Ausgelassenheit der Deportierten – das Westerborkmaterial ist auch immer wieder Gegenstand kritischer Betrachtungen gewesen, und die ästhetische und vor allem die neuerliche metatextuelle Authentifizierung des Westerborkfilms als von Internierten gedrehtes Material spiegeln den Wunsch nach einer fallstrukturorientierten und quasi »nicht-ikonischen« Interpretation und Absicherung der Verwendung des Films wider. Die historischen Untersuchungen sollen die Verwendung als Monument der Holocausterinnerung rechtfertigen.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

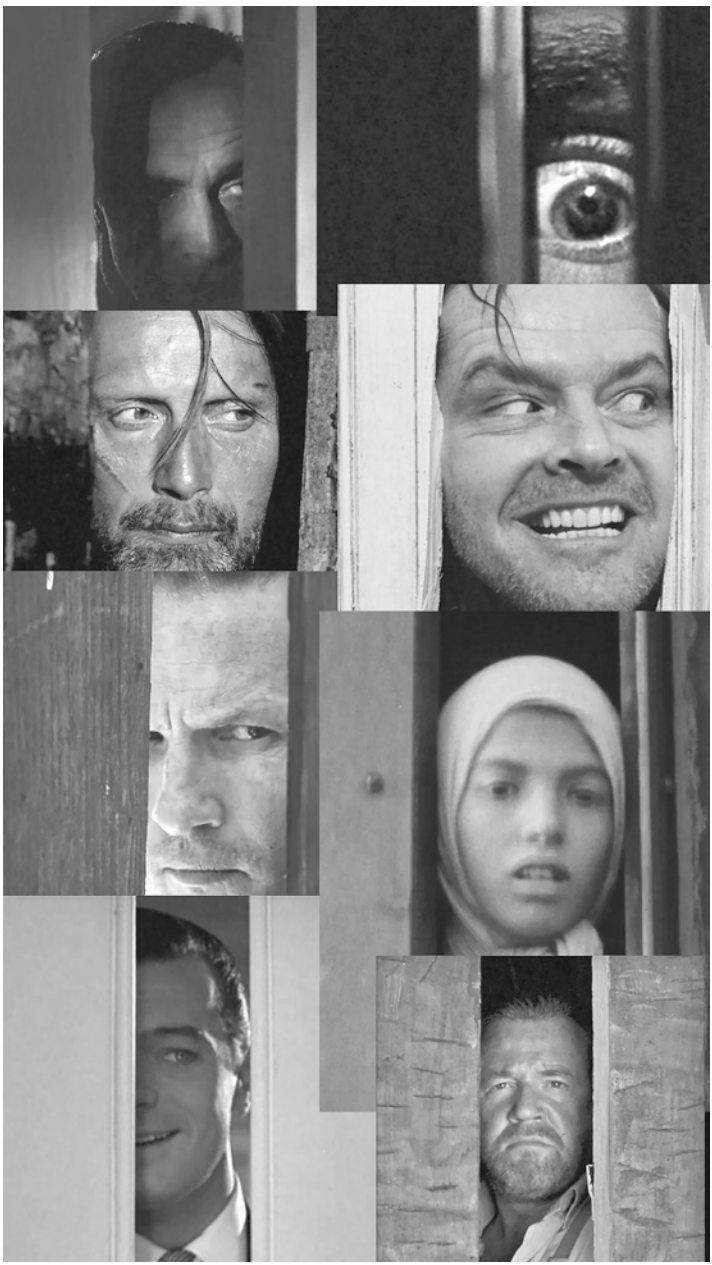


Abb. 8 Settela und ähnliche Bildkompositionen aus Spielfilmen

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Neue Generationen werden bis heute von denselben ikonischen Bildern beeindruckt, die seit den 1960er Jahren verwendet werden. Was auch immer der Grund für das Fortbestehen dieser Faszination ist, sowohl die ikonischen als auch die sogenannten nicht-ikonischen Bilder haben ihre Entlarvung als immer wiederkehrende, angeblich überholte Repräsentationen überdauert und sie scheinen bei der Mehrheit des Publikums auch nichts von ihrer Wirkung eingebüßt zu haben. Eine Rekonstruktion der inhärenten mnemonischen Diskurse und damit der Gestalt der Erinnerungsgemeinschaften mithilfe der Analyse von Verwendungsgeschichten muss Spannungen zwischen Bildern und manifesten extrafilmischen Diskursen in den Blick nehmen, selbstevidente Annahmen über Ikonizität hinterfragen und bei der Beurteilung von Abnutzungseffekten zwischen Insiderkommunikation und öffentlicher Rezeption differenzieren.

1 Vgl. Götz Aly: *Hitlers Volksstaat*. Berlin: Fischer 2013; Christopher R. Browning: *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland.* New York: Harper Perennial 1992; Stefan Kühl: *Ganz normale Organisationen: zur Soziologie des Holocaust.* Berlin: Suhrkamp 2014; Peter Becker, Bürokratie, Version: 1.0. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 30.8.2016, URL: http://docupedia.de/zg/Becker_buerokratie_v1_de_2016 (zuletzt besucht: 4.2.2024).

2 Norbert Frei: *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit.* München: C.H. Beck 1996 und Norbert Frei: Deutsche Lernprozesse: NS-Vergangenheit und Generationenfolge seit 1945. In: Ders. (Hg.): *1945 und Wir: Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen.* München: Beck, 2005, 23–40.

3 Peter Hurrelbrink: *Befreiung durch Erinnerung – Zur Rezeptionsgeschichte des 8. Mai 1945.* 19.4.2005, http://library.fes.de/pdf-files/akademie/online/50382.pdf.

4 Edgar Wolfrum: Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1989: Phasen und Kontroversen. In: Petra Bock, Edgar Wolfrum (Hg.): *Umkämpfte Vergangenheit: Geschichtsbilder, Erinnerung und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.

5 Torben Fischer, Matthias N. Lorenz (Hg.): *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: Transcript, 2007.

6 Beate Kleber: *In Gedenken an das Ende des Zweiten Weltkrieges: Öffentliche Erinnerungsdiskurse in Deutschland und den USA im Jahr 2005.* Inaugural-Dissertation. München 2013.

7 Ab Juni 1942 wurden in Kulmhof und danach in Belzec und an anderen Orten überall in den besetzten Ostgebieten unter dem Namen »Aktion 1005« Massengräber exhumiert und die Leichen der Ermordeten verbrannt, um Spuren der Verbrechen zu verwischen.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

8 Vgl. Andreij Angrick: *»Aktion 1005« – Spurenbeseitigung von NS-Massenverbrechen 1942–1945*. Göttingen: Wallstein 2018. Zwar hat Angrick mit seiner Übersicht über die Arbeit der Aktion 1005 einen ersten Schritt getan, was aber ein Desiderat der historiografischen Forschung bleibt sind Fallstudien, die sich mit dem regionalen Ablauf der aufeinanderfolgenden Wellen von Massenerschießungen über die Länge der Besatzungszeit befassen. Die Untersuchung über die Vorgänge in Libau sind eine Ausnahme und fokussieren auf die Beteiligung der Wehrmacht und nicht auf die Wahrnehmung der örtlichen Zivilbevölkerung, vgl. Heinz-Ludger Borgert: Die Kriegsmarine und das Unternehmen ›Barbarossa‹. In: *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv* 1: 52–66, 1999.

9 Für eine ausführlichere Herleitung des Begriffs »Holocaust« im osteuropäischen Kontext siehe unter anderem: Drubek-Meyer 2020, S. 57 ff.

10 Karola Fings: Umgedeutete Vergangenheit. Erinnerungsdiskurse über Konzentrationslager. In: Jan Erik Schulte (Hg.): *Die SS, Himmler und die Wewelsburg*. Paderborn u. a. 2009, S. 418.

11 Fings 2009, S. 419.

12 Ebd., S. 421. Eine ähnliche Einschätzung findet sich bei Jens-Christian Wagner: *Produktion des Todes. Das KZ Mittelbau-Dora*. Göttingen 2001, S. 496 ff.

13 Ebd., S. 494 ff.

14 Fings 2009.

15 Vgl. Bajohr, Pohl 2006, S. 65 ff.

16 Vgl. Michael Wildt: *Massenmord und Holocaust*, 2012, URL: https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/151942/massenmord-und-holocaust (zuletzt besucht: 22.7.2022).

17 Der Hungerplan sah vor, größere Teile der Bevölkerungen in den besetzten Ostgebieten durch Unterversorgung mit Lebensmitteln sterben zu lassen.

18 Rüsen 2013, S. 51.

19 Dass der Duden erst 2022 von seiner Empfehlung abrückt, den Begriff »Juden« nicht zu verwenden und stattdessen von »jüdischen Menschen« zu schreiben, zeigt deutlich, wie tief die NS-Propaganda in die deutsche Sprache eingesunken war.

20 Vgl. Kapitel 3.2.4 über den *perpetrator gaze*.

21 Levy und Sznaider beginnen ihre Übersicht über die Geschichte der Holocausterinnerung erst in der Nachkriegszeit, vgl. Daniel Levy, Natan Sznaider: Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory. In: *European Journal of Social Theory* 2002 5: 87, DOI: 10.1177/1368431002005001002, S. 93 ff.

22 Das prominenteste Beispiel ist Levy, Sznaider 2002.

23 Vgl. Bajohr, Pohl 2006; Peter Longerich: *»Davon haben wir nichts gewusst!«. Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933–1945*. Berlin: Siedler Verlag 2006; Dörner 2007; Kulka, Jäckel 2004/I.

24 Zur Bedeutung der Rede vom 30.1.1939: Saul Friedländer: *Das Dritte Reich und die Juden*. München: C.H.Beck 2006, S. 331–338.

25 Zitiert nach: Bajohr, Pohl 2006, S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

26 Vgl. Harriet Scharnberg: *Die Judenfrage im Bild. Der Antisemitismus in nationalsozialistischen Fotoreportagen.* Hamburg: Hamburger Edition 2018, S. 258–264.

27 Vgl. Bajohr, Pohl 2006, S. 61.

28 Heinz Boberach (Hg.): *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1939–1945.* Herrsching: Pawlak 1984, Band 13, S. 5145.

29 Es gab immer wieder erfolgreiche Ausbrüche, auch aus den Vernichtungslagern.

30 So auch der Lagerkommandant von Westerbork Gemmeker, in dessen Lager zwar nachweislich konkrete Gerüchte über Auschwitz kursierten, der ein *Wissen* über das Schicksal der Juden in Osteuropa vor Gericht aber erfolgreich bestritt.

31 Vgl. Longerich 2006.

32 Ebd., S. 41. Longerich konstatiert des Weiteren (S. 318), dass die Berichte des SD »das Volk grundsätzlich immer als eine homogene Größe angesehen, der Nationalsozialismus [...] als Ausdruck eines einheitlichen Volkswillens« gegolten habe. Auf die kolportierten Meinungen zum Judenmord trifft aber gerade das nicht zu, und Longerich widerspricht sich auch wenige Absätze später, wenn er die Berichte als »Warnsystem, um etwaige negative Reaktionen auf die Politik aufzuspüren, damit solche unerwünschten Erscheinungen mit Hilfe von Propaganda und Repression wieder zum Verschwinden gebracht werden konnten« beschreibt.

33 Vgl. Drubek-Meyer 2020, S. 59.

34 Michael Wildt: Rezension zu: Bernward Dörner: Die Deutschen und der Holocaust. Was niemand wissen wollte, aber jeder wissen konnte. Berlin 2007, ISBN 978-3-549-07315-5 / Frank Bajohr, Dieter Pohl: *Der Holocaust als offenes Geheimnis. Die Deutschen, die NS-Führung und die Alliierten.* München 2006, ISBN 978-3-406-54978-6 / Longerich, Peter: *»Davon haben wir nichts gewußt!«. Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933–1945.* Berlin 2006, ISBN 978-3-88680-843-4, In: *H-Soz-Kult*, 12.3.2008, www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-10354. (zuletzt besucht: 14.3.2023)

35 Ebd. Diese Einschränkung ändert im Übrigen nichts an der ansonsten gerechtfertigten methodischen Kritik Wildts.

36 Für eine detaillierte Bewertung der Verzerrungen in den unterschiedlichen Berichtsinstanzen siehe Franz Dröge: *Der zerredete Widerstand. Zur Soziologie und Publizistik des Gerüchts im 2. Weltkrieg.* Düsseldorf: Bertelsmann 1970, S. 45 ff.

37 Vgl. Kulka, Jäckel 2004/I.

38 Vgl. https://www.deutschlandfunk.de/was-wussten-die-deutschen-vom-holocaust-100.html (zuletzt besucht: 21.2.2024).

39 Dröge 1970.

40 Ebd., S. 25.

41 Ebd., S. 26.

42 Ebd., S. 27.

43 Vgl. ebd., S. 29.

44 Ebd., S. 34.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

45 Gerüchte über den Judenmord untersucht Dröge nicht, da er vorrangig nach Zusammenhängen zwischen Berichterstattung in den Medien und Gerüchten in den Stimmungsberichten sucht, die sich eher in Bezug auf die Bombardierung deutscher Städte oder den Kriegsverlauf herstellen lassen.

46 Otto Dov Kulka, Eberhard Jäckel (Hg.): *Die Juden in den geheimen NS-Stimmungsberichten 1933–1945*. Gesamtausgabe. Düsseldorf: Droste 2004/II, S. 5324.

47 Ebd., S. 5173.

48 Vgl. Luhmann 1996, S. 112.

49 Zu diesem Schluss kommt u. a. in Bezug auf die Katyn-Propaganda des NS-Regimes auch Longerich 2006, S. 326 f.

50 Vgl. https://www.deutschlandfunk.de/was-wussten-die-deutschen-vom-holocaust-100.html (zuletzt besucht: 26.2.2024).

51 Vgl. Sönke Neitzel: *Abgehört. Deutsche Generäle in britischer Kriegsgefangenschaft 1942–1945.* Berlin: Propyläen 2005.

52 Zur Manifestation des Wissens der Täter und Täterinnen in den Filmen und Fotos von Amateuren und Amateurinnen siehe Kapitel 3.2 Bilderhaushalte der nationalsozialistischen Judenverfolgung.

53 Vgl., um nur ein Beispiel zu nennen, die Analyse von Filmen aus der LGBTIQ+-Szene bei Katharina Müller: Geheime Öffentlichkeiten. Zum Kuratieren audiovisueller Spuren der LGBTIQ+-Selbstdokumentation in und mit Verbindungslinien nach Österreich. In: *Nach Dem Film*, 22.11.2021, https://nachdemfilm.de/essays/geheime-oeffentlichkeiten (zuletzt besucht: 14.3.2023).

54 Koch 1992 beschreibt eine ähnliche Dramaturgie in der Präsentation der Fotos von Genewein aus Litzmannstadt, vgl. S. 176.

55 Vgl. Paluch 2022.

56 Vgl. Fabian Schmidt: *Perpetrator gaze.* 2024 (unveröffentlichtes Manuskript).

57 Vgl. Petra Bopp: *Fremde im Visier.* Bielefeld: Kerber 2009, S. 47.

58 Ebd., S. 47.

59 De Jong 1976 (Band 7, Teil 1), S. 353 [meine Übersetzung, F. S.]

60 Vgl. ebd., S. 345 f.

61 Lou de Jong erwähnt den Aufenthalt von Laptos in Birkenau, übernimmt diese Information aber möglicherweise ungeprüft von van der Hal, vgl. ebd., S. 347.

62 Vgl. ebd., S. 349.

63 Ebd. S. 350–351, Auslassungen stammen aus dem Original. [meine Übersetzung, F. S.]

64 Vgl. Frank Bovenkerk: The other side of the Anne Frank story: The Dutch role in the persecution of the Jews in World War Two. In: *Crime, Law & Social Change* 34: 237–258, 2000, S. 241.

65 Sie sind wahrscheinlich in Antizipation der liberalen Grundhaltung der Filmemacher um antisemitische Inhalte bereinigt.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

66 Vgl. Alexander E. Epifanov: *Die Außerordentliche Staatliche Kommission*. Wien 1997; George Ginsburgs: *Moscow's road to Nuremberg. The Soviet background to the trial*. Den Haag 1996, S. 34–40.

67 Vgl. Angrick 2018; Schmidt, Zöller 2021.

68 Vgl. Angrick 2018.

69 David Cesarani: Secret Churchill Papers Released. In: *Journal of Holocaust Education* 4, no. 2 (1995): 226.

70 Auschwitz-Birkenau: Witold Pilecki (April 1943), Rudolf Vrba und Alfréd Wetzler (April 1944). Vom überwiegenden Teil der flüchtigen Insassen (144 erfolgreiche Ausbrüche sind laut Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau dokumentiert) sind keine Berichte über Auschwitz aus der Kriegszeit überliefert.

71 Den sogenannten Gerstein-Bericht schreibt er erst in der Gefangenschaft 1945. Allerdings überreicht Gerstein dem oben erwähnten Niederländer Ubbink im Februar 1943 ein Dokument, das wahrscheinlich ein erster Entwurf dieses Berichts ist.

72 Vgl. American Institute of Public Opinion-Surveys, 1938–1939, The Public Opinion Quarterly, Vol. 3, No. 4 (Oct., 1939), S. 581–607. Alle Befragten äußern eine Meinung zur Behandlung der Juden und Jüdinnen durch das NS-Regime, was voraussetzt, dass die Verfolgung der Juden und Jüdinnen allgemein bekannt ist.

73 Siehe URL: https://www.nytimes.com/1942/12/18/archives/11-allies-condemn-nazi-war-on-jews-united-nations-issue-joint.html (zuletzt besucht: 7.7.2022).

74 Die zehn Monate später veröffentlichte, inhaltlich ähnliche »Moskauer Erklärung« vom 30.10.1943 war eins der zentralen Dokumente bei den Nürnberger Prozessen.

75 Rudolf Vrba, Alfred Wetzler: Der Vrba-Wetzler-Bericht. In: Israel Gutman (Hg.): *Encyclopedia of the Holocaust*. Bd. 1. New York: Macmillan, 1990.

76 Susan Welch: American Opinion Toward Jews During the Nazi Era: Results from Quota Sample Polling During the 1930s and 1940s. In: *Social Science Quarterly* Vol. 95, No. 3 (September 2014), S. 617.

77 Noch gegen Ende des Krieges äußern 60 % der Befragten die Meinung, Juden und Jüdinnen hätten zu viel Macht in Europa. Die Umfragen sind in Hinsicht auf den Antisemitismus allerdings suggestiv und offenbaren eine latent antisemitische Haltung seitens des Instituts.

78 Jan Karski: *Story of a Secret State*. Boston: Houghton Mifflin 1944.

79 Vgl. USHMM URL: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000477 (zuletzt besucht 8.2.2024).

80 Vgl. Bret Werb: *We Will Never Die: A Pageant to Save the Jews of Europe*. 2010. URL: http://orelfoundation.org/journal/journalArticle/we_will_never_die_a_pageant_to_save_the_jews_of_europe (zuletzt besucht: 8.2.2024).

81 Exemplarisch: Levy, Sznaider 2002.

82 Vgl. Sven Kramer, Rezension zu: *Weckel, Ulrike: Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager. Stuttgart 2012*, ISBN 978-3-515-10113-4, In: *H-Soz-Kult*, 23.11.2012, www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-18688>.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

83 Für ausführlichere Informationen zu Zwangsarbeit in Potsdam, siehe Almuth Püschel: *Verwehte Spuren – Zwangsarbeit in Potsdam, Fremdarbeiter und Kriegsgefangene.* Wilhelmshorst: Märkischer Verlag 2002.

84 Vgl. Fabian Schmidt, Alexander Zöller: Filmography of the Genocide: Official and Ephemeral Film Documents on the Persecution and Extermination of the European Jews 1933 –1945. In: Research in Film and History. Audiovisual Traces (2022), Nr. 4, S. 1–160. doi.org/10.25969/mediarep/18245. [SOVIET POW CAMP; PARTISAN HANGING]. M2838, https://archiv-akh.de/filme/2838.

85 Für eine ausführlichere Interpretation von Die Todesmühlen siehe Tobias Ebbrecht-Hartmann, Fabian Schmidt: Virtual Topographies of Memory. Liberation Films as Mobile Models of Atrocity Sites. In: Lucie Česálková, Johannes Praetorius-Rhein, Perrine Val, Paolo Villa (Hg.): *Non-fiction Cinema in Postwar Europe: Visual Culture and Reconstruction of Public Space.* Amsterdam: Amsterdam University Press 2024.

86 Zum Begriff des subkutanen Gedächtnisses vgl. Saryusz-Wolska 2022.

87 Deutsche Übersetzung: Filmdokumente über die Gräuel der nazideutschen Besatzer.

88 Welt im Film Nr. 5, URL: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1002089 (zuletzt besucht 10.1.2024).

89 Drubek-Meyer 2020, S. 84–90; Lindeperg 2021.

90 Levy und Sznaider 2002, S. 94.

91 Vgl. Lindeperg 2021, die detailliert auf die Aussagen von Täter:innen und Opfern des Holocaust in Nürnberg eingeht.

92 Eine Ausnahme stellt Deutschland erwache! dar, der die Diskriminierung von Pol:innen als »Untermenschen« thematisiert.

93 Vgl. Rich Brownstein: *Holocaust Cinema Complete.* Jefferson, NC: McFarland & Company 2021, Appendix I.

94 Die einzige Ausnahme ist Mark Donskoys wenig bekanntes sowjetisches Drama Nepokoryonnye (1946), das die Ermordung der Juden in Babyn Jar darstellt.

95 Vgl. Tobias Ebbrecht-Hartmann, Noga Stiassny, and Fabian Schmidt: The Auschwitz Tattoo in Visual Memory. Mapping Multilayered Relations of a Migrating Image. In: *Research in Film and History.* Video Essays (2023). URL: https://film-history.org/node/1129. doi.org/10.25969/mediarep/19713.

96 Für die vielen Hinweise auf frühe Ausstellungen danke ich Rachel E. Perry von der Universität in Haifa.

97 Eins der Kapitel bezieht sich unmissverständlich auf Fotos von der Befreiung des KL Danzig, die zerstückelte Leichen zeigen.

98 An diesem Beispiel wird die Bedeutung von Fotos und Filmen als Spuren deutlich: Aus den Illustrationen sind alle Spuren verschwunden, in den korrespondierenden Filmbildern der sowjetischen Kameramänner kann man aber erkennen, dass zumindest eins der Kinder ein kleines helles Dreieck trägt und damit als Jude ausgewiesen ist. Darüber hinaus sind die Kinder durch die fotografische Abbildung identifizierbar. Auch dass sie Zwillinge sind,

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lässt sich in den ersten Einstellungen im Film noch sehen, in den Illustrationen erscheinen sie nur als bereits getrennte, einzelne Kinder.

99 Dalia Ofer: The Strength of Remembrance: Commemorating the Holocaust during the First Decade of Israel. In: *Jewish Social Studies, New Series*, Vol. 6, No. 2 (Winter, 2000), pp. 24–55.

100 Vgl. ebd., S. 26.

101 Vgl. Irving Abella, Franklin Bialystok: Canada. In: David S.Wyman (Hg.): *The World reacts to the Holocaust*. Baltimore und London: The John Hopkins University Press 1996, S. 760. Abella und Bialystok geben die Zahl der Überlebenden, die vor der Staatsgründung nach Israel migrieren, mit 250.000 an.

102 Vgl. Tom Segev: *The Seventh Million: The Israelis and the Holocaust*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1993, S. 421 ff.

103 Vgl. Peter Novick: *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mifflin Company 1999, S. 66.

104 Ramona Saavedra Santis: Unzugehörig. Kommunikative Erinnerungsmuster von Überlebenden des Frauen-Konzentrationslagers Ravensbrück aus der Sowjetunion. In: Janine Doerry, Thomas Kubetzky, Katja Seybold (Hg.): *Das soziale Gedächtnis und die Gemeinschaften der Überlebenden*. Göttingen: Wallstein 2014, S. 131.

105 Vgl. https://www.yiddishbookcenter.org/collections/yizkor-books (zuletzt besucht: 7.6.2023).

106 Vgl. Jan Eric Schulte, Michael Wildt (Hg.): *Die SS nach 1945. Entschuldungsnarrative, populäre Mythen, europäische Erinnerungsdiskurse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag 2018.

107 Vgl. Karsten Wilke: Veteranen der Waffen-SS in der frühen BRD. In: Jan Eric Schulte, Michael Wildt (Hg.) 2018, S. 80.

108 Vgl. ebd., S. 84.

109 Rüsen 2013, S. 51.

110 Vgl. Schmidt, Zöller 2021.

111 Gertrud Koch ist eine der wenigen Autor:innen, die der These von den nicht gedrehten Bildern widerspricht. Vgl. Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S 134: »Daß es etwas in den Bildern selbst geben müsse, das eine Art heiliger Scheu vor seinem Mißbrauch verbreitete, ist eine Annahme, die leider auf die Nazis nicht zutraf. Weder umgingen sie die Darstellung der antisemitischen Propaganda-Entwürfe, noch schreckten sie davor zurück, in den Vernichtungslagern selber Filme von ihren Greueltaten anfertigen zu lassen.«

112 Vgl. Schmidt, Zöller 2021.

113 Bernd Boll: *Waffe und Souvenir*. 2013, S. 2. Lediglich die Kriegsmarine bildete eine Ausnahme, bei der ab Kriegsbeginn eine Genehmigung für Filmaufnahmen erforderlich war, was jedoch keine hohe Hürde darstellte. In allen anderen Bereichen waren die Verbote entweder zeitlich oder räumlich begrenzt.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

114 Zitiert wird in der Regel eine Bestätigung des Befehls von 1944, die ihn selbst aber nicht wiederholt. Vgl. Helmut Heiber (Hg.): *Reichsführer!... Briefe an und von Himmler.* München: DVA 1970, S. 337 f.

115 Janina Struk: *Photographing the Holocaust.* New York: Routledge 2005, S. 105 [meine Übersetzung, F. S.]

116 Ghetto In Dabrowa Gornicza And Bedzin (A: USHMM) / Die Juden Von Dombrowa (BA). 35 mm, b/w, 241 m. 11 min Source: NARA, 242 MID 6198u. Vgl. Schmidt, Zöller 2022.

117 Brzeziny Ghetto (A: USHMM) / Das Ghetto In Löwenstadt (A: BA). 16 (?) mm, b/w. 6 min. Vgl. Schmidt, Zöller 2022.

118 Der Jude Im Regierungsbezirk Zichenau. 16 mm, b/w, 84 m. 9 min. Vgl. Schmidt, Zöller 2022.

119 Lucjan Dobroszycki: *The Chronicle of the Lódz Ghetto, 1941–1944*. New Haven: Yale University Press 1984, S. 203.

120 Vgl. Schmidt, Zöller 2022.

121 Vgl. Knoch 2001, S. 116.

122 Zu »NS-Verbrechen und ausländische Bilderpolitik bis 1945« siehe Knoch 2001, S. 115 ff.

123 Das Interview stammt aus Als wär's ein Stück von Dir! (1959, Peter Schier-Gribowsky).

124 Vgl. Knoch 2001, S. 69.

125 Vgl. *Frankfurter Allgemeine*, 17.7.2010: »Wie in einer Gruppe Pauschaltouristen war schon damals der Tausch der Bilder organisiert. Anhand der Nummer auf der Rückseite der Fotos konnten die Kameraden Abzüge bestellen.«

126 Vgl. Peter Jahn, Ulrike Schmiegelt (Hg.): *Foto-Feldpost: geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945.* Berlin: Elefanten Press, 2000, S. 118.

127 Vgl. Schmidt, Zöller 2021.

128 Solche Berichte gab es beispielsweise im *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitler-Terror* (Basel 1933, S. 48), vgl. Knoch 2001, S. 78, Fn 80.

129 Knoch 2001, S. 110.

130 Z. B.: Wochenschauberichte über den niederländischen Arbeitsdienst zeigen in Reih und Glied marschierende Freiwillige. Vgl. Nederland in de Tweede Wereldoorlog (Folge 3, 7, 16).

131 Die Darstellung von Jüdinnen bei der Arbeit findet sich in unveröffentlichten Materialien wie dem Film aus Bedzin (Die Juden Von Dombrowa) und dem Theresienstadtfilm. Auch diese Parallele rückt die Bildsprache des Westerborkfilms näher an die Deckvisualisierungen heran.

132 Vgl. Knoch 2001, S. 110 f.

133 Michael Wildt verweist auf die enge Verschränkung des nationalsozialistischen Arbeitsbegriffs mit antisemitischen Ausschlüssen, vgl. Michael Wildt: Der Begriff der Arbeit bei Hitler. In: Marc Buggeln, Michael Wildt (Hg.): *Arbeit im Nationalsozialismus.* München: De Gruyter Oldenbourg 2014, z. B. S. 17 f.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

134 Auch in den Wochenschauen wird dieses Thema ab 1939 immer wieder aufgegriffen. Die Ufa-Tonwoche 472 (20. September 1939) zeigt Aufnahmen von Juden bei der Trümmerbeseitigung, Kommentar: »Nur wenn man sie richtig arbeiten lässt, werden sie plötzlich sehr zurückhaltend«. Auch Die Deutsche Wochenschau 558 (14. Mai 1941) und 570 (6. August 1941) enthalten Passagen mit Juden, die zur Arbeit gezwungen werden.

135 Vgl. Knoch 2001, S. 102.

136 *Münchner Illustrierte Presse* vom 16.7.1933. Ähnliche Berichte über die Arbeitslager: *Illustrierter Beobachter* vom 10.12.1932 und 30.1.1934 sowie Ausgabe 47, 1937 (zitiert nach Knoch 2001, S. 81).

137 Vgl. URL: https://archiv-akh.de/filme/1476#1 (zuletzt besucht 10.7.2021)

138 Harriet Scharnberg: Juden lernen arbeiten. In: Michael Nagel, Moshe Zimmermann (Hg.): *Judenfeindschaft und Antisemitismus in der deutschen Presse.* Bremen: Edition Lumiere 2013, Bd 2, S. 871 f.

139 »Produktivierung« ist ein nationalsozialistischer Propagandabegriff.

140 Als »Hachschara« bezeichneten Zionist:innen die systematische Vorbereitung von Juden und Jüdinnen auf die Alija, die Besiedlung Palästinas, unter anderem durch das Erlernen von Ackerbau und Viehzucht.

141 Vgl. u. a. Sylvie Lindeperg: Westerbork: Das doppelte Spiel des Films. In: Florian Krautkrämer (Hg.): *Aufschub. Das Lager Westerbork und der Film von Rudolf Breslauer / Harun Farocki.* Berlin: Vorwerk 8 2018, S. 23; Laura Rascaroli: Transits Essayistic Thinking at the junctures of Images in Harun Farocki's Respite and Arnaud des Palliere's Drancy Avenir. In: Axel Bangert, Robert S.C. Gordon, Libby Saxton*: Holocaust Intersections.* London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing 2013, S. 72.

142 Koch 1992, S. 170 ff.

143 Ebd., S. 174.

144 Ebd., S. 171.

145 Vgl. Koppermann 2019, S. 102.

146 Jaimie Baron übernimmt diesen Begriff von Vivian Sobchak im Zusammenhang mit der Rezeption des Ghettofilms. Jamie Baron: *Reuse, Misuse, Abuse: The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2020, S. 128 f.

147 Sanyal 2015, S. 104

148 Koch 1992, S. 174.

149 Koppermann 2019, S. 121.

150 Den Fund des Inhaltsverzeichnisses der Polenfilme verdanke ich Dirk Rupnow. Es befindet sich im Stadtarchiv Nürnberg unter der Signatur E39.Nr. 2384.

151 Die Darstellung der Geschichte der Propagandakompanien folgt Daniel Uziel: Wehrmacht Propaganda Troops and the Jews. In: *Yad Vashem Studies*, Vol. 29, 2001, S. 27– 65 und Hasso von Wedel: *Die Propagandatruppen der Deutschen Wehrmacht.* Neckargemünd: Kurtz Vowinckel Verlag 1962.

152 Vgl. Uziel 2001.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

153 Ebd., S. 39.

154 Miriam Y. Arani: Die Fotografien der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939–1945. In: *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 60 (2011) H. 1, S. 39.

155 Knoch 2001, S. 32.

156 Vgl. Ulrike Koppermann: Challenging the Perpetrators' Narrative: A Critical Reading of the Photo Album ›Resettlement of the Jews from Hungary‹. In: *Journal of Perpetrator Research* 2.2.2019, S. 101–129.

157 Angricks Aktenfunde belegen überdies, dass die Arbeit wenigstens einer der Einsatzgruppen der Aktion im Herbst 1944 von einer SS-Propagandakompanie, möglicherweise zu Schulungszwecken, auf Film dokumentiert wurde. Vgl. Angrick 2018, S. 675.

158 Vgl. Saul Friedländer: *Das Dritte Reich und die Juden.* München: C.H.Beck 2006, Bd. 2, S. 58 ff.; Über Judenforschung siehe Dirk Rupnow: *Vernichten und Erinnern, Spuren nationalsozialistischer Gedächtnispolitik.* Göttingen: Wallstein Verlag 2005, S. 137 ff.

159 Goebbels' Tagebuchnotiz vom 27.4.1942, die Deportation der Jüdinnen und Juden zu Bildungszwecken zu dokumentieren, geht ebenfalls in diese Richtung. Hippler behauptet in seinen Erinnerungen, Goebbels habe ihn im Oktober ins Ghetto geschickt, um Aufnahmen »vom Leben in den polnischen Ghettos« zu machen. Vgl. Fritz Hippler: *Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden von Fritz Hippler ehem. Reichsfilmintendant unter Josef Goebbels*. Düsseldorf: Verlag Mehr Wissen 1981, S. 187.

160 Rupnow 2005, S. 120 ff.

161 Vgl. ebd., S. 14. Rupnow zitiert Ian Buruma: *Erbschaft der Schuld: Vergangenheitsbewältigung in Deutschland und Japan.* München: Carl Hanser Verlag 1994, S. 95, Hitler habe beabsichtigt, »ein Denkmal zur Erinnerung an die Vernichtung der polnischen Juden zu errichten.«

162 Der vermeintliche grammatikalische Lapsus der »nicht mehr« einsatzfähigen Kinder – es müsste ja »noch nicht« heißen – verweist möglicherweise unterbewusst auf das Schicksal, das diese Personengruppe erwartet. Dass diese Gruppe nicht mehr bei der Einweisung ins Lager erwähnt wird, ist ein weiterer stummer Verweis auf ihre Ermordung.

163 Vgl. Heynowsky und Scheumann: Die Lüge und der Tod (1988); ausführlicher zu den Filmen: Ebbrecht 2011.

164 Vgl. Karel Margry: The First Theresienstadt Film (1942). In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 19, No. 3, 1999, S. 309–337.

165 Vgl. Rupnow 2005, S. 232 ff.

166 Vgl. H.G. Adler: *Theresienstadt 1941–1945, Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft.* Tübingen: J.C.B. Moohr (Paul Siebeck) 1960, S. 181.

167 Vgl. Hans Hofer: Der Film über Theresienstadt. In: Rat der jüdischen Gemeinden in Böhmen und Mähren (Hg.): *Theresienstadt*. Wien: Europa Verlag 1968, S. 196. Die Beschreibungen von Adler und Hofer ähneln sich, aber nicht so, als ob sie voneinander abgeschrieben hätten.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

168 Adler 1960, S. 181 ff.

169 Vgl. Bericht von Otto Schlesinger, NIOD 250i, Doc. 511.

170 W. J. T. Mitchell: Interdisciplinarity and Visual Culture. In: Robert M. Burns (Hg.): *Historiography Vol 3 – Ideas*. New York: Routledge 2006, S. 293.

171 Dabei lässt sich gerade aus dem Phänomen des *spoilers* auch Fruchtbares für die Analyse von Bildikonen ableiten. Denn Bildikonen spoilern gerade nicht, sondern deuten Hintergrunddetails oft nur an, ohne den Ausgang der Geschichte zu verraten.

172 Zitiert nach: Elke Grittmann, Ilona Ammann: Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie. In: Elke Grittmann, Irene Neverla, Ilona Ammann (Hg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag 2008, S. 22.

173 Zur Unterscheidung von Speicher- und Funktionsgedächtnis: Aleida Assmann 2006, S. 54 f.

174 Karl Mannheim: Das Problem der Generationen. In: *Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie* 7 (1928), S. 157–185, 309–330, S. 182.

175 Zur Bedeutung der Auswahl von Bildern durch Bildredaktionen: Grittmann, Ammann 2008, S. 13 ff.

176 Vgl. Akiba A. Cohen, Sandrine Boudana, Paul Frosh: You Must Remember This: Iconic News Photographs and Collective Memory. In: *Journal of Communication* 68 (2018) 453–479.

177 Cornelia Zumbusch: ›Gesteigerte Gesten‹. Pathos und Pathologie des Gedächtnisses bei Warburg und Freud. In: Bettina Bannasch, Günter Butzer (Hg.): *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 270.

178 Vgl. ebd., S. 273.

179 Ebbrecht 2011, S. 304.

180 Vgl. Saryusz-Wolska 2022, S. 194 und S. 259 ff.

181 Eine ähnliche Bild-Überlagerung lässt sich bei Erinnerungen von Heimatvertriebenen über die ersten Tage nach dem Überfall auf Polen beobachten. Die von den Polen vielerorts durchgeführte Internierung der Volksdeutschen, die aufgrund von Angriffen auf das sich zurückziehende polnische Militär teilweise notwendig war, wird heute von den Heimatvertriebenen via *oral history* als Reihe von Todesmärschen erinnert, eine begriffliche Anleihe aus der Holocausterinnerung. Die propagandistische Quelle für die Schilderungen ist Edwin Erich Dwinger: *Der Tod in Polen. Die volksdeutsche Passion*. Eugen Diederichs Verlag 1940. Damit soll nicht in Abrede gestellt werden, dass es auch zu Morden an Volksdeutschen kam, siehe hierzu die einschlägige polnische und deutsche Literatur.

182 Vgl. Ebbrecht 2011, S. 84.

183 Das trifft zum Beispiel auf die Bilder vom sogenannten zweiten Zug in Westerbork zu, die in dem Maße, in dem sie als Illustrationen für die Ankunft in Auschwitz verwendet werden, aus den historischen Darstellungen über Westerbork verschwinden.

184 Die quasi-situationistische Übernahme von Kampfbegriffen des politischen Gegners, wie die Begriffsmigration von »political correctness«, gehört auch zu dieser Art der Bedeutungswanderung.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

185 Mannheim 1928, S. 166.

186 Cornelia Brink nennt Vicky Goldberg als Beispiel für eine frühe Verwendung des Begriffs *icon* für Fotografien. Vgl. Cornelia Brink: Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps. In: *History and Memory* Vol. 12, No. 1 (Frühling / Sommer 2000), S. 137. Vicky Goldberg: The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives. New York: Abbeville Press l99l.

187 Cornelia Brink: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945.* Berlin: Akademieverlag 1998.

188 Vgl. Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge Totaler Herrschaft.* Frankfurt am Main: Europäische Verlagsgesellschaft 1955, S. 1106, Fn 106. Sie rekurriert im folgenden Satz auf Buchenwald und Auschwitz.

189 Vgl. URL: http://www.gelsenzentrum.de/suchomel_lanzmann_english.htm (zuletzt besucht 4.4.2022)

190 Brink 2000, S. 142.

191 Vgl. David D. Perlmutter: *Photojournalism and foreign policy – Icons of outrage in international crises.* New York: Praeger 1998, S. XVI.

192 Hans Belting: *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München: C.H. Beck 1990, S. 141 und 142.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4 Das Durchgangslager Westerbork

Der Westerborkfilm erweckt den Anschein, er dokumentiere das Leben im Lager. Die Aussagen von Lagerkommandant Gemmeker über den dokumentarischen Charakter der Aufnahmen unterstützen diese Annahme, und schließlich deutet die regelmäßige Verwendung des Materials von den Deportationen in eine ähnliche Richtung. Um beurteilen zu können, inwiefern diese Annahme zutrifft, ist es sinnvoll, sich mit den Umständen im Lager zu befassen. Daher soll hier die, oder besser: eine Geschichte des Lagers erzählt werden.

Die Formierung der sozialen historischen Gedächtnisse besteht auch in der Genese strukturierender Narrativierungen. Da es in der vorliegenden Untersuchung ganz allgemein um die Offenlegung solcher Formierungsprozesse geht, sollen solche Effekte und Prozesse auch bei der Rekonstruktion der Lagergeschichte sichtbar gemacht werden. Zu diesem Zweck werden die Quellen nach ihrer mnemonischen Relationalität präsentiert, also nach den Schichten geordnet, in denen sie sich abgelagert haben, bzw. entlang ihrer Distanz zu den historischen Vorgängen. Die Gedächtnisse verändern sich mit dem Wandel der Rahmungen. Der Machtwechsel 1945 führt zwangsläufig zu einer Neubewertung der Erinnerungen, die Grundlage der Aufzeichnungen sind. Die erste Kategorie der ausgewerteten Quellen umfasst daher die Unterlagen aus der Zeit vor der Befreiung des Lagers. Diese Dokumente werden gemeinsam mit Briefen und den Tagebucheintragungen von Philip Mechanicus,[1] Mirjam Bolle[2] und Etty Hillesum[3] als von den späteren Historisierungsprozessen unbeeinflusste Zeitdokumente betrachtet. Eine zweite Gruppe bilden die Egodokumente, die nach Ende des Krieges entstanden sind und sich wiederum in zwei Unterkategorien aufteilen: in Berichte, die unmittelbar nach dem Krieg verfasst, und Lebenserinnerungen, die mit großem zeitlichen Abstand veröffentlicht werden.[4] Außerdem nimmt die Darstellung eine qualitative Gewichtung der Quellen vor. Die Aussagen Gemmekers während des Prozesses werden nur unter Vorbehalt berücksichtigt, da er sich in einer strategisch defensiven Position befindet und nicht einfach als Zeitzeuge aus seinen Erinnerungen erzählt. Die aus dieser Position resultierenden narrativen Glättungen werden, soweit möglich, als solche benannt. Auf diese Weise soll der bestehenden Sammlung an Erzählungen über die Ereignisse rund um die Aufnahme des Westerborkmaterials eine stärker an verifizierbaren Quellen orientierte Version hinzugefügt werden. Dadurch entsteht einerseits eine eigene Erzählung, nämlich die Mikrogeschichte der Erschließung und der Historisierung

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Komplexes *Westerbork,* der aus der Lagergeschichte, dem Film und allen damit verbundenen Gedächtnissen besteht, und andererseits wird die Bedeutung von Narrativierungen und anderen Prozessen der Gedächtnisformierung für den bisherigen Zugang zum Filmmaterial besser nachvollziehbar. Durch diese Rekonstruktionsarbeit bleibt der eigentliche Gegenstand der Untersuchung, das Filmgedächtnis des Westerborkfilms, nicht unberührt. Allerdings wird es auch nicht manipulativ verändert, sondern es findet hoffentlich ein Stück weit zu sich selbst (auch wenn ein solches Zu-sich-selbst-Finden sich nicht notwendigerweise neutral auf die Holocausterinnerung auswirkt).

Im Folgenden soll also zunächst eine Annäherung an die Umstände der Filmaufnahmen erfolgen, die sich mit größtmöglicher Neutralität mit dem auseinandersetzt, was in den Archiven an Hinterlassenschaften zu finden ist. Es geht dabei auch um die Rekonstruktion eines Entdeckungsprozesses, der vielen der heute existierenden Darstellungen des Lagers ebenfalls vorangegangen ist, ohne dass dies üblicherweise thematisiert wird. Die gängige Darstellung von Institutionen mit Gründungsdaten, Dienstdauer der Direktoren usw. vermittelt den falschen Eindruck, dass solche Informationen in den Archiven einfach verfügbar sind. Die niederländische Historikerin Eva Moraal plädiert in ihren »methodischen Überlegungen« zur Geschichte der Bedeutung von Westerbork dafür, die Ego-Dokumente der Westerborküberlebenden zu nutzen, um die überlieferten Akten aus dem Archiv mit Leben zu füllen. Sie demonstriert, dass sich viele der inneren Zusammenhänge im Lageralltag aus den überlieferten Listen und Quittungen nicht rekonstruieren lassen und die Geschichtsschreibung daher auf die Ego-Dokumente angewiesen ist.[5] Dieser Vorschlag soll hier umgesetzt und diese Umsetzung transparent gemacht werden.

Die folgende Darstellung wird zwar nicht an den Detailreichtum der bereits existierenden Rekonstruktionen von Jacob Presser, Loe de Jong und Willy Lindwer heranreichen, aber in zentralen Punkten unter Zuhilfenahme bisher nicht beachteter Dokumente den bereits bestehenden Versionen der Lagergeschichte eine weitere hinzufügen. Eine umfassende Betrachtung des Zusammenhangs zwischen identitätsbildender Narration und faktischer Erzählung der deutschen und niederländischen Holocaustüberlebenden, die in diesem Rahmen nicht geleistet werden kann, findet sich bei Sandra Ziegler.[6] Jacob Pressers *Ashes in the wind* und Loe de Jongs *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog* bieten eine Gesamtdarstellung der Verfolgung und Ermordung der niederländischen Jüdinnen und Juden, die den größeren Rahmen der Geschichte des Lagers bildet.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.1 Die Quellen

Primärquellen für die Geschichte des Lagers sind die Akten der Lagerverwaltung, die heute im Archiv des Instituts für Kriegs-, Holocaust- und Genozidforschung in Amsterdam (NIOD) aufbewahrt werden.[7] Vereinzelt finden sich Westerbork betreffende Dokumente auch im niederländischen Staatsarchiv. Zu den Primärquellen zählen auch Briefe und Briefsammlungen, die noch vor Ende des Krieges angefertigt wurden, wie zum Beispiel die Sammlung von Mirjam Bolle. Die Tagebücher von Philip Mechanicus, S. J. Braafs,[8] Etty Hillesum, und von A. von Aas (Tagebuch 1942–44),[9] der Bericht von Heinz Umrath[10] sowie die Rapporte des Ordnungsdienstes,[11] der Brief des österreichischen Geschäftsmanns Wohl[12] und der Bericht der Contact-Afdeling, der noch kurz vor Ende des Krieges entsteht,[13] sind ebenfalls wichtige Primärquellen. Zeichnungen und Fotos aus dieser Zeit gelten ebenfalls als Primärquellen. Das NIOD-Archiv bewahrt ein privates Fotoalbum des Lagerkommandanten Konrad Gemmeker auf sowie diverse Fotografien aus der Zeit vor der Befreiung 1945, die dem Lagerfotografen Rudolf Breslauer zugeschrieben werden.[14] Im Nachlass von Edith Hartog (1923–2009)[15] befinden sich einige Zeichnungen aus der Lagerzeit, und das Erinnerungszentrum Westerbork verfügt ebenfalls über ein eigenes Archiv, in dem weitere, ähnliche Artefakte aufbewahrt werden. Schließlich ist eine der wichtigsten Primärquellen der Westerborkfilm selbst. Das Lager erscheint außerdem in unzähligen zeitgenössischen Dokumenten, die nicht direkt mit der Lagerverwaltung oder dem Erleben der Internierten in Verbindung stehen, wie Zeitungsberichten[16] und amtlichen Korrespondenzen. Auch die Aufzeichnungen der kanadischen Einheiten, die das Lager befreien und danach wiederholt besuchen, sind von Bedeutung.

Eine selten genannte Primärquelle sind die Kassiber, die während der Zugfahrten von Westerbork nach Auschwitz von den Deportierten verfasst werden. Diese Nachrichten werden kurz vor dem Aussteigen in Auschwitz aufgeschrieben und dann im Waggon versteckt. Zwischen Westerbork und Auschwitz verkehrt damals immer derselbe Zug, was im Lager bekannt ist. Bei der Reinigung vor der neuen Abfahrt werden diese Kassiber gefunden und einige haben sich bis heute erhalten. Salomon Presseisen übergibt 1970 der Staatsanwaltschaft in Düsseldorf die Abschrift einer solchen Botschaft. Sie listet die deutschen Städte auf, durch deren Bahnhöfe der Zug fährt: Leer, Oldenburg, Bremen, Reichenbach usf. Am dritten Tag endet die Beschreibung abrupt mit der Ankunft in Auschwitz.[17] Aad van As zitiert in seinen Erinnerungen eine dieser Botschaften: »Wir stehen

https://doi.org/10.5771/9783968300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jetzt in Auschwitz still, wir müssen aussteigen. Es ist eine große Fabrikstadt, denn man kann viele Schornsteine sehen.«[18]

Die Quellen aus der Nachkriegszeit, die aufgrund des größeren zeitlichen Abstands zu den Ereignissen und des mit der Befreiung verbundenen Umbruchs hier als Sekundärquellen gewertet werden, sind zahlreicher. Im NIOD werden Berichte der jüdischen Angehörigen der Lageradministration aufbewahrt, die kurz nach dem Krieg entstanden sind. Besonders ausführlich sind die Rapporte von Oberdienstleiter Kurt Schlesinger und von Hans Ottenstein.[19] Auch die Gerichtsakten des Prozesses gegen den Lagerkommandanten Gemmeker, einschließlich der Interviews aus der Prozessvorbereitung, die im September 1947 geführt werden, sind wichtige Quellen.[20] Das Archiv in Yad Vashem listet eine Vielzahl von Erinnerungsberichten ehemaliger Internierter, teilweise schriftlich, teils in Form von Video-Interviews, die bisher nicht systematisch ausgewertet wurden. Fred Schwarz veröffentlicht seine Erinnerungen postum als Bericht in Romanlänge,[21] die Memoiren von Siegfried van den Bergh gibt es unter dem Titel *Der Kronprinz von Mandelstein – Überleben in Westerbor*k.[22] Es existieren weiterhin ausführliche Erzählungen über das Lager, beispielsweise von Heinz Hesdörffer,[23] Coenraad Rood,[24] Herbert N.Kruskal[25] und Hannelore Grünberg-Klein.[26] Ebenfalls über Westerbork berichten Zeug:innen des Eichmannprozesses, zu den bekannteren gehört der Vortrag von Joseph Melkman.[27]

Jacob Presser, der den Krieg in einem Versteck überlebt, verarbeitet 1957 fremde Erinnerungen an Westerbork in seinem Roman *Die Nacht der Girondisten*. Pressers Sachbuch *Ondergang: De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom 1940–1945* von 1965 (englisch stark gekürzt als: *Ashes in the wind* 1968/2010) ist bis heute eines der wichtigen historiografischen Werke über die Verfolgung der niederländischen Jüdinnen und Juden. In seiner Darstellung der Lagergeschichte greift Presser immer wieder auf den Bericht von Hans Ottenstein zurück.[28] Ottenstein, Dienstleiter der sogenannten »Antragsstelle« im Lager,[29] hatte 1947 vom RIOD den Auftrag erhalten, eine ausführliche Zusammenfassung seiner Zeit in Westerbork zu verfassen.[30] Die von Poliakow und Wulf veröffentlichte Dokumentensammlung *Das Dritte Reich und die Juden* schließlich enthält in der niederländischen Ausgabe einen Abschnitt über die Verfolgung der niederländischen Jüdinnen und Juden, geht aber nicht auf Westerbork ein. Die ausführlichste Darstellung Westerborks findet sich in der zwischen 1969 und 1994 veröffentlichten Studie *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog* des Historikers Loe de Jong. De Jong macht von den wenigen vorhandenen Dokumenten Gebrauch und versucht als einziger, diese für seine Leser:innen

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nachvollziehbar als Quellen von den Erzählungen zu trennen. Die Zeug:innenaussagen aus den Ermittlungsverfahren der Staatsanwaltschaft Düsseldorf gegen den Lagerkommandanten Gemmeker (1960–1976) sind eine weitere Quelle.[31] Schließlich gibt es eine Reihe von Dokumentarfilmen, in denen Zeitzeug:innen Erinnerungen aus dem Lagerleben teilen, darunter Hans Margules, Louis de Wijze und Henny Dormits, die im Chor des Gottesdienstes singt, der im Auftrag Gemmekers gefilmt wird. Die für die vergangenen 30 Jahre jedoch einflussreichste Quelle – zunächst in den Niederlanden und, vermittelt durch Thomas Elsaesser, der seit 1991 Professor in Amsterdam war, indirekt auch international – ist Willy Lindwers bebilderte Lagergeschichte *Kamp van Hoop en Wanhoop* (1990), sowie der zeitgleich veröffentlichte Film gleichen Titels. Obgleich Buch und Film größtenteils nicht auf Dokumenten beruhen, sondern aus Erinnerungen von Zeitzeug:innen bestehen, geben sie bis heute die beste Übersicht über die Geschichte des Lagers.[32] Allerdings nimmt Lindwer hier einige Festlegungen hinsichtlich des Gedenkens (und der Gedächtnisse) an das Lager vor, die nicht unproblematisch sind. Das 1997 von Koert Broersma und Gerard Rossing veröffentlichte und 2021 überarbeitete Sachbuch *Kamp Westerbork gefilmd* bildet schließlich die letzte größere Sammlung von Zeitzeug:inneninterviews, mit Fokus auf den Westerborkfilm.[33] Eine recht vollständige Übersicht über Egodokumente mit Bezug auf das Lager Westerbork bis 2010 gibt die Bibliografie von Eva Moraal.[34] Neben den genannten Quellen gibt es eine kleinere Zahl von Texten über die Lagergeschichte wie beispielsweise *Das Polizeiliche Durchgangslager Westerbork* von Anna Hájková[35] oder die zusammenfassende Darstellung auf der Website des Herinneringscentrums in Westerbork. Hier handelt es sich jeweils um das Ergebnis eigener Recherchen, die zu geschlossenen Narrativen zusammengestellt wurden. Lagerkommandant Gemmeker lässt im Herbst 1944, mehr als ein halbes Jahr vor der Befreiung, erhebliche Teile der Verwaltungsakten vernichten, wie der ehemalige Oberdienstleiter Kurt Schlesinger in einem Bericht für die kanadischen Befreier feststellt. Die bruchstückhafte Überlieferung vieler Vorgänge deutet darauf hin, dass diese Behauptung zutrifft. Es ist erstaunlich, wie umfangreich die Dokumentensammlung zum Lager im NIOD heute trotz dieser Verschleierungsversuche ist. Kurt Schlesinger hatte die Deportationslisten rechtzeitig abschreiben lassen und unter einer der Baracken vergraben, und möglicherweise sind weitere Dokumente auf ähnliche Weise durch aktives Verstecken erhalten geblieben. Dennoch muss berücksichtigt werden, dass die vorliegenden Akten, die die Grundlage der Rekonstruktion der Lagergeschichte darstellen, das Ergebnis einer Selektion durch den Lagerkommandanten Gemmeker sind.

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.2 Vorgeschichte der Gründung des Lagers

Gegründet wird das Lager Westerbork 1939 von der niederländischen Regierung nicht als »Judendurchgangslager«, sondern als Flüchtlingslager für deutsche und österreichische Jüdinnen und Juden, die vor der Verfolgung der Nationalsozialisten in die Niederlande fliehen. Als zentrales Sammellager hätte es sich aufgrund seiner begrenzten Kapazitäten nicht geeignet. Der Bau des Lagers hat eine für die niederländische Innenpolitik symbolische Bedeutung. Ein Bericht in einer der großen niederländischen Tageszeitungen, *Het Telegraaf,* vom 14. Oktober 1939 über den Bau des Lagers spricht von einer jüdischen Gemeinde, gar einer Kleinstadt mit zukünftig 3.000 Einwohnern und der Möglichkeit einer Erweiterung.[36] Auch das Provisorische der Internierung wird betont, und ein Staatsbeamter wird zitiert, der bereits über die Nutzung der Anlage nach Weiterreise der Flüchtlinge nachdenkt. In den darauf folgenden Monaten findet Westerbork jedoch kaum Erwähnung in den Zeitungen. Lediglich zweimal wird es im Zusammenhang mit illegalen Flüchtlingen genannt,[37] und in einer Kleinanzeige wird ein Rassehund zum Verkauf angeboten, Adresse: Kamp Westerbork.[38] Eine öffentliche Debatte über die jüdischen Flüchtlinge im Lager Westerbork, die ihren Niederschlag in den Zeitungen gefunden hätte, gibt es nicht. Die laut Zeitungsbericht anvisierte Zahl von 3.000 Einwohnern hat Westerbork in den ersten Jahren seines Bestehens nicht erreicht. Im Frühjahr 1940 bietet das fertiggestellte Lager ca. 1.000 Bewohner:innen Unterkunft. Zu diesem Zeitpunkt leben in den Niederlanden bereits knapp 30.000 österreichische und deutsche Jüdinnen und Juden, die auf der Flucht vor Verfolgung eingewandert sind.[39] Sie sind in den für diese Zwecke bereitgestellten rund 30 Lagern und Hotels über das ganze Land verteilt.[40] Zum größten Teil handelt es sich um zweckmäßige Unterkünfte, allerdings sind manche der Lager mit Stacheldraht gesichert.[41] Einer der prominenteren Internierungsorte ist das Llyod-Hotel am Hafen von Amsterdam.[42] Etwa 300 Flüchtlinge leben dort, hauptsächlich Familien mit Kindern und alleinstehende Erwachsene. Älteren Menschen, die nicht als Konkurrenz auf dem Arbeitsmarkt wahrgenommen werden, ist es gestattet, sich in Amsterdam auf eigene Kosten eine Unterkunft zu suchen. Kinder dürfen das Hotel wochentags verlassen und eine deutsche Schule besuchen, während die erwachsenen Flüchtlinge für den Ausgang eine Genehmigung benötigen.[43] Die 181 Jüdinnen und Juden, die 1939 als Passagiere der legendären *St. Louis* von den Niederlanden aufgenommen werden, sind anfangs hier interniert. Im Herbst reisen sie weiter nach Westerbork, als erste Bewohner:innen des noch nicht ganz fertiggestellten Lagers.[44] Es ist sehr wahr-

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

scheinlich, dass die öffentliche Diskussion über den Umgang mit den jüdischen Emigrant:innen im Zusammenhang mit dem Fall der *St. Louis* die Planung und den Bau des Lagers in der Drenther Heide beschleunigt haben. In der Anfangszeit hat laut der Erinnerung von Hannelore Grünberg-Klein jede Familie in Westerbork zwei abgetrennte Räume mit eigenem Eingang für sich allein. Alleinstehende leben in Schlafsälen.[45] Erst im Winter 1941/42 wird Westerbork zu einem zentralen Ort der Verfolgung der niederländischen Jüdinnen und Juden. Die Infrastruktur des Lagers eignet sich für eine Erweiterung, was die Entscheidung der SS begünstigt, Westerbork als Durchgangslager umzubauen. Die durch die SS vorgenommene Erweiterung orientiert sich jedoch nicht am architektonischen Konzept der Niederländer, sondern an Lagern wie Auschwitz-Birkenau und Lublin. Statt Einzelhäusern und Baracken mit abgetrennten Wohnbereichen für Familien werden die für Konzentrationslager typischen Massenunterkünfte gebaut.

4.3 Das Lager in den Archivdokumenten

Das älteste Dokument zum Lager Westerbork im Archiv des NIOD ist ein Vertrag über die Anmietung eines rund 100 Hektar großen Stücks Heide in der Nähe von Hooghalen zur Einrichtung eines Flüchtlingslagers ab dem 26. Juli 1939. Der Vertrag hat zunächst eine Gültigkeit von zehn Jahren mit zwei Optionen für jeweils weitere fünf Jahre. Diese Korrespondenz hat sich in einem Konvolut von Akten erhalten, das augenscheinlich im Kontext der Kostenerstattung bei der Übernahme des Lagers durch den SD ab April 1943 zusammengestellt worden ist.[46] Hier findet sich auch eine Reihe von Versicherungspolicen, die 1939 das Lager gegen Feuer und andere Schäden versichern. Aus den Akten geht nicht genau hervor, wann das Lager vom Befehlshaber der Sicherheitspolizei und des SD für die besetzten niederländischen Gebiete (BdS) übernommen wird, und es ist fraglich, ob es dafür überhaupt einen Verwaltungsakt gab. Eine Aktennotiz der Rüstungs-Inspektion Niederlande vom 11. Dezember 1941[47] formuliert einen »Bedarf für 19.000 Bettstellen« für das »Emigrantenlager Westerbork«. Es gibt auch Dokumente vom Mai 1942 über die Planung der Kaltwasserinstallation in 19 Baracken.[48] Dabei handelt es sich mit großer Sicherheit um die gerade fertiggestellten Baracken nördlich, südlich und östlich des alten Lagers,[49] die in den Akten mit dem Begriff »neues Lager« bezeichnet werden. Der Wert des alten, von den Niederländern gebauten Lagers wird von der SS im Mai 1943 auf fünf Millionen Reichsmark geschätzt, was darauf hindeutet, dass beim Verkauf zumindest

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 9 Lageplan Juli 1944; »gez. Schlesinger«. Quelle: NIOD 250i, Dokument 2.

zum Schein die Rechtsstaatlichkeit gewahrt wird.[50] In der Regel firmiert die Einrichtung unter dem Namen »Lager Westerbork«. In einem Brief der Haushaltsabteilung des Reichskommissars für die besetzten niederländischen Gebiete Seyss-Inquart wird erstmals die Bezeichnung »Judendurchgangslager« verwendet und danach gefragt »wie lange […] das Lager Westerbork voraussichtlich noch als Judendurchgangslager in Anspruch genommen werden [wird]«.[51]

Wie die je nach Kontext wechselnden Bezeichnungen zeigen (Judendurchgangslager, Emigrantenlager), gibt es keine einheitliche Namensregelung.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 10 Luftbild 22. März 1945, GSGS 4427.

Das Lager Westerbork liegt in einem der am dünnsten besiedelten Teile der Niederlande, nördlich des Oranje Kanals in einer kargen Heidelandschaft und umfasst in seiner endgültigen Ausdehnung eine Fläche von knapp 500 mal 500 Metern. Da sich weder Städte noch größere Industrieanlagen in der Nähe befinden, handelt es sich um eine der wenigen Gegenden in Europa, die 1943 und 1944 nicht von der alliierten Luftaufklärung fotografiert werden.[52] Es gibt daher nur eine Luftaufnahme vom 22. März 1945, die im Rahmen der Operation Geographical Section General Staff (GSGS) 4427 angefertigt wurde.[53] Im NIOD haben sich

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

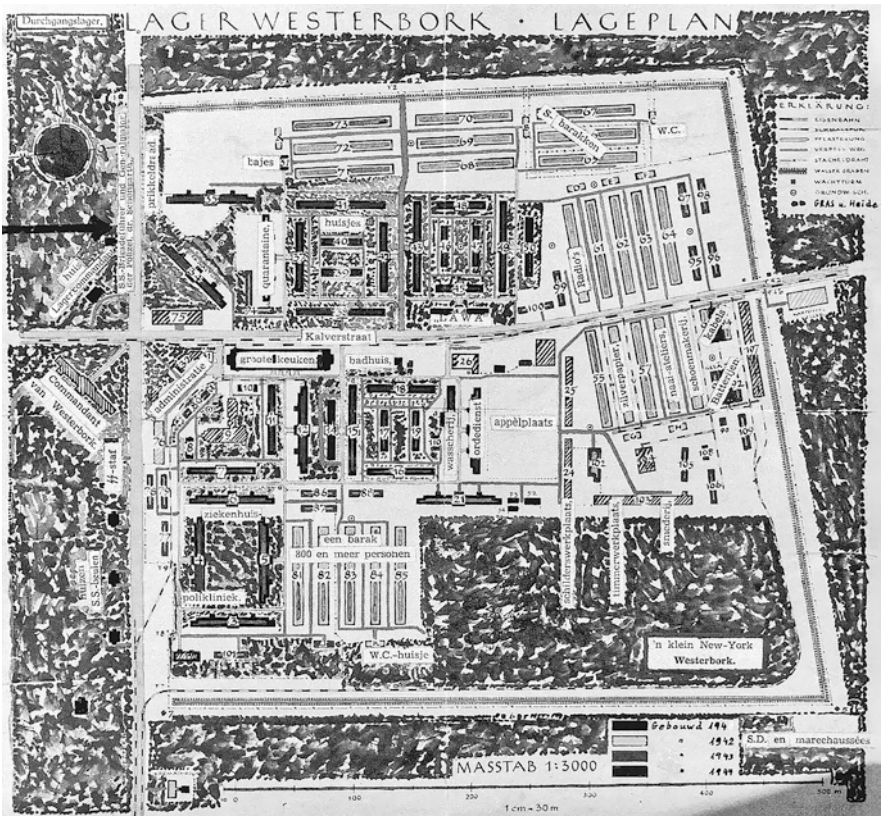


Abb. 11 Lageplan von 1944 mit Erklärungen (im August 1944 angefertigt).
Quelle: Herinneringscentrum Westerbork, Inventory number 0059-2, location number DO 102.

Pläne des Lagers aus der Zeit vom Sommer 1942 bis August 1944 erhalten.[54] Auf einem dieser Pläne wurden die Einrichtungen des Lagers nachträglich eingezeichnet. Neben den Baracken sind eine Schule, das Krankenhaus, der große Saal mit Kantine, die Wäscherei, zwei Werkstätten, das Kesselhaus, das Badehaus, eine Nähstube, die Hauptküche, das Magazin, eine Garage, Verwaltung I, Verwaltung II, ein Gepäckschuppen und »Maréchaussée« (niederländische Gendarmerie) verzeichnet. Bei den Plänen findet sich auch eine Legende, die laut Erinnerungszentrum Westerbork im August 1944 entstanden ist. Architekt Harthog gibt darin Auskunft über die Nutzung der Baracken. Demnach sind diese ursprünglich für 250–300 Personen gebaut, werden aber zeitweise mit bis zu 900 Personen

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

belegt.[55] Ein Vergleich der Luftaufnahme vom März 1945 mit dem letzten Plan aus dem Sommer 1944 zeigt eine hohe Übereinstimmung.[56]

Deportationen in die Vernichtungslager beginnen in Westerbork am 15. Juli 1942, nur zwei Wochen nach der Stationierung der SS.[57] Die Lagerleitung liegt damals weiterhin beim Befehlshaber der niederländischen Gendarmerie, Hauptmann Jacob Schol, der erst 1943 durch Einflussnahme von Gemmeker versetzt wird. Gemmeker wird spätestens ab diesem Zeitpunkt als Lagerkommandant bezeichnet. Insgesamt werden bis zum 14. September in 93 Transporten (mit 99 Zielorten) 1944 über 100.000[58] Jüdinnen und Juden, Roma und Sinti nach Sobibor, Bergen-Belsen, Auschwitz oder Theresienstadt deportiert.[59] Untersuchungen des Erinnerungszentrums Westerbork haben ergeben, dass neben den vom Reichssicherheitshauptamt (RSHA) angeordneten Deportationszügen auch kleinere Gruppen und sogar Einzelpersonen in andere Lager wie Buchenwald, Liebenau, Tittmoning, Kreuznach oder Vittel gebracht werden. Solche Transporte führt die SS mit PKWs oder Bussen durch.[60] Im Januar 1941 sind bei den niederländischen Einwohnermeldeämtern 140.245 Juden und Jüdinnen gemeldet, darunter knapp 22.000 Deutsche und andere Ausländer:innen.[61] Ein Bericht des Reichskommissars für die besetzten niederländischen Gebiete an das Auswärtige Amt vom 13. August 1942 gibt Aufschluss über die Situation in den ersten Wochen der Deportationen im Sommer 1942. In dem Bericht heißt es, dass sich die Lage »erheblich geändert« habe, »nachdem die Judenschaft dahintergekommen ist und weiß, was bei dem Abtransport bzw. bei dem Arbeitseinsatz im Osten gespielt wird«, und er entschuldigt sich, dass er die beiden nächsten Züge nicht werde »füllen«[62] können. Die Zahl der Internierten schwankt bis zum Januar 1944 zwischen 7500 und 9000. Dreimal erreicht sie einen bedenklichen Höchststand. Am 3. September 1942 sind 15.235 Personen registriert, im November 1942 sind es 11.410 und am 23. Juni 1943 sogar 15.461 Personen.[63] Im Juni 1944 sinkt die Zahl auf ca. 3.300. Nach den letzten Deportationen befinden sich im Herbst 1944 zeitweise nur noch rund 300 Personen in Westerbork, es kommen allerdings nach und nach kleinere Gruppen hinzu. Am Tag der Befreiung werden 918 Einwohner:innen gezählt, darunter 909 Juden und Jüdinnen und neun »Arier«.[64] Die Fluktuation lässt sich u. a. anhand der von Kurt Schlesinger und Aad van As heimlich kopierten Deportationslisten nachvollziehen.[65] Das Lager wird weitgehend von den jüdischen Internierten selbst organisiert und verwaltet. Die Leiter der verschiedenen Abteilungen sind meist sogenannte »alte Kampinsassen«, deutsche Jüdinnen und Juden, die bereits vor der Besetzung im Lager interniert waren. Die Verwaltung umfasst einen jüdischen Ord-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nungsdienst[66] und die Fliegende Kolonne,[67] eine Truppe von Helfer:innen bei den Deportationen. Die Selbstverwaltung ist in zwölf Dienstbereiche unterteilt: I (Lagerkommandantur), II (Verwaltung), III (Ordnungsdienst und Notbereitschaft), IV (Gesundheitsdienst), V (Innendienst), VI (Außendienst), VII (Werkstätten I.), VIII (Werkstätten II.), IX (Hauptküche), X (Erziehung und Fürsorge), XI (Frauendienst), XII (Besondere Lagerwerkstätten) sowie ein Dienstleiter zur besonderen Verwendung, E. Frankenstein (Lagerkontrolle).[68] Im April 1943 berichtet Wilhelm Zoepf, Referent des Judenreferats IV B 4 beim BdS in Den Haag, dem RSHA über den Fortschritt bei der »Entjudung« der Niederlande.[69] Zu diesem Zeitpunkt sind 68.300 Juden und Jüdinnen deportiert worden, während noch 71.700 in den Niederlanden leben. Für den Herbst 1943 und das Frühjahr 1944 sind Programme der Bühne Westerbork erhalten geblieben.[70] In den Akten des NIOD gibt es einen Bericht vom Mai 1945 über eine Reihe von Hinrichtungen. Insgesamt finden zwischen dem 8. September und dem 27. Oktober 1944 sechs Exekutionen durch die SS statt, bei denen 52 Personen hingerichtet werden.[71] Das Lager ist in die Gemeindeverwaltung Westerborks eingebunden.[72] Internierte, die länger als sechs



Abb. 12 Wegweiser zum Lager.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

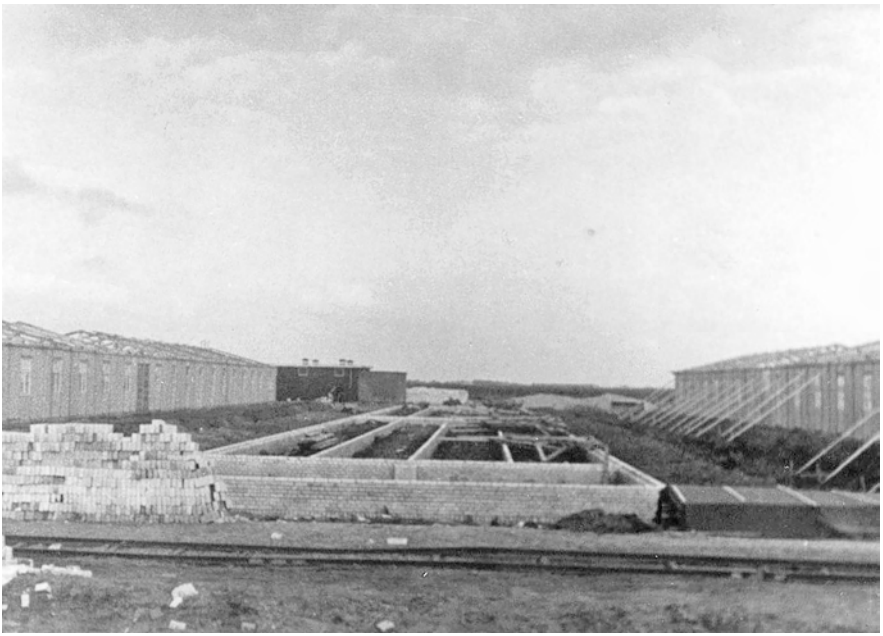


Abb. 13 Eine Baracke im Bau.

Wochen im Lager leben,[73] sind meldepflichtig, was im Laufe der Jahre immerhin auf 17.925 Personen zutrifft. Hochzeiten, Geburten und Todesfälle werden registriert und die Gemeinde Westerbork informiert die Ursprungsgemeinden der Deportierten ggf. über deren »Ausreise ins Ausland«. Bei dem im NIOD archivierten Fotoalbum mit Privatfotos des Lagerkommandanten Gemmeker handelt es sich wahrscheinlich um Aufnahmen, die vom Lagerfotografen Rudolf Breslauer gemacht wurden. Sie zeigen das Lager und Deportationen zu Beginn der Amtszeit Gemmekers im Oktober 1942 sowie eine Reihe von Szenen in seiner Villa und bei Weihnachtsfeiern 1942. Mehrfach im Film zu sehen ist die Bauabteilung des Lagers, beispielsweise beim Ausladen der Steine am Oranjekanal. Aus fragmentarisch überlieferten Akten geht hervor, dass die Bauleitung noch im September 1944 mit dem Ausbessern und dem Bau von Baracken und Abwasserkanälen beschäftigt ist und regelmäßigen Austausch mit den Lagern in Amersfoort und Vught hat.[74] Zu den am wenigsten zu erwartenden Institutionen gehört die sogenannte »Abteilung Abfallverwertung«, die ab dem 4. Januar

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 14 Der Appellplatz (später Fußballplatz).



Abb. 15 Links die Großküche, im Hintergrund der Schornstein des Kesselhauses.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 16 Sept. 1942, das Bahngleis ins Lager wird gebaut.

1943 ihre Tätigkeit aufnimmt und prominent im Film zu sehen ist. Diese Abteilung besteht anfangs aus 14 Personen und ist nur für die Sammlung von Papier, Metall, Glas, Leder und Textilien sowie für die lagerweite Mülltrennung verantwortlich und wird »zur Vermeidung einer weiteren Entwertung der verwertbaren Abfälle« eingerichtet. Küchenabfälle kommen als Tierfutter in die Landwirtschaft und der sonstige Abfall wird gesammelt und sortiert. Die Abteilung Abfallverwertung ist nur für das Recycling zuständig.[75] Für die Müllabfuhr gibt es eine separate Gruppe (Lagerreinigung, Gruppe Unger).

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dies sind die groben Eckdaten der Lagergeschichte, die sich aus den im NIOD aufbewahrten Akten der Lagerverwaltung rekonsturieren lassen.[76] Es gibt außerdem eine Reihe von Lagerbefehlen, Quittungen über Materialbestellungen, Dokumente im Zusammenhang mit dem Bau weiterer Arbeitsbaracken und unzählige Briefe und Vermerke, die einzelne Internierte betreffen, allerdings vorwiegend aus dem Jahr 1944. Weder der Ausbau des Lagers durch die Waffen-SS im Frühjahr 1942 noch die Abfolge der Lagerkommandanten oder die Abläufe in Bezug auf die Werkstätten und den Schrottplatz oder die Landwirtschaft sind in den überlieferten Akten über fragmentarische Vermerke hinaus festgehalten. Diese lückenhafte Überlieferung ist zum Teil das Ergebnis der Aktenvernichtung durch Gemmeker im Herbst 1944. Das so gewonnene Gerüst wird nun mit den Erzählungen der Zeitzeug:innen vervollständigt bzw. abgeglichen.

4.4 Das Lagerleben in den Berichten der Zeitzeug:innen

Die Berichte der Zeitzeug:innen über das Lagerleben weisen teilweise Abweichungen voneinander auf. Dies ist zum einen auf den unterschiedlichen Entstehungszeitraum der Berichte zurückzuführen und zum anderen auf die Position der Schreibenden und die von ihnen antizipierten Publikumserwartungen. Die im Lager Internierten lassen sich in unterschiedliche Erinnerungsgemeinschaften aufteilen. Die Zugehörigkeit zu einer dieser Erinnerungsgemeinschaften hängt zum einen mit der Nationalität zusammen. Sie differenziert sich jedoch ein weiteres Mal über die Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Schichten.[77] So war das Lager für die »alten Kampinsassen« weit weniger unwirtlich als beispielsweise für durchreisende Sinti, und für Niederländer:innen aus dem Bürgertum war es einfacher, beispielsweise einen der begehrten Arbeitsplätze zu bekommen, als für solche aus dem Arbeitermilieu. Die Jahre vor den Transporten in die Vernichtungslager (1939–42) bieten manchen Internierten Raum für angenehme Erinnerungen. Einige der Erinnerungsgemeinschaften sind in den Überlieferungen kaum oder gar nicht vertreten. Dies gilt insbesondere für die niederländischen Sinti, die erst sehr spät als Opfergruppe akzeptiert werden und in den frühen Darstellungen des Lagers gar nicht vorkommen. Ebenfalls unterrepräsentiert sind die in der Regel nur kurzzeitig internierten niederländischen Juden und Jüdinnen aus den unteren sozialen Schichten. Hier überlebt nur ein geringer Teil und hinterlässt kaum schriftliche Zeugnisse. Solche Gruppierungen bilden über *oral history* eigene Erinnerungsgemeinschaften, diese beeinflussen die

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dominante Erzählung über das Lager jedoch wenig. Die unterschiedlich privilegierten Positionen führen zu Spannungen zwischen den Internierten. Viele der ersten Bewohner:innen Westerborks sind in der Lagerverwaltung oder einer der Werkstätten beschäftigt und als Mitglieder der sogenannten Stammliste von den Deportationen befreit. Dadurch entsteht ein Zweiklassensystem entlang nationaler Zugehörigkeit, da die »alten Kampinsassen« durchweg Deutsche und Österreicher sind. Mit der Übernahme der Selbstverwaltung durch Deutsche, die nun die Internierung und Deportation der Niederländer:innen mitorganisieren und überwachen, kehren sich die bisherigen Verhältnisse um. Die Deutschen, die zuvor ihren niederländische Glaubensgenoss:innen mangelnde Unterstützung vorgeworfen haben, sind diesen nun übergeordnet. Dieser Konflikt verstärkt sich im Laufe der zweiten Hälfte des Jahres 1942, als sich mit dem Beginn der Deportationen die Versorgung des Lagers mit Lebensmitteln merklich verbessert, was die Deutschen, die besonders in den ersten Wintern Hunger leiden, den Niederländer:innen nachträglich übelnehmen. Der Konflikt zwischen den beiden Gruppen ist eins der zentralen Themen, die den gesamten Bericht des niederländischen Journalisten Mechanicus durchziehen. Grünberg-Klein hingegen beschreibt das Leben der privilegierten deutschen Minderheit aus der naiven Perspektive eines Teenagers und erwähnt solche Konflikte überhaupt nicht. Die jüdische Selbstverwaltung und der Konflikt der beiden Hauptgruppen sind zwei der Ursachen für die komplizierte Überlieferungsgeschichte des Lagers, die mit der Befreiung durch die Kanadier sofort in Form von Kämpfen um die Deutungshoheit zahlreiche interpretierungsbedürftige Zeugnisse hervorbringt.[78]

Die zeitgenössischen Aufzeichnungen befassen sich größtenteils mit Alltagserfahrungen oder Stimmungen und enthalten nur selten Darstellungen der administrativen Zusammenhänge innerhalb des Lagers. Die einzige Ausnahme, die auch die sozialen Spannungen und Hierarchien im Lager eingehender betrachtet und nicht aus der privilegierten und selbstrechtfertigenden Position eines der deutschen Dienstleiter stammt, ist der Bericht des Journalisten Philip Mechanicus. Dieser beleuchtet allerdings nur einen sehr kurzen Abschnitt der Lagergeschichte (23. Mai 1943–28. Februar 1944), da Mechanicus aufgrund einer Erkrankung erst nach einigen Monaten Aufenthalt mit dem Schreiben beginnt. Aufgrund des kurzen Aufenthalts fehlt vielen Autor:innen der Überblick über die abwechslungsreiche Geschichte des Lagers, und temporäre Erscheinungen werden als typisch für das Lager dargestellt. Ein weiteres Hindernis ist die Überlieferung von Aufzeichnungen, die vermutlich selten gelingt. Das handschriftlich verfasste Manuskript des Tagebuchs von Mechanicus[79] wird erfolgreich aus dem

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lager geschmuggelt und seiner geschiedenen Ehefrau Annie Jonkman in Amsterdam übergeben, die es wiederum im April 1946 an das RIOD weitergibt.[80]

Kurt Schlesinger, Oberdienstleiter[81] und umstrittenste Person innerhalb der Selbstverwaltung, wird am 27. Februar 1940 in Westerbork interniert. Er bleibt bis zur Befreiung durch die Kanadier, wodurch er einer der wenigen Internierten ist, die von Anfang bis Ende in Westerbork leben. Schlesinger verfasst kurz nach dem Krieg zwei Berichte über das Lager. Einer der beiden Berichte befasst sich ausschließlich mit dem Konflikt zwischen den deutschen und den niederländischen Jüdinnen und Juden, der andere, den er mit Rudolf Fried zusammen verfasst, ist eine übersichtsartige Geschichte des Lagers. Laut Schlesinger wird die Lagerverwaltung im Februar 1942 bewusst unter Einbeziehung möglichst vieler Juden und Jüdinnen und mit Unterstützung der niederländischen Verwaltung reformiert, um zu verhindern, dass sie an die SS übergeht. Die endgültige Übernahme der Lagerleitung durch die Deutschen sei erst ab Ende 1943 nach der Entlassung der letzten niederländischen Beamten vollzogen worden. Gegen diese Darstellung sprechen die Erinnerungen von Aad van As, der selbst als niederländischer Verwaltungsangestellter bis zum Ende im Lager tätig ist.[82] Van As berichtet, wie der für die Verbindung mit den niederländischen Behörden zuständige Verwalter der Lagerkartei van Donselaar im September 1944 untertaucht und er, van As, dann eigenmächtig dessen Büro übernimmt. Im Zuge der Umstrukturierung entsteht laut Schlesinger 1942 die sogenannte Stammliste, die etwa 2000 der Internierten als für die Verwaltung unentbehrlich von den Transporten freistellt. Schlesinger beschreibt den Beginn der Metallverarbeitung im Jahr 1943, insbesondere die Flugzeugdemontage, als Versuch, das Lager stärker in die örtliche Industrie zu integrieren. Dieser Versuch scheitert allerdings schon früh, unter anderem am Desinteresse der SS. Wie aus anderen Berichten hervorgeht, werden Flugzeugwracks mit Schleppkähnen auf dem Oranjekanal zu einer Anlegestelle mit Schmalspurbahnanschluss transportiert und von dort auf Loren zum Schrottplatz im Lager gebracht, wo sie zerlegt werden.[83] Vor allem die dezentrale Lage Westerborks scheint eine stärkere Einbindung des Lagers in wirtschaftliche Aktivitäten verhindert zu haben. Schlesinger legt großen Wert darauf, sich selbst als »gute Seele« des Lagers darzustellen, was sich jedoch nicht mit den Beschreibungen der übrigen Internierten in Einklang bringen lässt. Er hat sich als Oberdienstleiter eine Position geschaffen, die sein Überleben auf Kosten der anderen sichert und wird von den meisten mehr gefürchtet als geachtet. Schlesinger ist maßgeblich an der Auswahl der zu deportierenden Juden und Jüdinnen beteiligt. Lagerkommandant Gemmeker gibt

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die vom RSHA über Den Haag angeforderte Anzahl an Schlesinger weiter, der sie wiederum an den für die Listen zuständigen Dienstleiter des Dienstbereichs II (Verwaltung) Rudolf Fried weiterleitet. Fried stellt dann die eigentliche Transportliste mithilfe der Rückstellungslisten zusammen und übergibt diese dann wieder an Schlesinger.[84] Zwar hat Gemmeker das letzte Wort, aber Schlesinger ist aus Sicht der Internierten derjenige, der über ihr Schicksal und das ihrer Verwandten und Freunde entscheidet.[85] Leicht abweichend von manchen Aussagen der Zeitzeug:innen und in Ergänzung zu Schlesingers Schilderungen berichtet Gemmekers Stellvertreter, der niederländische SS-Mann Hendrik van Dam, bei der Voruntersuchung gegen Gemmeker 1973 Folgendes: Wenn alle Vorbereitungen getroffen und die Listen zusammengestellt sind, wird früh morgens das Lager gesperrt, die zu Deportierenden vom jüdischen Ordnungsdienst in die Waggons gebracht und der Zug dann gleich aus dem Lager gezogen. Die Übergabe der Transportpapiere, die im Film zu sehen ist, findet in diesen Fällen bereits außerhalb des Lagers statt und die ganze Prozedur ist laut van Dam in der Regel vor 7:30 Uhr abgeschlossen.[86] Während der Deportation werden die Wachtürme mit Ordnungspolizisten bemannt, die bis zur Abfahrt die Maréchaussée ersetzen.

Schlesinger ist der einzige Zeuge, der auch über die letzten Monate vor der Befreiung berichtet. Im September 1944 hätten demnach alle verbliebenen Internierten in das »alte Lager« umziehen müssen, da die großen Baracken von NSB-Mitgliedern (Nationaal-Socialistische Beweging in Nederland), die vor den näher rückenden Alliierten fliehen, belegt werden.[87] Nachdem diese kurze Zeit später ins Deutsche Reich weiterreisen, zieht eine deutsche Zollkompanie ein, die einen Teil der Internierten als Arbeitskräfte einsetzt. Eine Zeitlang sind laut Schlesinger 100 weibliche Häftlinge aus einem Frauengefängnis im Lager inhaftiert.

4.4.1 Befreiung

Westerbork wird am 12. April 1945 vom 8. kanadischen Aufklärungsregiment (Canadian Reconnaissance Regiment) unter Lt. Shepard befreit.[88] Das Lager scheint damals bei den Soldaten großes Interesse zu wecken, denn noch zwei weitere Einheiten erwähnen es in ihren Kriegstagebüchern. Das »War Diary« der Royal Hamilton Light Infantry berichtet mehrdeutig, dass die D Kompanie unter Major L.H. Doering

> ... was ordered to take over the responsibility of guarding a Jewish women's concentration camp a few miles from Westerbork. Major Doering reports that he has never seen any-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> thing like this before or since. These Jewish women had apparently been starved in more ways than one and D company personnel were heavily taxed in quenching their thirst, the result of five years of isolation.[89]

Noch am selben Tag um 23:10 Uhr übernimmt das South Sasketchewan Regiment das Lager. Für den 13. April 1945 vermerkt das Kriegstagebuch einen Besuch des Lagers durch Lieutenant Colonel V. Scott, der ebenfalls die weiblichen Gefangenen erwähnt.[90] Warum den Kanadiern nur Frauen begegnen, ist nicht nachvollziehbar und deutet auf eine Lücke in der Dokumentation des Lagers hin. Die Dienstleiter der Lagerverwaltung sind alle männlich und befinden sich zum Zeitpunkt der Befreiung im Lager. Es ist denkbar, dass die Internierten ihre Frauen vorschickten, um die Lage zu sondieren. Ebenfalls möglich ist, dass die Kanadier zuerst das Frauengefängnis befreien, das zeitweilig auf dem Lagergelände betrieben wurde. Darüber hinaus berichtet das Tagebuch der Einheit über ausreichende Vorräte an Medizin und Lebensmitteln.

4.4.2 Lagerleitung und Strafregime

Die Erzählungen über die Abfolge der Lagerkommandanten während der Deportationen 1942–1944 stammen zum Teil aus mündlicher Überlieferung und zum Teil aus den Zeugenaussagen Gemmekers vor Gericht. Nachdem die Deportationen kurzzeitig von Erich Deppner (ab 1. Juli 1942) und dann von Josef Hugo Dischner (1. September – 9. September 1942) überwacht worden sind, übernimmt im Oktober SS-Obersturmführer Albert Konrad Gemmeker diese Aufgabe vom kommissarischen Leiter Borman, der Dischner abgelöst hat. Gemmeker hat bis zu seiner Flucht am 11. April 1945 die Position des höchsten SS-Offiziers vor Ort inne.[91] Wie Hans Schlomo, einer der Gärtner in Westerbork erinnert, zieht Gemmeker aber erst im Januar 1943 in die Villa des Kommandanten, nachdem er den bisherigen Leiter des Lagers, den niederländischen Maréchausséeoffizier Schol hat abberufen lassen. Bis zu diesem Zeitpunkt hat der befehlshabende SS-Offzier in Westerbork also offiziell nicht die Leitung des Lagers inne, sondern ist nur für die Ausführung der Befehle der Abteilung IV B 4 zuständig, die er vom BdS aus Den Haag erhält. Gemmeker scheint die Lagerleitung jedoch defacto gleich bei seiner Ankunft zu übernehmen und gestaltet sie eigeninitiativ und mit großem Engagement aus. Während der ersten Monate der Deportationen, also zwischen Juli und Dezember 1942, wird Westerbork von einer SS-Einheit bewacht, während niederländische Maréchaussée im Inneren für Ordnung sorgen. Ab Januar

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1943 übernehmen sie die Außenbewachung, und der jüdische Ordnungsdienst übernimmt ihre bisherige Funktion im Lager. 1944 werden die Maréchaussée wiederum von einer Polizeiabteilung aus Amsterdam, den sogenannten Schalkhaarders, abgelöst.[92] Während der Deportationen bewachen deutsche Ordnungspolizisten das Lager und übernehmen zu diesem Zweck die Wachtürme von den Maréchaussée, bzw. zeitweise auch vom jüdischen Ordnungsdienst.[93] Die SS ist die meiste Zeit nur mit einer kleinen Einheit im Lager vertreten. Dabei handelt es sich größtenteils um Kriegsversehrte. Einige Internierte und der Lagerkommandant berichten über zwei Einarmige, einen SS-Mann mit einem Holzbein und einen mit einem Glasauge.[94] Ein erhaltener Tagesbefehl zeigt, dass Gemmeker die Internierten immer wieder daran erinnern muss, im Falle einer Flucht zuerst die Maréchaussée zu informieren, und dann erst die SS.[95]

Neben der Funktion als Durchgangslager für die Transporte in die Todeslager in Osteuropa verschafft die Internierung der SS den nötigen Spielraum, um sich an den Internierten zu bereichern. Neuankömmlinge müssen Schmuck und Barvermögen zwangsweise beim Bankhaus Lippmann, Rosenthal & Co anlegen, das als Handlanger der SS fungiert. Auf unterschiedliche Weise ist es möglich, einen Aufschub der eigenen Deportation, die offiziell nur dem Transport in ein Arbeitslager in Polen dient, zu erkaufen.[96] Es existieren diverse Listen, auf die man sich gegen eine mehr oder weniger hohe Verwaltungsgebühr setzen lassen kann.[97] Die beste Absicherung besteht darin, einen Platz auf der Stammliste zu erhalten. Der Stempel »Z« für »Zurückgestellt« auf der Lagerkarteikarte kann in einen roten Stempel für die Stammliste verwandelt werden, wodurch man langfristig vor Deportation geschützt ist. Ein grüner Stempel, der von Gemmeker für besondere Verdienste vergeben wird, und der blaue Stempel der sogenannten Puttkammerliste erweisen sich bald als nicht zuverlässig. Gemmeker setzt die Sperre für den grünen Stempel zwischenzeitlich einfach aus.[98]

Trotz der weitverbreiteten Angst vor der Deportation, deren wirkliches Ziel zwar nur wenigen bekannt ist, aber von vielen erahnt wird, erscheint Westerbork in den Erinnerungen der Überlebenden als weniger schlimmer Abschnitt der Deportation und der Zwangsarbeit. Die Fotos aus dem Album des Lagerkommandanten Gemmeker zeichnen ein friedliches Bild, und auch die Erinnerungen der Internierten geben, mit Ausnahme der Exzesse im Herbst 1944, keinerlei Hinweise auf Gräueltaten oder extreme Strafen. Die überlieferten Aktivitäten wie Fußballspiele (der Appellplatz wird unter Gemmeker in einen Fußballplatz umgewidmet) oder das Programm der Lagerbühne weisen auf eine zum Schein gewahrte Normalität des Lagerlebens hin. Die ebenfalls in den Akten erhaltenen

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hinweise auf Hinrichtungen zeigen jedoch, dass die Gewalt, mit der die Besatzung der Niederlande durch die SS einhergeht, auch vor den Toren des Lagers nicht Halt macht. Zwar gibt es, mit einer Ausnahme, keine Hinrichtungen, die von der Lagerleitung angeordnet werden, aber die SS nutzt das Lagergelände mehrfach für die Vollstreckung von Todesurteilen an Widerstandskämpfern.[99] Die Todeskandidaten, bei denen es sich mit wenigen Ausnahmen um des Widerstands beschuldigte Niederländer handelt, werden in unmittelbarer Nähe des Lagers von der SS durch Erschießen hingerichtet und danach im Krematorium des Lagers eingeäschert.[100] Mit dem Lagerbetrieb hat dies nichts zu tun. Lediglich ein einziges Mal werden vier auf der Flucht ertappte Insassen nach Rücksprache mit dem BdS in Den Haag durch SS-Männer Gemmekers standrechtlich erschossen.[101] Um diese Hinrichtung ranken sich in den Erinnerungen der Überlebenden einige Legenden. Wenn man Lagerkommandant Gemmeker glauben schenken will, so überlebt einer der Delinquenten die außerhalb durchgeführte Erschießung und kehrt selbständig schwer verletzt zum Lager zurück. Hier wird er im Krankenhaus auf Befehl Gemmekers, der ihm eine weitere Hinrichtung ersparen will, chloroformiert, durch Genickschuss getötet und dann kremiert.[102] Fluchtversuche und andere Verstöße gegen die Regeln in Westerbork können mit der Versetzung in die Strafbaracke geahndet werden. Die Internierten der Strafbaracke, die sogenannten »S-Fälle«, werden beim Batterie-Recycling eingesetzt und in der Regel mit dem nächsten Transport nach dem Osten deportiert.

4.4.3 Alltagsleben

Wie der Überlebende De Vries berichtet, gibt es in Westerbork eine zentrale Großküche, die für das gesamte Lager kocht.[103] Das Essen wird von einer dafür bestimmten Person in die jeweilige Baracke gebracht und dann wird in einem Esssaal, der sich bei den Baracken des »alten Lagers« in der Mitte der länglichen Bauten befindet, gemeinsam gegessen.[104] Die Unterkünfte im alten Lager sind Gemeinschaftsunterkünfte für Ledige, nach Geschlechtern getrennt, oder kleine Zweizimmer-Abteilungen mit eigenem Ausgang für Familien.[105] Jeweils an beiden Enden der Baracken befinden sich Waschgelegenheiten und Toiletten. Die von der Waffen-SS im Frühjahr 1942 neu gebauten Baracken bestehen aus großen Schlafsälen mit dreistöckigen Etagenbetten, in denen gewohnt, geschlafen und gegessen wird. Die Arbeit in den Werkstätten wird von vielen Überlebenden als Scheinbeschäftigung beschrieben. So berichtet Mechanicus, wie er über Monate Jobs in verschiedenen Einrichtungen hat, ohne je wirklich zu arbeiten.[106]

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 17 Eine der 1942 von der SS gebauten Baracken.

Abraham Hammelburg erzählt davon, wie er den ganzen Tag auf dem Schrottplatz heimlich Radio hört und andere Überlebende wie Hannelore Grünberg-Klein erzählen von sinnlosen Aufgaben, wie dem ziellosen Hin- und Herschleppen von Baumaterial. Lediglich in den Service-Bereichen wie Küche, Wäscherei, Landwirtschaft und Holzwirtschaft wird produktiv gearbeitet. In Westerbork werden Kinder geboren, zum Beispiel Jacob Boas, der Autor von *Boulevard des Misères*. Es werden Ehen geschlossen und es gibt Menschen, die aufgrund ihres hohen Alters versterben. Rabbi Aron Schuster berichtet nach dem Krieg, dass man die Verstorbenen bis März 1943 auf dem jüdischen Friedhof in Assen beerdigt. Danach werden sie entgegen jüdischer Sitten auf dem Lagergelände kremiert. Das Krematorium verfügt über einen Vorraum, in dem Beerdigungsrituale durchgeführt werden können. Insgesamt werden etwa 500 Personen in Westerbork eingeäschert.[107] Laut einer Aufstellung der Dienstbereiche gibt es im September 1942 »Unterricht in 7 Klassen mit ca. 170 Schülern, Beaufsichtung der Lagerjugend, Kindergarten«. Am 7. Januar 1943 werden in einer von Gemmeker unterzeichneten Liste 50 Personen genannt, die in Schule und Kultusdienst tätig sind sowie 15 Personen im Kindergarten.[108]

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.4.4 Besondere Einrichtungen

Es gibt in Westerbork eine Reihe von Einrichtungen, die für das Lager in vieler Hinsicht typisch sind, die man allerdings dort nicht erwarten würde. Die meisten dieser Einrichtungen kommen im Film vor oder haben unmittelbar mit ihm zu tun, weshalb sie hier kurz erwähnt werden. Über das Krankenhaus in Westerbork gibt es sehr unterschiedliche Berichte. Zu den mit am weitesten verbreiteten Mythen in der Darstellung des Lagers gehört die recht unwahrscheinliche Behauptung, das Krankenhaus sei das größte und am besten ausgestattete der Niederlande gewesen.[109] Diese Übertreibung gehört zu den vielen Versuchen, die Außergewöhnlichkeit Westerborks und die Leistungen seiner Bewohner zu würdigen. Fraglos war eine große Zahl zum Teil renommierter Ärztinnen und Ärzte in Westerbork interniert, von denen viele im Krankenhaus arbeiteten. Trudel von Reemst und Rabbi Aron Schuster beschreiben die tatsächlichen Zustände aber als eher erbärmlich und improvisiert.[110] Allerdings werden hier vergleichsweise moderne Behandlungen durchgeführt, wie die Anfertigung von Zahnspangen zeigt. Die sogenannte Antragstelle, die von Hans Ottenstein geleitet wird, ist die zentrale Anlaufstelle für Internierte, die einen Aufschub ihrer Deportation erreichen wollen. Eine temporäre Freistellung von der Deportation oder gar die Verlegung in ein Austauschlager kann beispielsweise durch den Nachweis eines bereits laufenden Auswanderungsverfahrens nach Palästina oder in andere Länder, oder durch Beweise für eine nur teilweise jüdische Abstammung gewährt werden.

Eine weitere Einrichtung ist die Fürsorge, die sich um bedürftige Internierte kümmert und ihnen zusätzliche Essensrationen, Kleidung und Decken zur Verfügung stellt. Die Mitglieder der Fürsorge sind sowohl bei den Deportationen anwesend, als auch unabhängig davon im Lager tätig. Wie sich Paul de Vries erinnert, trägt er als Vertreter der Fürsorge eine Armbinde mit einem »F«, um sich von den zu Deportierenden zu unterscheiden. Eine zweite Sondereinheit, die allerdings nur bei den Deportationen zum Einsatz kommt, ist die Fliegende Kolonne, die an einer Armbinde mit dem Aufdruck »F. K.« zu erkennen ist.[111] Im Westerborkfilm kommt eine solche Einheit vor. Die Fliegende Kolonne hilft beim Transport von Gepäck und unterstützt gebrechliche Personen beim Einsteigen in die Züge. Sie ist zu unterscheiden vom Ordnungsdienst (OD), der unter dem Dienstleiter Artur Pisk auch unabhängig von den Deportationen für Ordnung im Lager sorgt. Die Männer vom OD tragen grüne Overalls. Im Film ist einer der Ordnungsdienstler (ODler), Hans Margules, dabei zu sehen, wie er eine der Waggontüren schließt. Wachkommandant Bloch sagt am 26. März 1973 vor Gericht

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aus, der OD habe die Deportierten regelmäßig mit Schlägen und Tritten in die Waggons befördert.[112] Hans Margules erinnert sich in einem Interview in den 1990er Jahren an die Szene im Westerborkfilm, in der er zu sehen ist:

> Es war manchmal tragisch, man hat ja auch Leute hingebracht, die man kannte, nä? Haben wir auf Wiedersehen gesagt, wenn's … ihr werdet in Deutschland schon Arbeit zugewiesen bekommen. Das war's. Wir wussten weiter nichts. Der Zug, ich mache die Tür zu, ich bin fotografiert worden von, wie hieß der? Der Fotograf. Dass ich die Tür zu mache, das wird gezeigt im Westerbork[film], dann bum bum. Jenes Fernsehbild wird gezeigt, wo ich die Tür zu mache. Da stand gerade der Fotograf hinter mir. Später wurde das alles fotografiert, aber vor jedem Wagen war jemand, der die Tür zu machen musste, weil Gemmeker gesagt hat, jetzt macht ihr die Türen zu. […] Ja. Entweder du gehst rein oder du machst die Tür zu. Da waren Situationen, die konnte man nicht, da konnte man nicht und später konnte man auch nicht sagen, hättest du nicht das und das machen können, oder? Man kann eben … man war in der Situation. Es ist ziemlich schwierig auch, verständlich zu machen für Menschen, die das nur hören müssen oder sehen müssen, im Film sehen müssen. Habt ihr nicht was machen können, ja? Man kann nicht. Man war in der Situation und das war es. Und wenn du das nicht gemacht hast, dann hätte man dich schon in den Zug gesteckt oder Konsequenzen und so weiter. Wir waren ja Gefangene trotzdem. Wir wurden bewacht von Gemmeker und von verschiedenen SS-Leuten, die dazu kamen, um den Zug zu begleiten. Also wir waren machtlos. Hinterher kann man vieles sagen, aber in dem Moment musste man das machen.[113]

Nachdem der Amsterdamer Judenrat im September 1943 aufgelöst worden ist, wird die in Westerbork bereits seit dem Juli 1942 bestehende Kontakt-Abteilung (Contact-Afdeling) dessen Nachfolgerin.[114] Deren Mitarbeiter bemühen sich, die Gesuche der Internierten bei der Antragstelle so gut wie möglich zu unterstützen. Dies schließt die Übernahme schwieriger Korrespondenzen mit ein oder das Bestechen der zuständigen SS-Männer mit Alkohol, um Freistellungen zu erreichen. Im Gegenzug versuchen die Häftlinge, die CA mit Geschenken zu gewinnen, was ihr den Spitznamen »Cognac-Abteilung« einbringt. Die CA genießt Privilegien, wie Reisen nach Amsterdam und eine eigene Telefonleitung sowie die Befreiung von der Postzensur. Dadurch können ihre Mitglieder problemlos gefälschte Pässe, Taufscheine und andere Dokumente ins Lager bringen.[115]

In Westerbork gibt es auch eine Gemeinde von 450 zum christlichen Glauben konvertierten Jüdinnen und Juden, die jeden Sonntag Gottesdienst abhält. Der Gottesdienst im Westerborkfilm ist wahrscheinlich im Mehrzwecksaal gedreht,

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der auch für die Aufführungen der Lagerbühne genutzt wurde. Gottesdienste und Bibellesungen, die ein Pfarrer der niederländisch reformierten Kirche abhält, finden zumindest zeitweilig in einer der Wohnbaracken statt.[116] Die Gemeindemitglieder leben zusammen in Baracke 72. Sie werden trotz Intervention der niederländischen Kirchen mit einem der letzten Transporte nach Auschwitz deportiert.

Eine der Unterabteilungen des Dienstbereichs 4 (Gesundheitswesen) bilden die Fotografen in der »Gruppe 8«. In der Literatur über Westerbork wird spätestens seit Aad Wagenaars *Settela*[117] häufig technokratisch von der nach NS-Jargon klingenden »Gruppe Fotografen« gesprochen. Obgleich es eine Reihe von Gruppen mit ähnlichen Namensbildungen gibt, ist diese Benennung die Folge eines Missverständnisses. Die überlieferten Dokumente über die Einteilungen der Dienstbereiche listen unter Bereich 4 mehrere Gruppen und unter Gruppe 8 neben den Friseuren auch die Fotografen, eine »Gruppe Fotografen« lässt sich daraus aber nicht ableiten. Die Fotografen haben ein eigenes Labor und Fotostudio, in dem Rudolf Breslauer Porträtfotos für die Lagerkartei anfertigt. Das Labor befindet sich in einer Dachkammer über dem Versammlungshaus, in dem die Registrierung der Neuankömmlinge, die Gottesdienste und andere Veranstaltungen stattfinden. Den Erinnerungen von Aad van As zufolge steht in dieser Kammer ursprünglich ein Filmprojektor, mit dem in der Halle Filme an die Hinterwand der Bühne projeziert werden können. Für Filmabende aus der Anfangszeit des Lagers gibt es jedoch keine weiteren Belege oder Hinweise.[118] In den erhaltenen Auflistungen der Dienstbereiche werden die Fotografen vom Februar 1942 bis März 1943 unter »4. Werkstätten« und später (zuletzt am 15. April 1944) unter »DB 4 Gesundheitswesen« in der Sparte »8. wissenschaftliche Zeichner, orthopädische Massage, Friseure, Fotografen« genannt. Die Stärke wird unter »Photographen u. Helfer« im August 1942 mit fünf Personen angegeben.[119] In der »Neueinteilung der Dienstbereiche« vom 23. Januar 1943 werden Rudolf Breslauer als Leiter und Karl Jordan als sein Vertreter genannt.[120] Ab wann Wim Loeb zu den Fotografen dazustößt, lässt sich aus den überlieferten Akten nicht ermitteln.

Seit Gründung des Lagers finden in Westerbork regelmäßig Musik- und Theateraufführungen sowie Kammermusik- und Gesangsdarbietungen statt.[121] Unter den Deportierten sind viele bekannte Musiker:innen und Künstler:innen. Es gibt eine »Gruppe Musik«, die ein eigenes Lagerorchester aus professionellen Musiker:innen unterhält.[122] Im Laufe der Zeit setzt sich allerdings aufgrund der Vorlieben des Lagerkommandanten und der Internierten die leichte Unterhaltung durch. 1943 wird schließlich die »Gruppe Bühne« (auch »Lagerbühne« genannt)

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gegründet, die unter der Leitung von Max Ehrlich mindestens sechs Revuen in Westerbork veranstaltet. Die letzte Revue hat unter dem Titel »Total verrückt« im Juni 1944 Premiere. Die im Westerborkfilm gezeigten Nummern sind keine Livemitschnitte, sondern extra für den Film inszenierte Aufführungen. Es handelt sich um Nummern aus der vorletzten Revue *Bunter Abend* vom April 1944. Für die Revuen wird ein erheblicher Aufwand betrieben. Etty Hillesum berichtet in einem Brief vom 2. September 1943, die Bühne in Westerbork sei mit Holz aus der Synagoge in Assen erneuert worden.[123] In den Erinnerungen der Westerborküberlebenden wird häufig der Schülerkreis von Leo Blumensohn erwähnt. Ursprünglich als Jugendbund gegründet und dann zwangsweise in den harmloser klingenden Schülerkreis umbenannt, bot die Gruppe eine jüdisch-orthodox orientierte Freizeitgestaltung an, die sich unter anderem mit den Vorbereitungen der jüdischen Feiertage beschäftigte.[124]

4.4.5 Werkstätten und Produktivität

Ein zentraler Topos des Westerborkfilms sind die Werkstätten und die im Lager verrichtete Arbeit. In den Erinnerungen der Zeitzeug:innen wird immer wieder der Begriff »Arbeitslager« verwendet und die Produktivität des Lagers thematisiert. Laut einem Bericht von Schlesinger und Fried vom 14. April 1945 wird Westerbork nach der Übernahme durch das Justizministerium 1940 in ein Arbeitslager umgewandelt und dem niederländischen Capt. Schol und seinem Leutnant Haan unterstellt.[125] Eine solche Umwidmung in ein Arbeitslager im Juli 1940 ist jedoch nicht aktenkundig. Die Idee eines Arbeitslagers Westerbork wird anscheinend von Gemmeker selbst vorübergehend instrumentalisiert. So erinnert sich Judenreferent Wilhelm Zoepf in einer staatsanwaltlichen Vernehmung 1966, dass nach der Invasion in der Normandie am 6. Juni 1944 seitens des RSHA ein fernschriftlicher Befehl kam, das Lager Westerbork sofort aufzulösen und sämtliche Juden und Jüdinnen einschließlich derer aus der Selbstverwaltung zu deportieren.

> Ich habe mit Gemmeker damals über Westerbork gesprochen, dieser hat mich angefleht, alles zu tun, um das Lager bestehen zu lassen. Im Einverständnis mit dem damaligen BDS Schöngarth bin ich nach Berlin gefahren und habe tatsächlich erreicht, dass das Lager bestehen blieb. […] Meiner Erinnerung nach [hat] sich Gemmeker dem sog. Stammpersonal verpflichtet gefühlt […], mit denen er Jahr und Tag zusammengearbeitet hatte. Damals hat Gemmeker auch darauf hingewiesen, daß gewisse Dinge im Lager produziert würden,

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

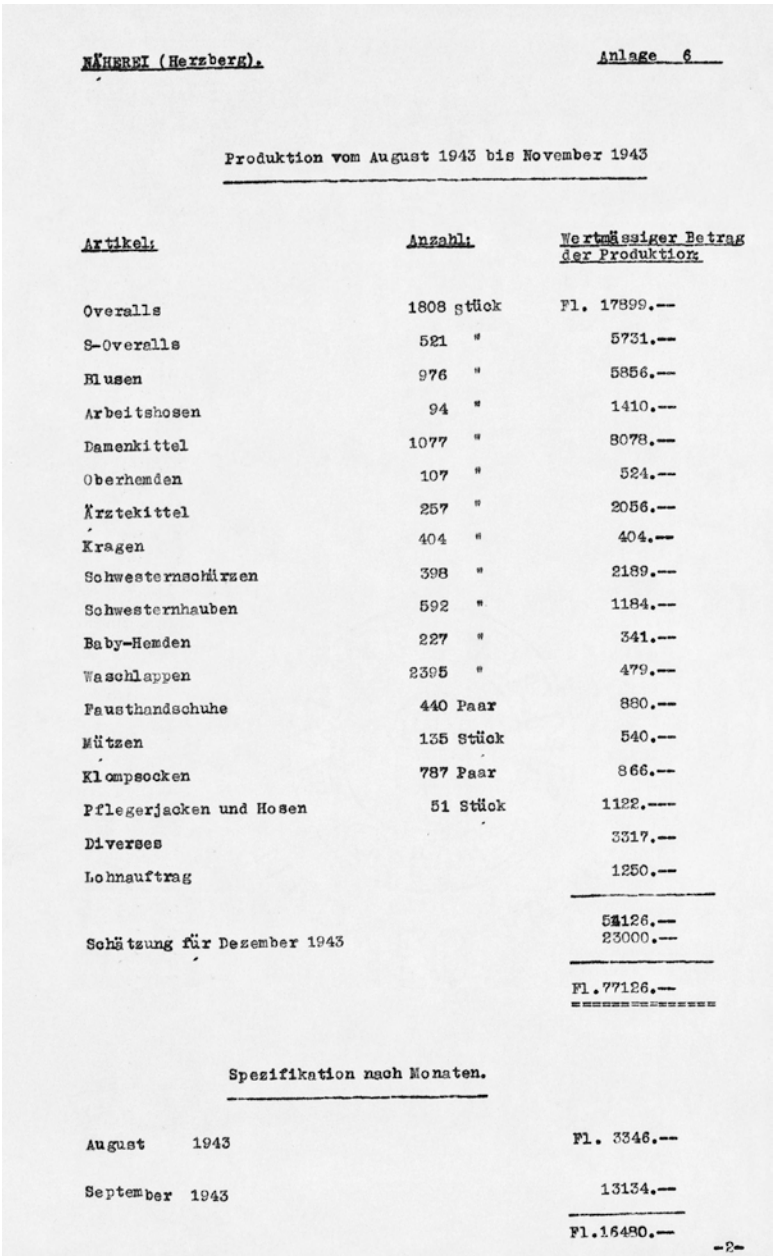
> die es dann nicht mehr gäbe. In Berlin habe ich hauptsächlich darauf hingewiesen, daß das Lager für den vom RSHA befohlenen Abtransport der Mischlinge und Juden in Mischehen benötigt wurde. Tatsächlich ist dieser Abtransport nicht mehr erfolgt und es war unter den damaligen Gegebenheiten auch gar nicht mehr daran zu denken.[126]

In den Erinnerungen der Zeitzeug:innen und in zusammenfassenden Darstellungen taucht immer wieder das Thema Arbeitslager auf. Jacob Presser betont den Aspekt des schönen Scheins und verneint jegliches Interesse an wirklicher Produktivität. Auch viele der ehemaligen Internierten berichten von Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen oder zumindest von fehlenden Kontrollen. Andererseits ist die Existenz der Werkstätten belegt. Es bleibt also die Frage zu klären, welche Funktion die Werkstätten und Betriebe hatten. Viele der im Film gezeigten Tätigkeiten dienen ausschließlich dem Erhalt des Lagers. Einrichtungen wie das Krankenhaus, die Wäscherei, die Schlosserei oder die Tischlerei decken den Bedarf des Lagers. Obwohl gelegentlich auch SS-Angehörige das Krankenhaus aufsuchen, bleibt dies die Ausnahme. Wie der »Jahresrechenschaftsbericht des Dienstbereichs 8 für das Jahr 1943«[127] deutlich macht, kommt es Anfang 1943 zu Veränderungen hinsichtlich der Dokumentation der Produktion in den Werkstätten. Der Bericht umfasst die Tätigkeiten der Schuhmacher, Schneider:innen, Sattler, Maler, Polsterer, Buchbinder, Bürstenmacher:innen, Matratzenmacher sowie der Näherei und der Wäscherei. Dieser Dienstbereich ist erst zu Beginn des Jahres gegründet worden und laut Rechenschaftsbericht ist dies der Beginn des Ausbaus der Werkstätten. Der Bericht verzeichnet detailliert die Produktionsergebnisse der einzelnen Betriebe und listet diese in »wertmäßigen Beträgen« auf. Es gibt jedoch keinerlei Aufzeichnungen darüber, dass die Produkte außerhalb des Lagers verkauft werden. Kurt Schlesinger bezieht sich wahrscheinlich genau auf diese Aktivitäten, wenn er berichtet, dass alle Bemühungen, die Werkstätten in die regionale Wirtschaft einzubinden, im Jahr 1943 scheitern.[128] Dennoch werden beträchtliche Mengen an Schuhen und anderen Bedarfsgegenständen hergestellt.

Auch deutet manches darauf hin, dass es den Autoren des Reports um zwei Perspektiven geht: einem eher potentiellen, zukünftigen Verkauf der Produkte und die Sicherstellung der Selbstversorgung. So wird betont, die Schuhmacherei sei »stark mechanisiert und [...] seit dieser Zeit in der Lage, den Bedarf der Belegschaft von 10.000 Menschen zu befriedigen«.[129]

Es gibt weitere Werkstätten und Betriebe, die zu anderen Dienstbereichen gehören und erfolgreicher sind. Zum Beispiel hat die Spielzeugfabrikation, die der Tischlerei im Dienstbereich 7 unterstellt ist, eine Vereinbarung mit der Firma

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



NÄHEREI (Herzberg). Anlage 6

Produktion vom August 1943 bis November 1943

Artikel:	Anzahl:	Wertmässiger Betrag der Produktion:
Overalls	1808 Stück	Fl. 17899.--
S-Overalls	521 "	5731.--
Blusen	976 "	5856.--
Arbeitshosen	94 "	1410.--
Damenkittel	1077 "	8078.--
Oberhemden	107 "	524.--
Ärztekittel	257 "	2056.--
Kragen	404 "	404.--
Schwesternschürzen	398 "	2189.--
Schwesternhauben	592 "	1184.--
Baby-Hemden	227 "	341.--
Waschlappen	2395 "	479.--
Fausthandschuhe	440 Paar	880.--
Mützen	135 Stück	540.--
Klompsocken	787 Paar	866.--
Pflegerjacken und Hosen	51 Stück	1122.--
Diverses		3317.--
Lohnauftrag		1250.--
		54126.--
Schätzung für Dezember 1943		23000.--
		Fl. 77126.--

Spezifikation nach Monaten.

August	1943	Fl. 3346.--
September	1943	13134.--
		Fl. 16480.--

-2-

Abb. 18 Aufstellung der Produkte der Näherei vom Dez. 1943. NIOD 250i 784.

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vennemann & Co in Amsterdam, an die im September 1943 2.418 Holztiere geliefert werden. Ob die Gesamtproduktion von über 10.000 Holztieren im Jahr 1943 Absatz findet, ist aus den Akten nicht ersichtlich. Die Stückzahlen, in denen Hocker, Kleiderbügel und Messergriffe hergestellt werden, scheinen auf einen Absatzmarkt zu deuten, tatsächliche Verkäufe sind aber nicht dokumentiert.

Ein weiterer Bereich mit Möglichkeiten zur Wertschöpfung ist die Altmetallverwertung. Im Niederländischen Nationalarchiv gibt es Akten des Rijksbureau voor Non-Ferro Metalen,[130] denen zufolge zwischen September 1943 und Juli 1944 regelmäßig größere Mengen alter Kabel zur Metallverwertung nach Westerbork geschickt werden. Rechnungen oder Unkostenaufstellungen selbst haben sich nicht erhalten, obgleich auf diese in den Akten verwiesen wird. Diese Verweise lassen vermuten, dass die Kosten erstattet und die Arbeit nach Stunden bezahlt wird. Auch das Batterierecycling und die Alufoliensammlung werden hier abgerechnet. Zeitweise sind über 400 Internierte in diesem Bereich beschäftigt (exemplarisch der Stand von November 1943: 84 Kabelverwerter, 36 Batterierecycler, 324 Alufolientrenner).[131] Allerdings wird nur ein kleiner Teil der so gewonnenen Rohstoffe wieder abgegeben (1943 findet überhaupt kein Verkauf statt), und im Juli 1944 erreicht die Masse der gelagerten Metalle die Marke von 50 Tonnen. Über das Batterierecycling, das von den Insassen und Insassinnen der Strafbaracke durchgeführt wird, gibt es keine Unterlagen. Zu dieser Tätigkeit wird auch die Familie Frank gezwungen, die eine zeitlang in Westerbork interniert ist, bevor sie nach Auschwitz deportiert wird. Es gibt jedoch auch Fälle sehr produktiver, wenn auch unwahrscheinlicher Tätigkeiten. Zum Beispiel behauptet der Zeuge Meyer de Jong, dass er als Insasse Ende 1944 im Auftrag der Lagerleitung Hunderte von Karteikarten aus Mauthausen und Bergen-Belsen mit der Schreibmaschine neu geschrieben habe.[132] Die Idee, dass Gemmecker mit dem Westerborkfilm für seine Vorgesetzten in Berlin die Arbeitsleistung seines Lagers dokumentieren wollte, trifft wohl nicht zu. Hingegen ist denkbar, dass er, ähnlich wie Genewein in Lodz, wie Koch es treffend formuliert, an einer Darstellung seines Lagers interessiert war, die es »als besonders effiziente Form der Ausbeutung und Diskriminierung von Juden und als [...] genuin eigenen Beitrag zur Politik des Antisemitismus [...] zeigte.«[133]

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.4.6 Die Schwierigkeit der nachträglichen Einschätzung

Die Berichte von Hillesum und Mechanicus, die während der Lagerzeit entstehen (beide werden in Auschwitz ermordet), zeichnen ein ambivalentes Bild von Westerbork, das auch durch andere Zeug:innen bestätigt wird. Auch wenn die SS nicht foltert und mordet, sind die Zustände dort besonders für die im »neuen Lager« Internierten alles andere als angenehm. Die meisten Zeug:innen beschreiben die Wohnbedingungen als katastrophal. Van den Bergh bezeichnet die Schlafbaracken als »vollgestopfte Lagerhäuser für Menschen«.[134] Etty Hillesum berichtet über die gewaltsame Enteignung bei der Ankunft im Lager durch die Vertreter von Lippmann, Rosenthal & Co.[135] In einem Brief vom 3. Juli 1943 vergleicht sie die Wohnbedingungen mit denen von »Ratten im Abwasserkanal« und berichtet über »dahinsterbende Kinder«.[136] Mechanicus schreibt von durchschnittlich vier Suiziden pro Woche zu Beginn seiner Aufzeichnungen und einer Säuglingssterblichkeit von einem Kind pro Tag.[137] Immer wieder erwähnt er in seinem Tagebuch Strafen, die meist von Gemmekers Untergebenen verhängt werden, wie beispielsweise das stundenlange Strammstehen am Stacheldraht mitten im Winter. Aus heutiger Sicht verstehen wir diese Behandlung der Internierten als Vorstufe ihrer Vernichtung. Für die Juden und Jüdinnen damals war das nicht offensichtlich und die Zeitzeug:innen erwähnen immer wieder ihre Irritation über die grobe Behandlung durch die deutschen Ordnungskräfte.[138] Während die Zeit vom Frühjahr 1942 bis Herbst 1943 als relativ friedlich beschrieben wird, ändert sich die Situation im Winter 1943/44. Anfang Dezember 1943 werden an den Zäunen des Lagers Schilder mit der Aufschrift »Gefahrenzone! Es wird ohne Anruf geschossen!« angebracht.[139] Im Herbst 1943 werden alle Ausweispapiere eingezogen.[140] Mit der kurz darauf folgenden Postsperre und schließlich dem Ende des stillschweigend tolerierten Schwarzhandels[141] durch das Aufgreifen der Schmuggler verschlechtert sich die bis dahin noch gute Versorgung mit Lebensmitteln bedrohlich.[142] Mechanicus beschreibt die Durchführung der Transporte als zunehmend brutal und auch die Auswahl der zu Deportierenden als immer rücksichtsloser. Als im Februar 1944 das Café und der Laden eröffnet werden, hat das mit der zuvor »toleranteren« Lagerleitung bis Herbst 1943, von der Hillesum und Mechanicus berichten, nichts zu tun. Vielmehr folgt auf die Verschärfungen der Bestimmungen 1943/44 wieder eine weniger strenge Phase.[143] Die Geschichte des Lagers ist also reich an Veränderungen und Brüchen.[144] Sie lässt sich nicht auf einen einzigen Begriff bringen. Wahrscheinlich sind die Lebensumstände in Westerbork bis zum Ende besser als beispielsweise in Her-

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zogenbusch oder Amersfoort, wie die Andeutungen von Hillesum nahelegen, die im Krankentrakt mit Folteropfern aus Amersfoort zu tun hat.[145] In Westerbork geht es vor allem darum, ausreichend Personen für die jeweils variierenden Kapazitäten der Vernichtungslager »vorzuhalten« und ihnen dabei die letzten Vermögenswerte abzunehmen. Eine unnötig brutale Behandlung ist für beide Zwecke nicht förderlich. Was auch immer Gemmekers Motive im Einzelnen gewesen sein mögen, bei der Auswertung des Filmmaterials muss berücksichtigt werden, dass die Beschreibungen der relativ erträglichen Umstände bei Hillesum und Mechanicus und die im Film dargestellte friedliche Stimmung nicht unbedingt dieselben Ursachen haben, da sie aus unterschiedlichen Zeitabschnitten der Lagergeschichte stammen.

Das Lager Westerbork war kein »humanes Konzentrationslager«, sondern die westeuropäische Variante des von Juden und Jüdinnen selbstverwalteten Ghettos als Sammelstelle und Vorhof der Vernichtungslager. Es ist der Leitung des Lagers durch Gemmeker zu verdanken, dass es hier im Vergleich zu anderen Lagern in den Niederlanden nur selten zu Gewalttätigkeiten kam. Die vereinfachende Gegenüberstellung der Beschreibungen aus Westerbork mit dem Bild der KZs, das durch Befreiungsbilder der Alliierten und die Erzählungen aus den Vernichtungslagern geprägt ist, führt jedoch zu einer unzulässigen Verharmlosung und Relativierung der Zustände in den Sammellagern. Das Leben der Internierten in Westerbork ist von ständiger Angst und Unsicherheit geprägt. Die von vielen Seiten berichtete, weitgehende Auflösung ehelicher Treue ist ein starker Indikator dafür, wie ausweglos vielen die eigene Situation erscheint. Es wird über sexuelle Freizügigkeit im Lager, insbesondere in der Strafbaracke und während der Deportation, berichtet.[146] Das Ausmaß der seelischen Qualen, die die Internierten erleiden müssen, scheint angesichts der auf den ersten Blick vergleichsweise erträglichen Lebensbedingungen für ein Publikum, das beim Begriff Holocaust an Gaskammern und Massenerschießungen denkt, schwer greifbar zu sein. Jacob Pressers Roman *Die Nacht der Girondisten* begegnet diesem Problem, indem er das Lagerleben aus der Innensicht seines Protagonisten als ununterbrochene Bedrohung beschreibt. Der Westerborkfilm bildet gerade diesen Aspekt nicht ab. Die vorliegende Darstellung des Lagerlebens und die nun folgenden Überlegungen über das Ausmaß des Wissens über die Vorgänge in Auschwitz sollen verdeutlichen, wie wenig der Westerborkfilm die Realität des Lagers abbildet.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.5 Das Wissen über die Vernichtungslager

Die Frage nach dem Wissen über das Schicksal der deportierten Juden und Jüdinnen prägt die Auseinandersetzung mit dem Holocaust nach dem Krieg aus mehreren Gründen. Im Rahmen der juristischen Aufarbeitung der Deportationen ist die Frage nach der Mitwisserschaft entscheidend für die Urteilsfindung: Beim ersten Prozess in den Niederlanden gegen den Lagerkommandanten Gemmeker 1948/49 kann ihm nicht nachgewiesen werden, dass er von den Vernichtungslagern wusste, weshalb er nur wegen Freiheitsberaubung verurteilt wird. Der Befehlshaber der Sicherheitspolizei in Den Haag, Harster, und seine Mitarbeiter werden 1967 zu hohen Gefängnisstrafen verurteilt, nachdem sie gegen Ende des Prozesses unter dem Druck der Beweislast zugeben, ab Frühsommer 1942 von den Vernichtungslagern gewusst zu haben. Unmittelbar nach dem Krieg konnte die Frage nach der Mitwisserschaft über Leben und Tod eines Angeklagten entscheiden. Wie das Beispiel von Isidor van der Hal zeigt, handelt es sich dabei auch für Holocaustüberlebende um eine entscheidende Frage.

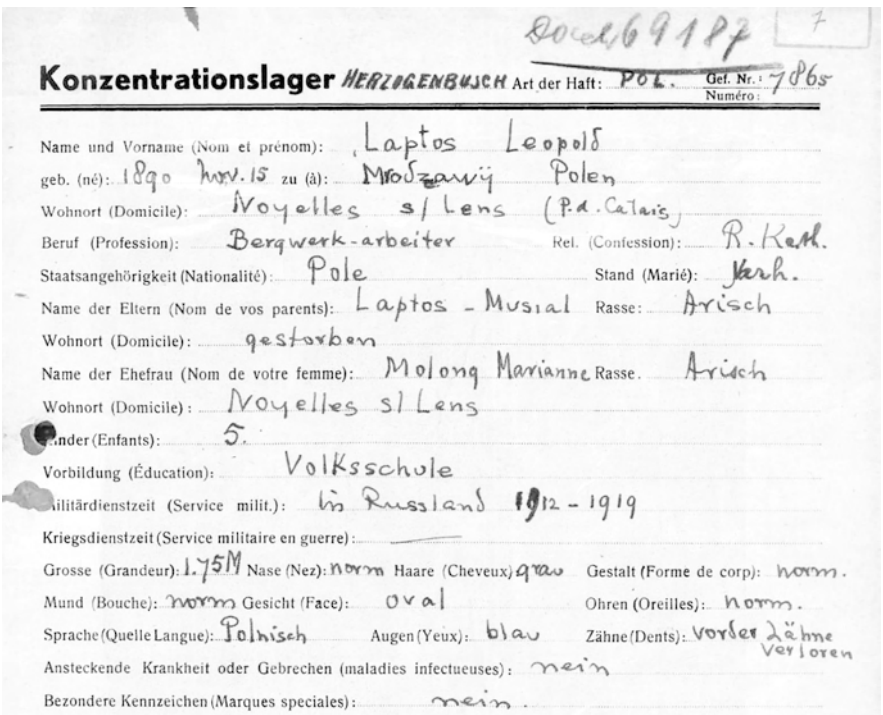
4.5.1 Exkurs Isidor van der Hal – »Kollaboration« & Selbstanklage

Während der Voruntersuchung der Düsseldorfer Staatsanwaltschaft für den Prozess gegen den Lagerkommandanten von Westerbork, Obersturmführer Albert Konrad Gemmeker, werden zahlreiche Befragungen mit ehemaligen Internierten durchgeführt. Da Gemmekers Tätigkeit mehrfach Gegenstand gerichtlicher Ermittlungen ist – zunächst in den Niederlanden Ende der 1940er Jahre[147] und später zwischen 1960 und 1976 in der BRD[148] –, werden die meisten Zeug:innen zweimal befragt. Der Fall des Arztes Isidor van der Hal, der in diesem Zusammenhang aussagt, steht indirekt mit den Filmaufnahmen in Verbindung, da sich ein Vorfall, von dem er erzählt, unmittelbar vor Beginn der Aufnahmen ereignet und diese möglicherweise mit ausgelöst hat. Der Fall veranschaulicht außerdem die Problematik der Eigenwahrnehmung vieler Überlebender in Bezug auf Kollaboration mit den Deutschen und verdient daher hier eine detailliertere Erwähnung.

Gemmeker wird am 20. Januar 1949 wegen »anderer Massenvernichtungsverbrechen und NS-Gewaltverbrechen in Haftstätten« in den Niederlanden zu zehn Jahren Haft verurteilt.[149] Bereits am 20. April 1951 wird er wieder entlassen und nach Deutschland abgeschoben. In Deutschland wird er sogleich begnadigt (offiziell nach fünf Jahren einschließlich der drei Jahre Untersuchungshaft) und

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kehrt nach Düsseldorf zurück. Er eröffnet ein Zigarrengeschäft am Carlsplatz. 1959 leitet die Düsseldorfer Staatsanwaltschaft ein neues Ermittlungsverfahren wegen Mordes und Freiheitsberaubung gegen Gemmeker ein.[150] Eine Frau G. Rosendahl aus London hatte die Düsseldorfer Staatsanwaltschaft am 14. August 1959 in einer Postkarte aufgefordert, Ermittlungen gegen Konrad Gemmeker aufzunehmen, nachdem sie die Rezension des DEFA-Kurzfilms Ein Tagebuch für Anne Frank (1958, Joachim Hellwig) in der *Weltbühne* Nr. 8 vom 25. Februar 1959 gelesen hatte. Diese Filmkritik beschreibt zutreffend, dass der Film Gemmeker frei in Düsseldorf herumlaufend zeigt und sogar dessen Privatadresse nennt.[151] Die Postkarte wird in den Akten der Staatsanwaltschaft als Grund für die neuen Ermittlungen genannt. Gemmeker erscheint schließlich am 18. Mai 1960 zum ersten Mal vor einem deutschen Richter. Die Ermittlungen werden kurz darauf aufgrund von Missverständnissen eingestellt und 1967[152] als inzwischen drittes Verfahren dieser Art gegen Gemmeker wieder aufgenommen.[153] Während



Konzentrationslager HERZOGENBUSCH Art der Haft: POL. Gef. Nr.: 7865 / Numéro:

Name und Vorname (Nom et prénom): Laptos Leopold
geb. (né): 1890 Nov. 15 zu (à): Mrodzawij Polen
Wohnort (Domicile): Noyelles s/ Lens (P.d. Calais)
Beruf (Profession): Bergwerk-arbeiter Rel. (Confession): R. Kath.
Staatsangehörigkeit (Nationalité): Pole Stand (Marié): Verh.
Name der Eltern (Nom de vos parents): Laptos - Musial Rasse: Arisch
Wohnort (Domicile): gestorben
Name der Ehefrau (Nom de votre femme): Molong Marianne Rasse. Arisch
Wohnort (Domicile): Noyelles s/ Lens
...nder (Enfants): 5.
Vorbildung (Éducation): Volksschule
...ilitärdienstzeit (Service milit.): in Russland 1912 - 1919
Kriegsdienstzeit (Service militaire en guerre):
Grosse (Grandeur): 1.75M Nase (Nez): norm Haare (Cheveux) grau Gestalt (Forme de corp): norm.
Mund (Bouche): norm Gesicht (Face): oval Ohren (Oreilles): norm.
Sprache (Quelle Langue): Polnisch Augen (Yeux): blau Zähne (Dents): Vorder Zähne verloren
Ansteckende Krankheit oder Gebrechen (maladies infectueuses): nein
Bezondere Kennzeichen (Marques speciales): nein.

Abb. 19 Karteikarte von Leo Laptos. Quelle: Arolsen Archiv.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dieser Untersuchung werden fast alle Zeug:innen, die direkt nach dem Krieg ausgesagt haben, erneut befragt, einige von ihnen in den Niederlanden. Die markanteste dieser Zeug:innenaussagen stammt von Isidor van der Hal. Es handelt sich um die einzige Aussage aus den Gemmeker-Prozessen, die sich offen mit Fragen der Schuld auf Seiten der Internierten auseinandersetzt. In beiden Aussagen, also im Juni 1948 und im Mai 1973,[154] konzentriert sich van der Hal auf einen Vorfall aus dem Konzentrationslager Herzogenbusch bei Vught im Jahr 1944. Er erzählt dem Gericht, wie er durch den polnischen Bergarbeiter Leo Laptos vom Massenmord in Auschwitz erfährt.[155]

Leo Laptos wird laut van der Hal Anfang 1943 von Auschwitz-Birkenau ins KL Herzogenbusch verlegt und teilt sein aus erster Hand gewonnenes Wissen über die Gaskammern und Krematorien mit van der Hal und anderen. Zu dieser Zeit, im Jahr 1943, ist van der Hal in Herzogenbusch inhaftiert und arbeitet im sogenannten Philips-Kommando. Das Arbeitskommando besteht aus jüdischen Männern, Frauen und Jugendlichen, die in der Philips-Radiofabrik arbeiten. Sie werden von der Fabrikleitung geschützt, die angeblich mehrmals versucht, die Lebensbedingungen der Arbeiter:innen zu verbessern. Dies führt zu Meinungsverschiedenheiten zwischen SS und Fabrikleitung. Im März 1944 werden alle Männer des Philips-Kommandos nach Westerbork gebracht und unter Androhung der sofortigen Deportation nach »Osten« in der sogenannten Strafbaracke inhaftiert. Während seines kurzen Aufenthalts wird van der Hal von Doktor Spanier, einem der Dienstleiter,[156] aus der Strafbaracke in das Krankenhaus gebracht, um über die Zustände in Herzogenbusch zu berichten. Van der Hal gibt dort sein Wissen über die Vergasungen in Auschwitz weiter. Die Krankenhausmitarbeiter:innen sind sehr an Nachrichten von außerhalb interessiert, aber sie weigern sich, ihm zu glauben, »obwohl sie von den Nachrichten sichtlich erschüttert waren«,[157] wie van der Hal schon beim ersten Interview in den 1940er Jahren erzählt.

In seinen Memoiren *Het Mesje* (übersetzt: *Das Messerchen*) erklärt van der Hal 1997 die genaueren Hintergründe seiner Kenntnis über Auschwitz in den Niederlanden 1943. Demnach wird im Januar 1943 eine Reihe von SS-Männern und politischen Häftlingen von Auschwitz-Birkenau nach Holland verlegt, um das KL Herzogenbusch auszubauen. Unter ihnen sind Leo Laptos, der SS-Angehörige Joachim Perthes und der polnische Häftling Ernst Bandholz, die den niederländischen Internierten und Mitarbeitern detailliert von den Morden in Birkenau berichten. Dadurch wissen die SS-Männer und viele Mitglieder der jüdischen Verwaltung in Holland ab 1943 im Prinzip, zu welchem Zweck die Juden und Jüdinnen nach Auschwitz geschickt werden.[158] Van der Hal beschreibt weiter, wie er den polni-

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen Grubenarbeiter Leo Laptos kennenlernt, der als Chemiker in Birkenau gearbeitet hat. Laptos erzählt van der Hal von den Gaskammern und davon,

> dass viele Judentransporte bei der Ankunft in Auschwitz zum größten Teil vergast und die Leichen kurz danach eingeäschert wurden. Er berichtete, dass die Gaskammern wie Duschräume eingerichtet waren, in die die Menschen zum Baden gingen. Statt Wasser kam Gas heraus und die Böden drehten sich, auf die die Leichen fielen, auf einem Förderband landeten und so ins Krematorium transportiert wurden.[159]

Am 27. September 1943 berichtet auch Frans Goedhart, wie bereits in Kapitel 3.1.1 ausgeführt, in der illegalen Zeitschrift *Het Parool* über die Gaskammern in Auschwitz. Spätestens ab Herbst 1943 gehören im Reichskommissariat für die besetzten niederländischen Gebiete diese sehr konkreten Erzählungen über Auschwitz zu den sozialen Gedächtnissen darüber, was mit den deportierten Juden und Jüdinnen im »Osten« geschieht. Parallel zu diesen Erzählungen, die aufgrund ihrer Quellen eine gewisse Glaubwürdigkeit haben, gibt es konkretes Wissen über die Vorgänge in Auschwitz. Der ehemalige Befehlshaber der Sicherheitspolizei (BdS) Wilhelm Harster und der Judenreferent Wilhelm Zoepf haben in ihrem Prozess in München zugegeben, schon seit dem Frühsommer 1942 über die Ermordungen informiert gewesen zu sein (nur die Sekretärin Gertrud Slottke bestritt dies),[160] weshalb sie wegen Beihilfe zum Mord verurteilt werden.[161]

Van der Hal führt weiter aus, wie nach dem Krieg die meisten der Ärzte (z. B. Doktor Spanier), die im Frühjahr 1944 bei seiner Rede anwesend waren, leugnen, von ihm informiert worden zu sein. Der hier beschriebene Vorfall ist für die Produktion des Westerborkfilms von Bedeutung, da er sich kurz vor Drehbeginn des Films ereignet. Es gibt ein TV-Interview mit Gemmeker aus dem Jahr 1959, in dem er erzählt, wie er ein Gerücht über Auschwitz-Birkenau hört, es weiterverfolgt, aber angeblich keine Beweise findet. Dass die Berichte über Gaskammern zumindest einer der Auslöser für die Produktion des Westerborkfilms waren, ist nicht auszuschließen. Man könnte schlussfolgern, dass Gemmeker damals erkannte, dass der Massenmord an den Juden und Jüdinnen nicht länger verheimlicht werden konnte, und er daher einen Film über seine vergleichsweise harmlose Rolle bei der Verfolgung drehen wollte. Obwohl es unwahrscheinlich erscheint, dass Gemmeker über das Schicksal der Deportierten nicht schon vorher informiert war, hatte es ihn sicherlich beunruhigt, dass selbst die Häftlinge in Westerbork im Detail über die Ermordung der Juden und Jüdinnen in Auschwitz Bescheid wussten. Van der Hal beschuldigt die jüdischen Dienstleiter aus

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Westerbork, nicht genug getan zu haben, um die Juden und Jüdinnen zu retten. Seine Erzählung zeigt anschaulich, wie kompliziert die Frage nach Schuld und Unschuld nach dem Krieg war und auch, wie die mit dieser Frage verbundene Scham unter den Überlebenden der Lager verhandelt wurde.

4.5.2 Wissen und Ahnen

In den Zeug:innenaussagen der überlebenden Funktionshäftlinge aus Westerbork wird immer wieder beteuert, dass sie nichts vom eigentlichen Ziel der Züge wussten. Wenn man jedoch die Aussagen derjenigen vergleicht, die mehrfach befragt wurden, lässt sich eine gewisse Veränderung feststellen. Verständlicherweise sind die Erinnerungen bei der zweiten Befragung weniger detailliert. Zum Beispiel erinnert sich van der Hal unmittelbar nach dem Krieg noch an die Namen von fünf Zeugen seines Vortrags, während es Anfang der 1970er Jahre nur noch zwei sind. Es gibt aber auch eine Entwicklung hinsichtlich der Schuldzuweisungen. So sagte die Zeugin Asch, Gemmekers Haushälterin, unmittelbar nach dem Krieg aus, sie habe schon 1944 von den Vergasungen gewusst. Bei ihrer erneuten Vernehmung 1973 erinnert sie sich nicht mehr daran und äußert sich entgegen ihrer vorherigen Aussage positiv über den Lagerkommandanten.

Es kann aus der heutigen Perspektive nicht geklärt werden, wer etwas über die Vernichtungslager gewusst hat. Allerdings müssen wir bei der Beurteilung der Aussagen der Dienstleiter aus Westerbork immer in Betracht ziehen, dass es in der Nachkriegszeit Gründe gab, im Zweifelsfall lieber nicht zuzugeben, was man geahnt oder gewusst hat. In dieser Hinsicht verhalten sich Täter:innen und Opfer aus Scham ähnlich. Allerdings gibt es auch objektive Indikatoren für den allgemeinen Wissensstand in den Niederlanden, und dazu gehört beispielsweise das Verhalten der jüdischen Bevölkerung während der Besatzung. Nachdem im Sommer 1942 noch viele den ersten Aufrufen zur Meldung in Westerbork zwecks Verschickung in den Osten gefolgt sind, gehen schon im Herbst größere Teile der noch nicht internierten Juden und Jüdinnen in den Untergrund. Mehr als 25.000 Niederländer:innen und eine nicht bekannte Zahl deutscher und österreichischer Flüchtlinge nimmt das Risiko schwerer Strafe auf sich, um der Deportation auf diese Weise zu entgehen. Ganze Familien leben oft jahrelang, ähnlich wie die Familie von Anne Frank, auf Dachböden, in Kellern oder in Gartenhäusern. Entdeckt man die *Onderduikers*, so werden sie nach Westerbork in die Strafbaracke überführt. Dort werden ihnen die Köpfe geschoren und sie müssen bis zu ihrer Deportation alte Batterien aufarbeiten, was wegen der dabei freigesetzten Che-

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mikalien als unangenehmste Arbeit im Lager gilt. Die Chancen auf einen Aufschub oder auf einen Platz in einem der gerüchteweise weniger schlimmen Lager, wie Bergen-Belsen oder Theresienstadt, sind dadurch verspielt. Dennoch zieht mehr als jeder bzw. jede Vierte die Unwägbarkeit des Untertauchens der Arbeit in einem Arbeitslager in den Niederlanden oder der Deportation nach Osten vor.

Die Wiederaufnahme der Voruntersuchung gegen den Lagerkommandanten Gemmeker in Deutschland im Jahr 1967 hat hauptsächlich das Ziel, herauszufinden, ob er über die Schicksale der Juden und Jüdinnen im Osten informiert war. Zu diesem Zweck wird auch eine Reihe von Ordnungspolizisten vernommen, die als Wachkommandos Züge von Westerbork nach Auschwitz begleitet haben. Aus diesen Aussagen geht deutlich hervor, dass es weder für die Deportierten noch für ihre Bewacher möglich war, den eigentlichen Zweck der Deportationen nicht zu erfahren. Die Kommandos übernachten in Auschwitz und kommen in den Kantinen und Kasinos zwangsläufig mit den dort stationierten SS-Angehörigen in Kontakt. Mehrere Ordnungspolizisten berichten unabhängig voneinander, wie der Zug aus Westerbork ca. 120 Kilometer vor Auschwitz in der Nähe von Oppeln anhält, von SS-Männern umstellt wird und eine Anzahl arbeitsfähiger Männer von ihren Familien getrennt und abgeführt wird, um Zwangsarbeit zu leisten. In manchen Fällen besteigen dann anstelle der Männer ausgemergelte Arbeiter die Waggons, die für die Vergasung in Auschwitz bestimmt sind. Spätestens zu diesem Zeitpunkt ist allen Deportierten klar, dass es hier nicht um Umsiedlungen geht.[162] Die Begleitkommandos werden mehrfach von ehemaligen Angehörigen des berüchtigten Polizei-Battaillons 105 gestellt, das während des Russlandfeldzugs hinter der Front Erschießungen der jüdischen Zivilbevölkerung durchgeführt hat.[163] Im Mai 1942 war das Bataillon nach Holland verlegt und dort in das Polizei-Regiment 12 eingegliedert worden.[164] Einer der Befragten aus einem dieser Begleitkommandos beschreibt die Ankunft in Auschwitz wie folgt:

> Mit dem Ausladen und dem Selektieren hatten wir nichts zu tun. Das machte die SS. Die SS verhielt sich den Juden gegenüber ausgesprochen brutal. Die SS hat die Menschen mit Knüppeln auf die Köpfe geschlagen, wenn sie nicht schnell genug ›spurten‹. Wir sind nicht mit dem Zug, nachdem er entleert war, weggefahren. Wir sind in einem SS-Heim verpflegt worden und haben dort auch, wenn ich mich recht erinnere, übernachtet.
> […]
> In dem SS-Heim bin ich in ein Gespräch mit einem SS-Angehörigen gekommen. […] Der SS-Angehörige […] erzählte, er sei froh, von Auschwitz wegzukommen. Er hat gesagt,

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> er hätte es dort nicht mehr ausgehalten. Im Einzelnen hat er berichtet, die Juden wären zunächst zusammengetrieben und erschossen worden. Das wäre so furchtbar gewesen, daß manche von den Kameraden wie verrückt gewesen und nervlich dem nicht mehr gewachsen gewesen wären. Er hat weiter erzählt, die Juden würden nunmehr vergast. Er hat von getarnten Duschräumen und von Blausäure in diesem Zusammenhang gesprochen.

Über den Halt in der Nähe von Oppeln,[165] den mehrere der Befragten miterlebt haben, erzählt ein anderer Zeuge:

> Kurz bevor wir den Zielort erreicht hatten, hielt der Zug meiner Erinnerung nach auf offener Strecke. Es regnete in Strömen und es war Nacht. Der Zug war von SS umstellt und wurde von Scheinwerfern angeleuchtet. Wir vom Transportkommando blieben im Zuge. Ich erinnere mich, dass die Männer aussteigen mussten, […]. Wie ich aus dem Fenster beobachtete, wurden etwa 30–40 ausgesucht. Mit diesen rückte die SS dann ab. […] Bei diesem ganzen Vorgang des Anhaltens und Aussuchen herrschte eine große Unruhe. Die Frauen schrieen, weil sie von ihren Männern getrennt werden sollten. Die SS ging sehr rabiat vor.[166]

Trotz dieser expliziten Geständnisse behauptet der Abschlussbericht der Voruntersuchung von 1976 irreführend: »Die Begleitkommandos haben in keinem Fall das Lagergelände [in Auschwitz, F. S.] betreten.«[167] Mit dieser Begründung wird Gemmekers Behauptung für glaubhaft erklärt, er habe auf Nachfrage bei den Begleitkommandos nur die Antwort erhalten, sie wären nur bis zum Tor des Lagers gekommen. Es sind Fälle überliefert, in denen Ordnungspolizisten Internierte in Westerbork warnten. So erkennt laut Aussage des Westerborküberlebenden David Chajes ein Mitglied der Begleitkommandos in dem Insassen N. Friedmann einen Fußballkollegen und alten Freund aus Wien. Der Polizist warnt Friedmann daraufhin eindringlich, seine Deportation um jeden Preis zu verhindern, da den Juden und Jüdinnen im Osten der Tod drohe.[168] Die Frage nach dem Wissen der Deportierten ist für die Untersuchung des Westerborkmaterials von so großer Bedeutung, weil die Passagen vom sogenannten »dritten Zug« häufig in Bezug auf die Vorahnungen der gefilmten Juden und Jüdinnen interpretiert werden.[169] Während zwar keine Aussagen über das wirkliche Wissen und Ahnen der Opfer und Täter:innen getroffen werden können, gibt es nach dem Ende des Krieges eine eindeutig erwünschte Interpretation. Sowohl Täter:innen als auch überlebende Opfer stimmen darin überein, dass sie selbstverständlich alles

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unternommen hätten, um herauszufinden, was in den Lagern in Polen vor sich ging und dass sie glaubhafte Versicherungen erhalten hätten, dass in den Lagern nichts Bemerkenswertes vor sich gehe. Die Sorglosigkeit, mit der die Deportierten im Westerborkmaterial in die Züge einsteigen, unterstützt diese erwünschte Perspektive. Das Material scheint also die Behauptung zu untermauern, die Deportierten seien ganz und gar unwissend in ihr Unglück gefahren. Diese Sicherheit muss aber angezweifelt werden.

4.6 Dienstagstransporte

Die hier unternommene Rekonstruktion der Geschichte des Lagers zielt darauf ab, die Formierung der sozialen Gedächtnisse nachzuvollziehen und diese Prozesse in ihrer Eigendynamik sichtbar zu machen. Ein besonders typisches Beispiel für die diskursive Formierung dieser Gedächtnisse sind die sogenannten Dienstagstransporte. Sie sind ein fester Bestandteil der Survival-Literatur und haben dadurch auch Eingang in historiografische Betrachtungen über das Lager gefunden.[170] Transporttag ist aber keineswegs immer der Dienstag. Die ersten Transporte im Sommer 1942 finden zunächst unregelmäßig statt. Ab dem 24. Juli 1942 etabliert sich ein Rhythmus von zwei Transporten pro Woche. Diese Transporte finden regelmäßig jeden Freitag und Montag statt (30 Mal in Folge in diesem Rhythmus). Den Winter 1942/43 über finden die Transporte unregelmäßiger statt, und erst Ende März 1943 lässt sich eine weitere Serie von 30 aufeinanderfolgenden Transporten nachweisen, allerdings nur noch einmal wöchentlich und an einem Dienstag. Die letzten 15 Transporte sind wieder unregelmäßig und kein einziger fällt auf einen Dienstag. Mechanicus und Hillesum sind genau in der Zeit der Dienstagstransporte im Jahr 1943 in Westerbork gewesen[171] und haben diese Regelmäßigkeit in ihren einflussreichen Aufzeichnungen festgehalten. Der Dienstagstransport ist dadurch Teil der sozialen Gedächtnisse geworden, und diese temporäre Einrichtung wird mittlerweile über die Erinnerung der gesamten Zeit des Bestehens des Lagers gelegt und verdeckt dadurch weitgehend die konkrete Erinnerung an andere Deportationstage. So zitiert Wagenaar in seinem Buch über die Identifizierung der Settela aus Pressers *Ondergang*, SS-Hauptsturmführer Ferdinand aus der Fünten habe im Frühjahr 1943 Internierten mit dem Dienstag gedroht. Doch diese Regelmäßigkeit ergibt sich, wie gezeigt werden konnte, erst mehr als ein halbes Jahr später.[172] Abgesehen davon, dass hier ein Tatbestand aus dem Sommer 1943 auf

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die gesamte Zeit angewendet wird, ist der Dienstag durchaus statistisch gesehen der häufigste Deportationstag: 38 von 93 Transporten, also mehr als ein Drittel, finden an einem Dienstag statt; 22 Transporte an einem Freitag und 21 an einem Montag. Aber gerade die grundsätzliche Unregelmäßigkeit der Transporte prägt den Ablauf und die Stimmung im Lager. So beschreibt Mirjam Bolle in ihren Briefen, dass die Internierten noch kurz vor ihrer Deportation am 11. Januar 1944 hoffen, dass keine Transporte mehr stattfinden würden. Es gibt also Zeiten, wie den Winter 1942 oder die unsichere Lage an der Front 1943/44, die zu unregelmäßigen Transporten und damit zu Phasen der Hoffnung unter den Internierten führen. In Volker Kühns Totentanz – Kabarett im KZ (2000) wird ebenfalls von einem der Zeugen der notorische Dienstag erwähnt, jedoch gibt es auch eine gegensätzliche Darstellung. Jetty Cantor, Kabarettistin in Westerbork berichtet: »Jedesmal kam der Zug. Und wir haben immer … Zweimal in der Woche. Und wir haben immer gehofft, dass der Zug nicht kam. Aber er kam.« Sie bezieht sich hier offenbar auf die erste Phase der Deportationen im Sommer 1942. Dadurch entsteht ein Widerspruch innerhalb des Films und zum Leitnarrativ der Westerborkerzählung.

Die erste Erwähnung des Begriffs Dienstagstransport findet sich in einem Bericht des Zeichners Jo Spier über das Lager Westerbork in der niederländischen Zeitung *Amigo Curacao* vom 2. Februar 1947. Es ist daher denkbar, dass sich dieser Begriff bereits im Lager gebildet hat. Eine weitreichende Verbreitung erlangte der Dienstag als Deportationstag durch die Zeugenaussage von Joseph Melkman während des Eichmannprozesses im Jahr 1961, da dieser Ausschnitt der Zeugenaussagen in der von Leo Hurwitz zusammengestellten Zusammenfassung für die Fernsehberichterstattung vorkommt und auch in Zeitungsberichten Erwähnung findet. Melkman beschreibt detailliert die Chronologie der Deportationsvorbereitung: von der Zusammenstellung (und dem Durchsickern) der Listen am Samstag, über die Unruhe am Montag, das Ausrufen der Listen in der Nacht zum Dienstag und die Abfahrt am Dienstagvormittag. Diese Abfolge findet sich in den Erzählungen vieler Zeitzeug:innen wieder. Sie beziehen sich dabei auf ein als authentisch akzeptiertes Wissen, in das ihre eigenen Erinnerungen integriert werden, auch wenn dies zu Widersprüchen führt. So gibt es eine Reihe von Texten, die einfach darüber hinwegsehen, dass der häufig genannte 19. Mai 1944 (der dritte Zug aus dem Westerborkfilm) ein Freitag war, genauso wie der häufig genannte erste Transport am 15. Juli 1942 auf einen Mittwoch fällt. Eine andere Strategie findet sich bei Grünberg-Klein. Sie verlegt den ersten Transport einfach um einen Tag vor: auf Dienstag, den 14. Juli 1942.[173]

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die sozialen Gedächtnisse vom Lager Westerbork wirken also auf die Erzählungen der Zeug:innen. Auch die Dienstagstransporte sind ein Fall von *travelling memory*, das möglicherweise schon vor der Herstellung des Westerborkfilms entsteht. Der Westerborkfilm steht also nicht nur am Beginn einer Gedächtsnisformierung, sondern wird hergestellt, während die sozialen Gedächtnisse vom Lager und von den Deportationen bereits entstehen und teilweise schon vorhanden sind. Wie im dritten Kapitel dieser Arbeit dargelegt, können viele der Darstellungen des Westerborkfilms, wie die der Juden und Jüdinnen in den Arbeitsbaracken, als indirekte Verwendungen (*indirect uses*) propagandistischer Vorlagen gelesen werden. Die für den Westerborkfilm und die Holocausterinnerung relevanten Bilderwanderungen beginnen also schon vor seiner Herstellung. Im folgenden Kapitel wird daher die Produktion des Westerborkfilms als Teil dieser Bilderwanderung in den Blick genommen.

1 Philip Mechanicus: *Im Depot.* Berlin: Verlag Klaus Bittermann 1993.
2 Mirjam Bolle: *Ich weiß, dieser Brief wird dich nie erreichen.* Frankfurt am Main: Eichborn 2006.
3 Vgl. Etty Hillesum: *An Interrupted Life: The Diaries, 1941–1943; and Letters from Westerbork*. New York: Henry Holt and Company 1996.
4 Die ausführliche Darstellung Westerborks in de Jongs *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog* (Band 8 Teil 2, S. 725–767) von 1978 geht ähnlich vor. De Jong stellt hier die spärlichen Akten weitläufigen Zitaten aus den Tagebüchern von Hillesum und Mechanicus gegenüber.
5 Vgl. Eva Moraal: Westerbork. Methodische Überlegungen zu einer Geschichte seiner Bedeutung. In: Janine Doerry, Alexandra Klei, Elisabeth Thalhofer, Karsten Wilke (Hg.): *NS-Zwangslager in Westdeutschland, Frankreich und den Niederlanden. Geschichte und Erinnerung.* München: Ferdinand Schöningh 2008, S. 121–132.
6 Sandra Ziegler: *Gedächtnis und Identität der KZ-Erfahrung. Niederländische und deutsche Augenzeugenberichte des Holocaust.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
7 Bisher nicht systematisch ausgewertet wurde das täglich geführte Rapportbuch des Ordnungsdienstes (Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 388 Nr. 187; NIOD 250i, Dokument 722). Der in manchen Publikationen erwähnte »anonyme Bericht eines ODlers« (NIOD 250i, Dokument 493) enthält in Bezug auf den Transport vom 19.5.1944 die gleichen Informationen wie das Rapportbuch.
8 NIOD 250i, Dokument 498.
9 NIOD 250i, Dokument 495.

https://doi.org/10.5771/9783968300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

10 Heinz Umrath: Die Vernichtung des Judentums in Holland. In: Hermann Maas, Gustav Radbruch, Lambert Schneider: *Den Unvergessenen. Opfer des Wahns 1933 bis 1945.* Heidelberg: Verlag Lambert Schneider 1952, S. 134–159.
11 NIOD 250i, Dokument 493.
12 NIOD 250i, Dokument 516.
13 *The work of the Contact Afdeling (Contact Division) at Westerbork* URL: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn522573 (zuletzt besucht: 18.11.2020)
14 Eine größere Auswahl an Fotos aus dem Lager findet sich hier: URL: https://beeldbankwo2.nl/ (zuletzt besucht: 18.11.2020).
15 http://www.hans-dieter-arntz.de/edith_hartogs_gefundene_zeichnungen.html (zuletzt besucht: 27.12.2017).
16 Erleichtert wurde die Recherche durch die vollständig digitalisierten und online verfügbaren niederländischen Tageszeitungen unter: URL: https://www.delpher.nl/nl/kranten (zuletzt besucht: 27.12.2023).
17 Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 388 Nr. 157.
18 Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 382 Nr. 1487.
19 NIOD 250i, Dokument 510.
20 Nationalarchiv Holland, Den Haag, Inv 145 I-III = BRvC 135/49.
21 Vgl. Fred Schwarz: *Züge auf falschem Gleis.* Wien: Verlag der Apfel 1996.
22 Siegfried van den Bergh: *Der Kronprinz von Mandelstein.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1996.
23 Heinz Hesdörffer: *Bekannte traf man viele …* Berlin: Chronos 1998.
24 Vgl. URL: https://www.coenraadrood.org/nl (zuletzt besucht: 19.11.2017).
25 NIOD 250i, Dokument 509.
26 Hannelore Grünberg-Klein: *Ich denke oft an den Krieg, denn früher hatte ich dazu keine Zeit.* Köln: Kiepenhauer & Witsch 2016. Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl seit den 1990er Jahren veröffentlichten Erinnerungen, die auch kurze Erwähnungen Westerborks enthalten.
27 Eichmannprozess, Sitzung 34 (vgl. Nizkor Projekt). Melkman war als Gymnasiallehrer für Latein und Griechisch in Amsterdam angestellt an einem (nicht-jüdischen, wie er bei seiner Zeugenaussage betont) Privatgymnasium und Redakteur der *Zionist Weekly*. Er wurde im Mai 1943 festgenommen, nach Westerbork verbracht und am 15.1.1944 nach Theresienstadt deportiert. Melkman war von 1957 bis 1960 Direktor der Gedenkstätte Yad Vashem.
28 NIOD 250i, Dokument 510 (der Bericht ist auf Niederländisch verfasst und bisher nicht veröffentlicht). Presser nennt weitere Quellen, die aber kaum Informationen über das Lager enthalten: David Cohen: *Zwervend en Dolend. De Joodse vluchtelingen in Nederland in de jaren 1933–1940, met een inleiding over de jaren 1900–1933*. Haarlem: De Erven F. Bohn N.V 1955 (nur für die geografische Lage von Westerbork relevant); Abel J. Herzberg: *Kroniek der Jodenvervolging.* Amsterdam: J.M. Meulenhoff 1950; Hans Wielek: *De oorlog die Hitler won.* Amsterdam: Amsterdamsche Boek- & Courantmaatschappi 1947.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

29 NIOD 250i, Dokument 557.

30 Vgl. Annemieke van Bockxmeer: *De oorlog verzameld.* Amsterdam: Bezige Bij b.v. 2014, Kapitel 6.

31 Diese befinden sich im Landesarchiv NRW: Ger. Rep. 382 Nr. 1471–1489; Ger. Rep. 388 Nr. 156–194.

32 Eine in mancher Hinsicht ähnliche, wenn auch weniger ergiebige Quelle ist *Boulevard des Misères* von Jacob Boas. Der Autor wurde 1943 im Lager geboren und veröffentlichte seine Erzählung der Lagergeschichte 1985. Er verwendete dafür die zeitgenössischen Berichte von A. von Aas (Tagebuch 1942–44), S. J. Braafs Tagebuch, den anonymen Bericht eines Ordnungsdienstlers und den Brief des österreichischen Geschäftsmanns Wohl sowie eine Vielzahl nicht veröffentlichter Zeitzeug:innenaussagen. Boas lotet die Untiefen der individuellen Spekulationen und Dramatisierungen der Internierten aus, sodass das Buch leider keine zuverlässige Quelle, sondern eher ein Querschnitt durch die oft unzuverlässigen Erinnerungen an die Zeit in Westerbork ist. Jacob Boas: *Boulevard des Misères : the story of transit camp Westerbork.* Hamden CT: Archon 1985.

33 Vgl. Koert Broersma, Gerard Rossing: *Kamp Westerbork gefilmd.* Hooghalen / Assen: Van Gorcum & Comp. B.V. 1997 und Koert Broersma, Gerard Rossing: *Kamp Westerbork gefilmd.* Hooghalen / Assen: Koninklijke Van Gorcum 2021.

34 Eva Moraal: *'Als ik morgen niet op transport ga, ga ik 's avonds naar de revue': kamp Westerbork in brieven, dagboeken en memoires (1942–2010).* Universiteit van Amsterdam 2013.

35 Vgl. Angelika Königseder: Polizeihaftlager. In: Wolfgang Benz, Barbara Distel (Hg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager.* (Bd. 9) Arbeitserziehungslager, Ghettos, Jugendschutzlager, Polizeihaftlager, Sonderlager, Zigeunerlager, Zwangsarbeitslager. München: C.H.Beck 2009, S. 19–52 und Anna Hájková: *Das Polizeiliche Durchgangslager Westerbork,* 2004 URL: https://hcommons.org/deposits/download/hc:11660/CONTENT/das_polizeiliche_durchgangslager_westerb.pdf (22.7.2022).

36 Derselbe Artikel erscheint drei Tage später in *De Courant* und am 31.10.1939 im *Soerabaijasch Handelsblad*. Die hier genannten Informationen über das Lager waren also vermutlich in den gesamten Niederlanden bekannt.

37 *Nieuwsblad van het Noorden, De standaard* und zwei weitere Tageszeitungen vom 13.12.1939.

38 *Provinciale Drentsche en Asser courant* vom 13.1.1940.

39 Vgl. URL: https://www.joodsamsterdam.nl/lloydhotel-2/ (zuletzt besucht: 14.11.2020).

40 Willy Lindwer gibt in der Einleitung zu seinem Buch über das Lager als Anzahl folgendes an: »... er zo'n 26 kampen en tehuizen« / »es gibt etwa 26 Lager und Heime« (Willy Lindwer: *Kamp van Hoop en Wanhoop*. Amstelveen 1990, S. 15). Er nennt unter anderem: Rotterdam (Haven-Quarantaine-Inrichting Bene-den-Heyplaat en een huis van de Holland-Amerika Lijn), Hoek van Holland, Amsterdam-Zeeburg (Gemeentelijke Quarantaine-Inrichting Zeeburgerdijk) en het Lloyd Hotel, Reuver, Hellevoetsluis en Eindhoven. (Ebd., S. 21).

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

41 Leo Blumensohn berichtet Ende der 1980er Jahre über seinen Aufenthalt im Rotterdamsche Vacantie-School-Kamp, das seiner Erinnerung nach mit Stacheldraht eingezäunt war (Ebd., S. 71).

42 Das 1920 ursprünglich für Reisende der KHL (Royal Holland Lloyd or Koninklijke Hollandsche Lloyd) erbaute Hotel war nach dem Bankrott der KHL im Jahr 1935 von der Stadt Amsterdam gekauft worden. Man internierte dort ab 1938 jüdische Einwanderer. Diese Funktion hatte es bis zum Juli 1940. Andere Internierungsorte in den Niederlanden bestanden über diesen Zeitpunkt hinaus. Vgl. URL: http://www.lloydhotel.com/about-us/lloyd-history.htm (zuletzt besucht: 14.11.2020).

43 Vgl. Grünberg-Klein 2016, S. 57.

44 Vgl. ebd., S. 55 ff. und 63 ff.

45 Vgl. ebd., S. 56; Umrath 1952, S. 143.

46 NIOD 250i, Dokument 1. Laut Stuldreher wird das Lager vom niederländischen Ministerium des Inneren errichtet und am 16. Juli 1940 dem niederländischen Ministerium für Justiz unterstellt. Allerdings gibt es für diese Behauptungen keine Quellen. Vgl. Coenrad J.F. Stuldreher: Deutsche Konzentrationslager in den Niederlanden. Amersfoort, Westerbork, Herzogenbusch. In: Wolfgang Benz, Barbara Distel: *Dachauer Hefte 5, Die vergessenen Lager*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994, S. 162.

47 NIOD 250i, Dokument 4.

48 Die im Kostenvoranschlag genannte Zahl von 19.000 Betten lässt sich nicht erklären. In Westerbork gibt es wahrscheinlich nie mehr als 6.000 Betten. De Jong zitiert dieses Dokument ebenfalls, vgl. de Jong 1978 (Band 8 Teil 2), S. 733.

49 Siehe Lageraufsicht von 1942, NIOD 250i, Dokument 2.

50 NIOD 250i, Dokument 1; diese Dokumente deuten darauf hin, dass die Übernahme des Lagers durch die SS eher gleitend vor sich geht und nicht am 1.7.1942 stattfindet. Der endgültige Kauf der Immobilie findet erst Ende 1943 statt. Auf einen solchen Übergang weisen auch die Aufzeichnungen von Schlesinger und Fried hin (vgl. NIOD 250i, Dokument 977), die das Weiterbestehen der niederländischen Verwaltung bis 1943 besonders betonen. Darüber hinaus zeigt der Vorgang der Übernahme, der bereits Ende 1941 mit dem Beginn der Umbauarbeiten für eine Erweiterung durch den Architekten Winne von der Waffen-SS eingeleitet wird, dass zwar der Wert der Immobilie, nicht aber etwaige Gewinne aus den Betrieben Gegenstand der Verhandlungen sind. Solche Gewinne hat es (zumindest für die Buchführung der SS) wahrscheinlich nicht gegeben. Auch Jacob Boas, der einen guten Überblick über die verfügbare Literatur zu haben scheint, redet in *Boulevard des Misères* davon, dass die SS die niederländischen Wachmannschaften im Juli 1942 nur verstärkt.

51 NIOD 250i, Dokument 1. Weitere Bezeichnungen des Lagers: »Emigrantenlager« (NIOD 250i Dokument 4), »Fremdelingenkamp« (NIOD 250i, Dokument 7).

52 Die TARA (The Aerial Reconnaissance Archives) verfügen über keinerlei Material aus dieser Gegend.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

53 URL: http://www.dotkadata.com/en/woii-archief/kadaster/k-gsgs/ und URL: https://originals.dotkadata.com/#!1&1=&bestand=16-1912_3176&id=235060 (zuletzt besucht: 9.12.2017).

54 NIOD 250i, Dokument 2. Hier finden sich mehrere Lagerpläne und eine dreidimensionale Aufsicht von 1944.

55 Des Weiteren merkt Harthog an, dass die Baracken 55–64 Anfang 1943 ebenfalls zu Wohnbaracken umgewidmet werden, im August 1943 dies jedoch bei den Baracken 59–61 rückgängig gemacht worden sei und die Baracken 60–64 diesem Beispiel im Frühjahr 1944 folgen. Darüber hinaus gibt es bis Mai 1944 erweiternde Bautätigkeiten auf dem Lagergelände.

56 Lediglich die kleinen Werkstattbaracken 79 und 96 sowie die große Baracke 62 waren zwischen dem Sommer 1944 und der Befreiung abgerissen worden.

57 Vgl. Transportlisten im NIOD.

58 In der Literatur werden unterschiedliche Zahlen genannt. Die genaue Zahl lässt sich offenbar nicht mehr ermitteln, bzw. die genaue Errechnung hängt von vielen Faktoren ab und variiert daher je nach Fokus.

59 NIOD 250i, Dokument 208. Bei diesem Dokument handelt es sich um die an anderer Stelle als *Boeken van Westerbork* / *Westerbork books* (vgl. van Bockxmeer 2014, Kapitel 6) bekannt gewordenen, heimlich von den Internierten kopierten Deportationslisten. Diese Bücher listen 93 Transporttermine mit 100.608 Deportierten auf.

60 Für diese Information danke ich Jose Martin, die im Herinneringscentrum in Westerbork über Deportationen forscht.

61 Vgl. van Bockxmeer 2014, Kapitel 6, Het Inlichtingenbureau voor Joden van de gemeente Westerbork.

62 Israelisches Staatsarchiv, Akte 3067/3-N, Dokument O-II-5.

63 Gleicht man diese Zahlen mit den Deportationen ab, so ergibt sich, dass die Einwohnerzahl jeweils kurz nach diesen Höchstständen verringert wurde (bis zum 18.9.1942 wurden über 4.000 Personen deportiert und bis Ende Juni 1943 mehr als 5.000).

64 NIOD 250i, Dokumente 147, 156, 157, 158.

65 NIOD 250i, Dokumente 147, 157, 158.

66 NIOD 250i, Dokument 963.

67 NIOD 250i, Dokument 770 (Uittreksel uit het dagboek van een lid van de Fliegende Kolonne, 1–7 oktober 1942 – Excerpt from the diary of a member of the Fliegende Kolonne, 1–7 October 1942.)

68 NIOD 250i, 4.3.1. Self-government by prisoners at the level of the Lager, Dokument 528.

69 NIOD 270c, Dokument 589.

70 NIOD 250i, Dokument 855.

71 Vgl. NIOD 250i, Dokument 967. Bei der Gerichtsverhandlung kommen weitere Hinrichtungen mit unklarem Hintergrund zur Sprache. Gemmeker behauptet hier, im Sommer 1944 sei in den besetzten Niederlanden das Standrecht ausgerufen worden, und er habe daher

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Recht gehabt, so zu verfahren. Es finden sich auch Zeugenaussagen, die auf eine Misshandlung der Hingerichteten hinweisen (NIOD 250i, Dokument 1008–1010).

72 Vgl. van Bockxmeer 2014, Kapitel 6, Het Inlichtingenbureau voor Joden van de gemeente Westerbork.

73 Diese Angabe, die van Bockxmeer ohne Quellenangabe wiedergibt, stammt möglicherweise aus den Erinnerungen von Aad van As, vgl. Lindwer 1990, S. 249.

74 NIOD 250i, Dokument 539.

75 Vgl. Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 388 Nr. 156.

76 Auf die Dokumente, die sich mit den Dreharbeiten befassen, wird später gesondert eingegangen.

77 Zu den methodischen Problemen bei der Rekonstruktion der Lagergeschichte, die aus dieser Ausgangsituation entstehen, vgl. Moraal 2008.

78 Der nur teilweise zutreffende Hinweis Schlesingers, das Lager habe bis 1943 unter niederländischer Verwaltung gestanden, ist Teil dieser gegenseitigen Schuldzuweisungen. Er widmet der Geschichte des Konflikts zwischen deutschen und niederländischen Juden und Jüdinnen einen eigenen Bericht. (NIOD 250i, Dokument 511 und 1125).

79 NIOD 244, Europese dagboeken en egodocumenten, Dokument 391.

80 E-Mail von René Pottkamp vom 26.11.2017: »The diary of Philip Mechanicus consists of several notebooks which were smuggled out of camp Westerbork and brought to his former wife, Annie Jonkman, living at the J.M. Coenenstraat 35 in Amsterdam. A year after the liberation, in April 1946, the notebooks were handed over to the RIOD as a temporarily loan. The notebooks were photocopied and returned after more than a year.«

81 NIOD 250i, Dokument 528.

82 Vgl. Lindwer 1990, S. 229 ff.

83 Vgl. Erinnerungen von Uri (Paul) de Vries und Louis de Wijze in: Lindwer 1990.

84 Vgl. Aussage Hans Weyl, Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 382 Nr. 1475.

85 Diese Praxis beschreibt Ottenstein in seinem Bericht. NIOD 250i, Dokument 510.

86 Vgl. Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 382 Nr. 1477.

87 Mit den letzten Transporten werden paradoxerweise vor allem Familien deportiert. Im Lager bleiben nach unterschiedlichen Zeugenaussagen nur kinderlose Paare und alleinstehende, jüngere Erwachsene. Vgl. Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 328 NR. 1481.

88 Harm van der Veen: *Westerbork 1939–1945 Het Verhaal Van Vluchtelingenkamp En Durchgangslager Westerbork*. Herinneringscentrum Kamp Westerbork 2003, S. 105–111.

89 War Diary der Royal Hamilton Light Infantry, 12.4.1945, 13:30 Uhr.

90 Im Sinne einer kritischen Überlieferung soll dieser eigentümliche Bericht nicht unerwähnt bleiben: »At 0930 hrs Lt. Col V Scott, DSO, accompanied by the IO JD Cade, visited the Jewish Concentration Camp at sq 2480. It was a rather startling sight as you approached the camp to see what is normally the appearance of a penitentiary. It was completely surrounded by barbed wire and had four lookout towers. Approximately 900 people were held in this camp. The CO visited the officer's kitchen and medical room and found the food and

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

medical supplies to be in fairly good condition, while in the kitchen a number of A-coy (= »A company«) boys were observed helping the girls peel potatoes. It's surprising the influence of girls, especially pretty ones, have with soldiers. It's a pity our cooks are unable to apply same methods. Visiting a camp like this brings home to us the reality of what we are fighting for. It makes the average Canadian indignant and he asks »Who do the Germans think they are that they enclose other humans behind barbed wire simply because they are born Jews!« Das Original wurde freundlicherweise von Stan Overy beim Archiv des South Saskatchewan Regiments abfotografiert und per E-Mail geschickt (14.9.2017).

91 Die Details über die die Abfolge der Kommandanten und die Flucht Gemmekers finden sich ohne Quellenangabe in vielen Publikationen. Sie stammen zum Teil aus dem deutschen Bericht über das Lager von Kurt Schlesinger, der im NIOD erhalten geblieben ist (NIOD 250i, Dokument 511) und zum Teil aus den Zeugenaussagen Gemmekers während der Voruntersuchung, die im nationalen niederländischen Staatsarchiv erhalten sind. Gemmeker datiert seinen Dienstbeginn auf den 12.11.1942. Es gibt Anhaltspunkte dafür, dass die Datierungen in etwa zutreffen. Deppner beispielsweise wird in einem Reparaturauftrag vom 17.7.1942 erwähnt (NIOD 250i, Dokument 4).

92 Auskunft von Bas Korthold vom Herinneringscentrum Westerbork. Diese Behauptung findet sich auch bei Lindwer 1990, es gibt hierfür keine weiteren Quellen.

93 Vgl. Aussage Irving, Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 0382 Nr. 1480.

94 Vgl. Aussage Richter, Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 382 Nr. 1483 sowie Gemmeker, Ger. Rep. 382 Nr. 1487.

95 Lagerbefehl Nr. 5 vom 11.2.1943. »Bei Fluchtversuchen ist umgehend Anzeige an den diensthabenden Wachtmeister der Maréchaussée zu erstatten. Erst dann sind andere Dienststellen des Lagers (z. B. Wohnungsbüro) zu informieren.« (NIOD 250i Dokument 105)

96 Vgl. Mechanicus 1993, Hillesum 1996.

97 Die Listenpolitik erhält den Schein aufrecht, es handele sich bei der Endlösung um einen bürokratischen Vorgang, der sich quasi von selbst vollzieht und dem die Ausführenden bis zu einem gewissen Grade machtlos gegenüberstehen, der aber gleichzeitig verschiedenste Auswege und Schlupflöcher bietet.

98 Vgl. Bolle 2006, S. 192 f. (25.7.1943).

99 Aad van As berichtet von der Hinrichtung von 48 Widerstandskämpfern, die er zum Teil persönlich von seinem Haus aus beobachten konnte. Vgl. Lindwer 1990, S. 240.

100 Im NIOD ist ein ausführlicher Bericht über die Untersuchung der Hinrichtungen vom Sommer 1945 erhalten: NIOD 250i, Dokument 967.

101 Vgl. Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 388 Nr. 0154.

102 Vgl. Aussage Gemmeker vom 6.3.1961, Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 388 Nr. 0154. Die Legenden, die sich ebenfalls in diesen Gerichtsakten finden, besagen, Gemmeker habe den Schwerverletzten nur betäuben und dann bei lebendigem Leibe verbrennen lassen.

103 Lindwer 1990, S. 117.

104 Vgl. Birnbaum in: Lindwer 1990, S. 101.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

105 Vgl. Grünberg-Klein, S. 56; Umrath 1952, S. 143.

106 Ab Oktober 1943 besetzt Mechanicus eine Stelle als Saubohnenverleser, arbeitet dort aber nicht (Mechanicus 1993, S. 248 f. 25.10.1943). Nach seiner Versetzung als Aufseher einer Foliensortiergruppe am 1.12.1943 (S. 285) wird er schließlich am 1.1.1944 zum einfachen Foliensortierer degradiert und einer Gruppe zugeteilt, die sich geschlossen der Arbeit verweigert (S. 313, 3.1.1944).

107 Vgl. Bericht von Rabbi Aron Schuster in Lindwer 1990, S. 182.

108 NIOD 250i, Dokument 528.

109 Vgl. Rob van der Laarse: Historical context of the Westerbork Film from an international perspective. Appendix A, of Nomination Form International Memory of the World Register. 2017; John K. Roth, Elisabeth Maxwell (Hg.): *Remembering for the Future: 3 Volume Set: The Holocaust in an Age of Genocide*. New York: Palgrave Macmillan 2001, S. 43.

110 Vgl. Lindwer 1990, S. 194 (Trudel von Reemst: »Es war eigentlich ein trostloser Ort für Kranke und alte Menschen.« [meine Übersetzung, F. S.]) und S. 184 (Rabbi Schuster: »Natürlich war es kein modernes Krankenhaus, …« [meine Übersetzung, F. S.]).

111 Es handelt sich um einen ursprünglich militärischen Begriff, der hier in einer herabwürdigenden Weise verwendet wird. »Fliegendes Korps (Fliegende Kolonne), eine meist aus allen Waffen zusammengesetzte Truppenabteilung von einigen tausend Mann, die entsendet wird, den Feind im Rücken zu beunruhigen, eine Gegend von Freischaren zu säubern, Volksaufstände niederzuhalten etc. In Rücksicht auf schnelle Bewegung erhalten solche Korps möglichst wenig Trains, sind daher auf Beitreibung (Requisition) angewiesen.« Vgl. http://www.zeno.org/Meyers-1905/A/Fliegendes+Korps (zuletzt besucht: 8.1.2024).

112 Vgl. Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 382 Nr. 1479.

113 »Transcriptie historisch interview« mit Hans Margules, Dezember 2010, Herinneringscentrum Kamp Westerbork**.**

114 Vgl. Die Arbeit der Kontaktabteilung zu Westerbork. Ein Exposé, Februar 1945, Amsterdam. In: NIOD, Doc II, 909, Mappe 10; Rapport inzake Contact-Afdeling Westerbork (Bericht in Sachen Kontakt-Abteilung Westerbork) (22.11.1945). In: NIOD, Doc I, 520b, Mappe 1, S. 1.

115 Vgl. Ebd., S. 10a.

116 Vgl. Anonymer Bericht eines Internierten, NIOD 250i, Dokument 520.

117 Vgl. Wagenaar 2016. Die erste Auflage des Buchs erscheint 1994 auf Niederländisch. Die englische Ausgabe von 2016 dient hier als Vorlage. Eine erste englische Ausgabe erscheint bereits 2005 in einem anderen Verlag.

118 Van As selbst kam erst 1942 ins Lager, daher geht diese Behauptung nicht auf seine eigene Beobachtung zurück.

119 NIOD 250i, Dokument 528.

120 Vgl. Prozessakten Gemmeker, Niederländisches Staatsarchiv. CABR (Centraal Archief Bijzondere Rechtspleging, toegang 2.09.09) inv.nr. 145 I-III = BRvC 135/49.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

121 Vgl. Katja B. Zaich: *»Ich bitte dringend um ein Happyend.« Deutsche Bühnenkünstler im niederländischen Exil.* Hamburger Beiträge zur Germanistik 2001, S. 179 und Lindwer 1990, S. 205, Schwarz 1996.

122 Lindwer 1990, S. 205. Vgl. u. a. NIOD 250i, Dokument 857.

123 Saul Friedländer zitiert diese Geschichte aus einem Brief von Etty Hillesum in der Einleitung von Saul Friedländer (Hg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the »Final Solution«.* Cambridge: Harvard University Press 1992, S. 1.

124 Ausführlich dazu die Erinnerung von Leo Blumensohn in: Lindwer 1990, S. 69 ff.

125 NIOD 250i, Dokument 977. Für die erste Zeit des Lagers gibt es nur noch wenige Akten – der Bericht von K. Schlesinger und R. Fried vom 14.4.1945 für Capt. Connolly ergänzt hier die fehlende Dokumentation.

126 Landesarchiv NRW – Ger. Rep. 388 Nr. 156 (Vernehmung in München, 14.9.1966 Akt.z.: III 53).

127 NIOD 250i, Dok 784.

128 NIOD 250i, Dok 511.

129 NIOD 250i, Dok 784.

130 Niederl. Nationalarchiv, Dok 2.6.076.09, inv. 82.

131 Inwiefern die Nennung des Namens »Speer« im Zusammenhang mit der Kabelverwertung auf Albert Speer verweist, oder einfach nur auf einen niederländischen Altmetallverwerter »Speer«, ließ sich bisher nicht klären. Das sogenannte Sorteermagazijn Westerbork war eine Unterabteilung des Rijksbureau voor Non-Ferro Metalen.

132 Landesarchiv NRW – Ger. Rep. 0382 Nr. 1485.

133 Koch 1992, S. 176. Auch in Litzmannstadt war zeitweilig, wie in Westerbork, die Einrichtung eines Museums geplant (vgl. ebd.).

134 van den Bergh 1969, S. 69.

135 Hillesum 1996, S. 93 (22.3.1942).

136 Ebd., S. 239 (3.7.1943). [meine Übersetzung, F. S.]

137 Mechanicus 1993, S. 40 (7.6.1943).

138 Vgl. *Der Ort des Terrors* 2009, BD 9, S. 24–27.

139 Mechanicus 1993, S. 289 (7.12.1943).

140 Ebd., S. 278 (Dekret vom 23.11.1943).

141 Ebd., S. 302 (17.12.1943).

142 Die Haltung Gemmekers gegenüber den Internierten ändert sich offenbar nach einem Treffen mit anderen SS-Offizieren im November 1943.

143 Mechanicus 1993, S. 371 (20.2.1943).

144 Auch die Perspektive auf die eigene Situation im Lager konnte sich von einem Tag auf den anderen radikal ändern, beispielsweise, wenn eine der individuellen Transportsperren aufgehoben wurde (vgl. Moraal 2008, S. 121).

145 Hillesum 1996, S. 277 (8.10.1942).

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

146 Andeutungen in dieser Richtung finden sich in vielen der Zeug:innenaussagen. Vgl. u. a.: Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 382 Nr. 1475.

147 Genaugenommen war die Freiheitsberaubung, wegen der Gemmeker angeklagt werden sollte, am Tag seiner ersten Vernehmung in Deutschland am 18.5.1960 bereits zehn Tage verjährt. Da die Vorladung aber am 27.4.1960 erging, wurde der Beginn der Ermittlungen auf diesen Tag datiert.

148 Am 16.12.1976 wird »der Angeschuldigte nach Abschluss der gerichtlichen Voruntersuchung auf Antrag der Staatsanwaltschaft außer Verfolgung gesetzt.« Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 239 Nr. 801.

149 Verfahren Lfd. Nr. NL062; BG / BS Leeuwarden, URL: http://www1.jur.uva.nl/junsv/ned/Angeklagtenfr.htm (zuletzt besucht: 20.4.2019).

150 Vgl. Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 328 und 388 Nr. 0153.

151 In der Ausgabe vom 25.2.1961 berichtet die US-amerikanische rumänisch-sprachige *Rumanul American*, die Mörder Anne Franks lebten noch. Zitiert wird aus einer Zeitschrift *Horizons*, die sich wahrscheinlich auf den Anne-Frank-Film bezieht. Der Artikel nennt, wie der Film, die Postanschrift Gemmekers in Düsseldorf.

152 Die Staatsanwaltschaft in Düsseldorf ging wohl davon aus, dass Gemmekers Straftaten schon durch das Ermittlungsverfahren gegen Harster und Zoepf in München abgedeckt seien und stellte das Verfahren wegen »Doppelbehandlung« am 5.5.1961 ein. Am 17.1.1967 wurde das Missverständnis erkannt und ein neues Verfahren gegen Gemmeker eröffnet (vgl. Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 388 Nr. 155).

153 Während des Prozesses gaben die Hauptangeklagten zu, dass sie von dem Schicksal, das die Juden in Polen erwartete, gewusst hätten. Dies führte zu vergleichsweise hohen Strafen und ermutigte die Düsseldorfer Staatsanwaltschaft, das Ermittlungsverfahren gegen Gemmeker 1967 wieder aufzunehmen. Insofern ist dieses Detail für die Argumentation von Bedeutung: Die Untersuchung zielte darauf ab, Gemmekers Kenntnis vom Judenmord zu beweisen, daher war Isidor van der Hal ein wichtiger Zeuge.

154 Die erste Befragung wird am 4.6.1948 durchgeführt (Vernehmungsbericht Nr. 414, S. 55), die zweite am 1.5.1973 (Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 328).

155 Leopold Laptos, geboren am 15.11.1890 in Brodzavy, wurde unter der Nummer 7865 in Herzogenbusch interniert. URL: https://collections.arolsen-archives.org/de/search/person/380113?s=Laptos&t=222849&p=1. Die überlieferten Akten legen allerdings nahe, dass van der Hal sich irrt, bzw. Laptos mit einer anderen Person verwechselt oder aber Laptos ihm nicht die Wahrheit erzählt hat. Leopold Laptos wurde im Februar 1943 in Noyelles-sous-Lens bei Calais festgenommen. Er ist dann möglicherweise ausgebrochen und im Oktober ein weiteres Mal verhaftet worden. Ein Aufenthalt in Auschwitz lässt sich jedoch nicht nachweisen.

156 Die Verwaltung in Westerbork war in mehrere »Dienststellen« unterteilt, die von »Dienstleitern« (die eigentlich passendere Bezeichnung wäre Dienststellenleiter, wie sie in Theresienstadt gebräuchlich war) geleitet wurden.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

157 Walter Laqueur. *The Terrible Secret: Suppression of the Truth About Hitler's »Final Solution«.* Boston, MA: Little Brown 1980, S. 154 und de Jong 1976 (Band 7 Teil 1), S. 347. [meine Übersetzung, F.S.]

158 Van der Hal hat die Namen Perthes und Bandholz möglicherweise aus dem Bericht von Loe de Jong 1976 (Band 7 Teil 1), S. 347 ff. übernommen.

159 Isidor van der Hal: *The Pocketknife. The war of a Jewish doctor.* Van Gelder Publishers 2014 (1997) (E-book, meine Übersetzung, F.S.).

160 Vgl. Aussage Zoepf, Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 388 Nr. 156.

161 Dies teilt der Oberstaatsanwalt in einem Brief vom 17.1.1967 dem Justizminister von NRW mit (Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 328 Nr. 1481).

162 Vgl. Aussagen von Heinrich Falke, Johann Eickworth, Franz Fischer und Fritz Feldmann; Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 388 Nr. 168, Ger. Rep. 388 Nr. 157,

163 Christopher R. Browning befasst sich in *Ordinary men* ausführlich mit den Täter:innen des Polizei-Bataillons 101, einer ähnlichen Einheit, vgl. Browning 1992.

164 Vgl. Georg Tessin: *Zur Geschichte der Ordnungspolizei 1936–1945 Teil II: Die Stäbe und Truppeneinheiten der Ordnungspolizei*. Schriften des Bundesarchivs 3, Koblenz 1957.

165 Hierbei handelt es sich offenbar um SS-Mannschaften aus dem Arbeitslager Blechhammer bei Kosel, in das insgesamt 3.540 niederländische Juden deportiert wurden (vgl. *Der Ort des Terrors* 2009, BD 9, S. 26).

166 Die Aussagen finden sich im Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 388 Nr. 157.

167 Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 388 Nr. 191.

168 Vgl. Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 388 Nr. 156.

169 Vgl. Sylvie Lindeperg: Suspended lives, revenant images. In: Antje Ehmann, Kodwo Eshun 2009, S. 34: »tragic misconception«; Moller 2018, S. 192: »Farocki versucht sich in die Deportierten einzufühlen und antizipiert mögliche, den Gefilmten Hoffnung gebende Auswirkungen der Kameraaufnahmen selbst.«; Doßmann 2018 (S. 82 ff.) widmet den Überlegungen über die Stimmung der Deportierten mehrere Seiten und Lindeperg 2018, (S. 47 f.) spekuliert ausführlich über die Frage: »Wurden die Deportierten durch leere Versprechen oder die Anwesenheit des Kameramanns beruhigt?«

170 Vgl. Laura Rascaroli 2013, Hájková 2004, Wagenaar 2016, van den Bergh 1996, Grünberg-Klein 2016 u.v.m.

171 Mechanicus war von November 1942 bis zum März 1944 in Westerbork und Hillesum von August 1942 bis September 1943.

172 Wagenaar 2016, S. 47.

173 Grünberg-Klein 2016, S. 83.

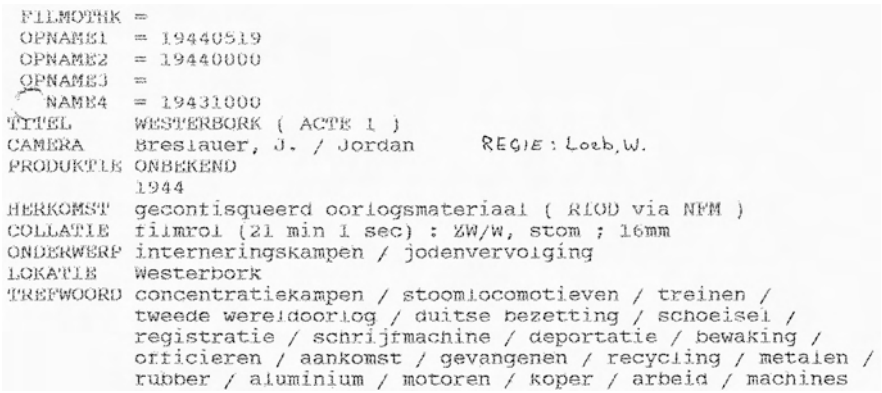
https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5 Der Westerborkfilm

Ende 1947 entdeckt Hans Ottenstein, der seit 1946 für das RIOD (damals Rijksbureau voor Oorlogs-documentatie, heute NIOD)[1] arbeitet, Fragmente eines Films. Zunächst findet er Negativmaterial, dann Positivmaterial und schließlich im Jahr 1948 einen vollständigen Film.[2] Ottenstein ist ein ehemaliger Insasse und Mitglied der Selbstverwaltung.[3] Das RIOD hat Ottenstein den Auftrag erteilt, eine Geschichte des Lagers Westerbork zu schreiben. Bereits zu Beginn der Suche schreibt Ottenstein einen »S. S.-Film« in die Liste der für diese Aufgabe zu beschaffenden Dokumente.[4] Den vollständigen Film, bestehend aus acht Filmrollen, findet er in einem Schrank des Finanzministeriums. Offiziell ans RIOD übergeben wird das Material erst 1949.[5] Da das RIOD ein Aktenarchiv ist, werden die Filmrollen im neu gegründeten Nederlands Filmmuseum (dem späteren EYE Filmmuseum) gelagert. Eine von Wim Loeb stammende Überlieferungsgeschichte,[6] in der Mitglieder des Contact-Afdeling (CA), der Nachfolgeorganisation des Amsterdamer Judenrats, eine Rolle spielen, lässt sich nicht verifizieren.[7] Bezüge zu Filmfragmenten aus Westerbork tauchen unter anderem in den Akten des Drents Museum auf. Im Dezember 1945 wird dort die Aufnahme von zwei Filmrollen mit Material aus Westerbork registriert, die wahrscheinlich mit denen identisch sind, die Aad van As im Fotoatelier in Westerbork gefunden hatte.[8] Die Korrespondenz der israelischen Botschaft in Paris mit de Jong im Zusammenhang mit dem Eichmannprozess belegt, dass der Film 1960 noch Teil des Bestands des RIOD war. Laut Ruud van der Kleij[9] wird das Material im Juli 1986 vom RIOD ans Filmarchiv des »Rijksvoorlichtingsdienst« (RVD, Niederländischer Regierungsinformationsdienst),[10] einem staatlichen Filmarchiv übergeben. Die Inventarisierung des Materials erfolgt dort 1988. In den im NIOD erhaltenen Ausdrucken der Inventarisierung, sind unter »Camera« die Namen »Breslauer, J.« und »Jordan« und handschriftlich der Name » Loeb W.« als Regisseur eingetragen (Abb. 20).

Ein Teil der Kopien und auch das überlieferte Negativmaterial bleiben bei dem Transfer Ende der 1980er Jahre jedoch im Archiv des Nederlands Filmmuseums und gehen dadurch später in den Bestand des EYE Filmmuseums über. Im RVD wird das damals noch in neun Spulen vorliegende Material neu kompiliert und in seine heutige Form in vier Akte gebracht.[11] Bei ihren Recherchen entdecken Broersma und Rossing 1994 im Filmmuseum bisher unbekannte Filmrollen (die Rollen F1014, F1015 mit Restmaterial und D1596 mit nicht ver-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



```
FILMOTHK =
OPNAME1  = 19440519
OPNAME2  = 19440000
OPNAME3  =
NAME4    = 19431000
TITEL    WESTERBORK ( ACTE 1 )
CAMERA   Breslauer, J. / Jordan      REGIE : Loeb,W.
PRODUKTIE ONBEKEND
         1944
HERKOMST gecontisqueerd oorlogsmateriaal ( RIOD via NFM )
COLLATIE filmrol (21 min 1 sec) : ZW/W, stom ; 16mm
ONDERWERP interneringskampen / jodenvervolging
LOKATIE  Westerbork
TREFWOORD concentratiekampen / stoomlocomotieven / treinen /
         tweede wereldoorlog / duitse bezetting / schoeisel /
         registratie / schrijfmachine / deportatie / bewaking /
         officieren / aankomst / gevangenen / recycling / metalen /
         rubber / aluminium / motoren / koper / arbeid / machines
```

Abb. 20 Beeld en Geluid, Westerbork archiefmap 02-1167.

wendeten Szenen aus einer Lieferung von 1948 an die Polygoon Wochenschau), und 1997 werden auch diese ins Archiv des RVD transferiert.[12] Ebenfalls 1997 wird das Filmarchiv des RVD Teil des Nederlands Audiovisueel Archief (NAA), das 2006 in Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid umbenannt wird. Beeld en Geluid nominiert den Westerborkfilm zur Aufnahme ins Weltdokumentenerbe der UNESCO und hat damit 2017 Erfolg. 2019 werden alle im EYE Filmmuseum und bei Beeld en Geluid vorhandenen Kopien des Films digitalisiert. Insgesamt werden acht Stunden und 23 Minuten Material aus dem EYE Filmmuseum und rund viereinhalb Stunden aus den Beständen von Beeld en Geluid digitalisiert. Zur allgemeinen Überraschung werden dabei im Bestand aus dem EYE Filmmuseum zwei den Archivar:innen unbekannte Rollen Negativmaterial und sogar eine bisher unbekannte Einstellung (ein deutscher Soldat am leeren Bahnsteig) entdeckt.[13] Bei den restlichen zwölf Stunden Filmmaterial handelt es sich um Duplikate des Westerborkfilms in unterschiedlicher Qualität (Umkopierungen der ersten bis dritten Generation). Das Negativ zeigt eine andere Reihenfolge des Materials als die bei der UNESCO eingereichte Fassung des Westerborkfilms und es enthält mehr Einstellungen als der geschnittene Film.[14]

Eine von Ruud van der Kleij beim RVD 1994 unternommene Analyse ergibt, dass nur noch wenige Sekunden des Gottesdienstes originales Umkehrfilmmaterial sind. Der Rest des archivierten Westerborkmaterials ist entweder von einem Negativ per Abzug hergestellt oder Filmmaterial, das nach der Montage

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch eine zusammenhängende Umkopierung, ähnlich einer Massenkopie, angefertigt wurde. Klebestellen sind nicht mehr vorhanden; die vorliegende montierte Kopie des Films (die bei der UNESCO eingereicht wurde) besteht aus neun langen Filmstreifen.[15] Dass es sich nicht mehr um originale Umkehrpositivfilme handelt, lässt sich auch an der Beschichtung feststellen, die bei diesem eher seltenen Filmtyp auf der Rückseite des Trägermaterials aufliegt.[16] Bei der Untersuchung des Materials 1994, deren Ergebnisse teilweise in Cherry Duyns' Dokumentarfilm Settela, Gezicht van het Verleden präsentiert werden, stellt sich im Übrigen heraus, dass die zur Untersuchung vorliegende Kopie aus Frankreich stammt, wie ein Siegel mit der Auschrift »Le Bourget, Douane, Francaise« auf dem Material belegt. René Kok, der ebenfalls bei der Untersuchung anwesend ist, zitiert daraufhin aus einem Brief vom 17. Mai 1949, in dem Loe de Jong mit dem »Centre de documentation Juive Contemporain« über die Aushändigung einer Kopie verhandelt.[17] Meine diesbezügliche Anfrage beim »Documentaliste Service Archives Mémorial de la Shoah« im Herbst 2017 blieb erfolglos.

5.1 Zeug:innenaussagen

Die einzigen Zeugenaussagen zum Westerborkfilm aus der unmittelbaren Nachkriegszeit stammen aus den Verhören mit dem Lagerkommandanten Gemmeker. Erzählungen über die Herstellung, die sich beispielsweise bei Presser finden, aber auch in späteren Bezugnahmen um das Material herum entstanden sind, haben ihren Ursprung größtenteils in diesen Aussagen. Die angebliche »Objektivität« der Filmaufnahmen, die Gemmeker ganz und gar Breslauer überlassen habe, ist ein wichtiger Bestandteil der Verteidigung des Lagerkommandanten. Er bezieht sich wiederholt auf die Filmaufnahmen als Beleg für seine tadellose Leitung des Lagers. So führt er vor Gericht anhand des zweiten Zuges die katastrophalen Zustände im KL Herzogenbusch (bei Vught) aus und erläutert ausführlich, wie er die Arbeiter entlausen und waschen ließ und sich anschließend bei seinen Vorgesetzten über die Lagerleitung in Herzogenbusch beschwert habe. Der Westerborkfilm wird also als Beweis für die Verteidigung instrumentalisiert. Er zeigt zwar auch die Deportationen, ansonsten aber vor allem friedliche Abläufe aus dem Lageralltag. Insofern hat Gemmeker gute Gründe, den Eindruck zu verstärken, der Film habe dokumentarischen Charakter, sei nicht zu propagandistischen Zwecken hergestellt und ohne Mitwirkung der SS entstanden. Dass Gemmeker den Film beim Verlassen des Lagers nicht zerstört, deutet darauf hin, dass er ihn

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

damals bereits als entlastendes Beweisstück ansieht. In den Aussagen findet eine erste Umdeutung des Materials statt. Aus einem antisemitisch gefärbten, zynischen Leistungsbericht über Gemmekers Beitrag zur »Endlösung der Judenfrage« wird ein Dokument für seinen Humanismus innerhalb eines unmenschlichen Systems. Auch andere Aussagen Gemmekers scheinen an das Narrativ von der »objektiven Aufzeichnung« angepasst zu sein. In der Beschreibung vom Drehen des Gottesdienstes gibt er zwar indirekt zu, dass ihn das Einverständnis der Gemeinde nicht sonderlich interessierte, betont aber dadurch den Grad der »Unabgesprochenheit« und Spontaneität der Aufnahmen als positives Merkmal. Gemmekers wirkliches Verhältnis zu den Dreharbeiten ist in seinen Erzählungen jedoch nicht immer ganz eindeutig. Seine Formulierungen in Bezug auf den Gottesdienst beispielsweise deuten darauf hin, dass er zwar die Genehmigung zum Drehen gibt und sich hinterher um die Klärung der Unstimmigkeiten kümmert, er selbst aber beim Drehen gar nicht dabei ist. Möglicherweise weiß Gemmeker daher auch gar nicht, wer genau die Dreharbeiten am Ende durchführte. Angesichts der Initiative des Adjutanten Todtmann bei der Erstellung des Treatments, liegt es im Bereich des Möglichen, dass Todtmann anfangs die eigentlich treibende Kraft bei den Dreharbeiten ist. Dazu passt, dass er nach dem Krieg in Westdeutschland als Werbefachmann arbeitet.[18]

Über die konkrete Situation im Lager während der Drehzeit im Frühjahr 1944 ist wenig bekannt, da die verfügbaren Erinnerungen an die Lagerzeit fast alle aus der Zeit davor stammen. Viele der »alten Kampinsassen« sind im Januar 1944 mit »privilegierten« Transporten nach Bergen-Belsen oder Theresienstadt deportiert worden, und die Berichte der Verbliebenen, wie Schlesinger, van As oder Ottenstein erwähnen diese Zeit kaum. Die genauen Gründe dafür lassen sich nicht eindeutig feststellen. Mit der Eröffnung der Lagerkantine und des Lagerwarenhauses sowie der Einführung des Lagergeldes gab es im Frühjahr 1944 eigentlich erwähnenswerte Neuerungen.[19]

Über die Herstellung des Films selbst gibt es nur wenige Dokumente, jedoch keine zeitgenössischen Beschreibungen wie Tagebucheinträge, sondern lediglich nachträglich verfasste Erinnerungen. Es finden sich keine Hinweise auf eine staatliche Unterstützung oder die Erteilung einer Drehgenehmigung. Der Westerborkfilm wird, ähnlich wie der Theresienstadtfilm (für den es allerdings eine Genehmigung gibt), auf unterster Führungsebene produziert. Es gibt in den Niederlanden keine Propagandakompanien, wie in anderen von den Deutschen besetzten Gebieten, die für ein solches Projekt zuständig gewesen wären. Die Propagandastaffel, die nach dem Westfeldzug in den Niederlanden stationiert ist,

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

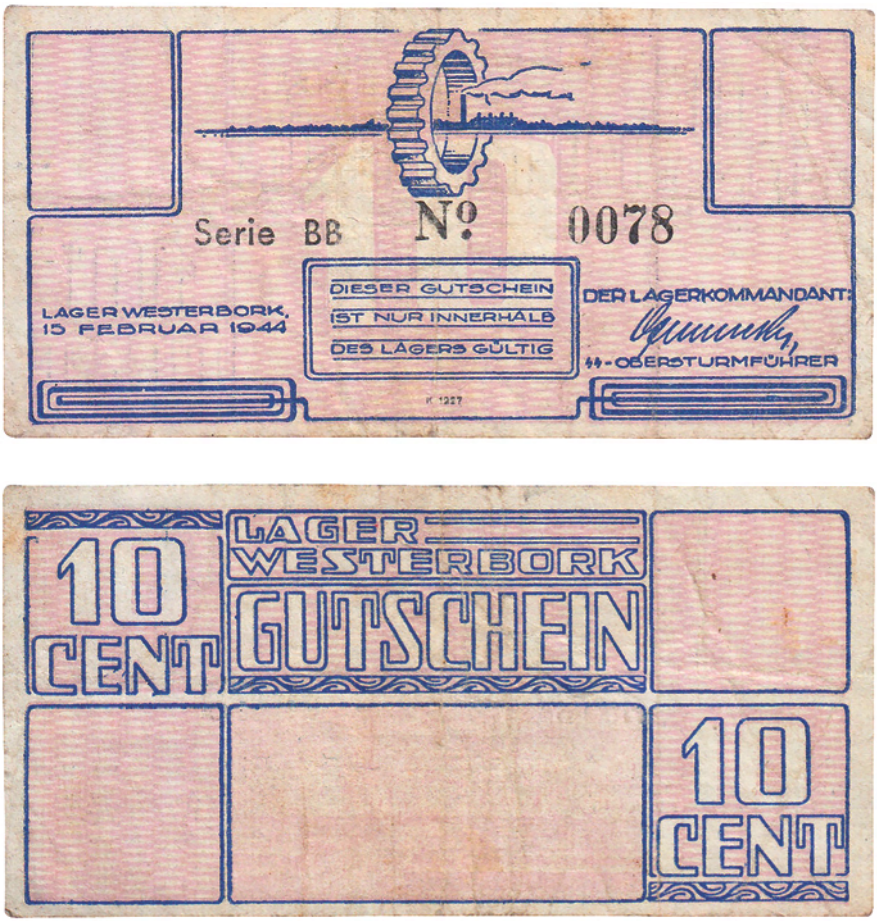


Abb. 21 Westerborker Lagerwährung.

wird kurz nach ihrer Gründung aufgelöst und die entsprechenden Befugnisse der Zivilverwaltung übertragen.[20] Daher gibt es 1944 bei der Wehrmacht im Protektorat keinen direkten Ansprechpartner für Fragen der filmischen Dokumentation. Im Fall des Warschauer Ghettofilms hatte die SS erfolgreich mit Mitgliedern der Propagandakompanien der Wehrmacht zusammengearbeitet.[21] Eine solche Amtshilfe von Propagandakompanien aus anderen Teilen des Reichs wäre in Westerbork denkbar gewesen, findet jedoch offenbar nicht statt. Allerdings hat

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

es im Laufe der Zeit in den Niederlanden filmende SS-Einheiten gegeben. Kurt Schlesinger erinnert in seinem Bericht über das Lager Westerbork, die SS habe schon 1942 im Lager gefilmt.[22]

5.2 Das Frühjahr 1944

Bei Beginn der Dreharbeiten im März 1944 sind bereits ca. 80.000 Juden und Jüdinnen von Westerbork aus »nach Osten« deportiert worden. Das Lager existiert seit fast fünf Jahren und steht seit anderthalb Jahren unter der Leitung von Kommandant Gemmeker. Die Landung der Alliierten in der Normandie am 6. Juni steht kurz bevor. Die Rote Armee marschiert im April in Rumänien ein und befreit die Krim, eine Woche bevor der berühmte Zug mit Settela gefilmt wird. Die Amerikaner rücken im Mai bis kurz vor Rom vor, und am 18. Mai 1944 wird nach langen und verlustreichen Kämpfen die Abtei Montecassino eingenommen. Viele der größeren deutschen Städte sind bereits durch alliierte Bombenangriffe zerstört.[23] Sowohl die Internierten als auch die Mannschaften im Lager Westerbork hören heimlich englische Radiosender und sind über diese Entwicklungen informiert. Im Kino läuft seit Januar Die Feuerzangenbowle (Helmut Weiss) und ab Mai Junge Adler (Alfred Weidemann) – die Premiere ist fünf Tage nach den Dreharbeiten am Bahnsteig, also am 24. Mai 1944. Der im Sommer 1943 gedrehte Film Eine kleine Sommermelodie (Volker von Collande) wird vom Propagandaministerium aus dem Programm genommen, unter anderem, weil er zu viel vom inzwischen zerstörten Berlin als noch intakte Stadt zeigt. In Stuttgart hat am 19. Mai 1944 Der grosse Preis (Karl Anton, František Sádek) Premiere, ein deutscher Spionagefilm mit Gustav Fröhlich und Carola Höhn. Obwohl im Vergleich zu 1943 weniger Propagandafilme im Kino laufen, hält die seit 1942 verstärkte antisemitische Propaganda in den Wochenschauen und Zeitungen an, die die Kampfhandlungen als notwendigen Krieg gegen das »internationale Finanzjudentum« propagiert.[24] In den deutschen Wochenschauen gibt es schon seit 1943 keine Berichte mehr über Deportationen und Lager, und aus den Illustrierten sind die Berichte über die Lager bereits kurz nach Beginn des Krieges verschwunden.[25] Am 16. Mai 1944, drei Tage vor der Abfahrt des sogenannten dritten Zugs in Westerbork vereiteln die Sinti und Roma in Auschwitz durch gewaltsamen Widerstand die Liquidierung des sogenannten »Zigeunerlagers«.[26]

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5.3 Produktionsunterlagen

In den Unterlagen der Lagerverwaltung sind Briefe vom März, April und Mai 1944 erhalten geblieben, die sich mit der Beschaffung und Entwicklung von Schmalfilmmaterial befassen. Es gibt auch Produktionsnotizen, die anscheinend von verschiedenen Autoren vor und nach den Dreharbeiten verfasst wurden, aber fast alle undatiert sind.[27] Rudolf Breslauer, dem die Herstellung des Films normalerweise zugeschrieben wird, taucht in diesen Akten jedoch nur dreimal auf. Es gibt einen Brief vom 29. März 1944 an den *Foto- en Cine-handel »Lux«,* in dem er als Absender genannt wird und unter anderem um die Zusendung eines Betrachtungsapparats für 16-mm-Material bittet, sowie den an ihn adressierten Antwortbrief. Dieser Briefwechsel ist erfolglos, da das Fotogeschäft die gewünschten Geräte nicht führt. Breslauer scheint zu diesem Zeitpunkt eher schlecht über das Filmprojekt informiert zu sein und schreibt sein Gesuch drei Tage nachdem Abraham Hammelburg längst die neue Kamera besorgt hat. Abgesehen von diesen Briefen gibt es eine Notiz, in der erwähnt wird, dass ein weiterer Brief zum Thema Film Breslauer zur Kenntnis gegeben wurde. In den Briefen werden mehrmals die Namen Abraham Hammelburg, W. Kloot sowie die drei Mitglieder des Contact-Afdeling Eckmann, Hanauer und Heynemann erwähnt.[28] Einem Treatment lässt sich entnehmen, dass für den Film ursprünglich die Inszenierung eines Besuchs mit einer Führung durch das Lager geplant war. Die erhaltenen Texttafeln lassen darauf schließen, dass für den Film kein Voice-over-Kommentar vorgesehen war. In der Korrespondenz mit dem Filmlabor geht es um Belichtungsprobleme und um den Austausch der ersten Kamera durch ein Modell von Siemens sowie um die im Film immer wieder sichtbare Problematik der Doppelbelichtungen[29] in der Folge dieses Austauschs.

Die vorliegenden Akten wurden mehrfach zur Rekonstruktion der Vorgänge rund um die Vorbereitung und Durchführung der Dreharbeiten herangezogen.[30] Allerdings ist die Überlieferung derart fragmentarisch, dass diese Ansätze spekulativ bleiben müssen. Angesichts der gedrehten Menge an Filmmaterial ist anzunehmen, dass es eine beträchtliche Menge an Korrespondenz mit dem Kopierwerk gegeben hat. Diese Akten wurden jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit während der umfassenden Säuberungsaktion durch Gemmeker im August 1944 zerstört. Den bereits existierenden Bemühungen zur Ausgestaltung einer Erzählung von den Dreharbeiten soll an dieser Stelle keine weitere hinzugefügt werden. Allerdings wurde zum Zwecke der Übersicht das vorhandene Aktenma-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

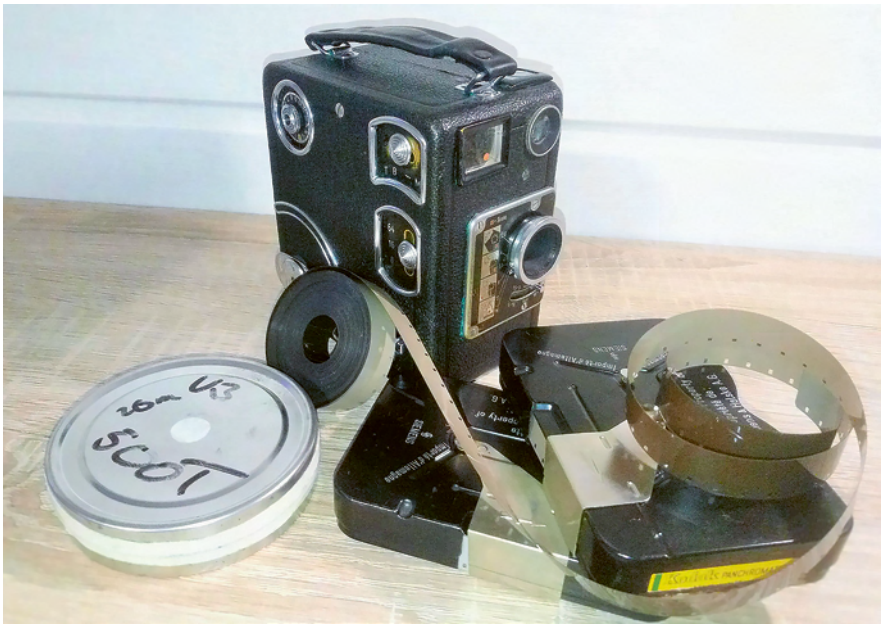




Abb. 22
16-mm-Siemens-Kamera mit Filmkassette.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

terial in einer Zeitleiste angeordnet und online zugänglich gemacht (Abb. 23). Durch Klicken lassen sich die Dokument auf lesbare Größe heranholen.

Dennoch lässt sich aus den Dokumenten einiges ablesen, das über die bisher veröffentlichten Überlegungen hinausgeht. Die ersten drei Briefe sind an Abraham Hammelburg adressiert, der zu Beginn für die Aufnahmen verantwortlich zu sein scheint. Gemmeker interessiert sich ab Ende März für das Projekt und taucht immer wieder in den Briefen auf. Er tauscht sich anfangs offenbar mit Breslauer aus und versucht, über einen Kontakt des Lagerfotografen in Amsterdam einen 16-mm-Filmbetrachter zu besorgen. Nachdem dies misslingt, verliert er scheinbar das Interesse und delegiert die Aufnahmen, augenscheinlich an einen gewissen Herrn Kloot, der nun regelmäßiger in den Briefen genannt wird. Laut Korrespondenz wird ab Ende März auf Negativmaterial umgestellt. Die bestellte Menge von 1.100 Metern entspricht in etwa der heute überlieferten Länge an Positivmaterial. Da vorher bereits 480 Meter Umkehrfilm bestellt und auch verdreht worden sind, müsste es Ende 1944 noch mehr Material gegeben haben. Die Texte, die sich deutlich auf das bereits gedrehte Material beziehen, gehen nur auf Einstellungen ein, die wir kennen. Das gilt auch für die überlieferten Zwischentitel. Es gibt also zunächst keine Hinweise darauf, dass noch an anderen Orten im Lager gedreht wurde.

Über die datierten Dokumente wie Briefe und Bestellnotizen hinaus haben sich ein Treatment und ein paar Notizen erhalten, die wie nach dem Dreh angefertigte Schnittanweisungen aussehen. Das Treatment, genannt »Vorschläge für einen Film über das Lager Westerbork«, das aufgrund der Aussage von Gemmeker seinem Adjutanten Todtmann zugeschrieben wird, beschreibt einen Film, in dem das Lager anhand einer Anlieferung von Baumaterial vorgestellt wird. Ein LKW fährt entlang der Bahnlinie und vorbei am Oranjekanal zum Lager Westerbork. Am Eingangstor legt der Fahrer den Maréchaussée seinen Lieferschein vor. Dieser wird an den Lagerkommandanten weitergegeben, der sich dann auf eine Inspektionstour durch sein Lager macht. Auf zwei weiteren Blättern sind Szenen eines offiziellen Besuchs irgendeiner staatlichen Delegation im Lager notiert. Mit Begriffen wie »Überblenden« und »Großaufnahme« wird eine Filmsprache verwendet, die ein wenig unbeholfen klingt. Im Mittelpunkt des Geschehens: Lagerkommandant Gemmeker, der die neuesten Errungenschaften des Lagers vorstellt, wie das Lagerwarenhaus, die Lagerkantine und das Lagergeld. Auch erwähnt werden ankommende und abfahrende Transporte. Immer wieder ist von »statistischem Material« bzw. »Kurven und Tabellen (Trickaufnahmen)« die Rede, die im »statistischen Büro« besichtigt werden sollen. Selbst Name und Dienst-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

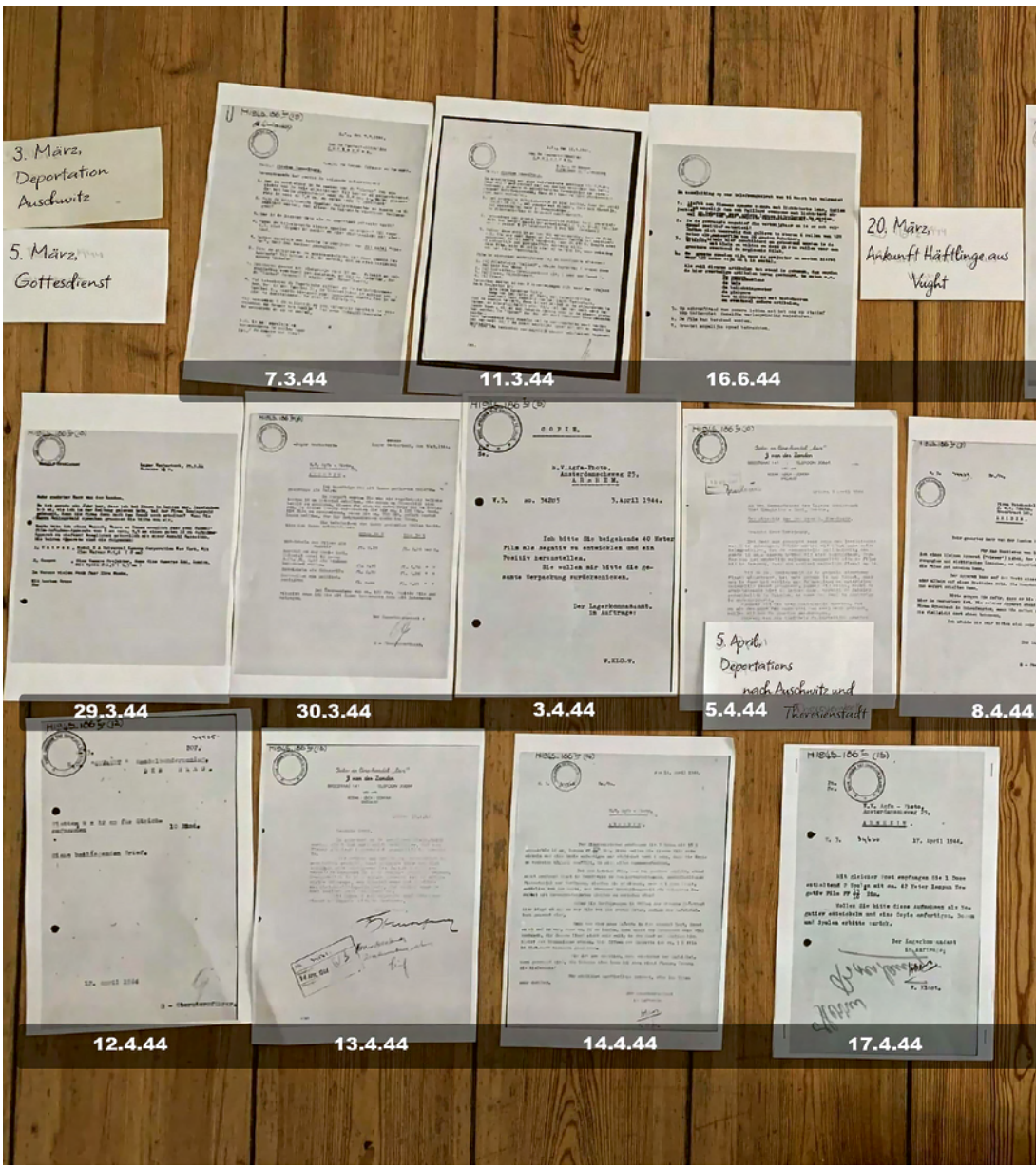
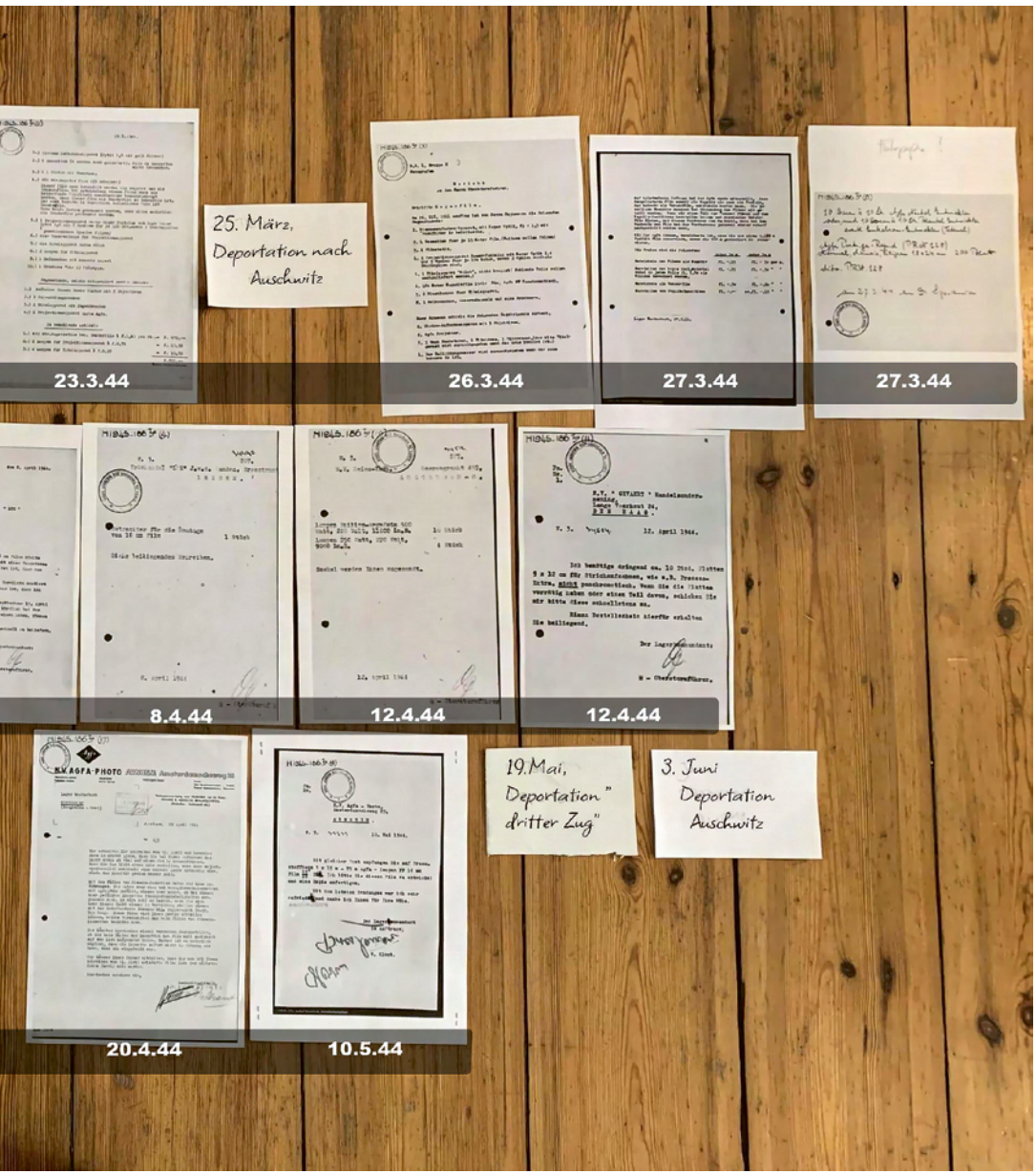


Abb. 23 Timeline der datierbaren Dokumente zur Herstellung des Westerborkfilms (online nutzbar: http://timeline-westerbork.verwendungsgeschichte.de/

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

grad Gemmekers werden genannt und sollen im Film offenbar lesbar und verständlich als Teil der relevanten Informationen weitergegeben werden. Dieser Fokus auf den Lagerkommandanten ist auffallend. Vier weitere Blätter enthalten Beschreibungen von Szenen aus dem Westerborkfilm, legen also nahe, dass sie während der schon laufenden Dreharbeiten oder danach angefertigt worden sind. Das erste Blatt enthält u. a. eine Aufzählung potentieller Motive. Einige der Posten sind mit einem Bleistift abgehakt, so zum Beispiel »Kühe« oder »rollender Ball«; beide Motive sind in den überlieferten Materialien enthalten. Dagegen sind »Bluethenzweig gegen Wolken« oder »Schachwettstreit« nicht abgehakt. Die Blätter sind jeweils in eine Bildseite (links) mit Szenenbeschreibungen und eine Textseite (rechts) mit Texten für die Zwischentitel unterteilt. Drei Seiten beschreiben den Abschnitt mit der Aufführung der Lagerbühne, zwei Seiten befassen sich mit Szenen aus der Landwirtschaft und zwei weitere Blätter mit der Registratur und dem Transport. Die Notizen beziehen sich – auch das ist möglicherweise ein wichtiges Detail – nur auf die ankommenden Transporte, nicht auf den sogenannten dritten Zug.

5.4 Authentifizierung des Materials

Da es kaum Akten über die Herstellung des Films gibt und weder ein Auftrag noch eine dokumentierte Übergabe eines fertigen Produkts vorliegen, ist es zunächst erforderlich, den Zusammenhang zwischen den vorhandenen Filmaufnahmen und dem Lager Westerbork zu klären. Gewisse anfängliche Unsicherheiten hinsichtlich der Herkunft des Films werden auch in den Erinnerungen von de Jong implizit adressiert. Nachdem Ottenstein den Film im Finanzministerium findet, sichten die beiden ihn zweimal. Einmal allein und dann erneut, zusammen mit einer Gruppe von Westerbork-Überlebenden. Bei dieser Vorführung identifizieren die Überlebenden Verwandte und Freunde auf dem Material, was de Jong wiederum in seinen Memoiren notiert.[31]

Die Filmaufnahmen der Deportationen zeigen Szenen vom Bahnsteig in Westerbork, was an architektonischen Details des Lagers im Hintergrund zu erkennen ist. Mehrfach ist die markante Fassade der Lagerküche erkennbar, die die anderen Baracken überragt und deutlich hinter den Waggons zu sehen ist. Diese Gebäude sind auch auf Fotos aus anderen Quellen abgebildet, wie beispielsweise dem Fotoalbum Gemmekers. Die im Film gezeigte Fliegende Kolonne ist eine Einrichtung, die es vermutlich nur in Westerbork gibt. Lenie

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Cohen-Nijstad, ein Mitglied der Fliegenden Kolonne, erkennt sich nach dem Krieg in den Szenen vom ersten Zug wieder.[32] Darüber hinaus werden die Aufnahmen während des Eichmannprozesses nach einer Begutachtung durch Joseph Melkman, einem Zeugen des Gerichts, als authentische Bilder aus Westerbork zugelassen.[33] Melkman bestätigt nicht nur die Authentizität des Materials, sondern auch, dass die Deportationen *in etwa so abgelaufen sind* und der Film somit exemplarischen Wert hat.[34] Zudem können Gemmeker und einige Internierte auf dem Material identifiziert werden. Beispielsweise wird Edgar Weinberg-Wyvern ausgiebig gefilmt, und er erinnert sich laut Broersma und Rossing an die Aufnahmen.[35]

Um die genauen Kamerapositionen bestimmen zu können, wurde für diese Arbeit ein digitales 3D-Modell von den Gebäuden rund um das Bahngleis herum erstellt.[36] Dieses Modell ermöglicht eine recht exakte Rekonstruktion der Dreharbeiten für den sogenannten »dritten Zug«. Das Model korrigiert eine anfängliche Fehlannahme über den Ort, an dem die Internierten den Bahnsteig betreten: Er liegt weiter östlich als ursprünglich angenommen. Darüber hinaus stellte sich erst bei einer der Erkundungen des virtuellen Raums heraus, dass die Deportationen von Gemmekers Villa aus nicht beobachtet werden konnten, da die Sichtachse durch einen langen Schuppen fast vollständig verstellt ist.

Abgesehen von den Einstellungen mit den ankommenden und abfahrenden Zügen ließen sich die Aufnahmen bisher nicht genau datieren. Die Vermutung, dass sie im Frühjahr 1944 entstehen, liegt nahe, da die Lagerleitung im März 1944 Kameras und Material bestellt. Die im Film gezeigte Kartoffelsaat fällt in der Gegend um Westerbork in den März. Die gefilmten Kabarettprogramme stammen aus dem Programm *Bunter Abend*, das im April 1944 uraufgeführt wurde.[37] Es handelt sich um extra für die Filmaufnahmen aufgeführte Szenen, was an der intensiven Ausleuchtung der Bühne und an den Wiederholungen im Restmaterial erkennbar ist.

Die eher warme Kleidung und das Frieren der Ankommenden bei den ersten beiden Zügen sprechen für einen Drehzeitpunkt im Frühjahr und nicht im Sommer. Die Kleidung der Personen beim dritten Zug ist nur unwesentlich leichter. Hier scheint das Wetter etwas besser und wärmer gewesen zu sein. Auf allen Aufnahmen ist jedoch kaum Laub an den Bäumen zu sehen, was wiederum eher für das Frühjahr als den Drehzeitpunkt des gesamten Materials spricht. Broersma und Rossing datieren die beiden ankommenden Züge in der Neuauflage ihres Buchs auf den 15. und 21. März[38] und die Aufnahmen vom Gottesdienst sogar auf den 5. März.[39]

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 24 VR-Modell Westerbork. Baracke mit Kamera im Vordergrund. Hinten links die Villa des Lagerkommandanten.



Abb. 25 VR-Modell Westerbork. Hinter dem Zug ist das Dach der Großküche zu sehen.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

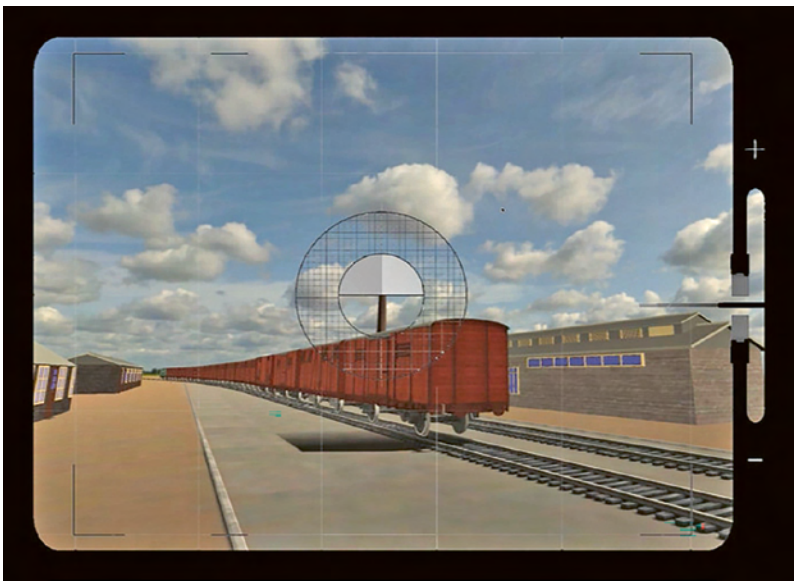


Abb. 26 Blick durch den Sucher der Kamera auf das 3D Modell.



Abb. 27 Blick durch den Sucher der Kamera auf das Westerborkmaterial.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch wenn die Provenienz der Filmbilder von Broersma und Rossing in den Anfang der 1990er Jahren geführten Interviews nicht in Frage gestellt wird, zielen auch diese indirekt auf eine solche Authentifizierung des Materials ab, und drei Zeugen berichten über ihre Erinnerungen an die Filmaufnahmen. Es handelt sich um Pastor Tabaksblatt,[40] der die Filmaufnahmen des Gottesdienstes miterlebt, um Abraham Hammelburg, der Teil des Filmteams ist, und um Edgar Weinberg-Wyvern, der sich daran erinnert, wie er bei der Demontage eines Flugzeugmotors gefilmt wird. Diese Berichte enthalten Informationen über die Umstände der Filmaufnahmen.[41] So berichtet Tabaksblatt, sie seien ohne vorherige Absprache und gegen seinen Willen durchgeführt worden. Er habe daraufhin den Drehort unter Protest verlassen, was zu einer Disziplinarstrafe führte. Zumindest die Aufnahmen vom Gottesdienst finden also nicht unter freiwilliger Mitwirkung statt. Edgar Weinberg-Wyvern berichtet in seinen Erinnerungen, dass die Kamera von einem der Lagerinsassen bedient wird, und liefert damit einen der wenigen konkreten Hinweise darauf, dass der Film zumindest teilweise nicht von der SS allein hergestellt wird. Abraham Hammelburg wiederum erinnert sich, wie er die Lagerbühne für das Filmen der Kabarettszenen ausleuchtet. Er hat außerdem vage Erinnerungen daran, auch selbst die Kamera bei einem der Deportationstransporte geführt zu haben. Broersma und Gerard Rossing mutmaßen im 1997 veröffentlichten *Kamp Westerbork gefilmd*[42] anhand der Aufschrift eines Koffers, dass es sich beim dritten Zug mit großer Wahrscheinlichkeit um den Transport vom 19. Mai 1944 handelt. Diesen Beweis hatte Cherry Duyns bereits drei Jahre zuvor in einem Dokumentarfilm von Broersma, Rossing und Wagenaar demonstrieren lassen. Wagenaars Identifizierung der Settela[43] beruht u. a. auf der Annahme, dieses Datum sei richtig.[44] Sinti wurden im Frühjahr 1944 nur am 19. Mai deportiert. Eine weitere Übereinstimmung der Sequenz vom 19. Mai 1944 findet sich im Rapportbuch des Ordnungsdienstes. Hier heißt es: »Da die Lokomotive erst verspätet eintraf, fährt der Zug gegen 13 Uhr aus dem Lager.«[45] Im Material ist deutlich zu erkennen, dass zwischen dem Einsteigen in die Waggons und der Abfahrt einige Stunden vergangen sind. Die Sonne steht bei der Abfahrt fast direkt im Süden, es ist also ungefähr Mittagszeit. So kann das Lager Westerbork und seine Umgebung sicher als Drehort angenommen werden. Zeitpunkt der Dreharbeiten ist das Frühjahr 1944 und auch die Drehtermine für die Aufnahmen der Züge und des Gottesdienstes können als gesichert gelten.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5.5 Transportlisten vom 19. Mai 1944

Es gibt recht widersprüchliche Angaben über die Zahl der am 19. Mai 1944 deportierten Personen. In fast allen Publikationen über Westerbork wird die Zahl von 691 Deportierten angegeben: 238 sogenannte »Diamant-Juden«, 245 Sinti und 208 Juden und Jüdinnen nach Auschwitz.[46] Diese Zahlen sind nicht richtig. Sie ergeben sich aus der Fehlannahme, dass die 245 Sinti in der Zahl von 453 nach Auschwitz deportierten Personen bereits enthalten sind. Diese Annahme beruht unter anderem auf einer missverständlichen Auflistung der Transporte aus der Registratur in Westerbork, die häufig als Quelle herangezogen wird.[47] Die 238 »Diamant-Juden« und die 245 Sinti können als gesichert gelten. Fraglich ist nur die exakte Zahl der jüdischen Deportierten nach Auschwitz. Des weiteren gibt es im NIOD eine Liste aus der Abteilung IV B 4 des RSHA, die für den 19. Mai 453 Juden und Jüdinnen nach Auschwitz und 238 nach Bergen-Belsen nennt.[48] Das Rapportbuch des Ordnungsdienstes in Westerbork macht folgende Angaben: »Transport 453 Personen nach Auschwitz, 238 Personen nach BB und 245 Zigeuner«[49]. Die Zahl der 453 Juden und Jüdinnen nach Auschwitz (ohne Sinti) kann also ebenfalls als relativ sicher gelten. Das von Danuta Czech veröffentlichte *Kalendarium* gibt für die in Auschwitz am 21. Mai ankommenden Juden und Jüdinnen ebenfalls die Zahl 453 an.[50] 250 Männer bekamen die Nummern A2846 – A 3095 und 100 Frauen die Nummern A 5242 – A5341. Die übrigen 103 Personen wurden in die Gaskammern geschickt und ermordet. Zusätzlich nennt das Kalendarium die Ankunft von 246[51] Sinti (mit der falschen Angabe, sie kämen aus Vught). Damit kann die Zahl von 453 Juden und Jüdinnen und 245 (oder 246) Sinti nach Auschwitz und 238 Juden und Jüdinnen nach Bergen-Belsen, also zusammen 936 (937) Deportierte für den 19. Mai 1944 als richtig angenommen werden.

5.6 Breslauer – der Unsichtbare

Die Zuschreibung der Autorschaft an Rudolf Breslauer ist Teil der Formierung des Filmgedächtnisses des Westerborkfilms. Sie erfolgt nicht zufällig, sondern gegen eine Reihe von Widerständen und ist insofern ein offenbar willentlicher Prozess der Gedächtnisformierung. Um diese Hypothese einer intentionalen Formierung zu stützen, soll hier zunächst aufgezeigt werden, wieviel *gegen* dieses Narrativ spricht, um dann Hypothesen zu entwickeln, was die Motivation für diese

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zuschreibung ist. Woher stammt ursprünglich die Erzählung von Breslauer als Kameramann des Westerborkfilms? Die älteste Quelle für die Breslauer-Erzählung ist die Aussage Gemmekers 1949 vor Gericht. Hier sagt er laut Protokoll (die direkte Rede ist bereits vom Protokollanten paraphrasiert):

> Eines Tages erhielt G. eine Filmmaschine mit allem, was dazugehörte (als Gegenleistung), um Filme zu drehen. Dann sagte G., er wolle das Lager filmen, um etwas für später zu haben. Was G. damit meint, ist, dass seine Hauptabsicht darin bestand, etwas zu bewahren, um später wieder sehen zu können, was gewesen ist. Natürlich für sich selbst, aber auch für das Lager selbst. Der Plan war, eine Art Archiv für das Lager einzurichten. Er hatte bereits ein kleines (Ton?) Modell des Lagers. In der Kommandantur wollte er hinter den beiden Räumen das Archiv einrichten. Der Grundriss würde dort ausgestellt werden, und alles, was im Lager gemacht wurde, würde dort ausgestellt werden, es wäre eine Art Museum. Den Besuchern (z. B. den Leuten aus den Reichstbereien [sic]) wurde zunächst alles in Miniatur gezeigt. Dann sahen sie das Lager selbst und schließlich wurde der Film abgespielt. Man würde es so machen, dass dieser Propagandafilm wie ein Kulturfilm gemacht wird, wie man in Deutschland sagt. Todtmann, der Journalist war, sagte, dass er in Verbindung mit Breslauer, der den Film drehen musste, ein Drehbuch schreiben würde.

Und weiter heißt es (diesmal in direkter Rede):

> Der Transport aus Vught wurde ebenso gefilmt wie die Transporte, die von Westerbork abgefahren sind. Breslauer hat dies unabhängig getan. Der Film ist objektiv. [meine Übersetzung, F. S.] [52]

Verständlicherweise ist Gemmeker nicht daran interessiert, den Film als von der SS in Auftrag gegeben erscheinen zu lassen. Es ist anzunehmen, dass er deshalb die Bedeutung der Lagerinsassen für die Produktion des Films so sehr betont. In der Tat macht Gemmeker mehr als einmal falsche Angaben. So streitet er ab, sich 1943 mit Eichmann getroffen zu haben, obwohl es Zeugen, Dokumente und einen Anlass für dieses Treffen gibt. Ebenso leugnet er die Postzensur im Lager. Auch Gemmekers Aussagen über seine mangelnden Kenntnisse hinsichtlich des Schicksals der Juden und Jüdinnen sind zweifelhaft. Er gibt sich im Übrigen laut Aussagen seiner Verwandten nach dem Krieg als Antisemit. Das zumindest behauptet seine Enkelin, deren Mutter in den 1970er Jahren den Kontakt zu ihm abbricht, weil er sich weigert, antisemitische Äußerungen zu unterlassen.[53] Gemmekers Aussagen werden in den Jahren nach dem Krieg von Jacob Presser und

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anderen Historikern paraphrasiert und die Geschichte vom Lagerfotografen, der in Westerbork einen Film dreht, zu einem Allgemeinplatz. Mit Breslauer wird einer in Auschwitz ermordeten Person die Verantwortung für den Film übertragen, was alle noch lebenden am Film Beteiligten begrüßt haben dürften. Denn die Mitarbeit an einem Film für die SS gilt in der Nachkriegszeit als Kollaboration. Die Furcht vor einer juristischen Verfolgung und vor Rufmord ist gerade in den Niederlanden in diesem Zusammenhang nicht unbegründet. Die Mitarbeit am Theresienstadtfilm beispielsweise hat negative Konsequenzen für einige der Beteiligten, die nach dem Krieg als Kollaborateure gebrandmarkt werden.[54] So wird der Karikaturist Jo Spier von anderen Theresienstadtüberlebenden schon kurz nach seiner Rückkehr in niederländischen Zeitungen der Kollaboration bezichtigt.[55] Grundlage der Beschuldigung sind vor allem Illustrationen von den Dreharbeiten, die Spier nach eigenen Angaben als Beobachter im Auftrag des Judenrats angefertigt hat,[56] die aber als Storyboard für die Filmarbeiten und damit als Teilnahme an der Konzeption des Films umgedeutet werden. Obwohl Lagerkommandant Gemmeker den Film als Teil seiner Verteidigung instrumentalisiert, sind seine Aussagen über die Teilnehmenden an den Dreharbeiten also indirekte Beschuldigungen. Möglicherweise nennt Gemmeker daher auch keine noch lebenden Beteiligten. Gleichzeitig hat angesichts der Anfeindungen, denen Jo Spier ausgesetzt war, sicher keiner der Beteiligten großes Interesse, den eigenen Beitrag öffentlich zu machen. Das Wissen um die Problematik der Kollaboration spiegelt sich auch in den ersten Verwendungen des Westerborkmaterials, in denen es als SS-Film oder als von der SS gedrehtes Material benannt wird.[57]

Die erste detailliertere Auseinandersetzung mit Breslauer findet sich erst 1990 in Willy Lindwers Westerborkbuch *Kamp van hoop en waanhoop*, der ersten umfassenden Lagergeschichte. Lindwer illustriert die Erinnerungen von jüdischen Überlebenden und niederländischen Verwaltungsbeamten ausgiebig mit Fotos von Breslauer, den er als eine Art »Archivar des Lagers« vorstellt. Für ihn ist der Film nur ein weiteres Bild-Dokument, das er automatisch Breslauer zuschreibt. Wie Lindwer zutreffend anmerkt, fotografiert Breslauer 1944 bereits seit zwei Jahren das Lager und hat Gemmekers Vertrauen, keine zweifelhaften Aufnahmen zu machen. Lindwer spekuliert, Gemmeker habe Breslauer aufgrund seiner Kenntnisse als Fotograf für die Herstellung des Films ausgewählt. Da für Lindwer die Fotos im Vordergrund stehen, ist die Frage nach der Autorschaft des Films sekundär.

Das zweite Ereignis, das für die Verfestigung der Breslauer-Erzählung relevant ist, ist die Identifizierung des berühmten Mädchens mit dem Kopftuch, des

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

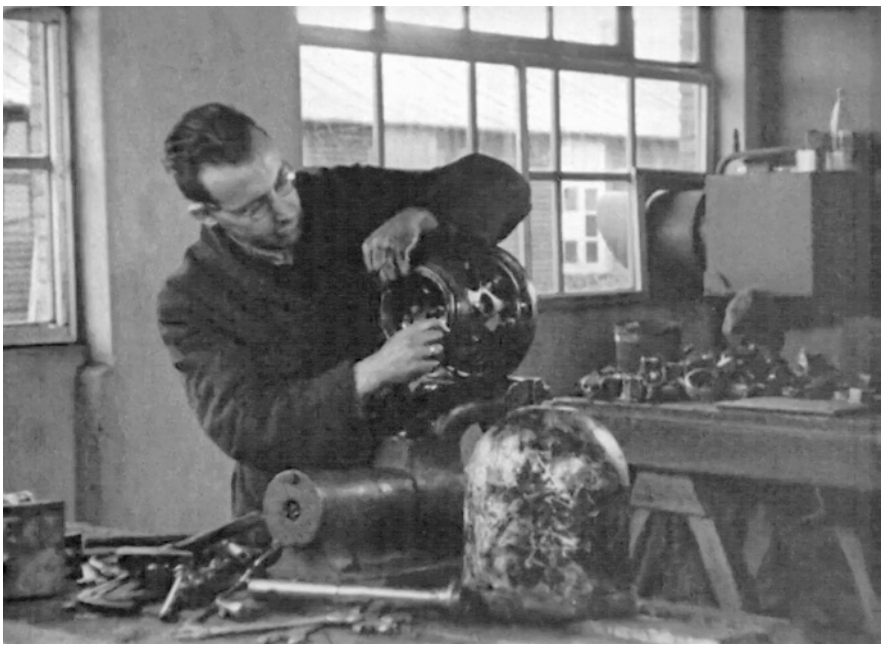


Abb. 28 Weinberg-Wyvern zerlegt einen Flugzeugmotor. Filmstill aus dem Westerborkfilm (gemeinfrei).

Sinti-Mädchens Settela, durch den Journalisten Aad Wagenaar und den mit dieser Entdeckung verbundenen Dokumentarfilm Settela, Gezicht van het Verleden (1994, Cherry Duyns). Der Film erzählt die Geschichte von Wim Loeb, einem Lagerinsassen, der angeblich zwei verschiedene Filme aus dem von Breslauer gedrehten Material schneidet. In Duyn's Dokumentarfilm übergibt Loeb Gemmeker eine propagandistische Schnittfassung und schmuggelt eine subversivere, anklagende Version aus dem Lager. So unwahrscheinlich diese Geschichte ist, sie hat das Potenzial, letzte Vorbehalte gegen eine Verwendung des Films auszuräumen. Obwohl er eigentlich von der SS produziert worden ist, wird er nun zu einer neutralen, ja sogar subversiven Dokumentation des Lagers. Diese Darstellung wird von Broersma und Rossing in ihrer Broschüre *Kamp Westerbork gefilmd* von 1997 weitgehend unkritisch übernommen. Die beiden Autoren führen allerdings mit Chanita Moses und Edgar Weinberg-Wyvern noch zwei weitere Zeug:innen für Breslauer als Regisseur des Films an. Damit festigen sie die Legende des

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 29 Dieses Foto zeigt angeblich Rudolf Breslauer. Wahrscheinlich handelt es sich aber um Weinberg-Wyvern.

Breslauerfilms. 2007 übernimmt Harun Farocki die Kernelemente der Erzählung von Broersma und Rossing in seinem Kurzfilm Aufschub (2007) und macht sie damit einem internationalen Publikum zugänglich.

Doch die Darstellung in *Kamp Westerbork gefilmd* ist ambivalent und widersprüchlich. Abraham Hammelburg, der maßgeblich an den Dreharbeiten beteiligt war, sagt beispielsweise aus, Breslauer gar nicht gekannt zu haben.[58] Wim Loeb bestreitet während des ersten Interviews mit Wagenaar gar die Beteiligung Breslauers an den Dreharbeiten.[59] Und auch Chanita Moses, die Tochter von Rudolf Breslauer entpuppt sich bei näherer Untersuchung als widersprüchliche Zeugin. In einer 90-minütigen biografischen Erzählung aus dem Jahr 1994, die sich in Yad Vashem erhalten hat,[60] erwähnt sie den Westerborkfilm nicht ein einziges

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mal. In zwei späteren Interviews (beide undatiert, zwischen 2002 und 2010 aufgezeichnet), wird Chanita Moses direkt auf den Westerborkfilm angesprochen, kann sich aber an nichts erinnern, was mit dem Film zusammenhängt. Gefragt, ob ihr Vater zu Hause je über den Film gesprochen habe, antwortet sie ebenfalls negativ (00:43:16> 00:43:22):

> Interviewer: »Did your father tell you about the film back then?
> For example, did he come back in the evening and say something about the contents he filmed today?«
> Chanita Moses: »No.« Übersetzung aus dem Hebräischen: Barak Ben-Aroia.

In einem noch später (27. März 2011) mit dem Herinneringszentrum geführten Interview erwähnt sie allerdings auf einmal, das Filmen sei zu Hause allgemein Thema gewesen, ihr Vater habe hier und dort gefilmt. Es ist aber nicht auszuschließen, dass Chanita Moses irgendwann dem Insistieren ihrer Interviewer einfach nachgegeben hat. Lediglich eine Aussage von Weinberg-Wyvern in *Kamp Westerbork gefilmd*, in der er von »Breslauers Film« spricht, verbindet Breslauer mit dem Film.[61] Das üblicherweise Breslauer zugeschriebene Foto hinter der Filmkamera (Abb. 29) zeigt mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit Weinberg-Wyvern und ist von Breslauer selbst aufgenommen worden.

Der vermeintliche Kameramann auf dem Foto trägt den Ehering rechts, genau wie Weinberg-Wyvern. Auch Haarlänge und Kleidung stimmen mit der Erscheinung Weinberg-Wyverns im Film überein. Breslauer hingegen trug seinen Ehering links (Abb. 30).

Was sind nun die Gründe für die Kontinuierung der Zuschreibung der Autorschaft durch die sozialen Gedächtnisse? Die Interessen derjenigen, die den Film heute verwenden, d. h. die der Filmemacher:innen, der Archive, aber auch die des Erinnerungszentrums in Westerbork überschneiden sich in einem Punkt (auch mit denen Gemmekers vor Gericht): Der naheliegende Verdacht des inhärenten *perpetrator gaze* soll entkräftet werden. Gemmekers strategische Aussagen von 1949 ermöglichen dies und werden daher wörtlich genommen: dass der Film von Rudolf Breslauer hergestellt wurde und objektiv die Situation in Westerbork dokumentiert. Doch es gibt noch einen weiteren Grund. Anders als in der Nachkriegszeit löst die Geschichte vom Lagerfotografen Rudolf Breslauer, der den Westerborkfilm dreht, heute eine sentimentale Faszination aus und wertet das Material auf. Sie hat sich bereits so tief in die kollektiven Gedächtnisse eingegraben, dass es unmöglich scheint, diese Annahme zu korrigieren. Insbesondere

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

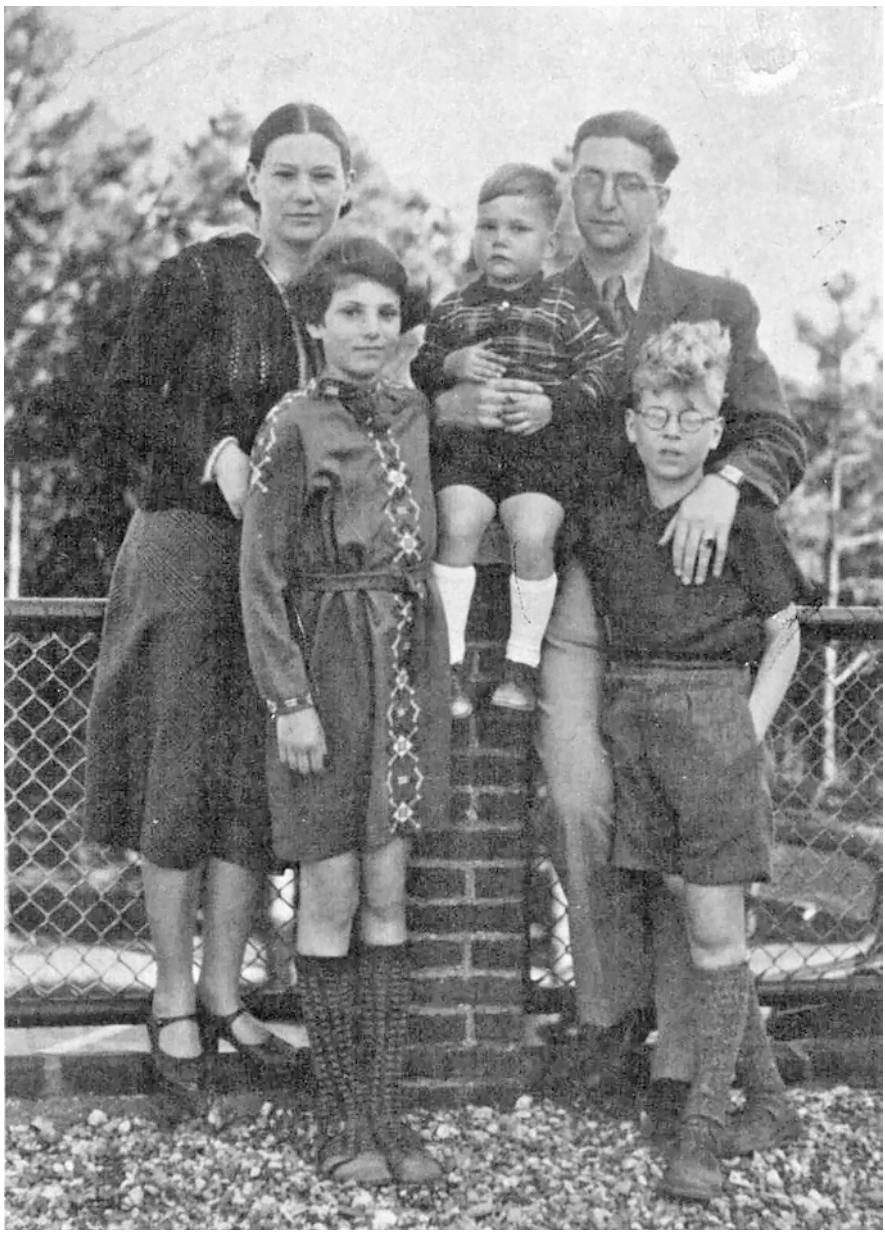


Abb. 30 Foto der Familie Breslauer von 1942. Rudolf Breslauer trägt den Ring an seiner linken Hand. Quelle: Herinneringscentrum Westerbork.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die beeindruckenden und in ihrer Friedlichkeit ein wenig unheimlichen Deportationsszenen scheinen leichter handhabbar, wenn sie zum Blick eines Insassen uminterpretiert werden. Dieser scheint durch seinen Film mit uns als Nachgeborene zu kommunizieren, also zu den Erinnerungsgemeinschaften zu sprechen und dadurch einen Kanal zur Geschichte Westerborks zu öffnen. Aus dieser Perspektive könnte die Breslauer-Erzählung also als ein Beispiel für die erfolgreiche, wenn auch unbeabsichtigte, Schaffung eines Erinnerungsmonuments betrachtet werden.

Überraschenderweise förderte meine Recherche einige Fotos zu Tage, die fälschlicherweise für Einzelbilder aus dem Westerborkfilm gehalten wurden, aber mit gewisser Sicherheit von Breslauer an den Drehorten aufgenommen wurden. Einige dieser Bilder wurden eindeutig aufgenommen, während die 16-mm-Kamera lief. Sollten sie von Breslauer stammen, so zeigen sie, dass er zwar nicht die Kamera bediente, aber die Dreharbeiten begleitete, wenn auch nur einen Teil davon.



Abb. 31 Screenshot aus dem Westerborkfilm.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 32 Das korrespondierende Standfoto aus dem Archiv des Erinnerungszentrums, in leichter Parallaxe. Der Fotoapparat steht rechts von der Filmkamera, wie an der markanten Falte im Vorhang erkennbar ist.

Es existieren noch zwei weitere Einstellungen mit korrespondierenden Standfotos dieser Art sowie drei weitere Standfotos, die kurz vor oder nach dem Drehen entstanden sind. Sie stammen aus den Werkstätten und der Landwirtschaft. Die nicht unmittelbar während des Drehens entstandenen Fotos wirken professioneller und weisen einen ausgeprägteren Gestaltungswillen auf als die Kadrierungen des 16-mm-Materials. Auch das spricht gegen den versierten Fotografen Breslauer als Kameramann des eher unbeholfen gedrehten Westerborkfilms.

Während das Lager als Drehort zweifelsfrei zu identifizieren ist, kommt der in den meisten Veröffentlichungen über den Film als Kameramann genannte Rudolf Breslauer weder in den Erinnerungen der Zeitzeug:innen noch in den überlieferten Dokumenten in nennenswertem Umfang vor. Die wenigen auf ihn bezogenen Produktionsunterlagen sind kein ausreichender Beleg für eine prominentere Beteiligung. Allerdings kann man die Autorschaft Breslauers auch

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht ausschließen und es besteht die Möglichkeit, dass er trotz fehlender Indizien für den Film verantwortlich war. Breslauer selbst hat keinerlei Hinweise auf seine Tätigkeit hinterlassen. Sollte er mit am Film gearbeitet haben, so hat er keinen besonderen Wert auf ein Bekanntwerden seiner eigenen Beteiligung gelegt. Eventuell war er einfach nur bescheiden, aber vielleicht wollte er auch nicht mit dem Film in Verbindung gebracht werden, da er die Mitarbeit am Westerborkfilm als unangenehme Kollaboration empfand. Aufgrund der Tatsache, dass er 1944 unter Aufsicht der SS in einem Durchgangslager gedreht wurde, hat der Westerborkfilm kaum dokumentarische Qualität, und Zeug:innenaussagen belegen dies.[62] Er dokumentiert offensichtlich nicht das, was die Deutschen mit ihm verbergen wollen: was es für die Juden und Jüdinnen bedeutet, in den Durchgangslagern zu leben. Er wird unter Zwang produziert, und daher spielt es auch keine Rolle, wer letztlich auf den Auslöser der Kamera gedrückt hat. Dieser Widerspruch zwischen *perpetrator gaze* einerseits und seinem Status als Dokumentarfilm über den Holocaust in den sozialen Gedächtnissen andererseits, ist aber nicht einfach nur ein Fehler, der nach Korrektur verlangt. Der Film spielt, wie noch zu zeigen sein wird, seit den 1960er Jahren eine wichtige Rolle bei der Vermittlung einer mitfühlenden bzw. viktimisierenden Holocausterinnerung, und diese Funktion sollte und wird der Film auch weiter erfüllen.

5.7 Inhalt und Qualität der Aufnahmen

Über die Szenen am Bahnsteig hinaus, die zwei ankommende Züge zeigen (ankommende Juden und Jüdinnen und ankommende Zwangsarbeiter aus dem KL Herzogenbusch[63] sowie deren Registrierung im Theatersaal), und den abfahrenden dritten Zug, enthält der Film über eine Länge von ca. 150 Minuten[64] Szenen aus den Werkstätten, aus den Versorgungseinrichtungen (wie der Wäscherei), vom Bau neuer Baracken, aus dem landwirtschaftlichen Betrieb und der Holzwirtschaft, der Lagerbühne; er zeigt außerdem ein Fußballspiel, einen Gottesdienst und Frauen bei der Gymnastik im Freien.

Die Registrierung der Neuankömmlinge im großen Saal, die auf den zweiten Zug folgt, ist sehr unscharf. Da diese Aufnahmen erst zu einem sehr späten Zeitpunkt der Deportationen entstehen, gibt es keine weitere Gelegenheit mehr, eine Abfertigung in diesem Umfang zu filmen. Daher wird das unscharfe Material verwendet und nicht neu gedreht. Die im Film gezeigten sind zwei der letzten größeren im Lager ankommenden Transporte, nämlich der vom 21. März 1944 (Ankunft

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der verwahrlosten Häftlinge aus dem KL Herzogenbusch) und der vom 15. März 1944 aus Amsterdam.[65] Wie von Broersma und Rossing rekonstruiert, werden für die Filmaufnahmen zwei unterschiedliche Kameras verwendet: eine Viktor-Kamera und eine Siemens 16-mm-Kamera. Mit der minderwertigen (sie macht lichtschwache und leicht unscharfe Bilder) Victor-Kamera werden nur der Gottesdienst, die beiden ankommenden Transporte und die Registratur gefilmt, danach wird sie gegen ein Modell von Siemens ausgetauscht. Diese neue Kamera hat zwar ein besseres Objektiv, jedoch gibt es Probleme mit den Filmkassetten, die in den Produktionsunterlagen erwähnt werden und auf dem Material sichtbar sind. Das Filmmaterial ist über weite Strecken durch Doppelbelichtungen stark beeinträchtigt. Diese Störung könnte dazu beigetragen haben, dass Gemmeker das Interesse an dem Projekt verliert. Es ist zudem nicht auszuschließen, dass die Kameraleute die Filmaufnahmen auf diese Weise absichtlich sabotieren. Ursache für die Doppelbelichtungen ist ein unregelmäßiger Transport des Films. Dieser muss vor dem Gebrauch in der Siemens-Kamera in eine kameraeigene Kassette umgespult werden. Wird der Film dabei nicht sorgfältig gewickelt, treten die negativen Effekte verstärkt auf. Sie lassen sich also durch absichtliche, unsachgemäße Handhabung herbeiführen. Ein weiteres, auffälliges Merkmal sind die hellen Frames zu Beginn vieler Einstellungen. Sie kommen durch einen kurzen Moment des zu langsamen Anlaufens der Kamera zustande und die damit verbundene längere Belichtungszeit. Diese hellen Startbilder können die Folge einer aus Zeitnot nicht vollständig aufgezogenen Kamera sein.[66] Auch dieser Aspekt könnte also auf ein gewisses Desinteresse oder gar Widerwillen seitens der Filmenden hindeuten.

Für die Aufnahmen der Lagerbühne, in den Werkstätten, und auch für die Aufnahmen in die Waggons des Deportationszugs hinein werden zusätzliche Scheinwerfer verwendet, wie in der vermeintlichen Abbildung Breslauers am Stativ oben deutlich zu sehen ist (Abb. 29). Die Kamera wird auch mehrfach für Kamerafahrten auf Loren der Schmalspurbahn montiert. Diese Fahrten verbinden die Einstellungen aus der Land- und Forstwirtschaft und die vom Oranjekanal mit den Szenen aus dem Lager. Bei den Einstellungen vom Bau der Baracken, der Spielzeugherstellung und der Kartoffelsaat finden sich ein paar Slow-Motion-Trick-Aufnahmen, und im Restmaterial gibt es eine inszenierte Aufnahme, bei der ein Fussball ins Bild rollt. Diese Aufnahme scheint als Trickshot gedacht gewesen zu sein, wie eine Passage aus dem Treatment nahelegt.[67] Ein halbes Dutzend Titelkarten und eine kurze Animationssequenz mit Statistiken des Lagers und dem Logo sind ebenfalls erhalten geblieben.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schließlich finden sich unter den ältesten Kopien des Films im Archiv von Beeld en Geluid ein paar »geflipte«, also spiegelverkehrte Umkopierungen des Materials vom dritten Zug. Während der Zug beim Einsteigen im Lager in der Blickrichtung nach Süd-Südwest gefilmt wird, blickt die Kamera am Ende dem abfahrenden Zug in Richtung Nordwest hinterher, mit der Mittagssonne im Rücken. Dieser Achsensprung ist verwirrend, und es ist möglich, dass eine spiegelverkehrte Kopie erstellt wurde, um eine konsistente Montage des Materials zu ermöglichen. Dieser Vorgang könnte darauf hindeuten, dass Filmeditor:in und Kameramann bzw. Kamerafrau nicht dieselbe Person waren. Bezeichnenderweise sind diese sehr aussagekräftigen Teile des Materials als (vermeintliche) Duplikate aus der von Beeld en Geluid vertriebenen Kinofassung (DCP) des Filmmaterials herausgenommen worden.[68]

5.8 Identifizierung des Films als Einheit

> »Ist Ihnen bekannt, wie es zu der Zusammenstellung dieses ganz offensichtlich von mehreren Filmern hergestellten Filmes gekommen ist? Hat die Herstellung evtl. der Verteidiger Gemmekers anläßlich dessen Aburteilung in Holland veranlaßt? Ich sträube mich, den Film als aussagekräftiges Dokument zu bezeichnen.«
>
> (Staatsanwalt Stark in einem Brief an einen Kollegen vom 10. Juni 1976)[69]

Wo und wann das Material gefilmt wurde, ließ sich rekonstruieren. Offen bleibt vorerst weiter die Frage, ob es das Ergebnis einer konkreten Intention, eines Projekts also, darstellt. Da es keine Unterlagen gibt, die das überlieferte Material als Einheit ausweisen, muss diese erst analytisch hergestellt werden. Dazu bieten sich zwei Herangehensweisen an: zum einen lässt sich auf der Materialebene untersuchen, ob der Film eine einheitliche Herstellungsgeschichte aufweist. Wurde durchgehend das gleiche Material verwendet? Lassen sich mehrere Schnittphasen und -techniken unterscheiden? Zum anderen kann man eine dramaturgische Analyse vornehmen, die danach fragt, inwiefern das vorliegende Material, d. h. sowohl die gedrehten Szenen, als auch deren Montage, Anzeichen einer vorgängigen Einheit in Form einer übergreifenden Filmidee aufweisen, die

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich schon beim Drehen auf die Auswahl der Motive auswirkt und die sich in der Montage wiederfindet. Hierbei geht es auch um das sogenannte »Schneiden in der Kamera«.

5.8.1 Materiallage

Über die Archivierung des Materials in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg sind nur wenige Dokumente überliefert. Hans Ottenstein, der es nach dem Krieg wiederfindet, notiert den Fund von acht Filmrollen, hat aber laut den Recherchen von Broersma und Rossing 1946 zwei weitere Rollen erhalten. Möglicherweise sind dies die Rollen mit dem Restmaterial, aber dokumentiert ist dies nicht.[70] Die ersten, die eine genaue Auflistung aller verfügbaren Teile anfertigen und publizieren, sind Broersma und Rossing in der Broschüre *Kamp Westerbork gefilmd*. Dort werden neun Filmrollen montiertes Material genannt, die wiederum vier »Akten« zugeordnet sind. Zusätzlich gibt es zwei Rollen mit Restmaterial (F1015 und F1014) und eine weitere Spule Schnittmaterial einer Polygoon Wochenschau, in der die sogenannten »Outtakes« enthalten sind. Die vier »Outtakes« sind auch Teil des 2019 wiederaufgefundenen Negativmaterials. Das Restmaterial (F1015 und F1014) besteht einerseits aus nicht verwendeten alternativen Aufnahmen der Lagerbühne, aber auch aus kurzen unscharfen Einstellungen und nicht verwendeten Aufnahmen aus den Werkstätten. Ebenfalls im Restmaterial enthalten sind die oben erwähnten spiegelverkehrt umkopierten Passagen von der Abfahrt des dritten Zugs.

Die Montage der neun Rollen zu vier Akten hat beim Transfer vom RIOD zum RVD stattgefunden. Sie lässt sich anhand der Klebestellen in neun ursprüngliche Rollen unterteilen, wie Broersma und Rossing aufzeigen. Diese Rolleneinteilung entspricht den inhaltlichen Abschnitten, in die der Film unterteilt ist. Die Rollen verteilen sich wie folgt: Der erste Akt besteht aus den Rollen eins (Züge) und zwei (Metallwerkstatt und Batterierecycling), der zweite umfasst die Rollen drei und vier (Werkstätten). Die Rollen fünf und sechs, die dem dritten Akt entsprechen, enthalten Szenen aus den Arbeitsbaracken, den Bau der Gewächshäuser und (hier beginnt Rolle sechs) die Fahrt mit der Schmalspurbahn zum Oranjekanal, das Einladen der Steine, die Weiterfahrt über die Landwirtschaft bis zur Farm. Rolle sieben zeigt weitere Szenen vom Bauernhof, das Abladen der Steine und den Ausbau der Drainagekanäle des Lagers. Zusammen mit Rolle acht, der Holzwirtschaft und Rolle neun, die den Film mit Gottesdienst, Herrenfußball, Damengymnastik und Kabarett abschließt, bildet sie Akt vier.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die 1997 von Broersma und Rossing durchgeführte Analyse dokumentiert eine erhebliche Lücke in der Überlieferungsgeschichte. Denn wie wir heute wissen, gibt es mehr Material. Bei einer Inventur, bei der sowohl im Archiv des Eye-Filmmuseums als auch bei Beeld en Geluid alle vorhandenen Materialien digitalisiert und verglichen werden, tauchen 2019 zwei Filmrollen mit Negativmaterial vom »dritten Zug«, der Altmetallverwertung und dem Batterierecycling sowie eine bisher unbekannte Einstellung vom Bahngleis in Westerbork auf. Die in der ersten Auflage von *Kamp Westerbork gefilmd* aufgelisteten fehlenden Einstellungen stammen ursprünglich aus dem neu entdeckten Negativmaterial und sind nun wieder im Original zugänglich. Schließlich gibt es eine in der Polygoonwochenschau verwendete Aufnahme vom ersten Zug, die vier Sekunden länger ist als die in Akt 1 des montierten RVD-Films. Dies belegt entweder, dass der RVD-Film in der Nachkriegszeit bearbeitet und gekürzt wurde oder dass es in der ersten Nachkriegszeit noch weitere Materialien gab. Obgleich der Film über weite Strecken und in vieler Hinsicht roh wirkt, lassen sich eine Reihe von Gestaltungsintentionen feststellen. Nicht nur die Kameraperspektiven scheinen häufig mit Bedacht gewählt, auch die Montage verrät eine gewisse Kunstfertigkeit. Überdies wurden, wie oben erwähnt, für die Akte 2-4 eine ganze Reihe Trickshots hergestellt, die von Zeitlupen bis hin zu Stopmotion-Sequenzen (bei der Präsentation des Spielzeugs) reichen. Diese Strukturierung der Aufnahmen ist Teil einer übergreifenden Dramaturgie.

5.8.2 Dramaturgie

Der Film weist unterschiedlich stark bearbeitete Abschnitte auf. Die Deportationssequenz, die Passage vom Oranjekanal bis zum Klärwerk und die Forstwirtschaft wirken im Vergleich zum Rest des Films stärker gestaltet. Während in der Deportationssequenz ein dynamischer Ablauf durch die Montage erst hergestellt wird, der im Rohmaterial so nicht enthalten ist, verbinden die Kamerafahrten auf der Schmalspurbahn geschickt die Drehorte Oranjekanal, Landwirtschaft und Kläranlagenbau. Ähnliche Ansätze, wenn auch weniger kunstfertig umgesetzt, finden sich in den Szenen aus der Metallwerkstatt, wo die einzelnen Stationen der Metallsortierung ebenfalls durch kurze Kamerafahrten auf der Lorenbahn dynamisch miteinander verknüpft werden. Dramatisierungen durch Montage finden sich auch in Rolle sieben bei der Forstwirtschaft. Hier werden zwei Teams beim Fällen von Bäumen, eins mit Äxten, das andere mit einer Säge ausgestattet, gegeneinander geschnitten, als ob sie um die Wette arbeiten würden. Dagegen

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sind die Werkstätten, die wir in den Rollen zwei bis fünf finden, monoton und repetitiv abgefilmt. Die wiederholte Abfolge von übersichtsartigen Kameraschwenks und Naheinstellungen der einzelnen Werkbänke sind minimale Strukturierungen der Aufnahmen. Nur die Zeitlupen- und Stopmotion-Sequenzen, die sich beim Batterierecycling und der Kinderspielzeugherstellung finden, stellen eine Ausnahme von der ansonsten eher indifferenten Herangehensweise dar. Die Szenen vom Bauernhof sind am wenigsten bearbeitet und lassen keine dramaturgische Gestaltung erkennen. Auf ein koordiniertes Vorgehen beim Drehen deuten diese starken Unterschiede nicht hin.

Die Montage hingegen lässt einen übergreifenden Handlungsbogen über den gesamten Film erkennen, der von der Ankunft eines Zuges und der Registrierung der Ankommenden, über die Werkstätten, die Land- und Forstwirtschaft bis hin zur Freizeitgestaltung reicht und mit dem Kabarettprogramm abgeschlossen wird. Dieser scheint für einen Film, der das Lager darstellen soll, sinnvoll. Einzig der Deportationszug passt nicht in dieses Bild eines Arbeitslagers. Die Deportationssequenz weist auch die mit Abstand stärkste Bearbeitung auf. Sie unterscheidet sich zudem von allen anderen Teilen des Films, weil sich hier Fälle der Montage in der Kamera nachweisen lassen. So sind die Vorbeifahrten des Zugs an der Kamera jeweils kurz aber kaum merklich unterbrochen. In den Unterbrechungen fährt ein Stück des Zuges an der Kamera vorbei, wodurch sich die Vorbeifahrt verkürzt, ohne dass diese Kürzung sichtbar wird. Auch gibt es mehrere Fälle, in denen die Kamera in drei Schritten auf eine Gruppe oder ein Objekt zugeht, quasi heranspringt. Diese Besonderheiten deuten darauf hin, dass die Aufnahmen der Deportation von einer anderen Person oder mit einer anderen Intention gedreht wurden als die restlichen Passagen.

5.8.3 Montage

An den Übergängen der einzelnen Einstellungen finden sich entweder eine bei 16-mm-Filmen materialbedingt gut sichtbare Klebestelle oder, bei Szenenwechseln, die beim Filmen entstanden sind, ein helleres Startbild zu Beginn der neuen Einstellung. Dadurch lässt sich feststellen, wie häufig geschnitten wurde. In Akt 1 (ca. 31 Min.)[71] wurden zwei Drittel der 131 Einstellungen, bei durchschnittlich 14 Sekunden pro Aufnahme, bearbeitet.[72] Allerdings differenziert sich das Bild, wenn man die beiden Rollen, aus denen der erste Akt besteht, unabhängig voneinander untersucht. In Rolle eins haben die Einstellungen eine durchschnittliche Länge von 8,5 Sekunden, während bei Rolle zwei die Einstellungen im Schnitt

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mehr als 22 Sekunden lang sind. Betrachtet man nur die Einstellungen vom dritten Zug und lässt die vier langen Einstellungen von der Abfahrt weg, so verkürzt sich die durchschnittliche Einstellungslänge sogar auf sieben Sekunden. In Akt zwei (ca. 33 Min.) wurde die Hälfte der 107 Aufnahmen bearbeitet (bei 18 Sek. pro Aufnahme, Rolle vier allein kommt sogar auf eine durchschnittliche Länge von 21 Sek. pro Einstellung).[73] Bei Akt drei (ca. 28 Min.) weist ein gutes Drittel der 174 Aufnahmen (neun Sek. pro Aufnahme), Bearbeitungsspuren auf.[74] Und Akt 4 (ca. 33 Min.) hat 40 % bearbeitete Einstellungen (durchschnittlich neun Sek. lang).[75] Bei insgesamt 622 Einstellungen im ganzen Film gibt es 289 Bearbeitungen (46 %). Dies bedeutet, dass die Bearbeitungsmuster des Materials eher inkonsistent sind. Während die Akte, was die Anzahl ihrer Einstellungen und deren durchschnittliche Länge betrifft, stark variieren, gibt es hinsichtlich der Bearbeitung einen signifikanten Unterschied zwischen Akt eins mit 62 % bearbeiteten Einstellungen und Akt zwei bis vier mit durschnittlich nur 41,6 % Bearbeitung. Darüber hinaus sind einzelne Abschnitte des Films, also unabhängig von der Akteinteilung, unterschiedlich stark bearbeitet. Aus nicht erklärlichen Gründen ist die Passage mit der Fahrt zum Oranjekanal und dann weiter zur Landwirtschaft kaum durch Schnitte verändert worden, gleichzeitig aber vergleichsweise stark inszeniert, während das Material vom Bauernhof und von der Holzwirtschaft, die fraglos aussageärmsten Abschnitte des Films, starke Bearbeitungen am Anfang und Ende aufweisen. Auf dem Bauernhof ist die Kameraführung unruhiger und ungeduldiger als im Rest des Films. Insgesamt scheint der Aufwand, der für Dreh und Bearbeitung des Materials vom Bauernhof aufgewendet wurde, unverhältnismäßig zu sein. Das könnte damit zusammenhängen, dass das Drehteam die Zeit außerhalb des Lagers genossen hat und in die Länge zog. Die recht erheblichen Unterschiede der durchschnittlichen Einstellungslängen (zwischen 7 und 22 Sekunden pro Einstellung) können das Ergebnis einer stärkeren Bearbeitung und damit einhergehender Kürzungen sein. Sie könnten aber auch auf unterschiedliche Personen an der Kamera zurückzuführen sein.

Eine fehlerhafte Handhabung der Klebepresse, die sich über den gesamten Film verteilt finden lässt, ist ein Hinweis darauf, dass alle neun Rollen ursprünglich von derselben Person montiert worden sind. Insofern als diese Hypothese von Bedeutung für die Frage nach dem Status des Materials als Film ist, soll sie hier kurz erläutert werden. Die Montage von 16-mm-Filmmaterial ist kompliziert, da sich die Perforationslöcher, anders als bei 35-mm-Film, direkt am Übergang von einem Bild zum nächsten befinden (Abb. 33).

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rolle	Anzahl der Einstellungen	Durchschnittliche Einstellungslänge	
1	84	8,5 Sek	Züge
2	47	22 Sek	Werkstätten
3	61	16,5 Sek	Recycling und Kinderspielzeug
4	46	21 Sek	Werkstätten (Tischlerei)
5	47	15 Sek	Werkstätten & Gewächshausbau
6	127	7,5 Sek	Oranjekanal & Bauernhof
7	98	8 Sek	Bauernhof
8	48	8 Sek	Holzwirtschaft
9	62	11 Sek	Sport und Kabarett

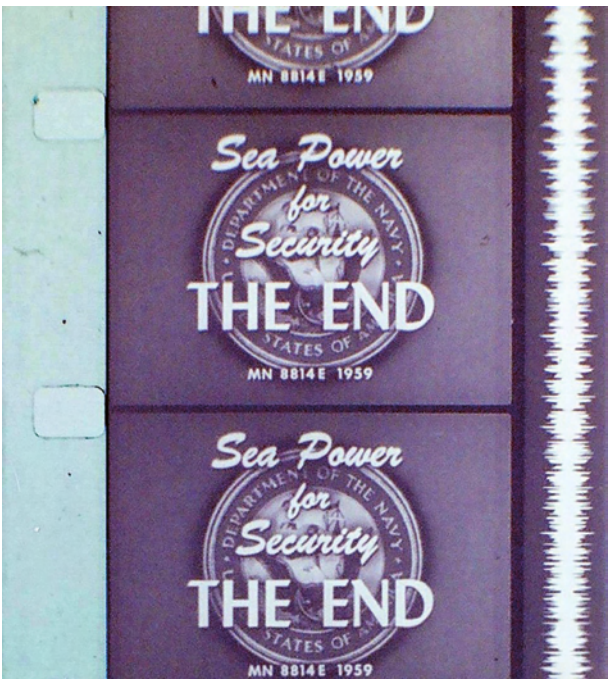
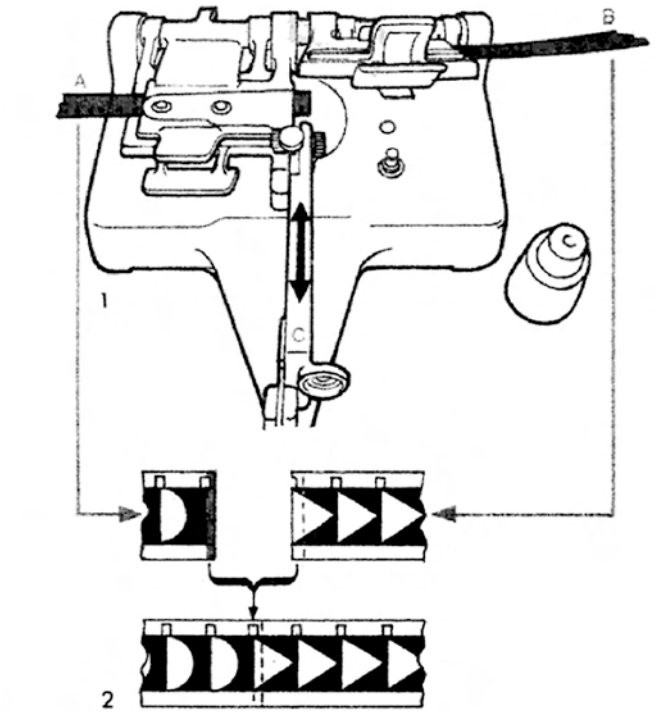


Abb. 33
16-mm-Filmmaterial. Die Perforation geht über den Bildstrich.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



JOINING WITH CEMENT

Overlap spilce
The two scenes to be joined (A & B) are brought Into contact with each other after the overlapping edge on the left has been scraped clear of emulsion by a scraper (C). The overlapping area can be seen in the finished join (2).

Abb. 34
16-mm-Filmmontage.

Um ein Ausfransen der Filmenden zu verhindern, setzt man bei der Montage den Schnitt daher ein wenig oberhalb des Perforationslochs an. Das so entstehende kurze Stück des nächsten Bildes wird dann mit einem scharfen Gegenstand durch Abkratzen der Beschichtung transparent gemacht und dieser nun durchsichtige Abschnitt über das andere Filmende geklebt.

Bei fachgerechter Anwendung entsteht so ein Schnitt, der schlimmstenfalls einen kleinen dunklen Rand am Übergang im unteren Bildviertel aufweist.

Viele der Klebestellen im Westerborkfilm sehen aber eher so aus wie in Abb. 36.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 35 16-mm-Klebestelle, erkennbar an dem quer über das Bild laufenden Streifen im unteren Viertel.

Bei einer solchen Klebestelle wurde nicht der überlappende Teil (im Schaubild der linke mit den Halbkreisen) freigeschabt, sondern der andere (der mit den Dreiecken). Das hängt damit zusammen, so meine Hypothese, dass hier das originale Umkehrmaterial geschnitten und geklebt wurde, das die Beschichtung auf der Vorderseite hat. Der unerfahrene Filmeditor, bzw. die Filmeditorin hat das Material also erst richtigherum geschnitten, sodass ein Stück vom linken Filmstreifen überhing, konnte diesen Überhang aber nicht abschaben, da sich die Beschichtung ja auf der »falschen« Seite befindet. Stattdessen wurde der Film nun zum Abschaben verkehrt herum in die Presse eingelegt (aufgrund der einseitigen Perforation konnte nicht einfach kopfüber geklebt und geschabt werden) und auch so geklebt. Während alle Schnitte des ersten und zweiten Zugs am unteren Bildrand zu sehen sind, ändert sich dies beim »Dritten Zug«. Die fehlerhaften Schnitte befinden sich am oberen Bildrand. Hierbei handelt es sich um das Ergebnis derselben Fehlanwendung, nur diesmal bedingt eine andere Materialeigenschaft ein anderes Ergebnis. Beim Schnittmaterial vom »Dritten Zug« han-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 36 Unsachgemäß ausgeführte Klebestelle im Westerborkfilm.

delte es sich nämlich um Abzüge vom Negativ. Also lagen zum Schnitt Muster mit der Beschichtung auf der »richtigen« Seite vor. Die den Film schneidende Person hat den Film offenbar, ihrer gerade erst neu erworbenen Gewohnheit gemäß, mit der Beschichtung nach unten, also quasi rückwärts geschnitten und dann umgekehrt geklebt. Dadurch verschiebt sich der Fehler nun vom unteren an den oberen Bildrand.

Zu Beginn des 2. Aktes ändert sich dies kurzzeitig. Nun sind alle Schnitte fachgerecht, wenn auch quasi rückwärts (also am oberen Rand) gemacht:

Allerdings finden sich im weiteren Verlauf immer wieder defekte Schnitte, mehrfach ein fast fachgerechter und ein defekter direkt hintereinander.

Dies lässt auf mehrere Schnittphasen mit unterschiedlichen, den Schnitt ausführenden Personen schließen. Möglicherweise stammen die fachgerechten Klebungen aus einer späteren Bearbeitung. Sie könnten aber auch aus einer noch früheren Phase stammen, in der jemand das Umkehrmaterial fachgerecht montierte. So kann man vermuten, dass es zumindest zwei unterschiedliche

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 37 Klebestelle mit Überlappung am oberen Bildrand.

Filmeditor:innen gab. Der Film ist jedoch weitestgehend von beiden durchgängig bearbeitet worden und es lassen sich, trotz der unterschiedlichen Intensität der Bearbeitung, keine grundsätzlich unterschiedlichen Handhabungen einzelner Passagen feststellen.

Eine weitere Möglichkeit der Untersuchung des Schnitts ist der Vergleich des inzwischen wiedergefundenen Negativmaterials mit den korrespondierenden montierten Passagen. Negativmaterial gibt es vom »dritten Zug«, einem Teil des Batterierecyclings, der Tischlerei, der Schlosserei und dem Krankenhaus. Beim Batterierecycling liegt das Material im Negativ bereits chronologisch vor. Beginnend mit dem Transport der Batterien vom Bahngleis zu den Arbeitsbaracken über die Verarbeitung bis hin zur Neuanfertigung sind die meisten Arbeitsschritte im Film dokumentiert. In der geschnittenen Fassung, die am Anfang von Akt zwei zu finden ist, wurde allerdings ein weiterer Zwischenschritt, nämlich das separat gedrehte Aufbrechen der Batteriekästen eingefügt. Dafür wurde die Einstellung, die die Leerung der Lore zeigt, unterteilt, und das zusätzliche Material

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

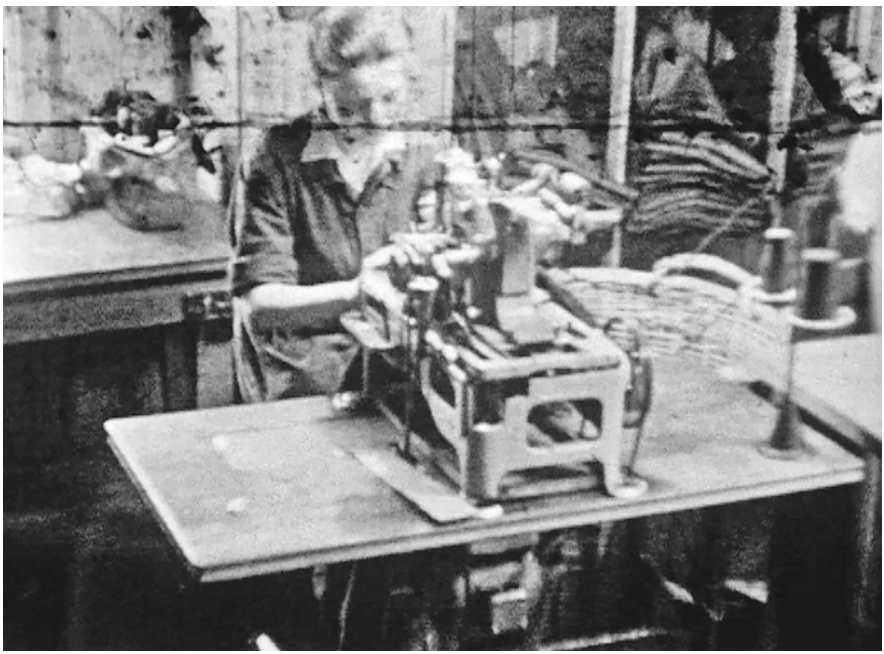


Abb. 38 Klebestelle mit sachgemäßer Klebung, allerdings am oberen Rand.

eingeschnitten. Dadurch wird die Abfolge der Arbeitsschritte aber durcheinandergebracht. Während also in der Kamera beim Drehen sinnvoll vorgearbeitet wurde, wird diese Logik durch den Schnitt wieder zerstört. Ein ähnlicher Fehler findet sich bei der Montage der Kamerafahrt durch die Baracke, in der das Metall getrennt wird. Hier stoppt die Fahrt verwirrenderweise insgesamt dreimal an ein und derselben Station, nämlich bei Edgar Weinberg-Wyvern, was, ähnlich wie beim Batterierecycling, einer Sabotage der eigentlichen Intention des Rohmaterials gleichkommt. Auch der Schnitt der Szenen der Lagerbühne bleibt hinter den Möglichkeiten des Materials zurück. So findet sich im Restmaterial eine ungenutzte Einstellung, die mit einem Schwenk über den Orchestergraben zur Bühne geschickt die Raumaufteilung illustriert. Statt dieser gelungenen Einstellung sind im Schnitt zwei alternative Einstellungen verwendet worden, bei denen der Schwenk fehlt. Es scheinen also beim Übergang vom Drehen zum Schnitt Informationen verloren gegangen zu sein. Im Schneideraum wurde weniger geschickt montiert, als vor Ort gedreht worden war.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 39 Unsachgemäß ausgeführte Klebestelle mit Überlappung am unteren Rand.



Abb. 40 Sachgemäße Klebung, aber mit Überlappung am oberen Rand.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5.8.4 Planung und Vorbereitung

Die Vorbereitungen der Dreharbeiten sind alles andere als systematisch oder organisiert. Je mehr man die Aussagen der Zeitzeug:innen mit den vorhandenen Unterlagen abgleicht, desto mehr scheint das Projekt zu zerfasern. So berichtet Abraham Hammelburg in einem Interview in den 1990er Jahren, die Beschaffung der Kamera sei zur Dokumentation eines lagerinternen Gartenwettbewerbs erfolgt:[76]

> Dieser Film war wie ein Spielzeug für ihn [Kommandant Gemmeker, F. S.]. Offenbar hielt er es für wichtig, festzuhalten, was er getan hat. Vielleicht um sich zu schützen. Der Kommandant machte unerwartete Dinge, die er selber mochte: Kabarett, klassische Musik, Sport und vieles mehr. Im Lager gab es einige Baracken, die für die ›alten Kampinsassen‹ bestimmt waren. Diese Unterkünfte hatten kleine Gärten. Gemmeker schrieb einen Wettbewerb aus, um herauszufinden, wer den schönsten Garten angelegt hatte. All dies musste auf Film festgehalten werden, denn er liebte Film und Fotos. [meine Übersetzung, F. S.]

Die Bilder vom evangelischen Gottesdienst, die als erstes aufgenommen werden, deuten weniger auf den systematischen Plan eines Lagerfilms hin, sondern eher auf das Festhalten einzelner Skurrilitäten. Ebenfalls widersprüchlich erscheint, dass die Lagerbühne zwar gefilmt wird, ansonsten aber keine personellen Überschneidungen zwischen den teilweise ja filmerfahrenen Schauspieler:innen der Bühne und dem Lagerfilmprojekt bestehen. Eine Aussage Gemmekers, die er am Ende der Voruntersuchung im September 1973 macht, könnte Hinweise auf den Ablauf der Dreharbeiten geben. Gemmeker zufolge wird sein Adjutant Todtmann im Sommer 1944 wegen Bestechlichkeit aus dem Dienst entfernt und zu einer niederen Tätigkeit eingesetzt (Verdunkelung, Arbeit auf dem Schrottplatz).[77] Möglicherweise löst Breslauer Todtmann also ab, weil dieser nicht mehr in der Lagerverwaltung arbeitet. Die Gruppe der Personen, die am Film beteiligt sind, lässt sich nur schwer eingrenzen. Eine Zeugenaussage der Westerborküberlebenden Mathilde Schönland vom 12. Januar 1973 fügt allem noch eine Facette hinzu, kann aber auch als symptomatisch für die insgesamt prekäre Überlieferungslage gelten:

> Zwischenzeitlich habe ich mit meinem Mann über den sogenannten Westerborkfilm gesprochen. Er erzählte mir, ein Jude habe im Lager einen Film gedreht; dies sei im Auftrag der Kommandantur geschehen. Er meinte, der Name jenes Juden sei »Schwarz« gewesen.[78]

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In Anbetracht der geleisteten Schnittarbeit und der erkennbaren Gestaltung des Ablaufs kann das in vier Akten vorliegende Material als – wenn auch unfertiger – Film bezeichnet werden. Der Dritte Zug fällt aus dieser Einheit heraus und ist möglicherweise ursprünglich als eigenständiges Sujet konzipiert gewesen, und zum Zeitpunkt der Aufnahme des Gottesdienstes war offenbar noch ein eher belustigender Film geplant. Der Rest des überlieferten Materials deutet jedoch auf ein kontinuierliches Arbeiten an einer Art nationalsozialistischem Image-Film des Lagers hin. Auch die fragmentarisch überlieferten Paratexte deuten auf ein Filmprojekt zur Dokumentation des Lagers. Die Beschaffenheit des Filmmaterials und die Erinnerungen der Überlebenden deuten darauf hin, dass unterschiedliche Personen die Kamera bedienten. Eine erste Schnittfassung scheint von einer ungeübten Person vorgenommen worden zu sein, daher kommt Wim Loeb auch nicht in Frage, der Filmeditor von Beruf war. Die Person, die den Film geschnitten hat, war offenbar nicht mit dem Drehen befasst. Die sichtbaren Spuren der Schnitte deuten darüber hinaus darauf hin, dass es mehrere Bearbeitungsphasen gab.

5.9 Auseinandersetzung mit dem Film in den Niederlanden

Die schon unmittelbar nach dem Krieg veröffentlichten Werke über die Verfolgung der niederländischen Juden und Jüdinnen von David Cohen und Abel Herzberg[79] sowie die niederländische Edition von *Das Dritte Reich und die Juden* von Poliakov und Wulf erwähnen den Film nicht.[80] Das maßgebliche Werk der unmittelbaren Nachkriegszeit über die Juden und Jüdinnen in den Niederlanden während der Besatzungszeit ist Jacob Pressers *Ondergang* von 1965.[81] In *Ondergang* wird der Westerborkfilm in der niederländischen Ausgabe erwähnt,[82] in die gekürzte englische Ausgabe wird die Passage jedoch nicht übernommen.[83] Presser schätzt den dokumentarischen Wert der Bilder zunächst überraschend als hoch ein und verrät, dass seine eigene Beschäftigung mit dem Lager Westerbork durch den Film überhaupt erst in Gang gebracht wurde.[84] Selten zitiert wird Pressers vollständiges Urteil, das seiner ersten Einschätzung zu widersprechen scheint. Er beschreibt den Film als »schlechten, teilweise sehr schlechten kleinen Film«, der »endlos lang, langweilig und voller Wiederholungen«[85] sei. Presser nennt bereits Breslauer und Jordan als verantwortlich für die Dreharbeiten und Todtmann als Autor des Drehbuchs, ohne Gemmeker als Quelle anzugeben. Die Möglichkeit, der Film sei für Gemmekers Vorgesetzte gedreht worden,

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schließt Presser mit Hinweis auf dessen verneinende Aussage vor Gericht aus. Er spekuliert darüber, dass der Film von den Internierten selbst als eine Art Beschäftigungsmaßnahme konzipiert war. Presser widmet der Enthüllung Westerborks als Scheinarbeitslager viel Aufmerksamkeit. Er erwähnt die Aufnahmen während des Gottesdienstes am 5. März 1944 als Beginn der Filmaufnahmen.[86] Schließlich geht er auf die Verwendung des Materials durch Alain Resnais in Nuit et Brouillard ein und verweist auf das Bild des Mädchens in der Waggontür. Presser stellt die Vermutung auf, die Einstellung des lässigen SS-Offiziers mit Hund und die des erschrockenen Mädchens im Spalt der Waggontür seien zu einem ewigen Bild des Lagerkommandanten verschmolzen, nämlich zum Bild »eines aufgeweckten Repräsentanten und ergebenen Dieners eines satanischen Systems der Unmenschlichkeit.«[87]

Die Entstehung von *Ondergang* ist von einigen Schwierigkeiten begleitet. Presser (*1899) überlebt den Krieg im Untergrund, seine Frau wird jedoch verhaftet, nach Sobibor deportiert und dort ermordet. Seine Recherchen für *Ondergang* überfordern ihn immer wieder, und daher versucht er Mitte der 1950er Jahre, sich seinem Untersuchungsgegenstand über eine fiktionale Erzählung zu nähern. Es entsteht der Roman *Die Nacht der Girondisten*, in dem er den Lageralltag aus der Perspektive eines Assistenten von Oberdienstleiter Schlesinger beschreibt. Diese Erzählung hält sich an die überlieferten Fakten, geht aber über eine historiografische Rekonstruktion hinaus. Presser thematisiert, was nachvollziehbarerweise in den Egodokumenten kaum vorkommt, nämlich die Frage nach Schuld in der *grauen Zone*. Sein Ich-Erzähler beschreibt die Notwendigkeit einer Abschottung von jeder Art von Mitleid für die Mitglieder des Ordnungsdienstes, die die Internierten zur Deportation treiben. Die mit der Kollaboration verbundene, passive Selbstaufgabe schließt die Möglichkeit von Widerstand aus. Presser stellt die Verweigerung zu kooperieren als aktives Bekenntnis zur Menschlichkeit dar. Gerade weil selbst die von ihm beschriebene passive Haltung bisweilen ambivalent erscheint und zweifelhafte Ergebnisse zeitigt, gelingt ihm eine adäquate Darstellung der im Lager herrschenden Machtverhältnisse. Lagerkommandant Gemmeker (im Roman: Schaufinger), immer in Begleitung seines Hundes Bubi, wird so in seiner Freundlichkeit als dämonisch dechiffrierbar. Er ist sich der Funktionalität seines Machtapparats bewusst und spielt die Rolle des passiven Zuschauers eines sich von selbst abwickelnden Prozesses. Die erzwungene Mitschuld der Kollaborateure dient Gemmeker als Absicherung für die Zukunft. In dieser Perspektive ist der blinde Fleck der Erzählung des Lagers, der auch vom Film nicht ausgefüllt wird, das unsichtbare, tödliche Ab-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hängigkeitssystem. Ein System, das von der SS bewacht und erzwungen und von der jüdischen Lageradministration aus Angst aufrechterhalten wird. Es ist bezeichnend, dass Presser, ein niederländischer Jude, der selbst nicht in Westerbork war, sowohl die Schlüsselerzählung als auch das entscheidende Geschichtsbuch über das Lager schreibt. Presser gibt später an, er habe *Ondergang* erst nach der Veröffentlichung des Romans *Die Nacht der Girondisten* schreiben können. Er setzt die historischen Figuren Gemmeker und Schlesinger in ein Verhältnis, das plastischer und beziehungsreicher ist, als alle über diese Vorgänge bekannten Dokumente und Anekdoten. Damit stellt Presser die historiografische Arbeit an der Erinnerung des Lagers und insbesondere den Film als Dokument aber auch in Frage. Denn gerade der Film erlaubt diesen Blick auf das Lager nicht und verleitet uninformierte Betrachter:innen im Gegenteil dazu, Deckvisualisierungen für die Wirklichkeit zu halten. Der Prozess des zu sich selbst Kommens, den *Die Nacht der Girondisten* beschreibt, wird zu einem Bekenntnis zum Judentum. Aus dem schuldigen Jacques wird im Moment der gegen die vermeintliche Freiheit der Kollaboration gewählten Deportation endgültig der reuige Jacob. Presser stirbt wenige Jahre nach der Veröffentlichung von *Ondergang* 71-jährig.

5.10 Erzählungen und Erinnerungen nach 1965

Dem Konzept der Sichtbarmachung von Narrativierungsprozessen weiter folgend, werden nun die späteren Schichten der Historisierung des Westerborkmaterials freigelegt. In seinem Nachschlagewerk über den Zweiten Weltkrieg in den Niederlanden erwähnt de Jong den Film nur nebenbei. Einmal in einem Abschnitt über den Lagerkommandanten Gemmeker[88] und einmal im Zusammenhang mit dem zweiten Theresienstadtfilm von 1944.[89] Er hat für den Film offenbar nicht viel übrig und differenziert kaum zwischen dem Westerbork- und dem Theresienstadtfilm. Eine kurze Erwähnung des Films findet sich in einem Interview mit Wim Loeb, das im Oktober 1972 im Rahmen der Voruntersuchung der Düsseldorfer Staatsanwaltschaft für einen zweiten Prozess gegen den Lagerkommandanten Gemmeker wegen Beihilfe zum Mord geführt wird.[90] Loeb berichtet über seine Tätigkeit mit Breslauer und Jordan im Fotolabor des Lagers und erwähnt dabei auch einen Schmalfilm, der gemeinsam erstellt worden sei. Er betont allerdings, dass alle Tätigkeiten auf Weisung der Lagerleitung erfolgt seien. Der Film wird in seiner Darstellung, in der es um die Tätigkeiten Gemmekers geht, nur am

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rande erwähnt.[91] Auch in der späteren Nachkriegszeit kommt zu den Erzählungen Gemmekers in Bezug auf den Film also kaum etwas hinzu. Erst in den 1990er Jahren entsteht eine zweite Schicht der Narrativierung durch die Interviews, die Broersma und Rossing für ihre Broschüre *Kamp Westerbork gefilmd* sowie Aad Wagenaar und Cherry Duyns für ihren Dokumentarfilm führen.[92] Mit Wim Loeb, Chanita Moses, Abraham Hammelburg, Edgar Weinberg-Wyvern und Crasa Wagner kommen nun erstmals Zeitzeug:innen zu Wort, die unmittelbar mit der Filmherstellung zu tun hatten, bisher aber, mit Ausnahme von Loeb, nicht darüber gesprochen haben. Broersma und Rossing gelingt der Versuch, über die Erzählungen von den Filmaufnahmen eine Erinnerungsgemeinschaft der Westerborküberlebenden herzustellen nur teilweise. Die Angebote zur Teilnahme an dieser Gedächtnisarbeit werden nur zögerlich wahrgenommen, und der Rekonstruktionsprozess scheitert immer wieder an Widersprüchen oder bleibt unvollständig. In zwei Interviews, die der Journalist Aad Wagenaar mit Wim Loeb im März und Mai 1993 führt, bestreitet dieser, irgendetwas mit einer 16-mm-Filmproduktion in Westerbork zu tun gehabt zu haben, und bezweifelt, dass Breslauer ein solches Projekt verfolgt habe. Die anders lautenden Aussagen Loebs gegenüber Broersma und Rossing stammen aus Interviews, die erst später stattfinden und für die Loeb sich offenbar mit dem vorhandenen Material vertraut gemacht hat.[93] Allerdings gibt Loeb an, er habe beim Aufräumen des Fotolabors nach der Deportation Breslauers große Mengen 8-mm-Schmalfilm mit Aufnahmen aus dem Lager gefunden und diese zu zwei Filmen montiert. Angesichts der verwirrenden Aussagen Loebs muss deren Wahrheitsgehalt insgesamt in Frage gestellt werden. Festgehalten werden sollte aber, dass er keine der allgemein geteilten Annahmen über den Film bestätigt.[94] Die Westerborküberlebende Hilde Buschoff erzählt in ihren Erinnerungen, sie sei bei ihrer Deportation im Januar 1944 gefilmt worden, allerdings geht aus dem Bericht nicht hervor, wo genau diese Aufnahmen stattfinden.[95] Die Suche nach Hinweisen auf die Filmaufnahmen in den Berichten der Zeitzeug:innen blieb bisher leider ergebnislos.

Die hauptsächliche Sekundärquelle für Informationen über die Entstehung des Materials ist seit 1997 die Broschüre *Kamp Westerbork gefilmd* von Broersma und Rossing, die vor allem Erzählungen aus den 1990er Jahren zusammenführt. Es handelt sich hierbei um die erste systematische Erfassung von Informationen über den Film, die bei ihrer Neuauflage 2021 noch einmal erheblich erweitert wird. Viele der Befunde und Erzählungen sind hier in ihrer originalen Widersprüchlichkeit erhalten geblieben. Einer der interessantesten Funde dieser Recherche sind die unveröffentlichten Erinnerungen von Edgar Weinberg-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wyvern, der nicht nur im Westerborkfilm vorkommt, sondern so detaillierte Aufzeichnungen hinterlassen hat, dass man annehmen muss, er habe eine Rohfassung des Films gesehen. Seine Erinnerungen, die er laut Broersma und Rossing kurz nach dem Krieg angefertigt hat und die in *Kamp Westerbork gefilmd* erstmals veröffentlicht werden,[96] lauten wie folgt:

> Es gab einen Film, der von einem Häftling mit einer so kleinen Kamera gedreht wurde. Auf diesem Film war auch ich zu sehen. […]. Zu dieser Zeit kam der Film zu uns. Ein gewisser Herr Breslauer war Lagerfotograf, und es gab ein komplettes Labor in Baracke 7. Ein anderer, Hammelburg, war von Beruf Reporter und blieb nach seiner Verhaftung in der Strafbaracke. Obersturmbannführer Gemmeker, der nicht nur ein Liebhaber des Amateurtheaters war, sondern sich auch sehr für Filme interessierte, rief Hammelburg zu sich und ließ ihn aus der Strafbaracke heraus, gegen »Bezahlung« seiner Filmausrüstung, die er irgendwo versteckt hatte. So wurde die Fotoabteilung mit Hammelburgs Filmausrüstung erweitert. […].
>
> Gemmeker gab den Befehl, einen Lagerfilm herzustellen und mit viel Mühen wurde ein Film über die Schönheiten von Westerbork gemacht. Die Schönheiten von Westerbork, ja, das ist wörtlich gemeint! Der Bauernhof zum Beispiel. Eine Kuh, jüdische Mädchen in Lager-Overalls melken sie. Gegen den Sonnenuntergang in der Heide wendet ein Jude das Heu. Junge Leute graben Kartoffeln aus. Das Krankenhaus mit dem modernen OP-Saal. Die Zahnarztpraxis mit drei Behandlungsstühlen, die Verwaltungsbüros, das private Büro des Herrn Dienstleiters, ein paar Leute, die zwischen den Büschen und Beeten hinter Baracke 38 schlafen. Menschen, die die Duschzellen im Badehaus betreten und verlassen. [Weinberg-Wyvern zählt weiter auf, welche Bereiche des Lagers gefilmt werden] Es [das Filmen] stoppte die gesamte Produktion für mehrere Tage und verursachte niemandem Schaden, also kooperierten wir voll und ganz. Für meine Bemühungen erhielt ich später eine eigene Paketmarke. Nun, wir konnten alles gebrauchen, was wir kriegen konnten. [meine Übersetzung, F. S.]

Vieles ist wiederzuerkennen, wie die Mädchen in den Overalls, anderes wiederum ist mit gewisser Sicherheit nie gefilmt worden, wie die Baracken. Die »Schönheiten« beziehen sich evtl. auf den von Hammelburg erinnerten Wettbewerb. Das Wenden des Heus wiederum, eine typische Szene, die man im Spätsommer oder Herbst beobachten kann, ist sicher eine Fehlerinnerung.

Am 5. Januar 1973 sagt die Zeugin Mathilde Schönland im Rahmen der Voruntersuchung gegen Gemmeker aus, sich an Filmaufnahmen bei mehreren abgehenden Transporten zu erinnern.[97]

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Gemmeker filmte auch ab und zu beim Abtransport. Sonst habe ich ihn nie filmen sehen. Mir ist noch in Erinnerung geblieben, dass ich ihn beim Abtransport bei zwei verschiedenen Vorfällen filmen sah. […]. Kurz nach dem Krieg wurden meinem Mann und mir vom RIOD ein Film über das Westerborker Lager gezeigt. (Sie erinnert sich nicht mehr genau). Wer jenen Film gedreht haben soll, weiß ich nicht.

In den Erinnerungen der Überlebenden spielt der Film eine überraschend marginale Rolle. So erzählt mir die Überlebende Eva Weyl in einem Telefonat 2018, sie habe den vollständigen Film zum ersten Mal 2017 gesehen. Sie habe an Vorführungen von Teilen des Films in den 1960er Jahren teilgenommen und dabei auch ihren Vater wiedererkannt. Der sei wenig begeistert gewesen und sie habe sich dann nicht weiter für den Film interessiert. Auch die Tochter von Gemmeker, mit der Eva Weyl 2018 gemeinsam Zeitzeug:innen-Interviews gab, hat laut Weyl den Film erst vor kurzem entdeckt. Beide haben den Film über das Online-Angebot von Open Beelden gesichtet.[98] Auch Chanita Moses scheint den Film vor der Kontaktnahme durch das Erinnerungszentrum Anfang der 1990er Jahre nicht gekannt zu haben.

1 Das RIOD wird 1999 in NIOD (Netherlands Institute for War Documentation) umbenannt. URL: https://www.niod.nl/en/niod-history/riod-niod (zuletzt besucht: 14.11.2017)

2 NIOD, Jaarverslag 1947, S. 33–34; NIOD, Jaarverslag 1948, S. 29, zitiert nach van Bockxmeer 2014, Kapitel 6.

3 Ottenstein leitet im Lager Westerbork die sogenannte »Antragsstelle«. Dort können Juden und Jüdinnen Anträge auf Aufschub ihrer Deportation stellen, wenn sie bestimmte Bedingungen erfüllen.

4 NIOD 250i, Dokument 1125, in einer Liste der bisher zusammengetragenen Dokumente über das Lager Westerbork verzeichnet Hans Ottenstein am 9.1.1947: »Draaiboek Westerbork-film (S.S.-film) en een klein – vrij onbelangrijk deel – van deze film.« (Drehbuch Westerbork-film (S.S.-Film) und eine kleines, eher belangloses Stück dieses Films [meine Übersetzung, F.S.]). Auch im Dezember 1946 wird der Film als »zu suchen« gelistet. Da im Oktober 1946 noch keine Rede von einem Drehbuch oder einem Film ist, wird beides im Dezember 1946 gefunden worden sein.

5 NIOD, Notulen vergadering directorium 16. 03.1949.

6 Vgl. Wagenaar 2016, S. 48 ff.

7 Broersma und Rossing verweisen auf eine Erklärung eines Anwalts J. Zwart aus der Leidsegracht 20 in Amsterdam, der am 19.5.1945 Akten des C.A. gemeinsam mit Fotos und

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Filmfragmenten dem Leiter des Bureau Politieke Misdrijven in Amsterdam Hiemstra übergeben habe. Auf diese Weise seien die Fragmente ins RIOD gekommen. Für diesen Vorgang bzw. was damals genau übergeben wird, gibt es keine weiteren Hinweise. Vgl. Broersma, Rossing 1997, S. 81.

8 Vgl. ebd., S. 78 sowie Broersma, Rossing 2021, S. 100.

9 Ebd., S. 171 f., Wagenaar 2016, S. 37 f.

10 Vgl. Karteikarte 2-1167 im Archiv von Beeld en Geluid.

11 Für diese Informationen danke ich Valentine Kuypers von Beeld en Geluid.

12 Wie diese Rolle genau entstanden ist, wird aus den Erklärungen von Broersma und Rossing nicht ganz klar. Sie enthält drei der vier sogenannten Outtakes.

13 Vgl. Broersma, Rossing 2021, S. 175 f. Die beiden Negative sind unter den Archivsignaturen E198 und E325 bei Beeld en Geluid archiviert.

14 Eine ausführlichere Analyse dieser Szenenfolge findet sich in Fabian Schmidt: The Westerbork Film Revisited: Provenance, the Re-Use of Archive Material and Holocaust Remembrances. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 40, no. 4 (2020), doi.org/10.1080/01439685.2020.1730033.

15 Bei einem aus mehreren Einstellungen zusammenmontierten Filmstreifen ist bei jedem Schnitt auch ein physischer Übergang zu spüren. Wenn man eine solche Montage für eine Vervielfältigung umkopiert, fallen diese Übergänge natürlich weg.

16 Eine 2020 gestellte Anfrage beim Gevaert Archiv nach Akten über die Umkopierung des Westerborkfilms in den 1940er Jahren blieb ergebnislos.

17 Wagenaar 2016, S. 38.

18 Zum Beispiel: *Die Große Ernte* (1961), ein farbiger DIN-A4-Fotoband mit knapp 200 Seiten, »Einführung und Bildtexte: Heinz Todtmann«, *Die Würde des Menschen, Kleiner Wagen in großer Fahrt* (beide 1949), *Die Industrie der Zauberer* (1952), *Pipelines. Ein Buch von Fernleitungen aus Stahlrohren* (1962), usw.

19 Zum Lagergeld siehe Is van Nierop, Louis Coster: *Westerbork Het Leven en Werken in Het Kamp*. Den Haag: Haagsche Drukkerij en Uitgevers Maatschappij 1945.

20 Vgl. Von Wedel 1962, S. 72.

21 Anja Horstmann: Das Filmfragment »Ghetto« – erzwungene Realität und vorgeformte Bilder. URL: http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/geheimsache-ghettofilm/156549/das-filmfragment-ghetto?p=all (8.5.2013) (zuletzt besucht:10.11.2017).

22 NIOD 250i, Dokument 511.

23 Einige der Überlebenden berichten über die zerstörten Städte, die sie auf dem Weg nach Bergen-Belsen und Auschwitz durchquerten. Vgl. Bolle 2006, sie erwähnt das zerstörte Bremen, S. 227 (18.1.1944).

24 Adolf Hitler, Rede in der Kroll-Oper (30.1.1939).

25 Vgl. Scharnberg, S. 360 ff.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

26 Vgl. Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau in Zusammenarbeit mit dem Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma Heidelberg: *Gedenkbuch – Die Sinti und Roma im Konzentrationslager Auschwitz Birkenau. München: Saur 1993*, S. 1556.

27 NIOD 250i, Dokument 854.

28 Es existiert ein 20 Seiten starker Bericht der C. A. Gruppe, in dem leider kein Bezug auf den Film genommen wird. H. Eckmann, F. Grünberg, H. H. Hanauer, W. Heynemann: *The work of the Contact Afdeling (Contact Division) at Westerbork, Amsterdam 1945*. URL: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn522573 (zuletzt besucht: 5.1.2024).

29 Das Filmmaterial musste vor der Belichtung in Kassetten umgespult werden. Bei unsachgemäßer Wicklung konnten beim Filmen Doppelbelichtungen auftreten.

30 Der Versuch einer möglichst genauen Rekonstruktion dieser Vorgänge findet sich bei Broersma, Rossing 1997. Axel Doßmann (Krautkrämer 2018) zitiert Broersma und Rossing und versucht, deren Narrativ durch das Hinzuziehen von Aquarellen von Leo Kock zu erweitern und zu illustrieren.

31 Loe de Jong: *Herinneringen II*. Den Haag 1996, S. 21–22.

32 Vgl. Wagenaar 2016, S. 32 ff.

33 Vgl. Sitzung 54 und 66 sowie Sitzung 70.

34 Sitzung 66: »But we shall only exhibit a film in a case where some witness or other will be able to appear and swear that what he saw with his own eyes at a particular place and at a particular time looked as the film shows. […]. We have a film which was apparently taken at the time of a deportation to [sic] the Westerbork camp. We shall bring a witness who will swear that when people were deported, the scene looked like that, and this will illustrate the testimonies heard.« (Attorney General).

35 Broersma, Rossing, 1997, S. 59 ff.

36 URL: http://westerbork3d.atrocityfilm.com/ (zuletzt besucht: 20.12.2023).

37 Die Illustrationen der Nummern 13 (Schaufenster-Reklame) und 3 (Der neue Revuestar) im erhaltenen Programmheft lassen sich eindeutig den Filmaufnahmen zuordnen.

38 Broersma, Rossing 2021, S. 66.

39 Ebd., S. 56.

40 Die Herkunft der Aussagen von Tabaksblatt konnte nicht festgestellt werden. Sie liegen zum Zeitpunkt der Gerichtsverhandlung gegen Gemmeker bereits vor, da sich der Richter auf sie bezieht.

41 Broersma und Rossing 1997 (S. 59) zitieren Weinberg-Wyvern: »A movie was shot by a prisoner with such a small camera. I was on that movie too.« [meine Übersetzung, F. S.]

42 Band 5 aus der Reihe Westerbork Cahiers des Erinnerungszentrums Westerbork.

43 Zur Identifikation der Settela ausführlicher in dieser Arbeit: Kapitel 7.6.

44 Irritierenderweise gibt es eine Zusammenfassung des Filminhalts, die wahrscheinlich aus der unmittelbaren Nachkriegszeit stammt (und wahrscheinlich älter als die Veröffentlichungen von Wagenaar, Broersma und Rossing ist), in welcher der dritte Zug als Zug nach

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Celle und Auschwitz benannt wird. Evtl. gab es also noch andere Quellen für das Datum der Dreharbeiten. NIOD 250i, Dokument 854, Blatt 59.

45 Ger. Rep. 388 Nr. 187. Bezeichnenderweise handelt es sich um den letzten Eintrag ins Rapportbuch, das nach dem 19.5.1944 nicht weitergeführt wird.

46 Broersma und Rossing zählen in der ersten Auflage von 1997 noch 691 Deportierte (S. 53). In der Neuauflage nennen sie die korrekte Zahl von 936 (S. 72). Farocki nennt in Aufschub die Zahl von 691 Deportierten. Die mit Aufschub befasste Literatur übernimmt diese Zahl in der Regel unkritisch.

47 NIOD 250i, Dokument 208 und 209.

48 NIOD 077, Dokument 1303.

49 Ger. Rep. 388 Nr. 187.

50 Danuta Czech: *Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939–1945*. Reinbek: Rowohlt Buchverlag 1989.

51 Das ist eine Person mehr, als bei der Abfahrt angegeben wurde. Die im Film sichtbare Korrektur der Anzahl von Personen in Waggon 16 (von 74 auf 75) könnte darauf hindeuten, dass im Laufe des Vormittags ein/e weitere/r Sinti zu den 245 hinzukam.

52 Im Original: »Nu kreeg G. op een dag een filmapparaat, met alles, was daarbij behoorde (als tegenprestatie gekregen), om films te maken. Toen heeft bij G. gezegd, dat hij een film van het kamp wilde maken, om voor later iets vasthouden. G. wil hiermede zeggen, dat hij eigenlijk in de hoofdzaak van plan was, iets vast te houden, om later nog eens weer te kunnen zien, wat vroeger gewest was. Voor zichzelf natuurlijk ook, maar ook voor het kamp zelf. Het plan was n.l. om een soort lage archief te maken. Hij reeds een model in het klein (klei?) van het kamp. In de Kommandantur wilde hij achter de beide kamers het archief inrichten. Daar zou dan de plattegrond opgesteld worden en alles, wat in het kamp gemaakt werd, zou daar opgesteld worden, het zou een soort van museum worden. De bezoekers (zoals de mensen van de Rijksbureau) zou eerst alles in het klein getoond worden. Dan zouden ze het kamp zelf zien en tot slot zou dan de film gedraaid worden. Het zou zo gedaan worden, dat deze propagandafilm te maken als een cultuurfilm, zoals in Dld. gezegd wordt. Todtmann, die journalist gewest was, gezegd, een scenario te schrijven, dit in verbinding met Breslauer, die die film draaien moest. [...]Het behandelde transport van Vught is dus mee gefilmd en ook van Westerbork vertrekkende transporten. Breslauer deed dit zelfstandig. De film is objectief.« Prozessakten Gemmeker, Niederländisches Staatsarchiv. CABR (Centraal Archief Bijzondere Rechtspleging, toegang 2.09.09) inv. nr. 145 I-III = BRvC 135/49.

53 Vgl: Aussage der Enkelin Gemmekers (Anke Winter) im Dokumentarfilm Gemmeker, Commandant van Kamp Westerbork (2019, Melinde Kassens).

54 Vgl. Strusková 2016.

55 Vgl. *De Waarheid*, 30.11.1945, 15.12.1945 und 7.1.1947.

56 Dies behauptet Jo Spier 1978 in einem Brief, der sich im Nachlass der Familie befindet.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

57 Vgl. Als wär's ein Stück von Dir! (1959, Peter Schier-Gribowsky) oder Das Leben von Adolf Hitler (1961).

58 Vgl. das Interview in Broersma, Rossing 1997, S. 44: »Ik heb geloof ik één keer een klein stukje dinsdagtransport gefilmd. Tevens heb ik in de Grote Zaal wel eens filmapparatuur en lampen opgesteld, omdat 's avonds de cabaretvoorstelling zou worden gefilmd. Dat was het geloof ik wel. Ik heb volgens mij zelfs nooit contact met Breslauer gehad. Ik kende die man helemaal niet.«, übersetzt: »Ich glaube, ich habe einmal einen kleinen Abschnitt des Dienstags-Transports gefilmt. Außerdem habe ich einmal die Filmausrüstung und das Licht in der Großen Halle aufgebaut, weil die Kabarettaufführung am Abend gefilmt werden sollte. Ich glaube, das war's. Ich glaube nicht, dass ich jemals Kontakt zu Breslauer hatte. Ich kannte den Mann überhaupt nicht.« [meine Übersetzung, F. S.]

59 Wagenaar 2016, S. 43.

60 Holocaust survival testimonies, Yad Vashem Archives.

61 Die Quelle dieser Aussage ist leider unbekannt bzw. nicht zugänglich und es handelt sich möglicherweise um in den 1990er Jahren editierte Erinnerungen.

62 Vgl. exemplarisch: Broersma, Rossing 2021, S. 78.

63 Das bestätigt Gemmeker in seinen Gerichtsaussagen.

64 Broersma, Rossing 1997 kommen auf eine exakte Länge von 78:57 plus ca. 16 Minuten Outtakes. Sie gehen dabei aber fälschlicherweise von einer Filmgeschwindigkeit von 25 Bildern in der Sekunde aus. Valentine Kuypers von Beeld en Geluid gibt die korrekte Bildrate mit 16 Bildern pro Sekunde an. Das aktuell von Beeld en Geluid verliehene DCP ist 150 Minuten lang. Es enthält eine positive Umkopierung der 15 Minuten Negativmaterial, eine entsprechend gekürzte Fassung von Akt 1, dann die Akte 2–4 und schließlich das Restmaterial.

65 Broersma, Rossing 1997, S. 85; Broersma, Rossing 2021, S. 66.

66 Für diese Auskunft danke ich dem Nutzer Dr. Cox vom Filmvorführer Forum (https://www.filmvorfuehrer.de/).

67 »Untertitel (in einen rollenden Fussball einkopiert): Appellplatz am Sonntagnachmittag«, NIOD 250i, Dokument 854.

68 Eine weniger offensichtlich doppelte Einstellung von den Schustern, die im Negativmaterial schon vorkam, wurde nicht herausgeschnitten, stattdessen ging eine der Einstellungen in den Werkstätten unterwegs verloren, es gibt also immer noch Raum für Verbesserung.

69 Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 382 Nr. 1488.

70 Nimmt man Ottensteins Angaben über die Anzahl der Rollen genau, wäre eine mögliche, wenn auch unwahrscheinliche Erklärung für die aktuelle Materiallage mit 9 Rollen Film, zwei Rollen Restmaterial und zwei Rollen Negativ, dass der Westerborkfilm erst in den 1950er Jahren montiert wurde und daher die Rollen mit dem Restmaterial erst später entstanden sind.

71 Die hier gemachten Längenangaben beziehen sich auf die Schnittfassung in vier Akten, allerdings bei 16 Bildern pro Sekunde. Von diesen Angaben weichen viele der Autor:innen

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(wie Broersma, Rossing 1997) ab, da lange Zeit von einer Geschwindigkeit von 25 Bildern pro Sekunde ausgegangen wurde.

72 80 Einstellungen, also 62 %.

73 58 Einstellungen, also 50 %.

74 65 Einstellungen, also 37 %.

75 Von den 203 Einstellungen sind 86 (42 %) bearbeitet worden.

76 Broersma, Rossing 1997, S. 45.

77 Vgl. Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 0382 Nr. 1484.

78 Ebd.

79 Vgl. Cohen 1955; Herzberg 1950; Wielek 1947.

80 Vgl. Léon Poliakov, Josef Wulf: *Het Derde Rijk en de Joden.* Scheltem & Holkema N.V. 1956.

81 Jacob Presser: *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom 1940–1945.* Den Haag: Staatsdrukkerij / Martinus Nijhoff 1965; online als Volltext verfügbar: URL: http://www.dbnl.org/tekst/pres003onde01_01/pres003onde01_01_0064.php (zuletzt besucht: 22.11.2017).

82 Vgl. Presser 1965 Teil 2, S. 289 ff.

83 Jacob Presser: *Ashes in the wind. The Destruction of Dutch Jewry.* London: Souvenir Press 1968.

84 Leider führt Presser diesen Punkt nicht weiter aus. Er meint damit wahrscheinlich eine erste Sichtung Ende der 1940er Jahre, da er bereits ab 1950 für das RIOD an seinem Buch arbeitet (vgl. Presser 1968, S. XIII).

85 Presser 1965 Teil 2, S. 290.

86 Dieses Datum wird zwar auch von Broersma, Rossing 1997 als Drehtermin des Gottesdienstes angegeben, dies wird aber vor Gericht auf Nachfrage des Richters von Gemmeker nicht bestätigt. Er sagt sinngemäß, dass die Aufnahmen, bei denen es zum Streit mit Tabaksblatt kam, nicht verwendet wurden, sondern ein zweiter Termin anberaumt wurde. Die Aufnahmen beginnen also am 5.3.1944, die ältesten Aufnahmen, die man im Film sehen kann, stammen aber wahrscheinlich von einem späteren Termin. (Vgl. NIOD 250i, Dokument 1008-1010).

87 Presser 1965 Teil 2, S. 291.

88 De Jong 1978 (Band 8 Teil 2), S. 736: »Er war '43 so zufrieden mit dem, was in Westerbork unter seiner Leitung erreicht worden war, dass er jüdische Filmemacher einen Film über das gesamte Lager, einschließlich der Ankunft und der Deportationstransporte, produzieren ließ.« [meine Übersetzung, F. S.]

89 Ebd., S. 773:»Eine weitaus gründlichere Täuschung der Außenwelt war der Zweck des Dokumentarfilms (der im Gegensatz zu dem von Gemmeker in Auftrag gegebenen Westerbork-Film verloren gegangen ist), der kurz nach dem Besuch der Delegation des Internationalen Roten Kreuzes vorbereitet wurde [...].« [meine Übersetzung, F. S.]

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

90 Die Ermittlungen beginnen 1967, ab 1971 findet eine Voruntersuchung statt. Das jüngste Dokument ist ein Brief der Staatsanwaltschaft in Düsseldorf an das RIOD vom 18.5.1974 (NIOD 281, Dokument 102).

91 Loeb berichtet, Breslauer habe die Kollegen im Labor davor gewarnt, in direkten Kontakt mit Gemmeker zu treten. Letzterer habe erfolglos in seinem Namen um Aufschub für seinen frisch operierten Vater gebeten und sei dann mit demselben Transport wie sein Vater deportiert worden. Für die Geschichte von der Fürsprache Breslauers gibt es keine weitere Quelle.

92 Cherry Duyns Settela, Gezicht van het Verleden (1994).

93 Wagenaar 2016, S. 43 ff.

94 Loebs Aussagen sind allerdings so elaboriert, dass es vielleicht eine Überlegung wert ist, ob es wirklich ein zweites, heimliches 8-mm-Filmprojekt gegeben hat, dessen Spuren allerdings ganz und gar verwischt sind. Es ist zumindest interessant und von der Forschung bisher nicht beachtet worden, dass Breslauer im einzigen Brief, der in dieser Sache von ihm erhalten ist, eine 8-mm- und eine 9,5-mm-Kamera erwähnt, die Ende März 1944 noch in seinem Besitz waren und die er gegen eine 16-mm-Kamera eintauschen wollte (Siehe NIOD: H1945_186 b (18)).

95 Yad Vashem Archives, Record Group 0,33, File Nr. 4716, S. XVI.

96 Broersma, Rossing 1997, S. 59 f. Die Herkunft bzw. der aktuelle Verbleib dieser Erinnerungen wird von den Autoren nicht genannt.

97 Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 0382 Nr. 1484.

98 Telefonat mit Eva Weyl am 18.11.2018.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

6 Methoden der Analyse von Verwendungsgeschichten

6.1 Korpus der untersuchten Filme

Die im Rahmen des DFG-finanzierten Langfristprojekts »Bilder, die Folgen haben – Eine Archäologie ikonischen Filmmaterials aus der NS-Zeit« (voraussichtlich 2021–2029, im Folgenden kurz »Filmikonenprojekt« genannt) – gesammelte Filmografie mit Trägerfilmen besteht aus etwas mehr als 8.600 Titeln, von denen ca. 4.400 als Digitalisate zur Sichtung vorliegen. Sie enthält eine umfangreiche Sammlung von Dokumentarfilmen über den Nationalsozialismus bzw. den Holocaust, und eine Reihe von Spiel- oder Kunstfilmen, die Archivmaterial verwenden. Es scheint auf den ersten Blick sinnvoll, die Bildwanderung des Westerborkmaterials innerhalb nationaler Grenzen zu analysieren, und viel beachtete Arbeiten, die sich mit Archivmaterial und Geschichtsbildern befassen, wie Judith Keilbachs Analyse *Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, haben diesen Ansatz gewählt. Aber das Westerborkmaterial wandert von Anfang an über Landesgrenzen und sogar über den Eisernen Vorhang hinweg. Eine Beschränkung der Analyse auf die nationalen Produktionskontexte würde bedeuten, einen großen Teil des Phänomens aus dem Blick zu verlieren. Damit ist ein methodisches Problem benannt, das alle Analysen der Bildmigration teilen. Das relevante Filmkorpus lässt sich nicht durch vordefinierte Kriterien eingrenzen – die Bilder wandern unvorhersehbar entlang transnational weitverzweigter Routen und auch nicht innerhalb klar erkennbarer Genregrenzen. Dennoch versucht die hier erstellte Filmografie, beides zu erfassen: eine möglichst vollständige Sammlung der dokumentarischen Befassung mit dem Holocaust, um die Bildmigration oder ihr Fehlen innerhalb von Holocaust-Dokumentarfilmen als globales Phänomen zu bewerten, und gleichzeitig alle noch so unwahrscheinlichen Bildmigrationsrouten, die von diesem Korpus wegführen. 555 der 4.400 gesichteten Filme, Serienepisoden oder allgemeiner: AV-Medien (also gut 12 %) verwenden Filmmaterial aus dem Westerborkfilm. Man kann also mit Sicherheit sagen, dass dieses Archivmaterial aus Westerbork eine Rolle bei der Veranschaulichung des Holocaust spielt. Zwei Drittel (63 %) der Trägerfilme haben den Holocaust als Schwerpunktthema. Das restliche Drittel berührt den Holocaust nur am Rande: In 124 der Funde geht es um den Nationalsozialismus im Allgemeinen, 56 drehen sich um den Zweiten Weltkrieg und 23 Titel haben nur

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

indirekt mit dem Nationalsozialismus oder dem Holocaust zu tun.[1] Dies unterstreicht die Bedeutung des Materials. Es wird oft ausgewählt, um den Holocaust darzustellen, wenn auch nur symbolisch, selbst da, wo es primär um andere Themen geht. Näher untersucht werden bzw. Erwähnung finden in der vorliegenden Untersuchung 83 der Filme und TV-Serien mit Westerborkmaterial. Diese Auswahl umfasst alle die Titel, die ein erhebliches Presseecho und viele Wiederaufführungen aufweisen, kommerziell überdurchschnittlich erfolgreich sind, viele Filmpreise und Nominierungen erhalten, oder als exemplarisch für ein Genre (wie Kompilationsfilme, *postmemory*-Filme und Ähnliches), eine nationale Dokumentarfilmkultur oder eine Phase der Holocausterinnerung gelten. In der Regel treffen mehrere, teilweise alle diese Kriterien auf die ausgewählten Kandidaten zu. Diese Auswahl ist also repräsentativ für die Gesamtheit der Filme, die Westerborkmaterial verwenden. Sie ist aber gleichzeitig eine Auswahl der einflussreichsten Holocaust-Dokumentarfilme überhaupt. Aggregiert man mit den im Internet vorfindlichen AI-Ressourcen Ranglisten der wichtigsten Holocaust-Dokumentarfilme, so erscheint ein großer Teil der hier untersuchten Filme unter den ersten 30.[2] Vier der sechs in der IMDb gelisteten Oscargewinner mit Holocaustfokus sind Teil dieser Auswahl, lediglich The long way home (1997, Mark Jonathan Harris) und Hotel Terminus (1988, Marcel Ophüls) verwenden kein Westerborkmaterial, und bei den Oscarnominierungen sind es sogar sieben von neun Titeln. Vier von fünf Emmy-Gewinnern und zwei Filme, die in die National Film Registry der LOC gewählt wurden, verwenden Westerborkmaterial. Vergleicht man alle Holocaust-Dokumentarfilme in der IMDb hinsichtlich der Filmpreise und Nominierungen, so belegen sechs der ersten zehn Plätze Titel mit Westerborkmaterial. Unter den ersten 25 sind es 13 Filme, wobei von den übrigen zwölf Titeln überhaupt nur fünf Archivmaterial verwenden, die anderen bestehen nur aus Interviews oder verwenden nur Fotos. Man kann die Bedeutung des Westerborkmaterials für die dokumentarfilmische Betrachtung auch andersherum darstellen. Lediglich Shoah, The Last days (1998, James Moll), Shtikat haarchion (2010, Yael Hersonski) und Night Will Fall (2014, André Singer), die alle kein Westerborkmaterial verwenden, können es mit Titeln wie Genocide, Mein Kampf, Nuit et Brouillard, Anne Frank Remembered oder Aufschub an internationaler Beachtung aufnehmen. Die hier untersuchten Filme sind also eine Auswahl der einflussreichsten Dokumentarfilme über den Holocaust überhaupt.

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

6.2 Dokumentation der Verwendungen

Verwendungen werden häufig nicht von den Produktionsfirmen der Trägerfilme dokumentiert. Von den Rechteinhabern sind in der Regel keine systematischen Aufzeichnungen über die Erteilung von Verwendungsrechten zu bekommen und Archive geben diese aus rechtlichen Gründen nicht heraus. Zudem wird Material häufig ohne Lizensierung verwendet. Daher ist die Forschung auf eigene Recherchen angewiesen, die der Suche nach der Nadel im Heuhaufen ähneln kann. Hier sind Geduld und ein wenig Glück erforderlich. Bei der Identifizierung und Einordnung der Fundstellen dagegen hilft methodisches Vorgehen. Zunächst wird das Archivmaterial, dessen Verwendungsgeschichte dokumentiert werden soll, analysiert und dokumentiert. Dazu bietet sich eine Sequenzierung an, die das *footage* Szene für Szene beschreibt und sinnvolle Abschnitte benennt.[3] Bei kürzeren Filmen oder Fragmenten kann es sinnvoll sein, eine Nummerierung der Frames vorzunehmen, um die Verwendungen später möglichst genau erfassen zu können. Die Dokumentation der Fundstellen sollte durch einen Vergleich zweier Screenshots erfolgen: einem Screenshot aus dem Originalmaterial und einem Screenshot der Fundstelle.[4] Zusätzlich muss der exakte Time-Code der Fundstelle festgehalten werden sowie der Grad der Verfremdung des verwendeten Materials (z. B. Kaschierungen, rückwärts laufende Bilder usw.). Bevor eine solche Sequenzierung sinnvoll vorgenommen werden kann, muss festgestellt werden, welches die ursprüngliche Fassung ist bzw. von welcher Fassung man sinnvollerweise ausgehen will. Hierbei kann eine vorläufige Untersuchung der Verwendungen hilfreich sein. Denn unter Umständen entscheidet erst die Verwendungskultur darüber, welche Fassung(en) eines Filmwerks als historisch relevant angesehen werden können, oder anders gesagt, welche Fassung(en) durch ihre Verwendung Teil des kulturellen Gedächtnisses wurden. Hier zeigt sich eine weitere Aufgabe der Erforschung von Verwendungsgeschichten. Aus einer rezeptionsorientierten Perspektive werden die Konturen eines Werks erst durch die Offenlegung seiner Verwendungen, die selbst als Paratext und entschlüsselbare Lektüreanweisung fungieren, erkennbar.

https://doi.org/10.5771/9783968300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

6.3. Darstellung der Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

Für eine vergleichende Studie der Westerbork-Bildmigration eignet sich insbesondere die Deportationssequenz, da sie die Einzige ist, die in größerem Umfang in Dokumentarfilmen ausgewertet wurde. Die rund 13 Minuten zeigen zwei ankommende Züge, die Abfertigung des Deportationszugs nach Bergen-Belsen und Auschwitz am 19. Mai 1944 sowie die Registrierung neu angekommener Internierter, insgesamt 100 Einstellungen.[5] 28 Aufnahmen zeigen vorwiegend uniformiertes Personal, davon fünf mit Passagierlisten. Auf sieben Aufnahmen sind die Züge ohne Personen zu sehen. Nur auf 15 Aufnahmen sieht man nichts von den Waggons, 13 zeigen Menschen an den Waggontüren und weitere 13 die Registrierung. Auf dem Rest ist das Einsteigen und das Abschiednehmen am Bahnsteig abgelichtet. Die Aufnahmen vom ersten und zweiten Zug wurden mit einer minderwertigen Kamera gefilmt und sind unscharf. Ein großer Teil des Materials vom dritten Zug leidet unter einer Fehlfunktion der Kamera: irritierende Doppelbilder, die durch eine Behinderung des Filmtransports in der Kamera verursacht wurden.[6]

Für die Analyse einer Verwendungsgeschichte eignen sich qualitative Untersuchungen der Produktions- und Rezeptionskontexte der Filme, die das Material verwenden. Da aber weit mehr Verwendungen gefunden wurden, als auf diese Weise untersucht werden konnten, wurde zusätzlich eine quantitative Bildmigrationsanalyse durchgeführt und nach Mustern in den Daten gesucht. Diese quantitative Analyse setzt die Häufigkeit bestimmter Aufnahmen oder Aufnahmekategorien in Beziehung zu Kategorien wie Genre oder Publikationszeitraum. Szenen ohne Menschen werden zum Beispiel überproportional häufig verwendet. Sie machen nur 7 % des gesamten Filmmaterials aus, aber mehr als 15 % der verwendeten Einstellungen. Die zweite Gruppe von Aufnahmen, die häufiger verwendet wird, als sie im Filmmaterial tatsächlich vorkommt, zeigt die Deportierten auf dem Bahnsteig. Schon anhand der Präferenzen für eine dieser beiden Kategorien, um ein Beispiel zu nennen, lassen sich Aussagen über die Filme treffen, auch unabhängig von qualitativen Analysen.

Es können zwei Arten von Bilderwanderung unterschieden werden. Bilder können entweder quasi buchstäblich von einem Film zum anderen wandern, oder sie können aus dem Archiv geholt werden. Bei der Bilderwanderung von Film zu Film sind vollständige Übernahmen selten. Häufiger dagegen sind Fälle, in denen Teile von Montagen kopiert wurden. Diese Art der Bearbeitung lässt sich nur durch qualitative Analysen ermitteln. Von Anfang an wird das Westerbork-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

material oft in Kombination mit Aufnahmen von Deportationen aus Polen verwendet, die hier als »WFD-Material« bezeichnet werden, in Anspielung auf das polnische Archiv, in dem sie lange Zeit aufbewahrt wurden. Fast zwei Drittel der Filme, in denen Westerborkmaterial verwendet wird, enthalten auch WFD-Material und in der Regel werden beide miteinander in Montagen vermischt. Ein weiteres Material, das regelmäßig in denselben Dokumentarfilmen verwendet wird, das Auschwitz-Befreiungsmaterial, genauer gesagt die Aufnahmen mit den Kindern, die ihre Nummerntätowierungen zeigen, und der bekannte Überflug über die Baracken von Birkenau.

Die Formierung von Gedächtnissen ist ein Prozess, bei dem bestimmte Gehalte als relevant ausgewählt und andere verdrängt werden. Insofern, als Filme Gegenstand solcher rezeptionsseitigen Selektionsprozesse sind, können sie in der Regel nicht eindeutig bestimmten Erinnerungsgemeinschaften zugeordnet werden, sondern werden, wie das Beispiel Nuit et Brouillard zeigt, jeweils nach Bedarf angeeignet. Die Materialverwendungen lassen sich als Teil einer Verwendungskultur als organisationales Gedächtnis untersuchen. Außerdem erlaubt die Analyse von Filmkritiken und anderen Formen der öffentlichen Reaktion, Erkenntnisse über die Selektionsregeln der sie appropriierenden Erinnerungsgemeinschaften zu gewinnen. Verstanden als Ergebnis kuratorischer Entscheidungen affirmieren die Materialverwendungen entweder bestehende Regeln oder sie versuchen, neue zu etablieren. In Bezug auf das Publikum und die Öffentlichkeit lassen sich anhand von Reaktionen der Zuschauer:innen und Wiederaufführungen Akzeptanz oder Ablehung ablesen. In die qualitative Untersuchung sind vor allem Filme eingegangen, die eine nennenswerte öffentliche Wahrnehmung erfuhren, d. h. entweder als Teil der Unterhaltungskultur erhebliche Verbreitung hatten oder als Gegenstand von Diskussionen von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen wurden. Den methodischen Überlegungen entsprechend werden die Verwendungen des Westerborkmaterials zunächst im Kontext der Trägerfilme analysiert, in denen sie erscheinen. Anschließend wird die Beziehung zu anderen Verwendungen und zu den allgemeineren historischen Diskursen untersucht. Im Mittelpunkt steht jeweils die Frage nach der Bedeutung des Westerborkmaterials für die Formierung der Holocausterinnerung.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1 Zur Wanderung von ikonischen Holocaustbildern in andere Kontexte vgl. Ebbrecht 2010.
2 Chat-GPT3 listet unter den zehn wichtigsten Holocaustfilmen neben Schindler's List immerhin vier Filme aus dieser Liste und bei den zehn wichtigsten Holocaust-Dokumentarfilmen sind es sogar bis zu sechs. Der Chatbot gibt jeweils leicht unterschiedliche Antworten, aber mit dabei sind meist: Nuit et Brouillard, Anne Frank Remembered, Genocide, Into the arms of strangers, Paragraph 175 und The 81st blow.
3 Das Sequenzprotokoll von Loiperdinger für Triumph des Willens ist ein gutes Beispiel. Vgl. Martin Loiperdinger: *Triumph des Willens, Einstellungsprotokoll.* München: Filmland Presse 1980.
4 Es ist sinnvoll, Fundstellen so zu dokumentieren, da die Erfahrung zeigt, dass weniger exakt dokumentierte Funde eine hohe Fehlerquote aufweisen.
5 Ein detaillierte Beschreibung der Deportationssequenz findet sich in Kapitel 11.2.
6 Vgl. Kapitel 5.7.

https://doi.org/10.5771/9783968300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

Die Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials wird nun entlang einer Reihe von Fallstudien rekonstruiert. Neben den in Kapitel 6.1 genannten Kriterien für die Auswahl des Filmkorpus wird eine möglichst dichte zeitliche Abdeckung angestrebt. Im Einklang mit den dokumentierten Verwendungen liegt der Schwerpunkt auf den Niederlanden, den beiden deutschen Staaten, Großbritannien, den USA und Israel. Die Darstellung ist in fünf Zeitabschnitte unterteilt (1947–1964, 1965–1973, 1974–1989, 1990–2007 sowie 2008–2023). Im Zentrum der qualitativen und quantitativen Untersuchungen steht die Rekonstruktion und Analyse der Bilderwanderung in Hinsicht auf das Bestehen und die Gestalt einer in den sozialen Gedächtnissen vom Holocaust verankerten und diese wiederum stimulierenden Verwendungskultur. Diese Verwendungskultur wird untersucht als Zusammenspiel vieler an der Filmproduktion Beteiligter und somit aus einem (wenn auch stark an den *Memory Studies* orientierten) produktionswissenschaftlichen Blickwinkel. Durch den diskursanalytischen Vergleich von öffentlicher Wahrnehmung, vornehmlich in der Presse und im akademischen Diskurs, und den in den Filmen manifesten Bezugnahmen auf die Holocausterinnerung soll das Spannungsfeld verdeutlicht werden, innerhalb dessen das Filmgedächtnis des Westerborkfilms im Dialog mit den Selektionsregeln der Erinnerungsgemeinschaften Gestalt annimmt. Die untersuchten Trägerfilme[1] werden mit zeitgenössischen Aussagen und Ereignissen in einen Dialog gebracht, um Reibungspunkte zwischen öffentlicher Wahrnehmung und dokumentarfilmischer Intention sichtbar zu machen. Die Entwicklung der Holocausterinnerung, deren Anfänge ich in Kapitel 3 dargestellt habe, wird hier sukzessive entlang der Analyse der Bilderwanderung rekonstruiert. Diese Rekonstruktion erfolgt aufgrund der gewählten Vorgehensweise aus einem in mehrfacher Hinsicht eingeschränkten Blickwinkel. Es werden vorrangig Dokumentarfilme in den Blick genommen und auch nur solche, die sich in einen Zusammenhang mit dem Westerborkmaterial bringen lassen. Erst durch den Vergleich mit den Verwendungsgeschichten anderer Archivmaterialien, wie dem Warschauer Ghettofilm, dem Wochenschaumaterial vom Boykott 1933 oder dem Film aus Libau wird sich ein Gesamtbild der Geschichte der Holocausterinnerung im Zusammenhang mit Archivfilmmaterial ergeben.

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7.1 Archivmaterial in Dokumentarfilmen der Nachkriegszeit

In den ersten Jahren nach Ende des Zweiten Weltkriegs werden Archivmaterialien zur rückblickenden Bezugnahme auf das »Dritte Reich« in Re-Educationfilmen[2] wie Die Todesmühlen, Deutschland erwache! und The True Glory sowie in Wochenschauen verwendet und tragen so zu einer vorläufigen und recht diffusen, häufig aufgrund des vorhandenen Täter:innen- und Opferwissens bereits sekundären Historisierung des Lagersystems und eher indirekt auch des Judenmords bei. Diese Filme und Kompilationen bestehen größtenteils aus Montagen mit Aufnahmen, die die US-Signalcorps, die britischen und sowjetischen Kameraleute während der Befreiung der Konzentrationslager gemacht haben, sowie Ausschnitten aus Wochenschauen und Propagandafilmen. In den ersten westdeutschen Dokumentarfilmen über den Nationalsozialismus Bis 5 Nach 12 (1953, Gerhard Grindel, Richard von Schenk) und Beiderseits Der Rollbahn (1953, Günther Jonas) wird fast ausschließlich Material aus veröffentlichten Propagandafilmen oder Wochenschauen verwendet.[3] Passagen aus Filmen wie Triumph des Willens (1935, Leni Riefenstahl) erfüllen dabei die doppelte Funktion der Illustration und der Legitimation der filmischen Erzählung. Denn die Herkunft dieser Materialien aus den staatlichen Massenmedien der 1930er und 1940er Jahre authentifiziert die Dokumentarfilme, in denen sie verwendet werden. Offizielle Propagandafilme und Wochenschauen sichern also als Spuren oder mediale Vermittlungen des öffentlichen Lebens dessen Dokumentation in der Nachkriegszeit ab.

Doch schon bald entwickeln sich die dokumentarfilmischen Befassungen mit der NS-Vergangenheit von Kompilationen aus Wochenschau-Sujets hin zu eigenständigeren Formen der Geschichtsdarstellung, und ein bestimmter Typ von Filmmaterial, der zwar vorhanden und bekannt, aber bisher vernachlässigt worden ist, wird zu einer wichtigen Ressource: der unveröffentlichte Archivfilm. Dabei handelt es sich um eine Zwischenkategorie, da sein meist halboffizieller Produktionshintergrund ihn weniger flüchtig erscheinen lässt als das *found footage* (wie es z. B. in privaten Aufnahmen von Aufmärschen vorliegt), er aber auch nicht den institutionell abgesicherten Status von Wochenschauen oder Propagandafilmen besitzt. Diese unveröffentlichten Archivfilme stammen häufig aus halboffiziellen Zusammenhängen, sind also beispielsweise von einer staatlichen Stelle in Auftrag gegebene Dokumente. Vom unveröffentlichten Archivfilm geht eine Faszination aus, die mit dem breiteren Wahrnehmungsphänomen, das Jamie Baron unter *archive effect* zusammengefasst hat,[4] nicht ausreichend prä-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zise beschrieben ist. Er zeigt in der Regel keine bekannten Persönlichkeiten oder Ereignisse und eignet sich daher besonders für zwei Zwecke: zur vermeintlich neutralen Illustration oder sogar Dokumentation sowie zur dramatisierenden Illustration. Die Aura der Authentizität, die die Verwendung solcher Materialien umgibt, verdankt sich auch ihren Herkunftsgeschichten. Ihr Status als bisher unveröffentlichtes Filmmaterial verspricht Exklusivität. Noch 1961, auf dem Höhepunkt der Welle von Kompilationsfilmen, spielt dieser Rekurs auf quasi ephemeres Material eine entscheidende Rolle. In Jay Leyda's *Films beget Films* betont Regisseur Paul Rotha den hohen Anteil des von ihm in Das Leben von Adolf Hitler (1961) verwendeten, ›neuen‹ Materials als bisher nicht öffentlich zugängliches, das bestenfalls auf Parteitreffen gezeigt wurde:

> How much ›new‹ material does my film contain? I would estimate it as about one-third of its length. I suppose most of mine came from Nazi Party films which must have been seen inside Germany in the 30s, at Party meetings, but not outside.[5]

Der unveröffentlichte Archivfilm kann, wie von Tobias Ebbrecht-Hartmann anhand des Films von der Judenerschießung aus Libau exemplarisch dargestellt worden ist, von einer Trophäe über ein Beweismittel vor Gericht zu einem Dokument werden.[6] Auch der Westerborkfilm und der sogenannte Warschauer Ghettofilm, die ebenfalls in diese Kategorie fallen, haben eine ähnliche Entwicklung durchgemacht. Die im Rahmen des Filmikonenprojekts an der Filmuniversität Babelsberg gesammelten und ausgewerteten Daten über Zeitpunkt und Art der Verwendung solcher Archivfilme zeigen, dass sie besondere, bisher von der Filmwissenschaft nicht ausreichend gewürdigte Verwendungsgeschichten haben. Diese frühen Verwendungen markieren den Beginn der Befassung mit dem Judenmord, die von Anfang an von Widerständen begleitet ist.

Der erste Dokumentarfilm, der solche Aufnahmen verwendet, ist der mit erheblichem Verzug veröffentlichte Dokumentarfilm Nürnberg und seine Lehre (1948) von Stuart Schulberg, dem Bruder des Filmrechercheurs bei den Nürnberger Prozessen, Budd Schulberg. Stuart Schulbergs Vorgesetzte hatten versucht, den Fokus auf die Juden und Jüdinnen aus der Endfassung zu entfernen, und so ist der Film ein eigenartiger Kompromiss, der wiederum auf ein Publikum trifft, das Darstellungen der NS-Verbrechen sensibel und selektiv rezipiert.[7] Schulberg, »raised in a Jewish family«, wie es im englischen Wikipedia-Eintrag distanziert heißt, ist dennoch der erste Filmemacher der Nachkriegszeit, der der Verfolgung der europäischen Juden und Jüdinnen in einem Dokumentarfilm ein

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eigenes Kapitel widmet, in dem er den Abschnitt über Auschwitz geschickt mit der Aussage von Höß enden lässt, dass ein großer Teil der hier Ermordeten jüdischen Glaubens war. Es folgt eine lange Montage über Zwangsarbeit und über Euthanasie und schließlich eine nur mit Originalton und Musik unterlegte Passage mit Bildern vom Boykott 1933 und dem Pogrom in Lwiw, die mit dem folgenden Kommentar eingeleitet wird: »Eines der größten Verbrechen gegen die Menschlichkeit aber begingen die Nazis an den Juden.« Am Ende eines kurzen Berichts über die Liquidierung des Warschauer Ghettos formuliert das Voice-over schließlich das Ziel der antisemitischen Politik deutlicher als je ein Film vorher: »Nach und nach näherten sich die Nazis dem, was sie die Endlösung nannten – die völlige Ausrottung der Juden in Europa.«[8] Die dann folgende Beschreibung des Ermordungsprozesses in den Gaskammern in Auschwitz, die ein weiteres Mal mithilfe einer Aussage des Lagerkommandanten Höß erfolgt, nennt die Juden und Jüdinnen als Opfer wiederum nicht, sondern spricht verallgemeinernd von Menschen.[9] Nur ganz am Ende wird noch einmal erwähnt, dass sechs Millionen Juden und Jüdinnen ermordet wurden. Die gesamte Passage dauert immerhin fast sechs Minuten, ist allerdings nur halb so lang wie der Abschnitt über Kriegsgefangene, zivile Opfer und Zwangsarbeit, der Massaker in den französischen Orten Oradour und Bande sowie in den ardeatinischen Höhlen und die Zerstörung von Lidice zeigt. Durch die verspätete Fertigstellung trifft der Film in Deutschland auf ein Publikum, das sich bereits auf dem Weg in den Kalten Krieg befindet. Die simplifizierende Schuldzuweisung an die NS-Führungskader bei den Nürnberger Prozessen ist ein willkommenes Narrativ.[10] Eine öffentliche Diskussion über das verwendete Archivmaterial lässt sich nicht nachweisen, die Resonanz in den Medien ist gering.[11] In der DDR-Presse wird der Film nur zweimal am Rande erwähnt, einmal anlässlich des Kinostarts in Westdeutschland im März 1949[12] und ein weiteres Mal im September mit der Nachricht, dass Nürnberg und seine Lehre in den USA aus Rücksicht auf den Marshallplan keine Kinoaufführung erhalten würde.[13] Jay Leyda spekuliert, Schmerz und Zerstörung seien nach dem Krieg so ausgeprägt gewesen, dass Filmmaterial aus der NS-Zeit ein Jahrzehnt lang unangetastet in den Filmarchiven gelagert habe. Indem er auf die Ablehnung des französischen Kompilationsfilms La Retour (1946) durch die amerikanischen Verleiher und die kurze Laufzeit des sowjetischen Films über die Nürnberger Prozesse Sud Narodov (1946) verweist, sucht er nach den Ursachen in einer allgemeinen Kriegsmüdigkeit.[14] Als Beitrag zur Historisierung des Judenmords scheint Nürnberg und seine Lehre trotz seiner deutlichen Aussage keine Resonanz gefunden zu haben. Die bei der Auswertung der Sichtungen

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch die Alliierten festgestellte positive Reaktion des Publikums, die wahrscheinlich an der klaren Zuschreibung von Verantwortung an die NS-Führung liegt und der damit verbundenen Möglichkeit, sich als Opfer des NS auf der Seite der Gewinner zu fühlen, steht in einem gewissen Kontrast zur Auswahl des Materials, das Nürnberg und seine Lehre eine bis dahin unbekannte Unmittelbarkeit und Schonungslosigkeit verleiht. Die Bilder von der Vergasung aus Mogilew und die Fragmente von den Pogromen in Lwiw sind zwar weniger drastisch als die Befreiungsbilder der Alliierten, haben jedoch als Dokumente der eigentlichen Taten eine unmittelbare Wirkung. Den Archivmontagen in Nürnberg und seine Lehre sind Toneffekte hinzugefügt, und so wird ein Realismus angestrebt, der über die bis dahin übliche Remediation von Wochenschauen weit hinausgeht. Nürnberg und seine Lehre ist auch in dieser Hinsicht seiner Zeit voraus. Allerdings hat er eine in Bezug auf das Archivmaterial kaum stil- oder gedächtnisbildende Wirkung. Manche der hier erstmals gezeigten Filme der Täter:innen, wie das Material aus Mogilew und Lwiw werden bis heute nur selten verwendet.[15]

Erst acht Jahre später erscheint mit Alain Resnais' Nuit et Brouillard ein weiterer Dokumentarfilm mit internationalem Vertrieb, der längere Montagen mit ähnlichem Archivmaterial zeigt. Unter diesen damals neu vorgestellten Materialien finden sich die inzwischen oft verwendeten Deportationsszenen aus Polen (das WFD-Material) und schließlich auch endlich der Westerborkfilm, wenn auch nicht für die Darstellung des Judenmords, sondern um die Deportation von Widerstandskämpfer:innen zu veranschaulichen.[16] Es sollten weitere vier Jahre vergehen, bis Erwin Leiser mit Den Blodiga Tiden / Mein Kampf (1960, Erwin Leiser) endlich längere Passagen aus dem damals seit mehr als zehn Jahren unter Insidern bekannten sogenannten Warschauer Ghetto-Film verwendet.[17] Schließlich wird 1961 mit dem Filmmaterial von der Erschießung in Libau, das Schier-Gribowsky in Auf den Spuren des Henkers (1961)[18] erstmals öffentlich zugänglich macht, der bis heute gültige Kanon des Täter:innenmaterials vervollständigt. Da diese Materialien größtenteils seit 1945 bekannt sind, ist ihre späte Verwendung erklärungsbedürftig. Möglicherweise hängt sie mit einer Veränderung in den Gedächtnissen vom Judenmord zusammen. Ab Mitte der 1950er Jahre beginnt – unter anderem ausgelöst durch Alain Resnais' Nuit et Brouillard – eine allmähliche Substitution der individuellen Täter:innen-, Opfer- oder Zuschauer:innen-Erinnerungen durch die Etablierung einer offiziellen Erzählung über die Verfolgung der europäischen Jüdinnen und Juden. Wie zu zeigen sein wird, wirft insbesondere die frühe Bilderwanderung des Westerborkmaterials Licht auf die anfangs eher zögerliche und auf Umwegen erfolgende Entstehung

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dieser neuen Holocausterzählung, die erst Mitte der 1960er Jahre ihre endgültige Form finden sollte.

Die Popularität der frühen Dokumentarfilme und deren häufig eigenwillige Aneignung durch das Publikum legen nahe, dass der unveröffentlichte Archivfilm bei diesem Prozess eine wichtige Rolle spielt. Dass die sozialen Gedächtnisse gerade auf solche Materialien reagieren, hängt mit den Verdrängungsprozessen der Täter:innen- und Zuschauer:innengeneration zusammen.[19] Es tritt an die Leerstelle der ungeteilten Erinnerungen. Der Status des Materials als unveröffentlicht und neu entdeckt erlaubt eine quasi naive sekundäre und generationenübergreifende Historisierung des Judenmords mit Hilfe von Materialien, die im Gegensatz zu den Wochenschauen und Propagandafilmen auch den Täter:innen unbekannt sind und so Distanz zur Tat schaffen. Der Judenmord ist bis in die späten 1950er besonders in Deutschland nicht einfach vergessen worden, sondern eine »umstrittene Erinnerung«.[20] Das Interesse der »zweiten Generation« an den Hintergründen des Völkermords und das Schuldbewusstsein der Mitläufer überwiegen jedoch alle Versuche der Verdrängung durch die Täter:innen, und so entsteht aus dem Zusammenspiel von kritischen Filmproduktionen wie Leisers Mein Kampf und der sie begleitenden Auseinandersetzung in den Medien ein Geschichtsbild vom Holocaust in der deutschen Öffentlichkeit. Hinsichtlich des Mangels an offiziellen Informationen über den Judenmord haben wir hier eine ähnliche Situation wie während des Zweiten Weltkriegs. Und auch hier wird das Mediensystem quasi durch ein Zusatzsystem ergänzt, das in diesem Fall keine Gerüchte sind, sondern durch die Kompilationsfilme gestellt wird. Der Warschauer Ghettofilm, das Material aus Libau und die Westerborkaufnahmen werden zu Resonanzräumen dieser neu entstehenden und sich schnell verbreitenden Holocausterzählung. Heute sind das Mädchen im Güterwaggon aus dem Westerborkfilm oder die Juden und Jüdinnen aus dem Warschauer Ghettofilm, die die Holzbrücke zwischen den Ghettos überqueren, bekannte Bilder des Holocaust. Dieser Status ist das Ergebnis eines Wandels der hegemonialen sozialen Gedächtnisse in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren, an dem auch das Westerborkmaterial maßgeblich beteiligt ist.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7.2 Frühe Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials (1947–1965)

7.2.1 Die Kriegsverbrecherprozesse

Bei den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen 1945/1946 wird Filmmaterial als Beweismittel eingesetzt und direkt im Gerichtssaal aufgeführt. Damals werden unter anderem eigens für den Prozess von Ray Kellogg und George Stevens montierte Kompilationsfilme aus Filmmaterial der Täter:innen gezeigt.[21] Nazi Concentration Camps (1945, George Stevens) zeigt von den Briten und Amerikanern gemachte Aufnahmen der befreiten Lager und The Nazi Plan (1946, Ray Kellogg und George Stevens) kompiliert Wochenschauen, Propagandafilme wie Triumph des Willens und Archivaufnahmen unbekannter Herkunft, wie das Material vom Besuch Himmlers in Minsk, um Charakteristik und Verbrechen des Nazi-Regimes vor Gericht zu dokumentieren und zu veranschaulichen.[22] Diese Praxis wird auch bei späteren Prozessen gegen NS-Verbrecher angewendet, und ab 1948 kommt dabei auch der neu entdeckte Westerborkfilm zum Einsatz. In den Verhandlungen gegen die in den Niederlanden stationierten SS-Offiziere Rauter und Gemmeker bietet sich das Zeigen des Westerborkfilms an, da dieser einen Teil ihrer Verbrechen dokumentiert. Im Eichmannprozess wird das Westerborkmaterial ebenfalls verwendet, da es einen konkreten Vorwurf exemplarisch visualisiert und belegt, nämlich die von Eichmann organisierten Deportationen in Zügen. Die Aufführung dieser Filme vor Gericht ist vorerst nur eine indirekte Veröffentlichung. Zwar sind die Prozesse öffentlich, aber erst die mediale Verwendung der Prozessbilder von den Filmaufführungen in Wochenschauen macht das Material einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Das Westerborkmaterial ist zum Zeitpunkt der Nürnberger Prozesse noch nicht wiedergefunden worden und kommt daher auch nicht in die Auswahl zu zeigender Materialien.[23] Von den Aufführungen des Westerborkfilms in den Prozessen gegen Rauter und Eichmann sind im Fall von Rauter ein Wochenschaubericht und bei Eichmann Videoaufnahmen aus dem Gerichtssaal in Israel erhalten.

NS-Kriegsverbrecherprozesse in den Niederlanden (1947/48)

Hanns Albin Rauter, Höherer SS- und Polizeiführer (HSSPF) in den Niederlanden, wird im April 1948 wegen »Kriegsverbrechen und anderen Massenvernichtungsverbrechen« gegen Jüdinnen und Juden, Widerstandskämpfer, Häftlinge und Zivilisten zum Tode verurteilt und 1949 hingerichtet.[24] Im Polygoonwochenschau-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sujet Het Proces Rauter vom 20. Mai 1948,[25] der über den Prozess berichtet, werden Teile des Westerborkfilms verwendet. Der Bericht beginnt mit einer Texttafel, die auf die Herkunft des Filmmaterials eingeht.[26] Er enthält Aufnahmen aus dem Gerichtssaal und unterschneidet diese mehrfach mit Szenen des Westerborkfilms. Dabei entsteht durch den wiederholten Blickwechsel zwischen dem Angeklagtem und dem Filmmaterial der Eindruck, der Film werde im Gerichtssaal auf eine Leinwand projiziert, und Rauter schaue der Aufführung konzentriert und ein wenig verunsichert zu. Die Montage wird mit der Verlesung der Anklage unterlegt, und gezeigt werden vermutlich Rauters Reaktionen auf den Vortrag des Staatsanwalts. Die Einrichtung des Gerichtssaals lässt nicht erkennen, wo sich ggf. die Leinwand für den Film befunden hätte. Da im parallel stattfindenden Prozess gegen Gemmeker jedoch nachweislich Teile des Westerborkfilms gezeigt werden, ist nicht auszuschließen, dass dies auch im Prozess gegen Rauter der Fall ist. Die Wochenschau zeigt jedoch eine nachträgliche Montage. Die verlesene Anklage bleibt in ihrem Wortlaut eher vage und allgemein, verbindet sich aber angesichts der Filmbilder mit der Verhaftung, Internierung und Deportation niederländischer Jüdinnen und Juden, die in einigen der Einstellungen deutlich am Judenstern erkennnbar sind. Die Filmausschnitte zeigen vor allem ältere Leute und Kinder, allerdings auch die Einstellung mit den niederländischen Gendarmen, die Rauter mit einer Bewegung, die als verächtliches Lachen gedeutet werden könnte, quittiert. Beim Höhepunkt der Anklageverlesung schneidet der Bericht auf den abfahrenden Zug aus dem Westerborkfilm, während der Staatsanwalt Rauter vorwirft, er habe »als Deutscher mit deutschen Mitteln den deutschen Kriegsinteressen gedien..«[27] Insgesamt werden mehr als 20 Einstellungen aus dem Westerborkmaterial gezeigt, und diese erste Verwendung bedient sich bereits der später am häufigsten genutzten Einstellungen, wie den Bildern vom abfahrenden Zug oder der Einstellung mit dem Mädchen, das in den 1990er Jahren als Settela identifiziert werden wird.

Der Kontext der Verwendung erlaubt es, Schlüsse über die hier antizipierten sozialen Gedächtnisse über die Besatzung und die Verfolgung der Juden und Jüdinnen zu ziehen. Denn die Verwendung des Westerborkmaterials im Zusammenhang mit dem Prozess gegen Rauter ist nicht selbstverständlich. Die Polygoonwochenschau erwähnt die Vernichtungslager nicht und setzt erhebliches Wissen über die Deportation und Ermordung der niederländischen Juden und Jüdinnen voraus. Weder der Begriff »Kamp Westerbork« auf der Tafel im Vorspann noch der abfahrende Zug werden näher erläutert. Allein das Zeigen der Bilder der abfahrenden Züge reicht in den Augen der Wochenschauproduzent:in-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen aus, um Rauter mit dem Mord an den niederländischen Juden und Jüdinnen in Verbindung zu bringen. Auch wenn Rauter maßgeblichen Anteil an der Verfolgung der Juden und Jüdinnen hat, wie es die Anklage formuliert, so hat er mit der Internierung und der Deportation in die Vernichtungslager, die das Archivmaterial dokumentiert, kaum etwas zu tun. Rauter ist zwar ranghoher SS-Offizier in den besetzten Niederlanden, der Judenmord wird aber, wie überall in Europa, vom Reichssicherheitshauptamt in Berlin aus organisiert. Eichmanns Abteilung kommuniziert direkt mit dem Befehlshaber der Sicherheitspolizei (BdS) in Den Haag und umgeht dabei das Büro des HSSPFs. Rauter hat in seiner gesamten Amtszeit das Lager Westerbork nur einmal 1941 besucht, also noch vor Beginn der Deportationen. Im Wochenschaubericht wird er aber vor allem als am Judenmord schuldig vorgestellt, und es findet eine Gleichstellung der Besetzung und Verwaltung der Niederlande durch die SS mit der Verfolgung der Juden und Jüdinnen statt. Dieser Fokus ist auch überraschend, weil Rauter damals vielen Zuschauer:innen im Zusammenhang mit anderen Gräueltaten ein Begriff gewesen sein muss. Gerade gegen Ende seiner Amtszeit ist er durch unverhältnismäßig grausame Vergeltungsmaßnahmen gegen die niederländische Bevölkerung aufgefallen.[28] Die Produzent:innen der Polygoonwochenschau gehen also nicht nur davon aus, dass das niederländische Publikum bereits umfassend über die Deportationen und die damit verbundenen Morde informiert ist, sondern schreiben dem Judenmord eine besondere Relevanz zu. Die Judenverfolgung ist während der Besatzung kaum Teil der offiziellen Berichterstattung. Die unkommentierten Bilder mit den Deportierten am Bahnsteig und der abfahrende Zug reichen aber quasi als Stichwort, um die Erinnerung vieler Niederländer an Verfolgung und Deportation wachzurufen.

Die Verwendung des Westerborkfilms ist ein Hinweis darauf, dass der Genozid in den Niederlanden unmittelbar nach dem Krieg nicht als umstrittene Erinnerung gilt. Das relativ friedliche Material vom Bahnsteig in Westerbork eignet sich gerade für diese Darstellung. Es klagt die Deutschen an, Niederländer aus der Mitte der Gesellschaft deportiert zu haben. Gleichzeitig vermittelt es ein Bild der Deportationen, das den gewalttätigen Teil des Völkermords und damit ein Stück weit auch Fragen der Mitschuld auslagert. Das Filmgedächtnis, das hier entsteht, verbindet die Westerborkbilder mit dem Judenmord, bringt die Beteiligung der niederländischen Behörden (durch die Maréchaussée-Gendarmen am Bahnsteig) ins Spiel und stellt außerdem einen Zusammenhang zwischen dem Filmmaterial als Dokument und der Verurteilung der NS-Täter her. Der Wochenschaubeitrag nimmt ein zentrales Motiv der Archivbilder am Ende in einer eige-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen Inszenierung eines Abtransports wieder auf. Rauter wird von Uniformierten über einen Kelleraufgang aus dem Gerichtsgebäude abgeführt; er besteigt den Wagen über die hintere Tür; diese wird demonstrativ verschlossen und »der Zug fährt ab«. Die Westerborkmontage zeigt Material vom ersten, zweiten und dritten Zug, allerdings weder in der Reihenfolge des Negativs noch in einer anderen bekannten Schnittfassung. In der ersten von drei Montagen werden abwechselnd Einstellungen vom dritten Zug mit Bildern vom ersten Zug hintereinander geschnitten. Die beiden folgenden zeigen nur Einstellungen vom dritten Zug. Het Proces Rauter ist die älteste mir bekannte öffentliche Verwendung des Westerborkmaterials und sie hat für die Überlieferungsgeschichte des Materials besondere Bedeutung. Denn eine der Einstellungen des ankommenden ersten Zugs ist um vier Sekunden länger als das sogenannte Originalmaterial.[29] Die Polygoonwochenschau belegt somit, dass es unmittelbar nach dem Krieg mehr Filmmaterial aus Westerbork gab, als heute in den Archiven erhalten ist.

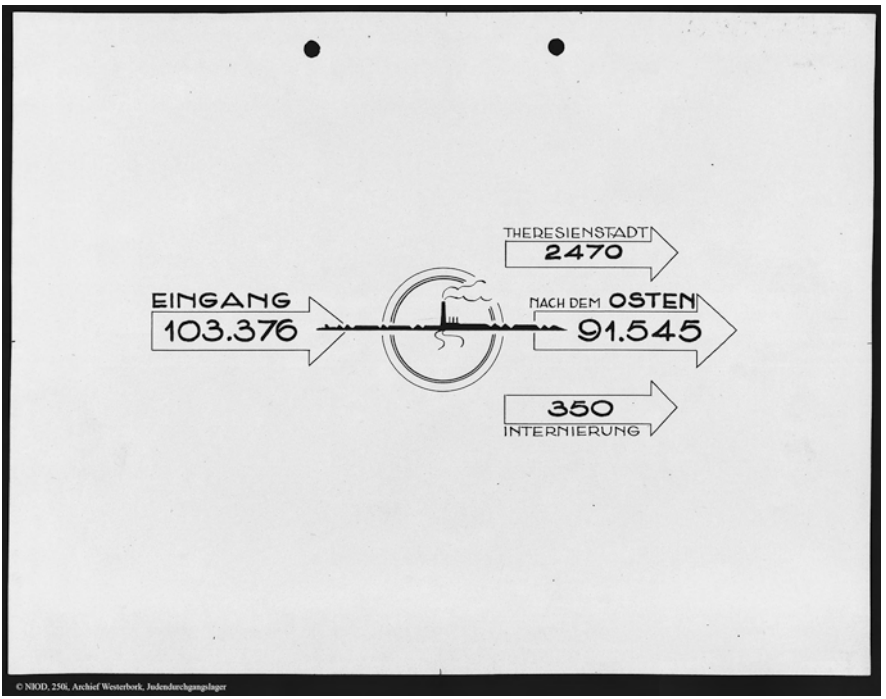


Abb. 41 Teil einer Animation im Restmaterial des Westerborkfilms. NIOD 250i, Dok 854.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ebenfalls 1948 werden Teile des Westerborkmaterials bei der Gerichtsverhandlung gegen den Lagerkommandanten von Westerbork, Albert Konrad Gemmeker, als Beweismittel im Gerichtssaal aufgeführt. Gemmeker ist wegen »anderer Massenvernichtungsverbrechen und NS-Gewaltverbrechen in Haftstätten« angeklagt und wird zu zehn Jahren Haft verurteilt, aber bereits 1955 vorzeitig entlassen.[30] Über das im Prozess gezeigte Material sind über die Kommentare Gemmekers im Protokoll hinaus keine Aufzeichnungen erhalten geblieben. Aus seinen Äußerungen geht hervor, dass ihm Einstellungen vom dritten Zug gezeigt werden. Die Filmbilder werden für die Aufführung im Prozess mit einer zusätzlichen Texttafel mit der Aufschrift »Eingang und Abfahrt« versehen. Gemmeker merkt nach der Vorführung an, dass ihm diese Tafel unbekannt sei, was bei Aad Wagenaar zu dem Missverständnis führt, Gemmeker habe behauptet, das gesamte Material vom dritten Zug noch nie gesehen zu haben.[31] Dieser Zwischentitel und die Fehlinterpretation der Aussage Gemmekers werden von Wagenaar und anderen immer wieder zitiert. Die erwähnte Tafel ist aber in den Produktionsunterlagen nicht überliefert. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass eine solche Tafel 1948 noch existierte. Für die Deportationsszenen sind in den Produktionsunterlagen[32] zwei Tafeln erhalten geblieben (Abb. 42).

Auch diese Aufführung ist für die Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials von Bedeutung. Denn bei seinen Aussagen während der Voruntersuchung und vor Gericht legt Gemmeker den Grundstein für die Erzählungen, die sich seitdem um die Entstehung des Materials ranken, und die das Filmgedächtnis, das sich zum Westerborkmaterial gebildet hat, stark beeinflusst haben. Eine ausführliche Würdigung dieser Aussagen findet sich in Kapitel 5.6.

Der Eichmannprozess (1961)

Auch während des Eichmannprozesses, nach den Nürnberger Prozessen das weltweit meistbeachtete Medienereignis mit Bezug auf den Judenmord, werden Filmaufnahmen als Beweismittel eingesetzt und im Gerichtssaal gezeigt. Die für die Durchführung des Prozesses Verantwortlichen versuchen aus den Fehlern der ersten Verfahren gegen führende Nazis in Nürnberg zu lernen und begründen die Anklage eher auf Zeug:innenausagen als auf Dokumenten.[33] Die Aufführung von Filmen hingegen wird als erfolgreiche Strategie übernommen. Das während der Verhandlung gezeigte Filmmaterial aus Westerbork wird als Beweismittel anerkannt und ist daher im israelischen Staatsarchiv aufbewahrt.[34] Vorgeführt wird eine Positivkopie des Negativmaterials vom dritten Zug.[35]

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 42 Titelkarten. NIOD 250i. Dok 854.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 43 Der Kontrollraum des Eichmannprozesses in Jerusalem. Leo Hurwitz in der Mitte mit dunklem Hemd. Milton Fruchtman, der Produzent, steht hinter ihm.

Das Westerborkmaterial wird, zusammen mit anderem *footage*,[36] in der Sitzung Nr. 70 am 8. Juni 1961 im Gerichtssaal vorgeführt. Da ein Fernsehteam den gesamten Prozess aufzeichnet, sind auch Teile dieser Aufführung auf Video dokumentiert. Aufgezeichnet wird nicht nur die Sitzung Nr. 70, sondern auch die inoffizielle Vorführung für Eichmann und seinen Anwalt am vorherigen Tag. Die Dokumentation des Eichmannprozesses auf Video erfolgt unter der Leitung des Regisseurs Leo Hurwitz, der die Positionierung der Kameras überwacht und den MAZ-Schnitt live gestaltet.[37]

Er platziert vier für die Zuschauer:innen unsichtbare Kameras im Gerichtssaal, die jeweils Schwenks und Zooms ausführen können. Diese vier Kamera-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

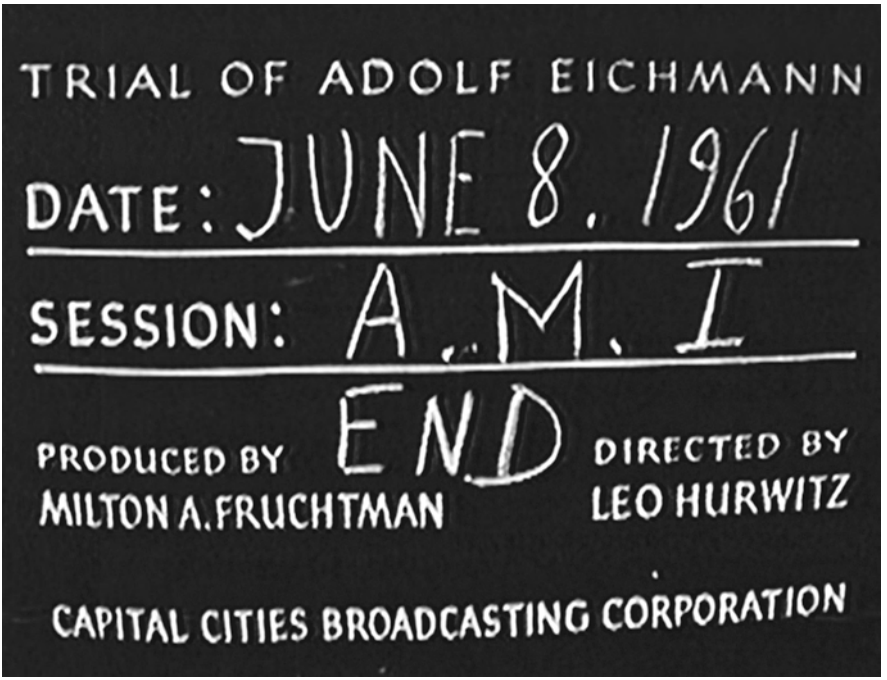


Abb. 44 Eingeblendete Filmklappe der Aufnahmen aus dem Gerichtssaal.

perspektiven observiert er von seiner Regie aus und entscheidet live, welche der Kameras auf das Videotape aufgezeichnet wird. Die von Hurwitz verfolgte ästhetische Strategie orientiert sich mit ihren suggestiven Schuss-Gegenschuss-Montagen und Closeups am damals populären *direct cinema* von Drew & Associates und dessen Suche nach *privileged moments*.[38]

Hurwitz' zum Teil recht plakative Montagen sind von Zeitgenossen mehrfach als aufgesetzt oder künstlich kritisiert worden.[39] Die über die Montage vermittelte Narrativierung des Prozessgeschehens lässt sich jedoch nicht auf eine rein effekthascherische Zuspitzung reduzieren. Hurwitz scheint im Gegenteil im Laufe der Zeit ein Gespür dafür zu entwickeln, wann es sich lohnt, auf Eichmann zu schneiden. Eichmann, der das Verfahren über weite Strecken emotions- und bewegungslos verfolgt, hat immer wieder kurze aktive Momente, die Hurwitz geschickt einzufangen versteht. In dieser Weise nimmt er jeden Tag ca. sieben Stunden Material auf, von dem die vertraglich verbundenen Fernsehstationen

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jeweils eine Auswahl senden.[40] Im ZDF wird zweimal pro Woche unter dem Titel Eine Epoche vor Gericht über den Prozess berichtet. Obwohl offiziell geplant ist, die Aufzeichnungen vollständig zu archivieren, sind offenbar viele der Bänder nicht erhalten geblieben.[41]

Der Aufführung der Filme vor Gericht als Beweis gehen einige Diskussionen voraus. In Sitzung 54 beantragt der Staatsanwalt Gideon Hausner schließlich die Aufführung und versichert, dass er für alle gezeigten Szenen Personen präsentieren werde, die deren Authentizität bezeugen können.[42] Staatsanwalt Hausner schränkt damit den Beweischarakter der Filme allerdings ein.

> But we shall only exhibit a film in a case where some witness or other will be able to appear and swear that what he saw with his own eyes at a particular place and at a particular time looked as the film shows. […] We have a film which was apparently taken at the time of a deportation to the Westerbork camp. We shall bring a witness who will swear that when people were deported, the scene looked like that, and this will illustrate the testimonies heard.[43]

Das Filmmaterial wird am 7. Juni in einer nichtöffentlichen nächtlichen Probevorführung für Eichmann und seinen Anwalt und offiziell am 8. Juni 1961 in Sitzung Nr. 70 jeweils stumm vorgeführt.[44] Als Zeuge für das Material aus Westerbork ist Dr. Joseph Melkman anwesend. Der spätere Direktor von Yad Vashem[45] wurde am 15. Februar 1944 von Westerbork nach Auschwitz deportiert. Melkmans Aussagen – er war bereits am 10. Mai in Sitzung Nr. 34 zum ersten Mal befragt worden – gehören neben Jacob Pressers Geschichtsbuch *Ondergang* und dem Tagebuch von Mechanicus zu den einflussreicheren Quellen für die Historisierung der Deportationen in Westerbork. US-amerikanische Zeitungen zitieren sie mehrfach ausführlich,[46] und die Videoaufnahmen werden wahrscheinlich in vielen Ländern im Rahmen der Berichterstattung über den Eichmannprozess im Fernsehen ausgestrahlt. So erneuern sich die sozialen Gedächtnisse vom Judenmord, die bereits durch die Verwendung der Deportationssequenz des Westerborkfilms in Resnais Nuit et Brouillard und in Ein Tagebuch für Anne Frank (1958, Joachim Hellwig) in den späten 1950er Jahren eine zweite Rahmung erfahren haben. Melkman erzählt von den Dienstagstransporten, vom nächtlichen Ausrufen der Namenslisten und von der Abfertigung der Züge in Westerbork. Der sehr detaillierte Bericht führt zu einer indirekten Aufladung des Filmgedächtnisses des Filmmaterials. Die nur wenige Tage nach Melkmans erster Aussage in Sitzung Nr. 70 im Gerichtssaal stattfindende Aufführung des Westerborkma-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

terials als Beweismittel wird im westdeutschen Fernsehen zwar nicht gezeigt, stattdessen aber montierte bereits Folge 3 von Eine Epoche vor Gericht am 25. April 1961 Einstellungen aus dem Westerborkmaterial in eine Sequenz über die Verlesung der Anklage. Diese Kontextualisierung und Verbindung der Aufnahmen aus Westerbork mit dem Eichmannprozess, in dem es ja vor allem um Deportationen geht, trägt zur öffentlichen Wahrnehmung des Westerborkfilms und zur erhöhten Aufmerksamkeit für die Deportationen bei.[47] Dass auch hier, wie bei der Berichterstattung über den Prozess gegen Rauter, das Westerborkmaterial im Zusammenhang mit der Verlesung der Anklage verwendet wird, unterstreicht seine Beweisfunktion.

Anders als im Fall des Prozesses gegen Hanns Albin Rauter, bei dessen Berichterstattung der Eindruck einer Aufführung nur durch den Schnitt erzeugt wurde, zeigt der Mitschnitt des Eichmannprozesses wirklich den Angeklagten beim Betrachten des Westerborkmaterials. Eichmann schaut das Material bei der Probevorführung am 7. Juni in einer Strickjacke, leicht nach rechts gelehnt, in einer Art Denkerpose den Kopf auf den rechten Arm gestützt, zunächst emotionslos an. Wie ein Vergleich des Hurwitz-Videos mit dem im Gerichtssaal aufgeführten Westerborkmaterial ergab, scheint in der Probe die gesamte Vorführung des Materials ungekürzt auf Video dokumentiert zu sein.[48] Etwa die Hälfte der Deportationssequenz (41 Einstellungen) ist im Video zu sehen und Hurwitz schneidet elf Mal auf Eichmann. Die Schnitte sind zwar noch etwas holperig, verraten aber die Intentionen des Regisseurs. So schneidet Hurwitz u. a. jeweils direkt nach dem Bild der Settela, nach dem Bild mit den alten Leuten im Waggon, nach dem Beladen der Fässchen für die Notdurft und nach der Einstellung mit der großen weißen Bahre auf Rädern auf Eichmann. Damit markiert er bereits 1961 die heute am häufigsten verwendeten Einstellungen des Materials.[49]

Eichmanns Anwalt kommentiert die Aufführung der Westerborkszenen nicht kritisch, d. h. er sieht in ihnen offenbar, genau wie Gemmeker 1948, kein größeres Problem für seinen Mandanten. Im Zusammenspiel mit Melkmans Aussage haben die Westerborkbilder auf die Prozessbeobachter:innen dennoch einen größeren Eindruck gemacht, wie eine Passage in Haim Gouris *Facing the Glass Booth* deutlich macht: [50]

> But even more chilling are the scenes from a German newsreel: a train arrives at a camp platform; people in suits and coats climb out, carrying their suitcases, they and their children; the purposeful bustle; the dignified man who stops and looks around, as if trying to find a porter to carry his bags; the man who lights a cigarette, the one who looks at his

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> watch; the diligent woman inspecting her new home; the thick trees in the background. As in the movies, you have the impulse to warn the hero, ›Look out behind you! Look out behind you!‹ The audience, after all, always knows things the actors do not. Suddenly, the German camera comes to rest on the face of a Jewish girl in a dark-colored scarf, who undoubtedly guesses everything. That face will haunt you for days afterward, and sometimes, at night, you may see it as a negative: a dark face in a white scarf. Aside from the photographs of the ›action squads‹ in the East, taken from a distance, I think I have already seen most of these pictures in other documentary films. But now they are being screened at a closed session of the Jerusalem District Court, where Adolf Eichmann is on trial. [51]

Das Mädchen Settela und auch einige der Deportierten sind hier gut wiederzuerkennen. Manche der Details haben jedoch nichts mit dem gezeigten *footage* zu tun. Das Mädchen hat in Wahrheit ein helles Kopftuch und im Westerborkmaterial gibt es weder rauchende, noch auf die Uhr schauende oder besonders elegante Personen und auch keine großen Bäume, sondern nur dürre Setzlinge. Auch wenn seine Erinnerung überraschend vage ist, hält Gouri das Entscheidende fest: bis auf den Film aus Libau ist dem Publikum das Material vertraut. Der Hinweis auf den bleibenden Eindruck der Settela und das Bedürfnis, die Deportierten zu warnen – all das ist Ausdruck der starken emotionalen Wirkung der Bilder. Der Westerborkfilm erscheint hier als Teil der Anklage. Die Aufführung der Bloßstellung der Täter:innen durch die Konfrontation mit einer Aufzeichnung ihrer Taten ist auch ein Traum des Kinos von der Wirkmacht der Bilder. Schon in Fury (1936, Fritz Lang) wird die Konspiration einer Kleinstadt mithilfe von nichtveröffentlichten Archivbildern eines Wochenschauteams, die beim *show down* im Gerichtssaal aufgeführt werden, aufgedeckt. Hier geht es nicht nur darum, sich ein Bild von den Taten zu machen – die Bilder sollen die ausweichenden Antworten Eichmanns widerlegen. Das Westerborkmaterial erfährt hier, wie aus Haim Gouris Beschreibung deutlich wird, eine nachträgliche Authentifizierung. Es ist bereits aus Dokumentarfilmen bekannt und seine Verwendung als Beweis vor Gericht belegt und verstärkt seinen Dokumentcharakter. Auch wenn dieser Zusammenhang nicht allen im Publikum gleichermaßen gegenwärtig sein mag, ist er als Insiderwissen für die spätere Auswahl durch Archive Producer:innen und Rechercheteams von Relevanz.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Deportation der »Diamant-Juden«

Es gibt über die Verwendung des Westerborkmaterials als Beweis hinaus noch eine weitere Verbindung zwischen dem Eichmannprozess und dem Filmmaterial. Denn die Aufnahmen des dritten Zugs vom 19. Mai 1944 zeigen – wahrscheinlich hauptsächlich – die Deportation einer als »Diamant-Juden« bezeichneten Gruppe von Zwangsarbeiter:innen und ihren Familien nach Bergen-Belsen,[52] an die sich Eichmann in einer seiner Aussagen vor Gericht erinnert. Diese ist von Bedeutung für den Westerborkfilm, da der Transport dieser Gruppe nach Bergen-Belsen mit großer Wahrscheinlichkeit der eigentliche Anlass für die Aufzeichung der Deportation auf Film war. Bei den sogenannten »Diamant-Juden« handelt es sich um eine kurzzeitig privilegierte Gruppe von Fachleuten aus dem Diamanthandel und deren Familien, die auf Weisung Himmlers nach Bergen-Belsen deportiert werden und dort zwecks Devisenbeschaffung eine Diamantschleiferei betreiben sollen.[53] In den Akten des Eichmannprozesses sind diese mehrfach Thema. Eichmann besucht im November 1943 die Niederlande und nimmt am 10. November 1943 an einem Treffen mit Zoepf und dem Bevollmächtigten beim Reichsdiamantenbüro Assessor Hahnemann teil, bei dem es auch um den Status der »Diamant-Juden« geht.[54] Bei einem weiteren Treffen am 13. November 1943, an dem auch der Lagerkommandant von Westerbork Gemmeker teilnimmt, ist die Herausnahme der Diamantschleifer:innen aus den Transporten nach Auschwitz wieder Thema.[55] Eichmanns Anwalt Dr. Servatius kommt in der 83. Sitzung ein weiteres Mal auf die »Diamant-Juden« zu sprechen. Während die Anklage das Dokument vom 13. November 1943 als Beleg für Eichmanns europaweite Tätigkeit als Organisator des Völkermords anführt, versucht Eichmanns Verteidiger anhand des Dokuments zu belegen, dass Eichmann gerade in Hinsicht auf die Entscheidung, wohin die zu Deportierenden im Einzelnen verschickt werden, keinerlei Einfluss hat. In diesem Zusammenhang erwähnt Eichmann die Bedeutung der »Diamant-Juden«:

> Dr. Servatius: Lag eine besondere Veranlassung vor, dass Sie selbst nach Holland fuhren zu dieser Besprechung?
> Eichmann: Von all den hier angeführten Punkten habe ich eine direkte Erinnerung nur noch an die Tatsache oder an die Vorstellung der Diamantenspalter, da weiß ich, dass um jene Zeit eine ziemliche … Bewegung im Gange war.
> Dr. Servatius: An einen besonderen Auftrag erinnern Sie sich nicht?
> Angeklagter: Sicherlich musste [ich] an Ort und Stelle die Tatsachen feststellen, um sie zu berichten, denn es ergibt sich ja aus dem Text, dass ich selbst nicht entscheiden konnte.[56]

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es ist sicher kein Zufall, dass Gemmeker gerade den Transport der »Diamant-Juden« filmen lässt, über den er acht Monate vorher mit Eichmann persönlich gesprochen hat und der Eichmann seiner eigenen Erinnerung nach wichtig war. Evtl. ist Gemmekers Intention in diesem Fall wirklich, seinen Vorgesetzten in Berlin Bericht zu erstatten, während beispielsweise das Material aus den Werkstätten von vornherein mit anderen Vorsätzen gedreht wird. Himmler befiehlt bereits am 3. Dezember 1942, im Lager Herzogenbusch eine Diamantschleiferei einzurichten, und lässt 1943 entsprechende Maschinen aus Auschwitz nach Holland bringen. Anlässlich eines erneuten Besuchs im Lager ordnet er am 3. Februar 1944 den Transfer der Diamantschleifer und ihrer Familien nach Westerbork und dann weiter nach Bergen-Belsen an. Die Maschinen sind zum Zeitpunkt der Übersiedlung bereits dorthin transportiert worden.[57] Der Holocaustüberlebende Maurice Werkendam erinnert sich nach dem Krieg an die Ankunft der Diamantschleifer in Bergen-Belsen:

> At the end of May 1944 the diamond group arrived in Bergen-Belsen from Amsterdam, and the men told us that a diamond industry would be established here. The diamond group did not have to work. The Jewish men from Holland, including many diamond traders, [die zu dem Zeitpunkt schon in Bergen-Belsen lebten, F.S.] were very jealous, since this special group did not work, but instead played soccer, cards, and other games. A few months later the camp elder Albala announced that if there were any diamond workers in other groups, they could register on a second diamond list so they could also be employed in the diamond industry. My brother Max and I put our names on that second list as experienced diamond workers. All the equipment for that new industry was already there in Bergen-Belsen, we just had to find a place to put the machines, we were told, in addition to all the promises of perks like cigarettes and better food and the like. The total diamond list grew from 104 to 164 people. The Asscher family was not among them yet. Of course, people who knew nothing about the diamond industry also had their names put on the list to get a better life and not have to work. But that didn't happen: we still had to do heavy work; sometimes we had Sundays off, but mostly we worked seven days a week.[58]

Eine Sperrliste für Juden und Jüdinnen aus der Diamantindustrie, auf die man sich gegen eine Gebühr setzen lassen kann und die eine Deportation nach Polen verhindert, gibt es in Amsterdam schon bald nach der Besetzung durch die Deutschen. Loe de Jong spricht von 800 Personen, die direkt gesperrt sind, und von bis zu 1200 Familienangehörigen, die davon profitieren.[59] Grundidee hinter der Liste ist eine Erhaltung der niederländischen und belgischen Diamantindustrie

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit dem Ziel, dem südafrikanischen Weltmonopol etwas entgegenzusetzen. Die 1941 eingeführte Liste ist jedoch eine Finte, um an gehortete Rohdiamanten zu kommen. Nachdem viele der ehemaligen Diamanthändler:innen eine Pflichtabgabe in Industriediamanten geleistet haben, platzt die Liste im Dezember 1942. Allerdings wird der Plan, eine Diamantindustrie zu betreiben, nicht aufgegeben, sondern schließlich im KL Herzogenbusch umgesetzt. Der Transport am 19. Mai 1944 markiert also nur die Verlegung dieses Projekts weg vom nun frontnahen Herzogenbusch ins sichere Bergen-Belsen. Die Auswahl dieses speziellen Deportationstermins für Filmaufnahmen kommt Gemmeker, der einen gewöhnlichen Transport wahrscheinlich nicht freiwillig gefilmt hätte, entgegen. Die sogenannten »Diamant-Juden« sind weniger ängstlich, da sie wissen, dass sie nicht in ein Arbeitslager in Polen verbracht werden. Jakob Presser erwähnt den 19. Mai 1944 als Deportationsdatum der »Diamant-Juden« in *Ondergang* bereits 1965.[60] Es ist eigenartig, dass kaum Material vom Einsteigen der sogenannten »Diamant-Juden« in die Dritte-Klasse-Wagen gefilmt wird, sondern nur davon, dass die meisten der Deportierten in die Viehwaggons einsteigen. Wenigstens einer der drei Personenwagen war für die »Diamant-Juden« reserviert, und es gibt immerhin eine Einstellung, in der wir zwei Kinder aus einem dieser Wagen winken sehen. Bei ihnen handelt es sich um Kinder der Familie Degen, die auf der Diamantliste steht.[61] Die von Broersma und Rossing 2021 veröffentlichten Erkenntnisse über die Identität einiger der auf dem Material sichtbaren Personen legen nahe, dass nicht ausschließlich »Diamant-Juden« gefilmt wurden. Drei der (wenn auch nicht zweifelsfrei) identifizierten Personen sind demnach keine, sodass man davon ausgehen muss, dass offenbar gleichzeitig eine Gruppe Personen aus der Strafbaracke in den Zug einsteigt. Möglicherweise war es Gemmeker ganz recht, dass auch die privilegierten Facharbeiter:innen in den Viehwaggons transportiert wurden, wovon man angesichts der wenigen Personenwaggons ausgehen muss, und was durch die Untersuchung von Broersma und Rossing bestätigt wird. Auf diese Weise gelingt es ihm, eine besonders ruhige und dennoch authentisch wirkende Deportation auf Film zu bannen. Uninformierte Zuschauer:innen bekommen bis heute den falschen Eindruck, die nach Auschwitz deportierten Juden und Jüdinnen seien gutgelaunt und ahnungslos abgefahren.

Die Holocausterinnerung ist nur kurze Zeit nach dem Eichmannprozess besonders in Deutschland durch den Auschwitzprozess 1963 erneut Gegenstand der Berichterstattung. Allerdings geht es hier kaum um die Deportationen, sondern vor allem um die Ermordungen mit Zyklon-B, sodass das Westerborkmaterial eine untergeordnete Rolle spielt. Auf die dokumentarfilmische Auseinander-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

setzung mit dem Holocaust im Allgemeinen haben diese Prozesse allerdings eine erhebliche Wirkung. Die Zahl der weltweit veröffentlichten Dokumentarfilme, die sich mit dem Holocaust befassen, steigt im Jahr des Eichmannprozesses sprunghaft an – von durchschnittlich neun pro Jahr in der Dekade vorher auf 35 im Jahr 1961. Das mediale Interesse, das dem Eichmannprozess 1961 und dem Frankfurter Auschwitzprozess 1963 international zu Teil wird, gilt als einer der Wendepunkte in der internationalen Wahrnehmung des Holocaust. Die Prozesse bedeuten auch eine Aktualisierung des Holocaust für die erste Nachkriegsgeneration, die sich in Deutschland als prägend für die gesamte Holocausterinnerung erweisen wird. Beide Prozesse affirmieren die bereits auf Deportation und Vernichtungslager und nicht auf den *Holocaust by bullets* fokussierenden Holocaustgedächtnisse. Dies begünstigt eine Weichenstellung, die bis heute die internationale Holocausterinnerung bestimmt. Für die Erinnerungskultur in Deutschland ist über diese beiden Prozesse hinaus der Ulmer Einsatzgruppenprozess 1958 von größerer Bedeutung. Das außergewöhnliche öffentliche Interesse resultiert in der Forderung nach systematischen Ermittlungen und mündet schließlich in der Gründung der »Zentralen Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen« 1958. In Hinsicht auf diese Entwicklung werden der Eichmann- und der Auschwitzprozess als weitere Erfolge bei der juristischen Vergangenheitsbewältigung wahrgenommen. 1965 wird auf internationalen Druck hin die Verjährungsfrist für NS-Verbrechen in der BRD zunächst fünf Jahre ausgesetzt und schließlich 1970 ganz aufgehoben. 1964 erhält die »Zentrale Stelle« auch die Zuständigkeit für Verbrechen im ehemaligen Reichsgebiet[62] und beginnt, nicht nur gegen Lagermannschaften und Einsatzgruppen im besetzten Ausland zu ermitteln, sondern auch gegen Vertreter der Reichsbehörden. Die mediale Flankierung der Historisierung des Holocaust durch Prozesse gegen Einsatzgruppen, Lagermannschaften und Schreibtischtäter stoppt jedoch Ende der 1960er Jahre abrupt. Denn die juristische Aufarbeitung der NS-Verbrechen in Deutschland kommt im Anschluss an eine Rechtsreform – dem sogenannten Verjährungsskandal aus dem Jahr 1968 – fast völlig zum Erliegen. Durch die auf Betreiben Eduard Drehers im Rahmen der Rechtspflege durchgeführte Änderung des § 50 StGB verjährt die Beihilfe zum Mord, wenn »besondere persönliche Merkmale« des Tatmotivs fehlen. Die scheinbar nebensächliche Anpassung führt dazu, dass die Ermittlungsverfahren gegen tausende NS-Täter:innen im Zusammenhang mit dem Judenmord Ende der 1960er Jahre eingestellt werden, da diese Verbrechen nun als bereits seit 1960 verjährt gelten.[63] Die Radikalisierung der Studentenbewegung Ende der 1960er Jahre ist auch eine Reaktion auf diese

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Art des Umgangs mit der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit. Die Verwendung des Westerborkmaterials in den Kriegsverbrecherprozessen trägt zu seiner Bekanntheit bei, vor allem aber dient sie als Legitimation der Nutzung durch Archive Producer:innen und Produzent:innen. Der Westerborkfilm beginnt aber schon vor dem Eichmannprozess in Spiel- und Dokumentarfilmen zu zirkulieren, allerdings zunächst nur in den Niederlanden.

7.2.2 Beginn der Bilderwanderung in der Nachkriegszeit (1948–1959)

Die erste Verwendung des Westerborkmaterials nach dessen Auftauchen in der Polygoonwochenschau von 1948 findet sich in De Vlag (1955, Kes Stip), einem fiktionalen Kurzfilm, der 1955 in den Niederlanden anlässlich des zehnten Jahrestags der Befreiung im Auftrag des Rijksvoorlichtingsdienstes von der Produktionsfirma Polygoon-Profilti gedreht wird.[64] Frank van Vree verweist 1999 in seinem Essay über den Film »De Vlag als lieu de memoire« auf den halboffiziellen Status des Films und die damit verbundene Relevanz für die sozialen Gedächtnisse und Geschichtsbilder der Besatzungszeit in den Niederlanden. Ab Ende April 1955 läuft De Vlag im Vorprogramm zahlreicher Premierenkinos und erhält eine Reihe von weitgehend wohlwollenden Zeitungskritiken.[65] Wie in vielen der staatlich beauftragten Filmproduktionen der unmittelbaren Nachkriegszeit kommen auch in De Vlag Juden und Jüdinnen als Verfolgte oder Opfer nur indirekt vor. Das Voice-over erwähnt, dass der versteckte Junge »zum Tode verurteilt wurde, nur weil er geboren wurde« (ein Hinweis, der in den zeitgenössischen Rezensionen bezeichnenderweise übergangen wird).[66] Ein wenige Sekunden dauernder, unkommentierter Blick auf das zerstörte jüdische Viertel in Amsterdam und schließlich drei Einstellungen aus dem Westerborkfilm sind die einzigen Spuren der Judenverfolgung. Keine der Kritiken geht auf die fehlende Erwähnung der Ermordung der niederländischen Juden und Jüdinnen ein. Damit orientiert sich auch die Berichterstattung über De Vlag an der Tendenz der offiziellen, staatlichen Bezugnahmen auf den Judenmord. Ganz im Gegensatz dazu stehen zwei in den Niederlanden privatwirtschaftlich produzierte Spielfilme aus der Nachkriegszeit, die sich explizit mit dem Völkermord befassen. Niet Tevergeefs (1948, Edmond Grévilles), bezeichnenderweise der erste abendfüllende Spielfilm, der nach Kriegsende in den Niederlanden gedreht wird, und Lo-LKP (1949, Max de Haas) gehen auf die Judenverfolgung ein, auch wenn sie diese nicht in den Mittelpunkt stellen. Beide weisen keine direkten Verwendungen von Material aus dem Westerborkfilm auf. Im Fall von Lo-LKP verwundert dies, da der Film über

https://doi.org/10.5771/9783968300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 45 Screenshot aus Lo-LKP (1949, Max de Haas).

das Leben und Sterben des Widerstandskämpfers Willem Visser lange Passagen mit Archivmaterial enthält. Die ca. zwölfminütige historische Einführung aus Archivmaterial und gestellten Szenen befasst sich zunächst belustigend und distanzierend mit der Besetzung der Niederlande durch die Wehrmacht. Auf gestellte Aufnahmen von Wehrmachtssoldaten, die mit holländischen Jungen und Mädchen spielen, folgt eine mehrminütige Passage über die allmähliche Verschlechterung der Situation der niederländischen Judenheit, die ihren Höhepunkt in einer Deportationsszene findet. Sie ist nachgestellt, wenn auch in einem an Wochenschauaufnahmen erinnernden Duktus, und lässt sich nicht eindeutig vom Rest des Archivmaterials unterscheiden. Und diese Szene enthält eine Überraschung. Denn Max de Haas hat hier mit einigem Aufwand das Westerborkmaterial nachgestellt und als *re-enactment* für seinen Film neu gedreht. Diese nachgedrehten Szenen einer Deportation wirken realistischer und intensiver als das Westerborkmaterial und man kann davon ausgehen, dass Max de Haas sie auch aus diesem Grund herstellen ließ. Lo-LKP weist unmissverständliche Bezugnah-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

men auf das Westerborkmaterial auf. So trägt der Güterwaggon in der nachgestellten Szene die Kreideaufschrift »75 Pers.«, fast genau wie der Waggon, aus dem Settela am Bahnsteig in Westerbork in die Kamera blickt (Abb. 46 & 47). Für beinahe jede der neu gedrehten Einstellungen gibt es ein Pendant im Archivmaterial aus Westerbork. Einzig das Mädchen, auf das die Kamera fokussiert, ist kein Sinti-Mädchen mit Kopftuch, sondern ein dunkelgelocktes, das eher den Publikumserwartungen an eine niederländische Jüdin entspricht. Allerdings verzichtet Max de Haas hier auf eine kompositorische Komponente. Das Mädchen schaut nicht durch einen Spalt, sondern aus einer offenen Wagentür (Abb. 48). Zudem werden die Waggons hier nicht von Funktionshäftlingen verschlossen, sondern von SS-Männern (Abb. 46), auch das ist eine der Disambiguierungen des *re-enactments* gegenüber der Vorlage.

Abgeschlossen wird die Deportationsszene mit einer Überblendung zu britischem Filmmaterial von SS-Männern, die in Bergen-Belsen Leichen von einem LKW hieven. Der Kommentar leitet von hier zur Zwangsarbeit und schließlich



Abb. 46 Screenshot aus Lo-LKP (1949, Max de Haas).

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 47 Screenshot aus dem Westerborkfilm.



Abb. 48 Screenshot aus LO-LKP (1949, Max de Haas).

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 49 Screenshot aus Lo-LKP (1949, Max de Haas).



Abb. 50 Screenshot aus dem Westerborkfilm.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zum Widerstand über. Lo-LKP wird erstmals 1947 in der Presse erwähnt und ein Jahr später berichtet *De Tijd* über den Abschluss der Dreharbeiten und die Aufnahmen im »Straflager«.[67] Nach Niet Tevergeefs (1948) und Een koninkrijk voor een huis (1949, Jaap Speyer) ist Lo-LKP die dritte und vorerst letzte niederländische Nachkriegsproduktion. Die Besteuerung von Filmproduktionsfirmen in den Niederlanden war für einen kommerziellen Produktionsbetrieb schlicht zu hoch.[68] Bereits der erste Bericht über eine Aufführung des Films auf dem »Holland Festival« in *De Tijd* vom 14. Juni 1949, wo er zusammen mit Ladri di biciclette (1948, Vittorio De Sica) läuft, zeigt ein Foto von den nachgestellten Szenen vom Bahnhof in Westerbork, geht aber nicht näher auf dieses *re-enactment* ein. Die Kritiken in der niederländischen Presse sind insgesamt positiv. Die Darstellung der Deportationen wird erwähnt, jedoch bezeichnenderweise, ähnlich wie später bei Nuit et Brouillard, in den Kontext der Verschleppung in die Zwangsarbeit gestellt. Trotz dieser Zurückhaltung in Bezug auf die Vernichtungslager werden in fast allen Besprechungen die im Film vorkommenden Juden und Jüdinnen erwähnt. Dass sich der dokumentarische Teil vorrangig mit der Verfolgung der niederländischen Judenheit befasst, steht jedoch nirgends. Für Regisseur Max de Haas war diese Art der Bezugnahme auf den Judenmord offenbar angemessen, für seine Rezensenten dagegen nicht. Der Gegensatz zwischen der staatlichen Produktion De Vlag, die den Judenmord als unangenehme Erinnerung weitgehend ausspart, und den beiden Spielfilmen, die ein öffentliches Interesse an diesen Themen antizipieren, das dann aber von der Presse wiederum nicht aufgenommen wird, sollte nicht als Hinweis auf ein sich erst bildendes soziales Gedächtnis missverstanden werden, sondern als zwei intentionale, wenn auch gegensätzliche Arten der Befassung mit einer historischen Tatsache, die allgemein bekannt ist. Dass sich das Geschichtsbild vom Holocaust in Europa in den 1960er Jahren noch einmal in einer Art sekundärer Historisierung zu einem weitaus anschlussfähigeren Gedächtnis wandeln sollte, bedeutet nicht, dass ein solches Gedächtnis nicht als subkutane Erinnerung bereits direkt nach dem Krieg existiert.

Die erste Verwendung des Westerborkmaterials außerhalb der Niederlande ist wenig später die in Nuit et Brouillard (1956). In den folgenden Jahren erscheint das Material im DEFA-Kurzfilm Ein Tagebuch für Anne Frank (1958), in Mein Kampf (1960, Erwin Leiser) und Eichmann und das Dritte Reich (1961, Erwin Leiser), in Das Leben von Adolf Hitler (1961, Paul Rotha)[69] sowie in Der grosse Vaterländische Krieg (1965, Roman Karmen), und gehört daher zum gemeinsamen Repertoire der sogenannten Kompilationsfilme.[70] Das Material

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

findet Anfang der 1960er Jahre auch in Fernsehdokumentationen Verwendung, unter anderem in der Eichmanndokumentation Auf den Spuren des Henkers (1961, Schier-Gribowsky) und in den Fernsehserien Das Dritte Reich (1960/61, Heinz Huber, Arthur Müller, Gerd Ruge) in der BRD sowie De Bezetting (1960–65, Milo Anstadt) in den Niederlanden. Diese Verwendungen fallen in die Zeit der Entstehung des Geschichtsbilds vom Holocaust als hauptsächlich in den Vernichtungslagern stattfindendes Verbrechen[71] an wehrlosen Mitbürger:innen, für dessen Illustration das Westerborkmaterial maßgebliche Bedeutung hat. Den eigentlichen Ausgangspunkt der internationalen Bilderwanderung bilden die drei ersten Verwendungen außerhalb der Niederlande: Nuit et Brouillard (1956) in Frankreich, Ein Tagebuch für Anne Frank (1958) in der DDR und der kaum bekannte westdeutsche Fernsehdokumentarfilm Als wär's ein Stück von Dir! (1959, Peter Schier-Gribowsky) in der BRD.

Die bis heute bekannteste Verwendung des Westerborkmaterials ist die in Nuit et Brouillard, einem 30-minütigen, aus Archivmaterial und neu gedrehten Szenen kompilierten Essayfilm über die Vernichtungs- und Arbeitslager der Nationalsozialisten unter besonderer Berücksichtigung der deportierten Widerstandskämpfer:innen, den Alain Resnais im Auftrag des Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale herstellt. Als die politische Situation 1954 zu Schwierigkeiten bei der Materialakquise in englischen und französischen Archiven führt, sichtet er gemeinsam mit Olga Wormser das Westerborkmaterial in Amsterdam im RIOD[72] und entschließt sich, Teile der Deportationsszenen sowie Fotos aus dem privaten Fotoalbum des Lagerkommandanten zu verwenden. Bei den Fotos handelt es sich um drei Aufnahmen aus der Villa des Kommandanten, die mit großer Wahrscheinlichkeit vom Fotografen und Lagerinsassen Rudolf Breslauer stammen. Sie zeigen Gemmeker mit seinem Hund und seiner Sekretärin und Geliebten Elisabeth Hassel-Müllender beim Lesen und Schach spielen sowie in größerer, ausgelassener Damenrunde. In Nuit et Brouillard ist diesen Fotos als *establishing shot* ein Standbild der Villa des Kommandanten des Konzentrationslagers Stutthof vorangestellt. Auf die Fotos von Gemmeker und seiner Sekretärin folgen Bilder aus Auschwitz. Die Montage amalgamiert die drei Orte zu einem einzigen. Resnais zielt hier, ähnlich wie Die Todesmühlen (1954), auf die Typisierung eines verallgemeinerten Lagers ab.[73] Das Voice-over weist im Prinzip sachgemäß auf die etwas außerhalb gelegene Villa des Kommandanten hin,[74] in der im Kontrast zur Willkür des Lagers das gesellschaftliche Leben gepflegt wird – der vielfach preisgekrönte Cannes- und Oscar-Gewinner The Zone of Interest (2023, Jonathan Glazer) machte diesen topografischen Zusammenhang erst kürzlich zum

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zentralen Gegenstand seiner Handlung und Gestaltung. Die unkommentierte Kombination der Fotos aus dem Durchgangslager Westerbork mit denen aus Auschwitz illustriert in Nuit et Brouillard den Abstand zwischen Privatleben des Wachpersonals und Lageralltag des Arbeits- und Vernichtungslagers effektiv. Diese Typisierung reduziert die verwendeten Einstellungen der Deportation aber nicht zu Illustrationen, wie zu erwarten wäre. Im Gegenteil geht das in der deutschen Fassung von Paul Celan übersetzte Voice-over erklärend auf Bilddetails des Westerborkmaterials ein, das dadurch als Dokument in Erscheinung tritt. Durch diese Sensibilisierung für den Bildinhalt stellt sich ein Authentizitätseindruck ein, den selbst eine genaue Angabe der Provenienz kaum je evozieren könnte.[75]

Verwendet werden Einstellungen des ersten und des dritten Zugs gemischt mit dem sogenannten WFD-Material. Auf eine totale und eine halbtotale Einstellung mit Jüdinnen und Juden, die am Güterzug entlanggehen oder auf das Einsteigen warten, folgt eine halbnahe Einstellung vom ersten Zug, in der zwei niederländische Maréchaussée-Gendarme einem deutschen Ordnungspolizisten dabei zusehen, wie er eine Liste überprüft. Die Montage springt zurück zu den Juden und Jüdinnen an den Waggons. Ein glatzköpfiger Mann mit deutlich erkennbarem Judenstern geht ein wenig unschlüssig, sich unsicher die Hände reibend am Zug entlang auf die Kamera zu; eine Frau rechts blickt direkt in die Kamera. Schnitt auf das grobkörnigere und kontrastreiche WFD-Material. Ein Vater mit drei kleinen Kindern geht verängstigt an Güterwaggons entlang; im Hintergrund ist ein deutscher Soldat mit Karabiner zu sehen; auf dem Waggon steht »Deutsche Reichsbahn Posen«. Der Vater blickt kurz in die Kamera und dann zu Boden. Die Kamera springt an den verunsichert blickenden Vater heran; im Hintergrund sind nun ein polnischer und ein deutscher Uniformierter zu sehen, der Deutsche trägt einen Karabiner. Die Kamera schwenkt herunter auf die Kinder, die ängstlich links an der Kamera vorbeiblicken. Der Vater schaut nun ebenfalls in diese Richtung und scheint von dort Anweisungen zu erhalten. Er dreht sich leicht nach rechts und es sieht aus, als ob sich die Familie nun nebeneinander vor dem Waggon aufstellt, die Montage schneidet jedoch sogleich wieder auf die von links anrollende Bahre auf Rädern aus Westerbork, sodass der Eindruck entsteht, der Vater habe mit seinen Kindern Platz für die Bahre gemacht. Es folgt eine Einstellung mit vier SS-Männern und einem Hund, die in Richtung Morgensonne links an der Kamera vorbeiblicken. Sie stehen betont lässig da, einer hat eine Hand auf Brusthöhe in die Uniform gesteckt, drei haben die Schirme ihrer Mützen tief ins Gesicht gezogen. Zwei der Offiziere zeigen in Richtung aufgehender Sonne und schicken sich an, loszugehen. Schnitt auf die Bahre,

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die nun von einem Mann mit Judenstern, der direkt in die Kamera blickt,[76] wieder in die von den Offizieren angezeigte Richtung zurückgerollt wird. Schnitt auf am Bahnsteig ankommende Jüdinnen und Juden. Acht deutlich sichtbare Judensterne lassen keine Zweifel mehr darüber, um wen es sich hier handelt. Die Ankommenden blicken suchend, begrüßen andere *hors champ,* außerhalb des Blickfelds der Kamera, sind nicht orientiert, gehen verwirrt hin und her. Einer der Ankommenden wendet sich an einen Mann in einem Umhang, der eine offizielle Funktion zu haben scheint; der Befragte weist den Weg. Im Hintergrund umarmt sich ein Ehepaar zum Abschied. Die weiter von rechts ankommenden Juden und Jüdinnen tragen teils Koffer, teils Rucksäcke und aufgerollte Decken. Sie haben dicke Mäntel und Schals an; alle Männer tragen Hüte. Es folgt eine Einstellung mit acht SS-Männern und Ordnungspolizisten, die im Kreis stehen; einer macht Einträge in eine Liste. Schnitt zum Zug und zu einer Gruppe mit einem Leiterwagen an einem halboffenen Waggon; ein kleines Fässchen wird hineingereicht; einer der Männer mit den Fässern guckt prüfend ins Innere des Waggons. Zwei SS-Männer und ein Hund gehen den fast leeren Bahnsteig am Zug entlang. Sie treffen auf zwei andere Uniformierte. Einer der Offiziere zeigt den anderen mit beiden Händen eine bestimmte Länge an. Eine Waggonwand mit der Kreideaufschrift »74 Pers.«. Die Kamera schwenkt nach links und dann nach oben, und das Gesicht eines Mädchens mit einem Kopftuch erscheint. Das Mädchen blickt regungslos durch eine halb geöffnete Waggontür direkt in die Kamera. Es hat den Mund leicht geöffnet, und sein Gesicht wirkt merkwürdig ausdruckslos, fast entrückt; die Bedeutung dieses Blickes lässt sich nicht bestimmen; das Bild und besonders der Blick des Mädchens bleiben als begrifflich unbestimmt in Erinnerung. Durch die Bewegungslosigkeit des Mädchens sticht diese Einstellung aus dem geschäftigen Hin- und Her am Bahnsteig heraus. Auch der kurze Schwenk der Kamera, die hier offenbar kurzzeitig von Hand geführt wird und nicht auf einem Stativ ruht, unterscheidet den Moment von den anderen. Die Montage schneidet auf fünf deutsche Soldaten aus dem WFD-Material, die eine Waggontür mit Schwung zuziehen; dann zurück nach Westerbork – auch hier wird eine Waggontür geschlossen, allerdings von Männern mit Judensternen. In mehreren Einstellungen ist zu sehen, wie die Deportierten den Männern beim Schließen helfen und sich von ihnen freundschaftlich verabschieden. Dann wieder Ordnungspolizei und SS am Bahnsteig, der Zug fährt langsam an. Die Ordnungspolizei steigt mit professioneller Geschäftigkeit in den anfahrenden Zug ein und die Waggons werden langsam aus dem Lager gezogen. Rechts am Gleis steht ein SS-Mann mit einem Fahrrad, der an einen Landpostboten erinnert. Abge-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schlossen wird die etwas mehr als zwei Minuten dauernde Montage durch eine Einstellung aus dem polnischen Spielfilm Ostatni Etap (1948, Wanda Jakubowska), die einen bei Nacht in Auschwitz ankommenden Zug zeigt. Es folgen Farbaufnahmen der Gleise in Auschwitz bei Tag 1955. Die Montage ist am Anfang mit einer Variation der deutschen Nationalhymne (die Melodie der österreichischen Kaiserhymne von Joseph Haydn) in Moll von Hanns Eisler unterlegt. Erst wenn der Zug abfährt, beschreibt ein eindringliches Voice-over die menschenunwürdigen Zustände in den Waggons.

Der abwesende Blick der Settela ist eines der eindrucksvollsten Bilder der gesamten Montage. Allerdings fügt Nuit et Brouillard dem Westerborkmaterial mit den zwei Einstellungen eines verunsicherten Vaters mit kleinen Kindern aus dem WFD-Material stärker auf Mitleid abzielende Bilder hinzu, wohl um die ansonsten emotional eher indifferenten Westerborkeinstellungen mit empathischeren Bildern in ihrer Wirkung zu verstärken. Und Nuit et Brouillard lädt manche der Einstellungen durch das Zusammenmontieren eigentlich disparater Momente mit neuer Bedeutung auf. So suggerieren der SS-Mann und die niederländischen Gendarme vom ersten Zug zu Beginn der Montage, dass die Deportation unter Aufsicht und Anleitung der Sicherheitskräfte stattfindet. Die Bilder der Deportierten werden immer wieder, anders als im Westerborkfilm, von Einstellungen abgelöst, die Uniformierte zeigen. Insbesondere die auf das Bild der Settela folgende Einstellung der vier Soldaten aus dem WFD-Material, die den Waggon verschließen, zeigt die Deutschen als selbst Hand anlegende Täter der Deportation, ein Aspekt, der im Westerborkmaterial gerade vermieden wird. Trotz dieser Modifikationen hebt die Montage die den Westerborkeinstellungen eigene, geschäftige, aber nicht aggressive Stimmung nicht ganz und gar auf. Im Zusammenhang mit Eislers Musik bildet die Deportationssequenz einen unheimlichen, aber friedlichen Gegenpol zu den später folgenden Bildern aus den Vernichtungslagern. Montage und Kontextualisierung verstärken also die im Westerborkmaterial bereits angelegten Tendenzen. Der verunsicherte, suchende Mann auf dem Bahnsteig in Westerbork findet seine Entsprechung im suchenden und verzweifelten Vater aus dem WFD-Material. Die Ambitioniertheit der Wehrmachtssoldaten beim Türen Schließen aus dem WFD-Material nimmt der Lässigkeit, mit der sich SS und Ordnungspolizei im Westerborkmaterial inszenieren, ihre Neutralität. Aber auch neue Narrative entstehen durch die Montage. Die Einstellung mit Settela folgt auf das Bild mit Kommandant Gemmeker und seinem Hund, die den Bahnsteig entlanggehen. Dadurch entsteht der Eindruck, das Mädchen blicke dem Hund hinterher.[77] Lindeperg verweist auf einen weiteren Montageeffekt,

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch den Gemmeker einer in der folgenden Einstellung erscheinenden Krankenbahre den Weg zu weisen scheint.[78]

Das Westerborkmaterial nimmt eine Sonderstellung innerhalb von Nuit et Brouillard ein. Es ist das einzige der verwendeten Fremdmaterialien, in dem die abgebildeten Personen anhand der Judensterne als Juden und Jüdinnen erkennbar sind. Durch Abwesenheit von eindeutigen Hinweisen darauf, dass es in Auschwitz vor allem um deren Verfolgung und Ermordung ging, reiht sich Nuit et Brouillard in die Tradition der Re-Educationfilme ein. Der fehlende Verweis auf die Hauptopfergruppe gehört zu den erstaunlichen Aspekten des Films, gilt er doch heute als einer der wichtigsten Holocaust-Dokumentarfilme überhaupt. Der in der französischen Originalfassung von Jean Cayrol eingesprochene Kommentar befasst sich zwar mit dem Lagersystem, allerdings nicht als Teil des Genozids, sondern aus der Sicht der französischen Résistance-Kämpfer:innen und mit einem Fokus auf die Ökonomie des Zwangsarbeitssystems.[79] Juden und Jüdinnen werden im Kommentar nur ein einziges Mal am Rande erwähnt, und zwar bei der Aufzählung potentiell künftig Internierter:

> Der Arbeiter aus Berlin, der jüdische Student aus Amsterdam, der Kaufmann aus Krakau, die Lycealschülerin aus Bordeaux. Sie alle ahnen nicht, dass ihnen in einer Entfernung von 1.000 km bereits ein Platz zugewiesen ist.

Bilder der Deportation polnischer Juden und Jüdinnen werden verallgemeinernd als »Aushebungen in Warschau, Aussiedlungen aus Lodz« kommentiert. Damit schließt Nuit et Brouillard Juden und Jüdinnen indirekt aus den als Zuschauer:innen antizipierten Erinnerungsgemeinschaften aus. Sylvie Lindeperg erklärt dies unter anderem mit der Einflussnahme des Réseau du Souvenir, dessen Hauptinteresse der Erinnerung an die Résistance-Kämpfer:innen gilt.[80] Von deutschen Behörden scheint dieser Aspekt damals nicht negativ wahrgenommen zu werden, im Gegenteil, hier wird die Darstellung des Lagersystems als Affront gewertet und die Teilnahme des Films am Wettbewerb bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes mit diplomatischen Mitteln verhindert. Diese Reaktion macht deutlich, dass es Mitte der 1950er Jahre noch Akteur:innen gibt, die nicht nur eine Erneuerung der Erinnerung an die Juden und Jüdinnen als Opfergruppe zu verhindern suchen, sondern das Lagersystem an sich in Vergessenheit geraten lassen wollen.

In Israel und von der Erinnerungsgemeinschaft der jüdischen Holocaustüberlebenden wird Nuit et Brouillard zurückhaltend bis ablehnend aufgenom-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

men. Wie Lindeperg rekonstruiert, wird er 1958 offiziell in Israel freigegeben. Die erste Aufführung findet aber erst 1960 statt. Die Kritik am Fehlen einer Erwähnung der Juden und Jüdinnen als Opfergruppe in der israelischen Presse trägt dazu bei, dass Nuit et Brouillard nur sporadisch gezeigt wird. Erst nach dem Jom-Kippur-Krieg 1973 ändert sich dies.[81] Auch wenn es nicht Resnais' Ziel oder Auftrag ist, einen möglichst sachgemäßen Report über den Holocaust zu liefern, sondern er offenbar eher ein Emotionsbild anstrebt, das zu einer Haltung oder Haltungsänderung, auch in Bezug auf die aktuellen Ereignisse in Algerien führen soll, lässt sich der fehlende Hinweis auf die Juden und Jüdinnen so nicht befriedigend erklären. Möglicherweise schreibt Resnais hier aus Unsicherheit eine Tradition fort, die sich seit den Re-Educationfilmen etabliert hat, latent antisemitische Einflüsse im Umfeld der Produktion lassen sich jedoch auch nicht ganz ausschließen. Wie in Kapitel 3.1.2 gezeigt wurde, ist der Judenmord Mitte der 1950er Jahre bereits ein gängiges Thema in Kinofilmen. Die Nichterwähnung der Jüdinnen und Juden, die zu einer allegorischen, also verallgemeinernden Darstellung des Lagersystems führt, könnte ihre Ursache auch in der politischen Realität der 1950er Jahre haben. Wie Sanyal[82] ausführt, gibt es bereits Ende der 1940er Jahre in Algerien ein Netz französischer Internierungslager sowie Folter und willkürliche Tötungen, sodass die Bilder aus den KZs in der Berichterstattung über die Reaktion der Kolonialregime auf die Aufstände nach Kriegsende längst ein aktuelles Korrelat besitzen. Insofern, als die von den Franzosen in Nordafrika ausgeübte Gewalt vor allem wirtschaftliche Interessen befriedigt, ist eine kapitalismuskritische Lesart der Gräuel des Lagersystems der Nationalsozialisten damals eine adäquate Art der politischen Instrumentalisierung und der gezielten Migration dieser Bilder in einen aktuellen Kontext. Der Verweis auf die Einzigartigkeit des Genozids an den Juden und Jüdinnen wird von Befürwortern des Kolonialregimes im Zusammenhang mit den Vorgängen in Algerien als ein Argument für eine Relativierung der Grausamkeiten dieses Konflikts genutzt. Die hier manifesten Widersprüche legen jedoch auch nahe, dass es sich beim Holocaust bis Ende der 1950er Jahre in Deutschland und Frankreich, mehr als in den Niederlanden, um eine umstrittene Erinnerung handelt.

Nuit et Brouillard affirmiert nicht einfach ein bestimmtes Gedächtnis. Er trägt zur Entwicklung und Verstetigung einer neu entstehenden Holocausterinnerung bei. Dies gelingt ihm unter anderem durch die auf den ersten Blick banale Herstellung einer Verbindung zwischen den Deportationen und dem Lagersystem. Damit eröffnet Nuit et Brouillard die Möglichkeit einer Diskussion über die Vorgeschichte des Völkermords. Denn die bis dahin veröffentlichten Filme über

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Lager, vor allem die Re-Educationfilme der Nachkriegszeit, aber auch Nürnberg und seine Lehre enthalten alle keine Informationen darüber, wie die Internierten in die Vernichtungslager gelangen und wo sie herkommen. Mit der Einbeziehung der Transportwege rückt Nuit et Brouillard das KZ-System ein Stück näher an die Alltagswelt nicht nur im Deutschen Reich, sondern auch in den besetzten Gebieten heran. Resnais etabliert hier mithilfe des Westerborkmaterials eines der heute zentralen Topoi der Holocausterinnerung: die Deportation. Der Hinweis darauf, dass die Lager für alle offen sichtbar waren, ist von Anfang an ein wichtiger Bestandteil der Dokumentation, doch Resnais geht noch darüber hinaus. Während viele der Befreiungsfilme Wert darauf legen, durch Kameraschwenks zu zeigen, wie nah die Lager an Ortschaften und Städten liegen,[83] weist Nuit et Brouillard indirekt darauf hin, wie allgegenwärtig Deportationen in diese Lager überall im Einflussbereich der Deutschen sind. Gleichzeitig legt Nuit et Brouillard damit aber auch den Grundstein für eine Tradition der beruhigenden und letztlich kontrafaktischen Darstellung der Deportationen in Dokumentarfilmen. Die Entkoppelung von antisemitischer Politik außerhalb der Lager einerseits und Mordpraxis in den Vernichtungslagern andererseits wird durch eine räumliche Aufteilung im Film festgeschrieben.

Die Passage über die Transporte in Nuit et Brouillard liefert eine eindrucksvolle Vorstellung der Deportationen, gerade weil sie keine individuelle Deportation zeigt, sondern mithilfe von Material aus wenigstens sechs unterschiedlichen Quellen[84] schablonenhaft ein Bündel an Umständen zusammenfasst, das für die entsprechenden Handlungen und Vorgänge typisch ist. Viehwaggons, Kinder, Verzweiflung, Soldaten, Paare, Unsicherheit, Riegel, geschäftiges Hantieren, Sachlichkeit. Mit der collagierenden Vorgehensweise deckt Nuit et Brouillard einerseits eine große Zahl von realen Ereignissen ab – ähnlich der Kombination der Villa aus Stutthof mit Gemmeker im Wohnzimmer und den roten Backsteinhäusern aus dem Stammlager Auschwitz –, andererseits wird durch das nahtlose Aneinanderschneiden der Bilder deutlich, dass das Geschehen überall gleich abläuft, die Orte austauschbar sind, es ein System gibt. Die Westerborkeinstellungen tragen hierbei durch ihre ausführliche Verwendung maßgeblich zu einem virtualisierten, transportablen Erinnerungsbild des Lagersystems bei.

Nuit et Brouillard verwendet außer den Bildern der Züge keine weiteren Einstellungen des Westerborkmaterials. Ein Grund dafür ist die schematisch verkürzte Darstellung des Geschehens, die Sammellager und Ghettos auslässt. Lediglich vier Einstellungen einer Fabrikhalle, die provisorisch als Sammelpunkt genutzt wird, deuten diesen Abschnitt der Verschleppungen an. Konsequenter-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weise wird auch das Lager Westerbork nicht genannt. Den Aufnahmen auf den allzu provisorischen Bahnanlagen in Westerbork ist im Übrigen eine Einstellung vorangestellt, in der man Deportierte und einen Ordnungspolizisten auf einem regulären Bahnhof mit überdachtem Bahnsteig und Anzeigetafeln sieht. Ein weiterer Grund für die Auslassung der Westerborkaufnahmen aus den Arbeitsbaracken, dem Kabarett und der Landwirtschaft ist wahrscheinlich die teilweise fast fröhlich wirkende Stimmung der Juden und Jüdinnen in Westerbork, die nicht in die auf Mitleid und Schock fokussierte Erzählung des Lagersystems in Nuit et Brouillard zu passen scheint. Es ist, wie eingangs erwähnt, vor allem dem Mangel an Material über die Deportationen geschuldet, dass das Westerborkmaterial überhaupt verwendet wird. Denn die abgebildete Situation widerspricht bereits Mitte der 1950er Jahre gängigen Vorstellungen von den Deportationen, die durch Zeitzeug:innenberichte untermauert sind. Innerhalb der Dramaturgie von Nuit et Brouillard entfaltet das Westerborkmaterial jedoch eine Wirkung, die dramatischere Bilder nicht erreicht hätten. Dies hängt paradoxerweise auch mit einer »Premediation« zusammen, die diese spezifische Deportation in die positiv konnotierten Bilderwelten des mit der Bahn Verreisens hinein transponiert und damit weg von den antisemitischen Propagandasujets und den Elendsbildern aus den Ghettos. Alain Resnais setzt mit Nuit et Brouillard einen neuen Maßstab hinsichtlich der Darstellung des Lagersystems. Die Kombination aus emotionalisierender Musik, verständnisvollem Kommentar und Schreckensbildern trifft einen bestimmten Tonfall, dem sich kaum jemand im Publikum entziehen kann und den es vorher im Kontext der Filme über die Lager nicht gab. Jay Leyda vertritt die These, Resnais habe als erster die Schreckensbilder aus den KZs nicht als Schockelement eingesetzt, sondern als Quelle einer mitfühlenden Tragik.

> When he was commissioned to make a memorial film to the victims of the death camps, he came to the horrifying footage made at Auschwitz by both Nazis and liberators, and brought to it a passion and a sympathy that left no room for sensationalism. No matter how foreign distributors of Nuit et Brouillard [...] have tried to exploit it as a horror film, its spectators come away from it with an awed sense of having witnessed a tragedy. These are the same materials we have seen so often since – what did Resnais do with them to change their impression on us? On the screen we see two kinds of material which complement each other – the empty ruins of Auschwitz today, filmed in a bleak autumnal colour, alternating with a strangely matter-of-fact presentation of its past, the corpses and the pitiful piles of treasures taken from them, shoes, gold teeth, handbags, hair. The colour

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> of the contemporary scenes increases the stark nakedness of the archive materials. The sound-track never lashes you with flamboyant speech or feverish music; Hanns Eisler's score echoes icily the terrible thing before you.[85]

Bereits über die verhinderte Teilnahme von NUIT ET BROUILLARD in Cannes wird 1956 nicht nur in der Presse in Frankreich und den beiden deutschen Staaten berichtet, sondern selbst Tageszeitungen im fernen Kanada befassen sich mit dem Thema[86] – hier wird wieder deutlich, dass die Formierung der Holocausterinnerung von Beginn an ein transnationales Phänomen ist. Nach der Premiere des Films außer Konkurrenz in Cannes am 8. Mai 1956 und ersten Aufführungen in West-Berlin im Juni und Juli während der Berlinale läuft er Anfang Oktober auf dem Jahrestreffen der Filmclubs in Bad Ems und schließlich am 24. Oktober im Rahmen der 3. Westdeutschen Kulturfilmtage in Oberhausen. Dort erhält er mit dem Prädikat »besonders bemerkenswert« die höchste Auszeichnung. Noch 1956 wird NUIT ET BROUILLARD mit dem Prix Jean Vigo ausgezeichnet, und bereits im November kommt die westdeutsche Fassung ins Kino. Nur ein halbes Jahr später, am 18. April 1957, wird der Film zum ersten Mal in der ARD gezeigt und ab Juni 1957 läuft die französische Originalfassung mit deutschen Untertiteln eine Zeitlang täglich im Babylon Kino in Ost-Berlin.[87] Der Film bekommt allerdings erst am 13. Juni 1960 als ostdeutsche Synchronfassung mit einem neuen Off-Kommentar eine Zulassung für die Kinos der DDR.[88] NUIT ET BROUILLARD läuft erst ab 1960 in den USA,[89] zunächst als untertitelte leicht gekürzte Fassung.[90] Dieser späte Kinostart steht im Gegensatz zur durchgängigen Präsenz des Films in Europa. Mitte des Jahres 1960 zirkulieren noch immer 150 Kopien mit dem westdeutschen Voice-over in der BRD.[91] Am 7. Dezember 1960 wird eine Aufführung des Films im Cinema 16 in New York angekündigt und NUIT ET BROUILLARD wird von Amos Vogel in seine legendäre Filmografie *Film as a subversive Art* aufgenommen. 1961 ist er bei der Verleihung des britischen BAFTA für den United-Nations-Award nominiert, den Alain Resnais in der Tat in diesem Jahr gewinnt, nur für einen anderen Film, nämlich für HIROSHIMA MON AMOUR (1959, Alain Resnais) – ein Zeichen dafür, dass die Angst vor dem Atomkrieg die Aufarbeitung des Völkermords zeitweilig überdeckt. NUIT ET BROUILLARD hat also schon durch die sich über mehr als vier Jahre hinziehenden Erstauswertung eine erhebliche Medienpräsenz. Im Jahresrückblick des *Daily Telegraph* (31. Dezember 1960) wird er unter »haunting report on Nazi prison camps« als einer von drei sehenswerten Dokumentarfilmen des vergangenen Jahres genannt. Ab 1960 ist NUIT ET BROUILLARD eine feste Bezugsgröße und taucht immer wieder in der internatio-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nalen Presse auf. Der Film begleitet und überschattet die Berichterstattung über Resnais' späteres Werk und wird weiter regelmäßig aufgeführt. Wird er zunächst meist als Auschwitz-Dokumentarfilm gehandelt, findet sich am 25. Februar 1964 in einer Ankündigung im US-amerikanischen *The Evening Herald* zum ersten Mal eine kontrafaktische Beschreibung mit Bezugnahmen auf den Judenmord:

> Night and Fog, regarded by Resnais as his most successful and powerful commentary as well as his greatest accomplishment in film art, concerns Germany's concentration camps and the extermination of the Jews.

In dieser Umdeutung kündigt sich die spätere weltweite Aneignung des Films als Dokumentation des Judenmords an. In einer ausführlicheren Würdigung des Films in der *Los Angeles Times* vom 15. Oktober 1965 vollzieht Kevin Thomas diesen Übergang zur Zuschreibung des Status eines Holocaust-Dokumentarfilms bezeichnenderweise mit einem Rekurs auf das in Nuit et Brouillard verwendete Westerborkmaterial, wenn er anmerkt: »In short we are given a guided tour that is soon interrupted with flashbacks [...] of Jews being herded into cattle cars.« Wenngleich man dies zunächst nur für eine nüchterne Beschreibung des stummen Westerborkmaterials halten könnte, zeigt eine Kritik vom übernächsten Tag in der *Valley Times,* dass hier eine Umdeutung und damit ein Paradigmenwechsel stattgefunden hat, wenn dem Film zugesprochen wird, »to describe the fate which awaited the millions of Jews who vanished behind concentration camp walls«. Auf Nuit et Brouillard trifft dies eigentlich nicht zu, da er die Juden und Jüdinnen im Kommentar nicht erwähnt, aber in der Tat war der Judenmord das zentrale Projekt, um das sich das Lagersystem herum organisierte. Erst 1981 wird Nuit et Brouillard zum ersten Mal in der US-amerikanischen Presse im Zusammenhang mit dem Begriff Holocaust besprochen.[92] Auch das Westerborkmaterial findet weitere Erwähnungen in US-amerikanischen Kontexten. So geht Charles Krantz, Dozent am New Jersey Institute of Technology in »Teaching Night and Fog: History and Historiography« (1985) direkt auf das Westerborkmaterial ein: »We are given a glimpse of a deportee inside a box car, helping to bolt his gate shut – sometimes the victim is also an executioner – hurrying people, ...«[93]

Besonders bemerkenswert und überraschend sind jedoch die Reaktionen in der BRD-Presse. Mehrfach wird implizit Bezug auf das Westerborkmaterial genommen, das offenbar auf viele der Rezensent:innen großen Eindruck macht. Die »Stellungnahme eines jugendlichen Mitarbeiters«, die ungewöhnlich deutlich auf die »Ausrottung der Juden« als eines der Hauptziele der NS-Politik eingeht –

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

je inoffizieller der Kontext, umso größer scheint die Bereitschaft, den Judenmord beim Namen zu nennen – beschreibt die Westerborkmontage minutiös und paraphrasiert sogar das begleitende Voice-over:

> »74 Personen« ist auf einem Güterwagen zu lesen, der soeben verschlossen wurde, aus dem soeben Fetzen Papier mit einer letzten Nachricht flattern. Deportiert wurden die Opfer der Verschleppungsaktionen wie gestapeltes, gebündeltes Frachtgut. Für viele von ihnen waren die Gaskammern oder Scheiterhaufen des Lagers gar nicht mehr nötig; der Tod hatte bereits während der Fahrt die erste, strenge Auslese getroffen.[94]

Erstaunlich ist der Abstand zwischen filmischer Erzählung und öffentlicher Wahrnehmung, der sich so nur in Westdeutschland abzeichnet. Der Rekurs auf den Judenmord wird auffallend häufig mit dem Westerborkmaterial in Verbindung gebracht. Bereits in den ersten Besprechungen ist die Rede vom »lange(n) Viehwagenzug«[95] und von

> Filme[n], die im Auftrag der Wehrmacht gedreht wurden. Jüdische Kinder, höchstens 10 Jahre alt, Frauen, Greise, Männer, werden aus Viehwaggons – »Inhalt 73 Personen« – durch das Tor des KZ Auschwitz [...] getrieben.[96]

Im *Echo der Zeit* aus Recklinghausen (24. Februar 1957) wird der Westerborkfilm gar mit dem damals bereits ikonischen Befreiungsmaterial aus Bergen-Belsen auf eine Stufe gestellt:

> Zwei Bilder bleiben unvergeßlich: Das ahnungsvolle Gesicht des jüdischen Mädchens im Türspalt des Viehwaggons, und der Schneepflug [der die Leichenberge in Bergen-Belsen bewegt]

und in der *Welt der Arbeit* (5. April 1957) ist zu lesen: »Man sieht, wie jüdische Männer, Frauen und Kinder in Güterzüge verfrachtet werden, ...« Auch die *Kölnische Rundschau* (12. April 1957) geht auf das Westerborkmaterial ein:

> Nur zwei Stellen sind von den Pariser Synchronisateuren auf deutsche Bitten hin eliminiert, und wir sollen hier furchtlos genug sein, sie zu nennen: Die ausdrucksvoll kontrastierte Musik Hans [sic] Eislers intoniert ursprünglich auf einem Verladebahnhof [gemeint ist Westerbork, F.S.] Haydns Kaiserquartett, dessen Melodie später zu »Deutschland, Deutschland über alles ...« wurde.[97]

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch die *Süddeutsche Zeitung* (9. November 1976) berichtet über die Deportationszüge.[98] Sowohl die fast durchgängigen Verweise auf Juden und Jüdinnen als auch die Bedeutung, die den Deportationen in den westdeutschen Rezensionen eingeräumt wird, sind erstaunlich. Auch wenn in keiner der Rezensionen direkt vom »Holocaust« die Rede ist, wird Nuit et Brouillard in der BRD-Presse von Anfang an der Status einer Dokumentation über den Judenmord zugeschrieben. Auch belegt die wiederholte Beschreibung des Westerborkmaterials dessen Bedeutung für diese Einordnung und damit auch für die Entstehung des Geschichtsbilds der Deportationen und der Formierung der Gedächtnisse vom Judenmord überhaupt. Die Kritiken im von der Katholischen Filmkommission für Deutschland herausgegebenen *Filmdienst* und im *Evangelischen Filmbeobachter* verweisen auf einen weiteren, zentralen Aspekt von Nuit et Brouillard, und zwar auf die – im Gegensatz zu Ein Tagebuch für Anne Frank – über das Voice-over vermittelte, stille Anklage, die ohne Hass auskommt. In diesem Versuch, die Erinnerung an das Lagersystem mit Mitleid aufzuladen, resonieren die Bilder aus Westerbork umso stärker, da deren Friedlichkeit unter dem Eindruck des fatalistischen Kommentars eine umso stärkere, geradezu tragische Wirkung entfaltet. Die Forderung des *Evangelischen Filmbeobachters*, den Film nicht »der kommerziellen Filmwirtschaft« zu überlassen, sondern den »Kirchen als zuverlässigsten Treuhändern« zu überantworten, »als Anschauungsmittel und als immerwährende Zuchtrute zur Buße«, verdeutlicht einmal mehr seine emotionale Wirkung. In der DDR-Presse lässt sich eine solche Entwicklung hingegen nicht feststellen. Der Begriff »Juden« taucht im *ND*, in der *Berliner Zeitung* und in der *Neuen Zeit* im Zeitraum 1945–1990 in Bezug auf den Film überhaupt nicht auf und auch das Westerborkmaterial oder der Topos Deportation finden keine Erwähnung.

Die Literatur zu Nuit et Brouillard geht, mit Ausnahme einer kurzen Erwähnung bei Lindeperg,[99] nicht näher auf das Westerborkmaterial ein. Immerhin führt der deutsche Internetauftritt »Durchblick-Filme« in seiner Hintergrunddarstellung zu Nuit et Brouillard den Westerborkfilm als Quelle auf und zählt ihn zu den Materialien der Täter und Täterinnen.[100] Der Regisseur von Een Schijn van Twijfel, Rolf Orthel, erinnert sich in einem Interview 2017 daran, wie er Nuit et Brouillard zum ersten Mal 1958 in einer Vorstellung des Pariser Cineclubs sah, als Vorprogramm von Confidential Report (1958, Orson Welles) – seiner Erinnerung nach unter Protest des Publikums; ein Zuschauer versuchte, die Befreiungsbilder mit ausgestreckten Armen vor der Leinwand zu verdecken. Orthel ist sich sicher, damals das Westerborkmaterial als Aufnahmen der Deportation niederländischer Juden und Jüdinnen erkannt zu haben, da ihm die Perso-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nenwaggons der dritten Klasse aus seiner Kindheit vertraut waren. Hier wird deutlich, dass Archivmaterial, wie der Westerborkfilm, sehr unterschiedliche Erinnerungen wachrufen kann. Das Publikum in der unmittelbaren Nachkriegszeit hat konkretere Assoziationen als beispielsweise das durchschittliche Publikum der 1970er und 1980er Jahre. Zuschauer:innen erkennen mitunter nationale Eigenheiten wie die Eisenbahnwaggons, und dem Publikum der 1950er Jahre sind viele der verwendete Materialien aus der persönlichen Erinnerung bekannt, wie beispielsweise Wochenschaubeiträge. Dadurch geht der allegorische Effekt, mit dem Nuit et Brouillard ein virtuelles Lagersystem durch eine typisierende Verwendung der Bilder entstehen lässt, für das Publikum der unmittelbaren Nachkriegszeit häufiger mit einem Parallelerlebnis des Erkennens dieser Orte einher.

Zum ersten mal nach Nuit et Brouillard wird das Westerborkmaterial zwei Jahre darauf von einer DEFA-Kurzfilm-Produktion verwendet, die den kapitalismuskritischen Ansatz des vielbesprochenen und auch in der DDR verfügbaren Essayfilms von Resnais übernimmt und radikalisiert. In Ein Tagebuch für Anne Frank (1958) wird die Verhaftung und die Deportation der deutsch-jüdischen Familie im niederländischen Exil zum Anlass genommen, Verbindungen des nationalsozialistischen Lagersystems zur Industrie in der BRD aufzuzeigen. Indem die bereits in Nuit et Brouillard im Bildmaterial aus der NS-Zeit dargestellten, aber nicht namentlich genannten Täter und Industriellen, wie der Westerborker Lagerkommandant Gemmeker und der Architekt Max Faust, hier mit ihren neuen beruflichen Positionen und aktuellen Wohnanschriften in Westdeutschland genannt werden, wird der bei Resnais eher latente Ansatz einer Aktualisierung des Tatvorwurfs konkretisiert. Trotz vieler Ähnlichkeiten handelt es sich bei dieser Nutzung des Westerborkmaterials nicht einfach um eine Übernahme aus Resnais' Film, sondern um eine eigenständige Montage, in der auch Material eingeschnitten wird, das Resnais nicht benutzt.[101] So lässt sich schon an der Verwendung ablesen, dass die DEFA über eine eigene Quelle für das Westerborkmaterial verfügte.[102] Und in der Tat besucht Regisseur Joachim Hellwig Ende 1957 das RIOD persönlich und bittet dessen Direktor Loe de Jong um Unterstützung für einen »Film über die SS und die Konzentrationslager«.[103] Loe de Jong ist offenbar unsicher und fragt daher im Januar 1958 bei Hilmar Hoffmann nach, dem damaligen Leiter der Kulturfilmtage Oberhausen, den Hellwig selbst bei seinem Besuch als Referenz angibt. Er wolle auf keinen Fall einen Film unterstützen, der »einen Angriff darstellt auf die Niederlande und seine Verbundeten [sic]«.[104] Hoffmann antwortet umgehend und bescheinigt Hellwig zwar künstlerische Begabung, nimmt de Jong aber nicht dessen Bedenken hinsichtlich der

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

politischen Ausrichtung des Regisseurs.[105] De Jong entscheidet sich dennoch, Hellwig zu helfen, und am 24. April wird Material des Westerborkfilms nach Ost-Berlin geschickt. Aus der Korrespondenz über die Erstattung der Unkosten geht hervor, dass Loe de Jong Hellwig damals eine 16-mm-Negativkopie bereitstellt. Es handelt sich mit Sicherheit um ein Duplikat des 2019 in den Niederlanden wiederentdeckten Negativmaterials. Die gesamte Korrespondenz und auch der Versand des Westerborkmaterials wird über Hellwigs Privatanschrift in Ost-Berlin abgewickelt, staatliche Stellen sind anscheinend nicht beteiligt.

Zur Illustration der Deportation von Anne Frank werden Einstellungen vom dritten Zug, unterschnitten mit WFD-Material verwendet, und bei der Ankunft in Auschwitz kommen drei Einstellungen vom zweiten Zug zum Einsatz. Die vergleichsweise friedlichen bzw. indifferenten Deportationsbilder aus Westerbork, unterlegt mit treibender, unheilverkündender Musik, werden in einer Montage verfremdeten Nahaufnahmen des Gesichts von Anne Frank gegenübergestellt, die zusätzlich mit der Toncollage einer gewalttätigen Festnahme unterlegt sind. Die Verwendung einer Einstellung aus dem WFD-Material (die Kamera blickt aus dem Inneren eines Waggons nah auf die Einsteigenden) trägt zu einer Dramatisierung im Stil einer Spielfilmsequenz bei. Damit durchbricht die Montage in Ein Tagebuch für Anne Frank den zurückhaltenden und beobachtenden Blick der Aufnahmen des Westerborkfilms zugunsten einer stärker emotionalen Involvierung des Publikums. Wir sehen zunächst Anne Frank, durch den Spion an der Haustür blickend, also aus der Täterperspektive. Dann schneidet die Kamera unvermittelt auf die Perspektive von Anne Frank und wir blicken in die Augen eines Täters – das Licht geht aus, die Tür wird gewaltsam aufgestoßen. Als das Licht wieder angeht, sehen wir eins der ikonischen Portraits von Anne Frank und der Erzähler erklärt lakonisch: »So war es«. Das Westerborkmaterial wird als Illustration der Deportation immigrierter Juden und Jüdinnen im Prinzip sachgemäß verwendet, mit der Einschränkung, dass statt der Deportation nach Auschwitz hier die Deportation der Franks nach *Westerbork* illustriert wird. Zum ersten Mal verwendet werden die Bilder des zweiten Zugs und die später sehr populäre, bereits erwähnte Einstellung des Blicks aus dem Waggon heraus (WFD-Material), beide sind nicht in Nuit et Brouillard zu finden. Es werden also offenbar beide Quellen erneut gesichtet. Auffällig ist, das keine Einstellungen verwendet werden, in denen Personenwaggons zu sehen sind. Damit verstärkt der Film eine der Tendenzen bei der Formierung des Geschichtsbilds der Deportationen, die heute nur noch als Transport in Viehwaggons vorgestellt werden.[106] Wenige Minuten nach der Deportationsmontage wird das Westerborkmaterial ein weiteres Mal verwendet und diesmal

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unsachgemäß. Die verwahrlosten Häftlinge des sogenannten zweiten Zugs aus dem KL Herzogenbusch in Holzpantinen werden zu dokumentarischen Aufnahmen vom Bahnhof in Auschwitz deklariert. Diese Umdeutung ist für die Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials folgenreich, da sie immer wieder übernommen wird und ab den 1980er Jahren kanonisch wird. Ähnlich wie in Nuit et Brouillard ist in Ein Tagebuch für Anne Frank der Zusammenhang zwischen Deportationen und Zwangsarbeitssystem ein zentrales Thema. Von der Ankunft der Franks in Auschwitz geht der Film über zu den Größen der deutschen Wirtschaft und deren Involvierung in Firmen in Monowitz und schließlich zu deren Positionen in Westdeutschland zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Films. Der Holocaust wird als kapitalistischer Exzess interpretiert.

Während Olga Wormser und Alain Resnais das Westerborkmaterial zunächst in Ermangelung anderer Bilder nutzen, kann man hier davon ausgehen, dass der Lagerfilm Hellwig während seiner Recherchen in den Niederlanden bereits bekannt ist, gezielt von ihm gesucht und in Kenntnis der Verwendung in Nuit et Brouillard ausgewählt wird. Wie durch die Auswertung der DDR-Presse gezeigt werden konnte, ist Nuit et Brouillard in der sowjetisch besetzten Zone auch infolge der Kontroverse um dessen Premiere in Cannes gut bekannt, und dem Produktionsteam von Ein Tagebuch für Anne Frank ist eine Verleihfassung zugänglich. Hellwigs nachweislicher Zugriff auf das gesamte Material legt nahe, dass die folgenreiche Verwendung der Bilder vom zweiten Zug für die Ankunft in Auschwitz unter bewusster Inkaufnahme der Zweckentfremdung erfolgt. Der Augenzeuge (A17, 1959) berichtet über Hellwigs Film und verwendet dabei drei Einstellungen aus Westerbork, allerdings stammen nur zwei aus dem DEFA-Film. Das Material wird also sogar für den Wochenschaubericht ein weiteres Mal gesichtet und eigens dafür ausgewertet.

Ein Tagebuch für Anne Frank hat seinen Kinostart offiziell am 13. März 1959,[107] eine erste Aufführung findet allerdings schon am 15. Dezember 1958 statt.[108] Am 25. Februar wird er im Rahmen einer Pressekonferenz des Ausschusses für Deutsche Einheit im Senatssaal der Berliner Humboldt-Universität vor mehr als 100 in- und ausländischen Korrespondent:innen aufgeführt.[109] Anlass der Pressekonferenz ist die Vorlage einer Liste von 800 in der BRD beschäftigten Richtern, die während des Nationalsozialismus als Sonder- und Kriegsrichter im Sinne des NS-Regimes geurteilt haben. Angesichts des international besetzten Präsidiums der Pressekonferenz titelt das *Neue Deutschland* martialisch: »Europas Völker klagen Bonn an«. Die in der *Berliner Zeitung* und der *Neuen Zeit* ebenfalls als Titelschlagzeile erscheinende Berichterstattung über die

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pressekonferenz sorgt dafür, dass Ein Tagebuch für Anne Frank schlagartig in Ost- und kurz darauf auch in Westdeutschland zu Bekanntheit gelangt. Der Film wird von Anfang an als Teil der politischen Auseinandersetzungen zwischen Ost und West instrumentalisiert und taucht auch in den folgenden Tagen und Wochen immer wieder in diesem Zusammenhang in den Medien auf. Die Prominenz, die Hellwig seiner BRD-Kritik in Ein Tagebuch für Anne Frank einräumt, und die verspätete Zulassung von Nuit et Brouillard sind beides typische Symptome für die Unsicherheit und die Zurückhaltung bei der Aufarbeitung des Judenmords Ende der 1950er Jahre in der DDR. Gründe hierfür sind der staatlich verordnete Antifaschismus, der auf den kommunistischen Widerstand fokussiert, sowie ein im Zuge der antistalinistischen Schauprozesse neu aufkommender, als Antizionismus gefärbter Antisemitismus.[110] Trotz allem erwähnt die DDR-Presse die jüdische Herkunft Anne Franks, und im *ND* werden die Verantwortlichen mehrfach als »Judenmörder« tituliert. Zu den im Film identifizierten noch lebenden Tätern gehört auch der ehemalige General der Waffen-SS Karl Wolff. Wolff wird einige Jahre später, 1964, wegen Beihilfe zum Mord zu 15 Jahren Gefängnis verurteilt. Wolff, Himmlers Adjutant, und maßgeblich an der Durchführung der Aktion Reinhardt beteiligt, wird in den 1970er Jahren zeitweilig zu einem beliebten Holocaust-Zeitzeugen, und tritt unter anderem in der Serie The World at War (1973–74, Hugh Raggett, John Pett, David Elstein, Ted Childs, Michael Darlow, Martin Smith) auf, in der auch Westerborkmaterial verwendet wird.

Auch in den Niederlanden hat Ein Tagebuch für Anne Frank ein erhebliches Presseecho. Nachdem es zunächst den Anschein hat, dass er zugelassen wird, berichten die Zeitungen am 11. März 1959 über ein überraschendes Verbot.[111] Im Zusammenhang mit dem Kinostart des Films in New York am 17. März wird über Proteste gegen dieses Verbot berichtet.[112] Eine ausführlichere Kritik im *Provinciale Drentsche en Asser Courant* erwähnt das Deportationsmaterial und rechtfertigt das Zensurverbot mit Rücksicht auf das Verhältnis zur BRD.[113] Das nachträglich von der niederländischen Regierung an den dafür zuständigen Institutionen vorbei dekretierte Verbot des Films hat jedoch Konsequenzen. Zwei der Mitglieder des Zentralrats der Filmzensur verlassen das Gremium aus Protest über die Einmischung.[114] Das Verbot wird zwar offenbar nie offiziell revidiert, dennoch kommt der Film in den Niederlanden mehrfach zur Aufführung. Im Februar 1960 erscheinen mehrere den Film betreffende Leserbriefe.[115]

Bereits am 21. April 1959 wird der Film in Wien aufgeführt.[116] Dass in Österreich über den Film und dessen Aufführungen[117] ausschließlich in der kommunistischen Monatszeitschrift *Der Neue Mahnruf* berichtet wird, zeigt jedoch, dass

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

er jenseits linker Kreise kaum wahrgenommen wird. Laut Helllmann stellt die DEFA »englische, französische, italienische, finnische und schwedische Fassungen« des Films her.[118] Ein Tagebuch für Anne Frank läuft auf den Internationalen Filmfestspielen in Moskau[119] und erhält 1959 auf Festivals in Wien[120] und Prag[121] Preise. 1960 wird er bei der III. Kurz- und Dokumentarfilmwoche Leipzig mit dem Hauptpreis geehrt. In den amerikanischen Zeitungen finden sich, anders als in der DDR-Presse zur Zeit der Veröffentlichung,[122] direkte Bezugnahmen auf die verwendeten Archivfilme. Die Kritik im *Boston Globe* vom 10. März 1959 erwähnt sogar indirekt das Westerborkmaterial als »actual Nazi-shot newsreels of Jewish deportations« und verweist explizit auf Westerbork und Lagerkommandant Gemmeker. Neben einer wohlwollenden Kritik von Margaret C. Anderson, die in mehreren US-Zeitungen gedruckt wird, gibt es allerdings auch eine negative im britischen *Guardian* vom 14. September 1960, die dem Film vorwirft, im Stil der Nazi-Propaganda zu argumentieren. Der Autor Terence Prittie, damals oft als »christlicher Zionist« bezeichnet, rechnet in seinem Bericht gleich mit der gesamten Dokumentarfilmproduktion der DEFA ab. Im westlichen Ausland sorgt Ein Tagebuch für Anne Frank für Kontroversen. Bei den DDR-Filmwochen im englischen Coventry 1959 wird der Film zunächst nicht zugelassen,[123] dann aber schließlich doch für den Raum London freigegeben.[124] 1960 schließlich wird die Aufführung bei den Dokumentarfilmtagen in Mannheim durch den Bürgermeister untersagt.[125] Es ist unklar, ob die in der Presse kolportierte Rücknahme des Films durch die DDR-Delegation überhaupt möglich war oder ob die Aufführung unter den angeblich vom Bonner Interministeriellen Filmprüfungsausschuss erlassenen Auflagen stattfindet. Leider lassen die Berichte in der Presse in diesem Punkt keine eindeutigen Schlüsse zu. Dass der Interministerielle Filmprüfungsausschuss seit 1954 an der FSK vorbei Filme aus dem Ostblock zensierte oder verbot, indem er sie als Waren deklarierte, ist allerdings gut dokumentiert.[126] Laut *Der Spiegel* musste der Film um Szenen von der »Jagd auf Juden in Amsterdam« gekürzt werden, und es ist nur eine ausgewählte Gruppe von staatlichen Vertreter:innen und Journalist:innen zu einer Vorführung außerhalb des offiziellen Programms zugelassen.[127] Die widersprüchlichen und lückenhaften Berichte gehen auch darauf zurück, dass die zur Aufführung zugelassenen Journalist:innen sich verpflichten müssen, »die Vorführung der Filme, ihren Inhalt, die Diskussion und das Ergebnis der Arbeitstagung nicht zu publizieren«.[128] Die Bonner Zensur ist hier möglicherweise effektiv. 1969 läuft der Film im Rahmen der Retrospektive »20 Jahre Kurzfilmschaffen der DDR« auf der XII. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, und hier nennt das Programm in der

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kurzen Zusammenfassung die »Bilder von der Deportation holländischer Juden, vom Judensammellager Westerbork«.[129] Das *Neue Deutschland*, die *Berliner Zeitung* und die *Neue Zeit* kündigen bis in die 1980er Jahre regelmäßig Wiederaufführungen von Ein Tagebuch für Anne Frank an.[130] Damit steht der Film nicht nur mit der ursprünglichen Migration des Archivmaterials in die DDR in Verbindung, sondern ist bis zur Wiedervereinigung wiederholt Anlass für die Aufführung der Szenen aus Westerbork, sowohl im Fernsehen der DDR als auch in Kinoveranstaltungen.

Der DEFA-Spielfilm Sterne (1959, Konrad Wolf) enthält Deportationsszenen, die zwar keine offensichtlichen *re-enactments* wie in Lo-LKP (1949) sind, aber dennoch an die Bilder aus Westerbork erinnern (Abb. 51). Der freundliche SS-Mann, der den Kindern in den Waggon hilft, die Kreideaufschrift und das Schließen der Riegel erinnern an die Montagen aus WFD-Material und Westerborkfilm.

In Westdeutschland wird das Westerborkmaterial zum ersten Mal ausführlich in der Fernsehproduktion Als wär's ein Stück von Dir! (1959, Peter Schier-Gribowsky) verwendet, und der Eindruck, dass es sich hier um ein symbolisches Auf- oder Nachholen handelt, spiegelt sich im Voice-over wider, das die Erstaufführung des Materials im Fernsehen der BRD betont. Diese erste westdeutsche Verwendung geht in Hinsicht auf Kontextualisierung und Umfang des gezeigten Materials weit über ihre Vorgänger hinaus. Finden sich in Nuit et Brouillard 24 Einstellungen aus Westerbork und in Ein Tagebuch für Anne Frank immerhin noch 13, so zeigt Als wär's ein Stück von Dir! mit 40 Einstellungen als erster Dokumentarfilm überhaupt den gesamten zweiten und weite Teile des dritten Zugs. In der Mitte der Montage wird das Westerborkmaterial mit einer selig nach oben schauenden Anne Frank überblendet. Obgleich der Kommentar nicht weiter darauf eingeht, ist dies zumindest eine visuelle Bezugnahme auf den Anne-Frank-Film von Joachim Hellwig. Auch wenn Als wär's ein Stück von Dir! damals weit weniger Beachtung erfährt als Nuit et Brouillard und Ein Tagebuch für Anne Frank, stellt er für die Verwendungsgeschichte dennoch einen wichtigen Schritt dar. Denn mit seiner Herstellung 1959 ist das Westerborkmaterial nicht nur in Frankreich und der DDR verfügbar, sondern auch in einem der westdeutschen Rundfunkarchive, und wird von nun an regelmäßig in westdeutschen Produktionen eingesetzt. So verwendet Peter Schier-Gribowsky in den folgenden drei Jahren Westerborkmaterial in zwei weiteren TV-Filmen und bis 1965 erscheinen darüber hinaus fünf weitere westdeutsche Produktionen mit Westerborkmaterial.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

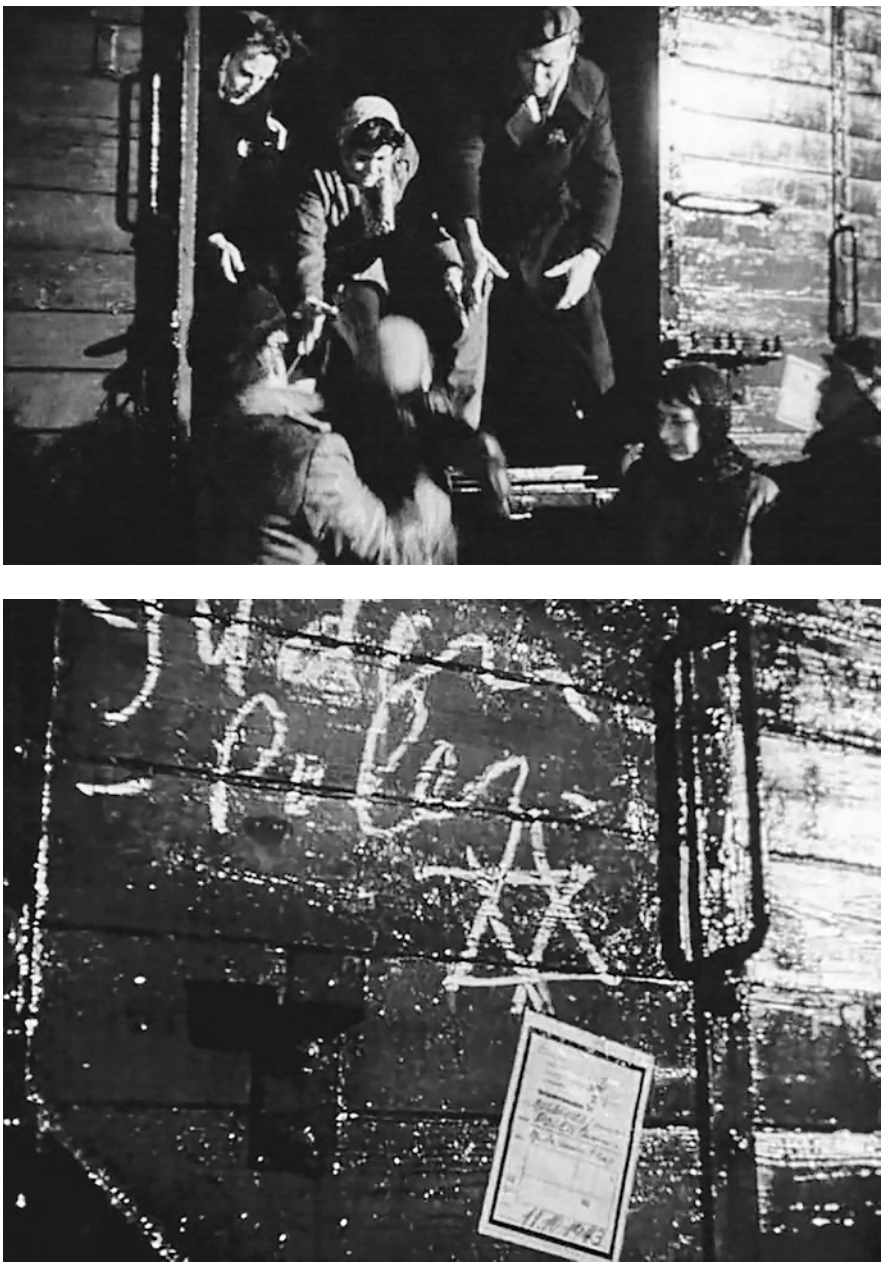


Abb. 51 Screenshots aus STERNE (1959).

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7.2.3 Das Westerborkmaterial in den Kompilationsfilmen (1960–1965)

Noch bevor der Eichmannprozess beginnt, hat Erwin Leisers Mein Kampf Premiere.[131] Laut Leisers Erinnerungen in *Gott hat kein Kleingeld* ist die Herstellung von Mein Kampf unmittelbar mit Alain Resnais' Nuit et Brouillard verbunden. Leiser kann den Filmverleiher Tore Sjöberg davon überzeugen, Nuit et Brouillard für den Vertrieb in Schweden zu importieren, indem er ihm verspricht, eine Kompilation aus Wochenschauen und Archivmaterialien zur Schlacht in Stalingrad zusammenzustellen, die schließlich mit Resnais' Film zusammen ein abendfüllendes Programm ergibt.[132] Mit dem Geld, das Sjöberg mit diesem Programm verdient, stellen die beiden dann Mein Kampf her. Immerhin vier Abschnitte des Films befassen sich mit dem Judenmord. Es gibt eine Passage über die Verfolgung der Juden und Jüdinnen in Polen mit Bildern aus dem Ghettofilm[133] und eine über Zwangsarbeit,[134] die sich in der zweiten Hälfte mit dem Massenmord in den Gaskammern befasst und ganz am Ende erst auf die Ermordung der ungarischen Judenheit und dann auf den Völkermord im Allgemeinen eingeht.[135] In der ersten Hälfte dieser Passage über Zwangsarbeit wird das Westerborkmaterial verwendet. Schließlich folgt ein dritter Abschnitt, der sich explizit mit dem Judenmord und der Liquidierung des Warschauer Ghettos auseinandersetzt.[136] Der Film schließt mit Befreiungsbildern aus Auschwitz und Sonnenburg,[137] erwähnt aber die Juden und Jüdinnen als Opfergruppe zunächst nicht und stellt nur einen Bezug zwischen den Kindern, die ihre Nummerntätowierungen zeigen, und den medizinischen Experimenten her. Zu den Bildern aus Sonnenburg suggeriert der Kommentar, es handle sich bei den Toten vorwiegend um deutsche Widerstandskämpfer:innen. Erst ganz am Ende nennt das Voice-over die Juden und Jüdinnen als Hauptopfergruppe der Vernichtung in den Konzentrationslagern. Diese vier Abschnitte sind zusammen rund 15 Minuten lang und machen weniger als ein Fünftel der 117 Minuten Gesamtlänge aus. Auch Mein Kampf verwendet das Westerborkmaterial, möglicherweise inspiriert durch Nuit et Brouillard, also nicht im Zusammenhang mit der Ermordung der Jüdinnen und Juden, sondern in einer Passage über die für die deutsche Kriegswirtschaft überall in Europa verhafteten und deportierten Zwangsarbeiter:innen. Unterlegt ist die Montage mit Dvoraks »Stabat Mater Dolorosa« und dazu referiert ein lakonisches Voice-over über Sklavenarbeiter:innen und Kriegsindustrie, Deportation und Ermordung. Juden und Jüdinnen werden nicht erwähnt.[138] Für diese Montage wird die aus dem Kurzfilm über Anne Frank von Joachim Hellwig vertraute Abfolge von Einstellungen des Westerborkmaterials kopiert und nur um eine

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einstellung gekürzt. Kurz danach folgen Szenen vom zweiten Zug für die Ankunft in Auschwitz. Es handelt sich dabei um eine fast vollständige Übernahme der beiden Montagen aus Ein Tagebuch für Anne Frank. In Bezug auf Erlls *travelling memory* handelt es sich hier also nicht mehr um die Übernahme von *content*, sondern bereits um die ersten Ansätze zur Entstehung von *form:* Leiser übernimmt nicht nur die Einstellungen vom zweiten Zug, sondern auch deren Status als Material aus Auschwitz. Der Montage vorangestellt finden sich weitere Einstellungen aus dem WFD-Material, was nahelegt, dass dieses Material von der Produktion neu gesichtet wurde. Durch die Einbettung der Passage über Zwangsarbeit in die Abschnitte Konzentrationslager und Liquidierung des Warschauer Ghettos und durch das abschließende Urteil, die Juden und Jüdinnen seien Hauptopfergruppe gewesen, wird das Westerborkmaterial als auch dem Judenmord zugehörend interpretierbar. Dieser Zusammenhang wird aber weder vom Voice-over noch vom Schnitt explizit hergestellt.

In der DDR-Presse wird über eine Aufführung unter dem Titel Blutige Zeiten bei den Festspielen in Karlovy Vary 1960[139] und den Gewinn des Preises für den besten Dokumentarfilm auf dem 4. Internationalen Filmfestival in San Francisco berichtet.[140] Am 10. Januar 1961 erscheint im *Neuen Deutschland* ein ausführlicher Artikel über die »Affäre Leni Riefenstahl« im Zusammenhang mit ihren Forderungen nach Tantiemen für Triumph des Willens. Leiser behauptet in seinen Memoiren, die Produktionsfirma Minerva habe die Klage von Riefenstahl in drei Instanzen abwehren können.[141] Wie aus den Zeitungsberichten hervorgeht, wurde Leni Riefenstahl jedoch in einer wahrscheinlich außergerichtlichen Einigung eine erhebliche Summe (in ihren Memoiren erinnert sie 35.000,00 DM)[142] für die Verwendung der Szenen aus Triumph des Willens gezahlt.[143] Auf Mein Kampf selbst gehen die Berichte in der DDR-Presse jedoch kaum ein und, wie bei fast allen anderen hier untersuchten Filmen, schreiben die Journalist:innen in Ostdeutschland nur selten über Archivmaterial. In der BRD dagegen sind die Berichte zahlreich und sie befassen sich häufig mit den verwendeten Archivalien. Hier führt die nachträgliche Forderung von Tantiemen für das aus Triumph des Willens verwendete Filmmaterial zu einer zusätzlichen Aufmerksamkeit für Fragen der Provenienz, und es wird sogar die Nichtverwendung bestimmter Materialien thematisiert. So wird in der *Rheinischen Post* angemerkt, dass aufgrund des Fokus auf NS-Politik kein Eva-Braun-Material verwendet wurde.[144] Die gesichtete Menge an Archivmaterial, »200.000 Meter Dokumentarfilm«,[145] Verweise auf Ausschnitte aus Triumph des Willens und auf das Material aus dem Warschauer Ghettofilm, verbunden mit Leisers Behauptung aus dem Voice-over,

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Goebbels habe den Ghettofilm unter Verschluss gehalten, da er Mitleid erregte, sind wiederkehrende Topoi der Berichterstattung.[146] Die westdeutsche Presse ist dem Film gegenüber weitgehend positiv eingestellt. Mein Kampf wird als »bisher sehenswerteste Bildfolge über das Dritte Reich« gelobt und mehrfach über Nuit et Brouillard gestellt.[147] Auch wenn hier und da das Material der Schauprozesse gegen das Umfeld der Attentäter des 20. Juli 1944 erwähnt wird oder die Archivalie Tätigkeit der Polizei im Generalgouvernement (1941) gut erkennbar beschrieben wird,[148] so liegt der Fokus auf den Bildern vom Judenmord. An der Berichterstattung wird ein erhebliches Interesse an den Quellen deutlich. Soweit diese im Film angegeben werden, finden sie sich auch in den Berichten wieder.[149] Der wiederkehrende Verweis auf Du und mancher Kamerad (1956, Andrew Thorndike, Annelie Thorndike), dem ersten Film, der Material aus dem Warschauer Ghettofilm verwendet, deutet auf aus heutiger Sicht unverhältnismäßig gute Kenntnisse hinsichtlich Provenienz und bisheriger Verwendung der Archivmaterialien seitens der Rezensent:innen hin.[150] Ab August – Mein Kampf läuft seit einigen Wochen fast bundesweit und wird mit 1,6 Mio. verkauften Eintrittskarten einer der erfolgreicheren Kinofilme des Jahres – werden mehrfach Zuschauer:innenbefragungen vor den Lichtspielhäusern durchgeführt.[151] Eine solche nichtrepräsentative Umfrage der *Süddeutschen Zeitung* vom 7. August 1960 vor dem Kino in der Kaufingerstraße in München ergibt ein eindeutiges, wenn auch überraschendes Bild. Alle befragten Personen äußern sich zur Darstellung der Verfolgung und Ermordung der Jüdinnen und Juden. Dabei macht dieses Thema, wie eingangs erwähnt, nur einen kleinen Teil des Films aus. Diese sehr selektive oder kreative Wahrnehmung, ja fast schon Umdeutung, erinnert an das westdeutsche Presseecho bei Nuit et Brouillard, der ebenfalls trotz seines Fokus auf die Résistance-Kämpfer als Dokumentation des Judenmords wahrgenommen wurde. Was in der Mehrzahl der Berichte auf sehr unterschiedliche Weise thematisiert wird, ist die mangelhafte Vermittlung der Geschichte des Nationalsozialismus und insbesondere des Völkermords an den Juden und Jüdinnen in staatlichen Bildungsprogrammen und -einrichtungen. Mein Kampf wird als exklusives Informationsangebot für junge Leute gelobt. Den Zeitungsberichten zufolge besteht das Publikum besonders in Westdeutschland vor allem aus jüngeren Zuschauer:innen. Leiser erinnert in seinen Memoiren, das Mein Kampf »vor allem ein junges Publikum [hatte], das hier Antworten auf Fragen bekam, die die ältere Generation noch fünfzehn Jahre nach dem Kriegsende nicht beantworten wollte«.[152] Nach 1937 Geborene, die zum Ende des Krieges noch im Grundschulalter waren, sind 1960 23 Jahre alt oder jünger und stellen die Ältes-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ten einer neuen Generation dar, die das »Dritte Reich« nicht mehr aus eigener Anschauung kennt. Diese Teilung der Gesellschaft in erste und zweite Generation wird auch in den Kommentaren der Zuschauer:innen thematisiert. Der *Münchner Merkur* zitiert bei einer Umfrage am 29. August 1960 eine in Hinsicht auf die vorhandenen Gedächtnisse bemerkenswerte Ablehnung des Films:

> Ich selbst habe keine Neigung, in diesen Film zu gehen, und ich werde ihn auch nicht ansehen, aber ich habe meinen Sohn hineingeschickt. Ich finde, alle jungen Leute über 14 sollten ihn sich ansehen, denn diese Aufklärung tut not, und viele Eltern haben doch einfach Hemmungen, ihren Kindern darüber zu berichten. Ich selbst habe das Dritte Reich von A – Z ›erlebt‹ – ich war kein PG, und ich werde auch ohne Dokumentarfilme diese Zeit niemals vergessen können!

Auch *Der Spiegel* berichtet darüber, wie Riefenstahl im April 1961 in den Münchner Kammer-Lichtspielen mit ihrer Cutterin Erna Peters die Passagen aus Triumph des Willens in Mein Kampf mit der Stoppuhr abmisst, um die in Rechnung zu stellenden Lizenzgebühren (die Summe von 35.000 DM für 337 Meter wird genannt) zu ermitteln. In der Riefenstahl-Episode scheint der damals virulente Antagonismus zwischen jegliche Schuld abstreitenden Täter:innen und um Aufklärung bemühten Opfern des Nationalsozialismus einmal auf, ansonsten bleibt er im Zusammenhang der Berichterstattung über die untersuchten Filme eher latent. Dass Erwin Leiser Jude ist, und er infolge des Berufsverbots seines Vaters Anfang der 1930er Jahre als 10-Jähriger seiner Familie ins schwedische Exil folgen muss, wird in der deutschen Presse an keiner Stelle erwähnt. Die ostentativen Hinweise auf die Ausgewogenheit der Darstellung und die Abwesenheit pauschaler Schuldzuweisungen deutet jedoch darauf hin, dass viele der Journalist:innen Leisers jüdische Herkunft als bekannt voraussetzen und vorauseilend negative Erwartungen an den Film, die sie vor der Sichtung möglicherweise selbst gehegt haben, dämpfen wollen. Vereinzelt gehen Berichte in westdeutschen Zeitungen auf die Intervention Leni Riefenstahls ein, allerdings durchweg ablehnend.

In der kurz nach der Premiere des Films bei Fischer erscheinenden *Bilddokumentation nach Erwin Leisers Film* ist auch ein Bild von Settela abgedruckt. Es findet sich nur sieben Seiten nach den letzten Bildern aus dem Warschauer Ghetto und scheint dadurch weniger stark von diesen getrennt als im Film. Die Umdeutung von Mein Kampf von einem Film über den Werdegang Hitlers in einen Holocaust-Dokumentarfilm lässt sich auch anhand der den Film begleitenden

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Publikationen gut nachvollziehen. In der *Bilddokumentation* von 1960 sind immerhin 19 der 100 Doppelseiten dem Judenmord gewidmet, allerdings verzichtet diese erste Ausgabe des Fischer-Verlags auf die Befreiungsbilder aus Auschwitz und verwendet ein Hitlerbild auf dem Umschlag. Die um 44 Doppelseiten stärkere, 1979 bei Zweitausendeins erscheinende Wiederauflage hat die Zahl der Bilder mit Holocaustbezug auf 54 erhöht und damit mehr als verdoppelt, steigert den Anteil also von 19 % auf 38 % und verwendet ein wenn auch wenig bekanntes Foto aus dem Stroop-Album auf dem Einband anstelle der Abbildung Hitlers. Die Wiederauflage der Edition durch den Beltz Athenäum Verlag 1995 ersetzt das unbekannte Foto durch das ikonische Bild des Jungen mit erhobenen Händen aus dem Stroop-Album. Damit vollzieht der Verlag ab Ende der 1970er Jahre die schon bei seiner Premiere stattfindende Umdeutung von Mein Kampf in einen Holocaust-Dokumentarfilm auch in den begleitenden Materialien nach.

Die internationale Berichterstattung geht von Anfang an auf das verwendete Material der Täter:innen ein, nennt allerdings nur Leni Riefenstahls Triumph des Willens[153] und den Warschauer Ghettofilm[154] als Quellen und nicht das Westerborkmaterial. Dass die Täter:innen mit von ihnen selbst gedrehten Materialien überführt werden – »almost all this horror is recorded by Nazi cameramen in film, captured from propaganda minister Goebbels's obscene library«[155] – ist immer wieder Thema. Die zeitliche Nähe zum Eichmannprozess lässt einen der Kommentare betonen, dass Mein Kampf eigentlich keinen Schwerpunkt auf die Ermordung der Juden und Jüdinnen hat,[156] aber diese Differenzierung verliert sich in der Masse der ausführlichen Beschreibungen von Szenen aus dem Warschauer Ghetto. Leisers jüdische Abstammung erwähnen die US-amerikanischen Zeitungen nicht. Er firmiert meist als »Swede, born in Germany«.[157] Kein Film über das Dritte Reich und den Judenmord vorher hat in den USA ein vergleichbares Presseecho ausgelöst. Diese Aufmerksamkeit hat sicher auch mit dem gerade beginnenden Eichmannprozess in Jerusalem zu tun. Auch die US-amerikanischen Zeitungen – ähnlich wie die befragten Zuschauer:innen in Westdeutschland – fokussieren auf die Darstellung der Verfolgung der Jüdinnen und Juden. Die grausamen Bilder der Unterernährung im Warschauer Ghetto und das Vernichtungslager Auschwitz sind die dominierenden Bezugspunkte, das Thema Deportation kommt fast gar nicht vor. An den US-amerikanischen Kritiken lässt sich aber auch zeigen, wie fragil diese Gedächtnisbildung zu Anfang noch ist. Während fast alle der 25 zwischen April und Juni 1961 untersuchten englischsprachigen Kritiken ihren Schwerpunkt auf das Material aus dem Warschauer Ghetto legen, konzentrieren sich die 17 folgenden aus dem

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Juni und Juli 1961 auf die geringe Gewinnbeteiligung Leisers bei der Auswertung des Films und erwähnen den Judenmord nicht mit einem Wort. Die wenigen Kritiken, die nach dem Abebben dieses plötzlichen Umschwungs erscheinen, befassen sich zwar nun wieder mehr mit dem Film, erwähnen aber das Täter:innenmaterial nicht mehr.

Einer der ersten Berichte in der *New York Times* bemängelt, dass, mit Ausnahme des Materials aus dem Warschauer Ghetto, die in Mein Kampf verwendeten Archivfilme allgemein bekannt seien und sich daher ein Besuch »for an adult American moviegoer«[158] nicht lohne. Es findet eine intensive Befassung mit der Frage der Bekanntheit des Materials statt:

> Of course, all the footage in ›Mein Kampf‹ may not be precisely the same as that released here [in zahlreichen Dokumentarfilmen, F.S.], but it is so close in character and content that it is familiar.

Der Bericht stellt weiter fest, dass

> this film is likely to catch and hold Americans only in those few sequences that have to do with the tragedy of Warsaw and the nightmares of the concentration camps. The footage of the Warsaw ghetto [...] even though it runs for only a few minutes, it is shattering and unforgettable. Shot by S.S. (Elite Guard) cameramen, it shows hungry children begging piteously in the wall-enclosed streets, starving people lying helpless on the sidewalks while gaunt dead bodies are picked up from beside them, loaded on open carts and hauled away to lime pits, into which they are tossed. The dismal agony of these poor victims of the Nazis has never been more graphically shown on film.[159]

Auch hier werden also die Abschnitte über den Judenmord als besonders eindrücklich und des Erinnerns wert beschrieben, obwohl sie nur einen kleinen Teil der Darstellung ausmachen. Die Berichterstattung nimmt eine Selektion entlang einer antizipierten Publikumswahrnehmung vor und privilegiert die audiovisuellen Holocaustreferenzen weit über das Maß hinaus, das Mein Kampf diesen zubilligt. Trotz der Aufmerksamkeit für den Judenmord, die Mein Kampf in der englischsprachigen und der westdeutschen Presse auslöst, spielt das Westerborkmaterial hier offenbar eine untergeordnete Rolle. Der explizitere Warschauer Ghettofilm und die publikumswirksamen Berichte über Leni Riefenstahl ziehen noch alle Aufmerksamkeit auf sich. Die Bedeutung von Mein Kampf für den Beginn der Formierung der kollektiven Holocausterinnerung in Deutschland

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ist dennoch kaum zu überschätzen, und es ist davon auszugehen, dass das Westerborkmaterial trotz fehlender Erwähnung in den Besprechungen hier eine ähnliche Wirkung hat, wie sie bei den anderen Filmen beobachtet werden kann. Dass keine der Rezensionen das Westerborkmaterial erwähnt, hat allerdings auch etwas mit den unterschiedlichen Fassungen von Mein Kampf zu tun. Es gibt nämlich wenigstens zwei deutsche Fassungen des Films, eine ist rund 117 Minuten lang und eine weitere, mit einem Vorspann des Kerscher Filmverleih Cham, knapp 107 Minuten.[160] Letztere weist hörbare Schnitte und unbeholfene Kürzungen auf. Gekürzt wurde, mit ein paar Ausnahmen hier und da, ausgerechnet in den Abschnitten über den Judenmord. Die erste Passage ist um zwei Minuten Material aus Tätigkeit der Polizei im Generalgouvernement[161] gekürzt. Vom Material aus dem Warschauer Ghetto sind zehn Einstellungen mit Juden in einem Umkleideraum entfernt. Das gesamte Westerborkmaterial aus der Passage über die Zwangsarbeit und die Vernichtungslager wurde herausgenommen. Und schließlich ist die Schlussmontage mit dem Befreiungsmaterial aus Auschwitz um knapp zwei Minuten gekürzt. Dadurch verringert sich die Länge der Passagen über den Judenmord um sieben Minuten auf insgesamt weniger als neun Minuten Filmmaterial.[162] Die zentrale Botschaft bleibt jedoch erhalten, da auch die gekürzte Fassung mit dem Hinweis auf die fast sechs Millionen ermordeten Juden und Jüdinnen endet. Dennoch ist die vollständige Entfernung des Westerborkmaterials ein deutliches Statement der an der Kürzung Beteiligten. Es wird als entbehrliches Material aus der Verleihfassung entfernt.

Von Mein Kampf gibt es jedoch noch weitere Fassungen. So soll die ursprüngliche Premierenfassung 121 Minuten und 32 Sekunden lang gewesen sein.[163] Diese Fassung lag dieser Untersuchung nicht vor, wohl aber eine 118 Minuten lange englische sowie eine gleichlange schwedische Originalfassung. Diese englische Fassung zeigt am Ende über die Befreiungsbilder aus Auschwitz hinaus fünf Einstellungen vom Besuch General Pattons im befreiten KL Ohrdruf, und enthält die Passagen mit dem Westerborkmaterial und auch die Szenen aus dem Warschauer Ghetto weitgehend ungekürzt. Sie weist aber auch Übereinstimmungen mit der gekürzten deutschen Fassung auf. So fehlt in der englischen Fassung, wie in der gekürzten deutschen Fassung, die Szene aus dem Umkleideraum im Warschauer Ghetto. Andererseits haben beide Fassungen zwei Einstellungen von Judendeportationen, die in der längeren deutschen Fassung nicht vorkommen. Die Unterschiede bestehen also nicht allein aus Kürzungen einer Originalfassung, sondern auch aus Hinzufügungen kurzer Abschnitte. Was hingegen in allen außer der schwedischen Version fehlt, ist die ursprüngliche erste Szene:

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ein Foto von drei Jugendlichen vor einer Hakenkreuzschmiererei und dazu das unfreiwillig selbstironische Voice-over: »1960 kehrte das Hakenkreuz zurück.«[164] Auch wenn Mein Kampf im internationalen Kinoverleih und auch bei der späteren Videoauswertung in Deutschland in der längeren Fassung mit dem Westerborkmaterial gezeigt wird, kommt bei der Premiere 1960 in Deutschland eine gekürzte Fassung ohne das Westerborkmaterial zur Aufführung. In seinen Memoiren erinnert Leiser sich an eine Aufführung anlässlich der Verleihung des Preises der Jugend im Zoo Palast, bei der er die gekürzte deutsche Fassung angeblich zum ersten Mal sieht.[165] Leiser ist entsetzt und nutzt in seiner Erinnerung die Fernsehübertragung der Preisverleihung, um das Publikum über alle unautorisierten Änderungen zu informieren.

Mein Kampf wird ungewöhnlich lange ausgewertet. 1973 gibt die Atlas Schmalfilm eine Super-8-Fassung heraus.[166] Die nicht ganz preiswerte Edition verkaufte sich in den ersten sechs Monaten angeblich 4.000 Mal.[167] Wiederaufführungen von Mein Kampf im Kino lassen sich mehrfach nachweisen, so 1965 in Frankfurt,[168] 1977 in Düsseldorf und Wien.[169] Die erneute Prädikatierung durch die Bewertungsstelle 1966 als »besonders wertvoll« spricht für eine kontinuierliche Aufführung des Films in den 1960er Jahren. Bis heute läuft der Film täglich um 19:30 im Mauermuseum am Checkpoint Charlie in Berlin.[170] 1989 wird die VHS-Edition von Atlasfilm in die Liste der 111 Meisterwerke des Films des »Video Privatmuseums« aufgenommen.[171] Bei dieser Videofassung handelt es sich wiederum um eine eigene Schnittfassung, die allerdings das Westerborkmaterial ungekürzt enthält.[172] Auch Mein Kampf sorgt also durch die seit seiner Veröffentlichung regelmäßigen Aufführungen immer wieder für eine Erneuerung der Erinnerung an den Holocaust und vermittelt dieses Gedächtnis auch durch das Zeigen von Szenen aus dem Westerborkmaterial. Nur ein Jahr nach der Premiere von Mein Kampf bringt Produzent Tore Sjöberg Mein Kampf – Part II mit dem Untertitel Krigsförbrytare heraus (in Deutschland auch als Die Schuldigen des III. Reiches bekannt und 1996 von Atlasfilm unter dem Titel Der Nürnberger Prozess auf VHS wiederveröffentlicht). Sjöberg übernimmt diesmal die Regie. Knapp die Hälfte der 80 Minuten Laufzeit widmet sich den Morden an russischen Kriegsgefangenen, Juden und Jüdinnen und der osteuropäischen Zivilbevölkerung. Gezeigt wird nahezu das gesamte bekannte Täter:innenmaterial, aber auch Bilder von der Befreiung der Lager sowie lange Strecken mit *footage* aus sowjetischen Archiven, sowohl die Hinrichtung der 1943 in Charkow verurteilten SS-Männer als auch die eher selten verwendeten Bilder von Osteuropäerinnen, die ihre ermordeten Verwandten betrauern. Mein Kampf – Part II inszeniert die nach

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anklagepunkten geordneten Montagen aus Archivmaterial als auf einer Leinwand im Gerichtssaal in Nürnberg gezeigte Beweisfilme. Nach Ende einer Montage schneidet Sjöberg jeweils zurück in den Gerichtssaal, um den Eindruck einer Vorführung vor den Angeklagten aufrechtzuerhalten. Auch das Westerborkmaterial wird von Sjöberg verwendet, der viele der Materialien aus Mein Kampf erneut nutzt. Es handelt sich um eine um Settela und zwei weitere Einstellungen gekürzte, in zwei Montagen geteilte Übernahme der Verwendung aus Nuit et Brouillard. Dass Sjöberg versucht, mit einem Holocaust-Dokumentarfilm an den Erfolg von Mein Kampf anzuknüpfen, zeigt deutlich, wie sehr Mein Kampf auch in Schweden als solcher wahrgenommen wird.

Pünktlich zum Eichmannprozess in Jerusalem erscheint Erwin Leisers von Lazar Wechsler und Artur Brauner produzierter zweiter Dokumentarfilm Eichmann und das Dritte Reich (1961),[173] der knapp zwei Minuten Westerborkmaterial verwendet. Die Montage enthält kein WFD-Material und auch Settela fehlt. In der Presse wird »Dokumentarfilmkompilator«[174] Leiser bereits mit dem Warschauer Ghettofilm identifiziert, dessen Beerdigungsszenen mehrfach erwähnt werden. Zwei Kritiken beziehen sich auf das Material aus Libau – auf die Deportationsszenen aus Westerbork geht keiner der Berichte ein. Trotz der vergleichsweise sparsamen Verwendung von Archivfilmmaterial – Eichmann und das Dritte Reich besteht zu großen Teilen aus Interviews – wird die Auswertung der »nationalsozialistischen Filmarchive«[175] und der »KZ- und Ghettobilder«[176] selbst in den kürzesten Berichten thematisiert.

Am 1. September 1961, nur wenige Wochen nach Leisers Eichmannfilm, hat der Kompilationsfilm Das Leben von Adolf Hitler (1961, Paul Rotha) in der Hamburger »Barke« seine Uraufführung. Der Film steht in direktem Zusammenhang mit Mein Kampf, da Rotha ebenfalls im Staatlichen Filmarchiv der DDR Material sichtet. Leiser erinnert sich selbstbewusst in seinen Memoiren, dass Rotha im Rahmen dieser Sichtungen auch Mein Kampf gezeigt wurde und dieser daraufhin sein eigenes Konzept modifiziert habe.[177] Das Leben von Adolf Hitler verwendet Westerborkmaterial als einer der ersten für eine Montage über die Deportation von Jüdinnen und Juden. Den Einstellungen vorangestellt sind Bilder aus dem Warschauer Ghetto. Das mit Verachtung und Entsetzen in der Stimme eingesprochene Voice-over nennt die Juden und Jüdinnen nicht als Opfergruppe, lässt aber mit Verweisen auf »Treblinka« und »Eichmann« keine Zweifel, dass es um den Völkermord geht.[178] Bildmontage und Kommentar erzeugen ein ungewöhnlich beziehungsreiches Geflecht. Der Film stellt das Material in einen Entstehungskontext, nennt als Kameramann einen SS-Mann und verweist auf den

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Drehort in Holland. Walter Koppel und die Hamburger Realfilm werden in der englischsprachigen Presse schon im Vorfeld der Produktion als verantwortlich für *documentary footage* genannt.[179] Obwohl sich die internationale Berichterstattung bald auf den als Attentat aufgebauschten Beziehungsstreit konzentriert, an dessen Folgen Regisseur Rotha kurz nach der Premiere laut Presseberichten beinahe gestorben wäre,[180] wird auch über die Materialsuche – »nearly two and a half million feet of film« – und das verwendete Filmmaterial, »a selection of almost completely unfamiliar material«[181] berichtet. Da das angebliche Attentat auf Rotha unmittelbar vor der Urteilsverkündung im Eichmannprozess verübt wird, erscheint Rotha mehrfach neben Eichmann auf den Titelseiten. Auch in der deutschen Presse wird metergenau über das gesichtete (»zwei Millionen Meter Filmmaterial«), ausgewertete (»76.000 Meter«) und schließlich verwendete (»2.800 Meter«) Material berichtet.[182] Während sich im Zusammenhang mit der Berichterstattung über Leisers Mein Kampf das Material aus dem Warschauer Ghetto als typisches und eindrückliches Filmmaterial vom Holocaust etabliert, nehmen die Kommentare zu Das Leben von Adolf Hitler das Eva-Braun-Material als typisch und für den Fall Hitler besonders aussagekräftig in den Blick. Zwar wird Eva Braun nicht selbst genannt, das Material ist aber eindeutig als Privataufnahmen vom Berghof in den Rezensionen identifizierbar. Die Darstellung des Holocaust wird nur am Rande erwähnt, allerdings nehmen die Rezensent:innen zum ersten Mal vermehrt Bezug auf Leisers Mein Kampf und Resnais Nuit et Brouillard und so erscheint Das Leben von Adolf Hitler als Teil einer Gruppe von materialreichen Dokumentarfilmen über das Dritte Reich und den Judenmord. Der Film ist zeitweilig in England verboten (anlässlich des Festivals in Cork 1961), wird in der DDR-Presse lobend erwähnt und gewinnt auf der Kurz- und Dokumentarfilmwoche in Leipzig 1962 eine Silberne Taube. In Westdeutschland läuft er, wenn überhaupt, nur sehr kurz im Kino, obgleich er laut Rotha ursprünglich immerhin parallel in 22 westdeutschen Städten gestartet werden sollte.[183] Laut einem Artikel in der ostdeutschen *Neuen Zeit* stammt ein Drittel des von Rotha verwendeten Archivmaterials aus dem Staatsfilmarchiv der DDR.[184] Auch die BRD-Presse geht auf die verwendeten Archivfilme ein, und die *Ruhrnachrichten* bemerken luzide, dass die

> Auswahl und Zusammenstellung des – trotz aller Stöbereien in den Archiven, ›Privat-archiven‹ und ›Geheimarchiven‹ – in der Substanz nun doch erschöpften Bildmaterials [...] nicht mehr dahingehend untersucht werden [muss], wie weit sie einen komplexen Überblick über die Geschichte des Nationalsozialismus ermöglicht, sondern wie weit

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> sie eine bestimmte, auf die Gegenwart bezogene Interpretation der Vergangenheit erkennen lässt.[185]

Schließlich gibt es auch in der sowjetischen Produktion Der grosse Vaterländische Krieg / Velikaya otechestvennaya (1965, Roman Karmen), die zur Gruppe der Kompilationsfilme der 1960er Jahre gezählt wird, ein kurzes Westerborkzitat, und zwar die Settela[186] gefolgt von den drei Soldaten beim Schließen der Türen aus dem WFD-Material. Vermutlich handelt es sich hier um eine direkte oder indirekte Übernahme aus Nuit et Brouillard oder aus der Serie Das Dritte Reich von 1960/61. Die beiden Einstellungen illustrieren Ausführungen über Zwangsarbeit während des Krieges und sind das fünfte und sechste Bild einer Montage aus Archivmaterial über Verhaftungen und Deportationen. Der Film stellt hier eine Verbindung zwischen essenden Soldaten, Viehherden, Plünderungen, Deportationen und Verhaftungen her und leitet aus den Bildern ein Erinnerungsgebot ab:

> Blicken wir aufmerksam in ihre Gesichter. Versuchen wir in ihnen zu lesen, was diese Menschen, die der Faschismus um seiner Neuordnung willen millionenfach ermordete, am Rande des Grabes von uns fordern.

Der Kommentar ermuntert hier nicht nur zum Erinnern, sondern er verweist auf eine von den Opfern gewollte Kommunikation, die sie mit uns, den Überlebenden, mit ihren Blicken in die Kamera, aufnehmen. Gemeint ist hier der Blick der Settela und Der grosse Vaterländische Krieg versucht, eine der Ursachen für die Popularität des Westerborkmaterials auf den Punkt zu bringen. Settela sieht uns fragend an. Sie scheint zu überlegen, was die Menschen wohl denken, die den Film einmal sehen werden, und antizipiert damit unsere Gegenwart. Die Kombination der beiden Einstellungen aus dem Westerbork- und dem WFD-Material wirkt wie ein Zitat aus Nuit et Brouillard, das man als latenten verwendungskulturellen Verweis verstehen kann.

Bisher kaum gewürdigt ist die Tatsache, dass Anfang der 1960er Jahre auch in anderen europäischen Ländern Kompilationsfilme hergestellt werden, so zum Beispiel in Italien Ça Ira, il fiume della rivolta (1963, Tinto Brass) und in den Niederlanden Wederzijds (1963, Gerard Rutten), die beide ebenfalls Material aus dem Westerborkfilm verwenden. Auch wenn das Westerborkmaterial in der Berichterstattung über die Kompilationsfilme weniger Beachtung erlangt als im Fall von Nuit et Brouillard oder Ein Tagebuch für Anne Frank, so hat die durchgängige Verwendung zu seiner Verankerung in den visuellen Gedächtnis-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sen beigetragen. Durch die selektive Überbetonung des Judenmords in der Berichterstattung und bei der Rezeption der Kompilationsfilme tragen diese, selbst wenn sie eigentlich andere Schwerpunkte haben, zur Formierung der Holocausterinnerung bei. Die zwischen 1960 und 1965 entstehenden Kompilationsfilme sind ein spezifisches Phänomen der Historisierung des »Dritten Reichs« und Ausdruck für die Bedeutung von audiovisuellen Archivmaterialien für diesen Prozess. Die Diskrepanz zwischen der Bildergewalt des nationalsozialistischen Regimes und dem Schweigen der Täter:innen und Zuschauer:innen über den Judenmord steht am Ausgangspunkt der Kompilationsfilme. Dass diese von der zweiten Generation als Anklagen des Judenmords interpretiert werden, ist Ausdruck der latenten Virulenz dieser bereits vorhandenen aber quasi subkutanen sozialen Gedächtnisse vom Holocaust. Leiser spricht hier vom »Schweigen zwischen den Generationen«.[187] Der Zugang zu diesen Gedächtnissen für die jüngere Generation bzw. die Formierung eines kollektiven sozialen Gedächtnisses über diese Vergangenheit erfolgt schließlich nicht über die Zeitzeug:innen, sondern über den Umweg des Archivmaterials, dem daher auch eine überproportionale Aufmerksamkeit in der öffentlichen Diskussion zuteilwird.

7.2.4 Deutsche Fernsehdokumentarfilme der 1960er Jahre

Am 11. April 1961 wird der Dokumentarfilm Auf den Spuren des Henkers (1961, Peter Schier-Gribowsky)[188] über Adolf Eichmann als Teil der Reihe Gegen das Vergessen erstmals von der ARD ausgestrahlt. In einer Montage über die Deportation polnischer Jüdinnen und Juden werden einige Einstellungen aus dem WFD-Material verwendet. Bei der folgenden Darstellung der Deportationen aus Frankreich, Belgien und den Niederlanden kommt das Westerborkmaterial zum Einsatz. Schier-Gribowsky, der vom Westerborkfilm bereits zwei Jahre vorher ausgiebig in Als wär's ein Stück von Dir! Gebrauch gemacht hat, verwendet das Material nicht wie vorgefunden, sondern bearbeitet es für seine Montage. Er kürzt es stärker als bei der Verwendung zwei Jahre vorher. Irritierend intime Passagen, wie nah ins Bild laufende Personen, werden gezielt herausgeschnitten. Die lächelnden, angeregt miteinander redenden Männer, die in Leisers Eichmann und das Dritte Reich zu sehen sind, werden von Schier-Gribowsky durch Kürzung der Einstellung entfernt. Dadurch bewahrt der Dokumentarfilm größere Distanz zu den Deportierten, macht aber auch weniger emotionale Identifikationsangebote. Das Material wird zudem so montiert, dass – wie in Ein Tagebuch für Anne Frank – an keiner Stelle Personenwaggons zu sehen sind, wodurch es

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eher den Deportationsdarstellungen aus Ostatni etap (1948), Daleká Cesta (1948), Lang ist der Weg (1949), Sterne (1959) oder Kapo (1960) entspricht. Schier-Gribowsky gehört zu den wenigen, die Szenen aus Westerbork nicht mit Einstellungen aus dem WFD-Material mischen. Die Montage ist mit einer Aufnahme des Synagogengesangs »Uvdivrei Kodshecho« unterlegt und einem sachlichen Voice-over, das sowohl auf die Gaskammern in Auschwitz als auch auf die Morde der Einsatzgruppen eingeht, Juden und Jüdinnen als Hauptzielgruppe der Vernichtung nennt und schließlich zu »erschütternden Aufnahmen von Judenerschießungen im Osten«, den Schmalfilmaufnahmen der Erschießungen aus Libau von Reinhard Wiener überleitet, die hier zum ersten Mal gezeigt werden.[189] Schier-Gribowsky hatte das 8-mm-Material entdeckt und es auch als Beweismaterial in den Prozess gegen Adolf Eichmann einbringen können. Der unscharfe Verweis auf Westerbork als KZ und die dramatisierende Wortschöpfung »Vernichtungstransport« bereiten auf den Höhepunkt der Montage vor, die Massenmorde der Einsatzgruppen, repräsentiert durch die Erschießungen in Libau.

Schier-Gribowsky versucht einen Bogen vom Deportationsgeschehen und den Gaskammern zu den Erschießungen zu schlagen und beide als gleichberechtigte Teile des Judenmords darzustellen. Dieser Versuch einer Erweiterung des Geschichtsbilds vom Judenmord ist eine Ausnahmeerscheinung und für die 1960er Jahre ungewöhnlich. Die Sensation des schockierenden Libaufilms prägt sich stärker ins Gedächtnis ein als das Westerborkmaterial. Dennoch ist Auf den Spuren des Henkers auch für die Bilderwanderung des Westerborkmaterials von Bedeutung. Im Unterschied zu den meisten Kompilationsfilmen verwendet Auf den Spuren des Henkers das Material im Kontext des Judenmords und nicht als Illustration der Deportation in die Zwangsarbeit. Die Bearbeitung macht deutlich, dass Schier-Gribowsky befürchtet, durch die harmlosen Bilder aus Westerbork die Deportationen kontrafaktisch einem friedlichen Antisemitismus außerhalb der Vernichtungslager zuzuschreiben. Durch die Kombination des Westerborkmaterials mit den Bildern der Erschießungen in Libau verlieren die friedlichen Deportationsbilder einiges von ihrer beruhigenden Wirkung. Auf den Spuren des Henkers ist schockierend. Obwohl das Filmmaterial aus Libau bald zum Kanon der Täter:innenfilme gehören wird und Schier-Gribowskys Zusammenstellung und Bearbeitung des Materials zu einer konsistenten Verbindung von Deportation und Massenerschießung führt, gelingt es damals nicht, die Massenerschießungen in die kollektive Holocausterinnerung zu integrieren. Eine Kombination der Bilder aus Westerbork und Libau wird nicht gängiger Teil der Verwendungskultur. Trotz der guten Vorsätze, die Schier-Gribowsky sicher

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hatte, verfehlt er auch noch in anderer Hinsicht sein Ziel. Denn wie noch zu zeigen sein wird, sind es gerade die von ihm herausgeschnittenen intimen Momente, die zu der Art von Identifikation führen, die die Holocausterinnerung überhaupt erst entstehen lassen. So wichtig und innovativ der explizite Rekurs auf den Judenmord in Auf den Spuren des Henkers also ist, in der Form einer Verbindung der unterschiedlichen Mordszenarien und der bewussteren Verwendung des Westerborkfilms schießt er offenbar über das Ziel hinaus. Im FESAD-Bericht[190] der Fernsehdatenbank des öffentlichen Rundfunks von Auf den Spuren des Henkers wird das Westerborkmaterial nicht genauer referenziert, allerdings mit »Juden besteigen Todeszug, Dokumentaraufnahmen der Deportation aus dem KZ Westerbork, Niederlande« erwähnt. Obwohl das Material damals inzwischen zumindest unter Insidern in Westdeutschland bekannt ist, hat sich das Narrativ über seine Provenienz noch nicht gefestigt. 1963 wird das Westerborkmaterial in Bericht über Erich Rajakovic und Wilhelm Harster wieder von Peter Schier-Gribowsky verwendet und diesmal einer Widerstandsgruppe zugeordnet. Diese Um- oder Neudeutung ist ein weiterer Versuch, die Widersprüche aufzulösen, die das Material als ein die Verbrechen dokumentierender und somit ja eigentlich selbstanklagender Film aufwirft. Die aus diesen Widersprüchen erwachsende Spannung wird erst in den 1990er Jahren zu einer nachhaltigeren Umdeutung führen.[191] Anfang der 1960er Jahre werden in den Niederlanden und in Deutschland mehrteilige Serien über die Zeit des »Dritten Reichs« im Fernsehen ausgestrahlt. In Holland wird zwischen Mai 1960 und Mai 1965 De Bezetting[192] mit 21 Folgen von jeweils 60 Minuten gezeigt und in Deutschland strahlt die ARD zwischen dem 21. November 1960 und dem 19. Mai 1961 die 14-teilige Serie Das Dritte Reich mit wenigen Ausnahmen jeweils zur besten Sendezeit am Freitagabend aus (die Länge der Folgen variiert zwischen 45 und 70 Minuten).

De Bezetting wird unter der Leitung von Louis »Loe« de Jong hergestellt, dem Gründer und langjährigen Direktor des Reichsinstituts für Kriegsdokumentation (damals RIOD, heute: NIOD) in Amsterdam. De Jong ist einer der ersten, die sich nach dem Krieg mit dem Westerborkmaterial beschäftigen. In seinen Memoiren erinnert er sich, wie er den Westerborkfilm gemeinsam mit Hans Ottenstein findet und einer Gruppe Westerborküberlebender vorführt.[193] De Jong, der selbst jüdischer Herkunft ist, flieht 1940 nach London und kehrt erst nach dem Krieg in seine Heimat zurück. Er hat daher die Geschichte der Besatzung und der Verfolgung der holländischen Jüdinnen und Juden, ähnlich wie Jacob Presser, aus einer Randperspektive erlebt. Mit wenigen Ausnahmen haben alle bisherigen

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Produktionen und auch die Staatsanwaltschaft in Israel die Westerborkbilder direkt von Loe de Jong bezogen. Da de Jong als Rechercheur und als Initiator der Serie fungiert, ist er einer der wenigen Autoren, dem die Auswahl der verwendeten Westerborkeinstellungen zu Recht allein zugeschrieben wird. Allerdings ist er eher ein Archivar, der nebenbei auch Filme macht und insofern gehört er auch zur Gruppe der Archive Producer:innen und Materialbeschaffer:innen, den eigentlichen Akteur:innen der sich ab den späten 1950er Jahren weltweit etablierenden Verwendungskultur. De Bezetting ist ein Sonderfall, weil hier nicht nur das Material vom Bahnsteig zu sehen ist, sondern fast alle anderen Kapitel des Westerborkfilms in Auszügen zitiert werden. Immerhin fünf der 21 Folgen befassen sich mehr oder weniger intensiv mit der Verfolgung der Juden und Jüdinnen in den Niederlanden. Folge 3 Het begin van de Jodenvervolging[194] endet mit einer kurzen Montage mit Einstellungen vom Bahnhof in Westerbork, die das Thema der neunten Folge ankündigt. Folge 9 De Jodenvervolging[195] enthält insgesamt drei Passagen mit Westerborkeinstellungen, darunter eine komplexe, mehrminütige Montage aus Kamerafahrten, Zooms und Überblendungen von Filmmaterial und Fotos, die mit dem IV. Adagetto aus Mahlers 5. Symphonie unterlegt ist.[196] Dazu ist ein Voice-over von Loe de Jong selbst mit leiser Stimme in dem für ihn typischen, fast verzweifelten Tonfall eingesprochen.[197] De Jong geht direkt auf den Westerborkfilm ein, »diese Aufnahmen, die auf deutschen Befehl gemacht wurden«. Am Ende der Montage bringt er das Problem der nachträglichen Beurteilung des Verhaltens der Deportierten mit einem Zitat von Abel Herzberg auf den Punkt:

> Meine lieben Nachkommen. Seid nicht böse mit uns, wenn ihr an die Zeit der Verfolgung zurückdenkt. Wir haben vor Problemen gestanden, wie vor bodenlosen Abgründen. Und wir wussten keinen anderen Rat. Im Leben ist es nicht so einfach wie im Roman, dem Tod ins Gesicht zu schauen.

De Jongs Voice-over erwähnt auch die Aufgabenverteilung zwischen SS und niederländischer Gendarmerie und damit einen der heiklen Punkte im niederländischen Gedenken an die Verfolgung der Jüdinnen und Juden. In seiner Formulierung bewacht die SS das Lager von innen und die Niederländer von außen, womit die Internierten der Willkür der SS ausgesetzt zu sein scheinen, was aber nicht ganz der Realität entspricht. Die niederländische Verwaltung ist auch für die Aufrechterhaltung der Ordnung im Lager zuständig (praktisch wird diese Aufgabe von den von Juden geleiteten Dienststellen übernommen), und gegen Ende des

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Krieges wird das Lager von außen auch eine Zeit lang von einer deutschen SS-Einheit bewacht. Die im Lager anwesende SS ist hauptsächlich der via Den Haag verlängerte Arm des Reichssicherheitshauptamtes in Berlin, namentlich Eichmanns Referat IV B 4, und kümmert sich um die Organisation der Deportationen, während die deutsche Ordnungspolizei die Transportbegleitungen auf dem Weg in die Lager übernimmt. De Jongs Kommentar zeugt vor allem von der Schwierigkeit, der Nachkriegsgeneration die durch Angst erzeugte Lähmung und daraus resultierende Handlungsunfähigkeit der Internierten zu vermitteln, ohne das antisemitische Zerrbild der unsolidarischen Juden und Jüdinnen fortzuschreiben. Wie das Zitat von Herzberg zutreffend ausführt, waren die Internierten oft gezwungen, unter Todesangst Entscheidungen über das eigene Leben und die Leben anderer zu treffen. De Jong löst diesen Konflikt, indem er einen ausgestellt unpersönlichen und anonymen Standpunkt einnimmt und durch ein distanzierendes »man« die Bilder aus einer schützenden Kollektividentität der Internierten kommentiert. Indem er die Entscheidungen Einzelner so in der Bedingtheit und Verantwortung aller aufgehen lässt, gelingt es de Jong, den Judenmord zu beklagen, ohne die Möglichkeit einer Schuldverstrickung der Opfer ganz auszuschließen. In zwei weiteren Montagen mit Westerborkmaterial wird das Entsetzen der niederländischen Jüdinnen und Juden über ihre Hilflosigkeit thematisiert[198] und schließlich über die »Toten ohne Gräber« geklagt.[199]

Mit insgesamt 75 Einstellungen aus dem Westerborkmaterial (davon 46 vom Bahnsteig) ist De Bezetting die mit Abstand ausführlichste Befassung mit dem Material in der ersten Nachkriegszeit. Erst wieder Mitte der 1970er Jahre wird die israelische Produktion The 81st Blow (1974) Westerborkmaterial ähnlich umfangreich einsetzen. Material aus fast allen Teilen des Westerborkfilms kommt zum Einsatz. Nicht verwendet werden lediglich die Aufnahmen der Sportaktivitäten und der Forstarbeit. Der dritte Zug wird ausführlich zitiert, allerdings sind die SS-Offiziere und Mannschaften leicht unterrepräsentiert. Das hat möglicherweise auch mit de Jongs letztlich doch kritischen Haltung gegenüber der Selbstverwaltung zu tun, die durch das Weglassen der Uniformierten noch deutlicher sichtbar ist. Zu den besonderen Erstverwendungen zählen die Einstellung der Kinder, die aus dem Personenwaggon zum Abschied winken, und die Aufnahmen der Fliegenden Kolonne. Eine derart ausführliche Verwendung des Westerborkmaterials durch de Jong ist dabei nicht selbstverständlich. Für sein Lebenswerk *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog*, eine 18.000 Seiten starke Abhandlung über die Niederlande im Zweiten Weltkrieg, hat de Jong den Westerborkfilm nicht als Quelle genutzt und erwähnt diesen nur

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nebenbei.[200] Mit dem Kommentar, der Film zeige nicht die wirklichen Lebensbedingungen im Lager, da er im Auftrag der Deutschen hergestellt worden sei, gibt de Jong seiner Skepsis Ausdruck. Eine derart offene Infragestellung des Quellenwerts des Westerborkmaterials findet sich nur selten und wird in der Wiederauflage der Serie in den 1980er Jahren aus dem Kommentar gestrichen. Holocaustüberlebende kommen in der Serie, die von Loe de Jong moderiert wird, mit einer Ausnahme nicht zu Wort.[201] Die detaillierteste Kritik an De Bezetting, die Frank van Vree Mitte der 1990er Jahre formuliert, wirft den Produzierenden vor, den Judenmord den Deutschen und den niederländischen Nationalsozialist:innen (den Mitgliedern des NSB) zuzuschreiben und die »gesamte Grauzone zwischen tatsächlichem Widerstand und vorsätzlicher Kollaboration«[202] zu vernachlässigen. Allerdings schreibt de Jong mit der Benennung des Judenmords einen im Vergleich zu anderen europäischen Ländern offeneren Umgang mit der Thematik fort und weitet diesen als erster auf die offizielle Erinnerungskultur aus. Gerade dieser Schritt scheint jedoch zum Erfolg der zunächst kritisch beäugten Serie beizutragen. Auch wenn es keine repräsentativen Umfragen gibt, legen die vielen Bezugnahmen in Presse und Medien nahe, dass die Serie von weiten Teilen der Bevölkerung gesehen und geschätzt wird. Das sich Anfang der 1960er Jahre in den Niederlanden langsam durchsetzende Fernsehen – zwischen 1960 und 1965 steigt der Anteil der Haushalte mit Fernsehgerät von 25 % auf 68 % – trägt zur weiteren Verbreitung bei, aber auch Loe de Jongs emotionaler und differenzierter Kommentar macht die Sendung zu einem nationalen Monument der Erinnerung.[203] Ähnlich wie Resnais in Nuit et Brouillard setzt de Jong nicht auf Anklage, sondern sucht nach Verständnis und Mitgefühl. Den aggressiv geführten Debatten über Kollaboration in der unmittelbaren Nachkriegszeit, denen paradoxerweise besonders die aus den Lagern Zurückkehrenden ausgesetzt sind, und die den gesellschaftlichen Frieden bedrohen, stellt de Jong ein Friedensangebot gegenüber, das im gemeinsamen Betrauern der Toten besteht. De Bezetting markiert einen wichtigen Abschnitt in der Formierung eines kollektiv geteilten Geschichtsbilds von der Besatzungszeit in den Niederlanden, das für individuelle Erinnerungen anschlussfähig bleibt und gleichzeitig ein Ort des gemeinsamen Gedenkens und der Heldenverehrung ist. Dabei ergibt sich diese Anschlussfähigkeit gerade nicht aus dem Eingeständnis, den Judenmord um des eigenen Friedens willen hingenommen zu haben, sondern sie liegt im Ignorieren der Kollaborateur:innen und der Schaffung der Identifikationsfigur der einfachen Niederländer:innen, denen Krieg und Besatzung passiv widerfahren sind und zu denen die niederländischen Juden und Jüdinnen hinzugezählt

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werden. So kritisch man diesen Kunstgriff heute beurteilen mag, er legt einen Grundstein für die heutige Holocausterinnerung, ermöglicht er es der Mehrheitsgesellschaft, sich als Opfer des Nationalsozialismus und damit auf der Seite der Gewinner:innen zu fühlen.

Bis zur Veröffentlichung der sehr viel selbstkritischeren Dokumentarreihe Vastberaden, maar soepel en met mate (1974, Henk Hofland, Hans Keller, Hans Verhagen), dem nächsten Versuch, die niederländischen Gedächtnisse an Krieg und Holocaust zu erneuern, sollte dennoch ein weiteres Jahrzehnt vergehen. Vastberaden verwendet kein Westerborkmaterial, obgleich die Kurzserie einen viel stärkeren Fokus auf den Völkermord hat, als De Bezetting. Es liegt nahe, diese Nichtverwendung als absichtlichen und demonstrativen Akt zu verstehen. Das Filmmaterial aus Westerbork wird damals von progressiveren Gruppen als bereits fester Bestandteil einer unkritischen Historisierung des Holocaust in den Niederlanden abgelehnt. Wie die Rekonstruktion der Bilderwanderung des Westerborkmaterials jedoch zeigen wird, spielt es weiterhin eine wichtige Rolle. Die nächste Aktualisierung der Holocausterinnerung in den Niederlanden Anfang der 1990er Jahre wird durch das Westerborkmaterial selbst mitausgelöst werden.

Fast gleichzeitig mit De Bezetting wird auch in der BRD eine Fernsehserie über die Zeit des Nationalsozialismus produziert. Das Dritte Reich ist eine Gemeinschaftsproduktion des NWRV (Nord- und Westdeutscher Rundfunkverband)[204] Köln und des Süddeutschen Rundfunks (SDR) unter der Regie von Heinz Huber, Artur Müller und Gerd Ruge. Das Produktionsbudget beträgt 700.000 DM und die Zuschauer:innenquote ist mit bis zu 62 % bei sechs bis acht Millionen Zuschauer:innen pro Episode hoch. Die Ankündigungen im *Spiegel,* in der *Zeit* und anderen Zeitungen gehen auf Umfang und Art des verwendeten Archivmaterials ein.[205] Für die Sichtung und Auswahl verantwortlich sind der Historiker Dr. Kurt Zentner und Hannes Hoff,[206] beide im *Spiegel* als »Materialbeschaffer« betitelt.[207] Mit Kurt Zentner hat sich der SDR einen Fachmann ins Boot geholt. Zentner war NSDAP-Mitglied, Chefredakteur des vordergründig unpolitische Werbung für den NS-Staat betreibenden Blattes *Der Stern* (1938/39) und schrieb ab 1940 für die NS-Propagandazeitschrift *Signal*. Ab 1941 war er Mitglied einer der Propagandakompanien der Wehrmacht, wurde aber aufgrund seines Status als »jüdischer Mischling« zu einer Ausbildungseinheit versetzt. Dank des Archivars Dr. Anton Hoch ist das für historisches Filmmaterial verantwortliche Team jedoch gut besetzt. Die Auswahl des Bildmaterials wird also nicht von den Redakteuren selbst vorgenommen. Die siebenköpfige Recherchegruppe, die laut

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Spiegel ein volles Jahr mit der Materialbeschaffung befasst ist, wird regelmäßig in den Rezensionen mit Namen genannt. Und das verwendete Archivmaterial ist eines der Verkaufsargumente der Serie. Sie sei die »wohl umfassendste bildhafte Darstellung« des »Dritten Reichs«, verlautbaren die beiden Initiatoren, der Intendant des SDR Hans Bausch und Hanns Hartmann, Intendant des NWDR, in einer Pressemitteilung. Allerdings bestehen die Episoden wenigstens zur Hälfte aus Fotos, Dokumenten, Schaubildern und Interviews. Dennoch wird die Materialauswahl immer wieder in den Kritiken und Zeitungsberichten thematisiert und auch kritisiert.[208]

Folge 8 Der SS-Staat (gesendet am 24. Februar 1961) befasst sich im Rahmen der Geschichte der SS mit dem Judenmord. Für die frühen 1960er Jahre ungewöhnlich unumwunden wird ein Zusammenhang zwischen nationalsozialistischer Rassenideologie, antisemitischer Innenpolitik der 1930er Jahre, Euthanasieprogramm und schließlich dem Völkermord hergestellt. Die antisemitische Propaganda über die angeblich überrepräsentierten Jüdinnen und Juden in Politik und Gesellschaft wird durch Fakten widerlegt, wie die Angabe der Anzahl der 1933 im Deutschen Reich lebenden Jüdinnen und Juden (499.000) oder den Hinweis darauf, dass von den 387 Ministern der Weimarer Parlamente ganze fünf Juden waren. Zu einer Montage, die von der Titelseite von Ernst Ottwalts' *Deutschland erwache!* auf die an eine Wand geschmierte Parole: »Juda verrecke!« schneidet, heißt es im Voice-over: »Das sah und wusste das deutsche Volk, wenn es dies sehen und wissen wollte, und viele wussten es.«

Als Zeitzeuge wird der jüdische Schriftsteller Wilhelm Unger befragt, der 1939 »emigriert« war, wie der Moderator mit leicht unterdrückter Stimme und einer Kunstpause vor dem Wort »emigriert« ankündigt. Unger beschreibt, wie er zunehmend isoliert lebt und wie sich die nichtjüdische Bevölkerung ausnahmslos an der Diskriminierung der Juden und Jüdinnen beteiligt. Er begleitet die weitere Darstellung der Verfolgung bis 1939. Identifikationsangebote werden dem Publikum hier zunächst keine gemacht. Die 55-minütige Episode befasst sich nahezu ausschließlich mit der Darstellung der Verfolgung der Jüdinnen und Juden, die schließlich mit den Vernichtungslagern und Ghettos endet. Sie ist damit bis heute eine der detailliertesten dokumentarfilmischen Darstellungen des Holocaust. Dabei werden nicht nur Namen der Lagerkommandanten erwähnt, sondern beispielsweise an den medizinischen Experimenten in den Lagern beteiligte Ärzte und Ärztinnen genannt, die noch bis vor kurzem in der BRD praktizierten. Dabei gelingt es, die antisemitische Politik der 1930er Jahre und das bereits vor 1939 entstehende Lagersystem mit der nach dem Überfall auf Polen begin-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nenden Verfolgung und Ermordung der polnischen Jüdinnen und Juden als Abschnitte eines langen Leidenswegs, aber auch als logische Abfolge miteinander zu verbinden. Sowohl System und Funktion der Vernichtungslager als auch die Phasen der *Shoah by bullets* werden zusammenfassend dargestellt.[209] In der letzten Passage über die »Endlösung« werden 13 Einstellungen des Westerborkmaterials verwendet. Erstverwendungen gibt es nicht – alle gezeigten Einstellungen waren bereits vorher in anderen Filmen gezeigt worden. Die Autoren übernehmen fast die gesamte Montage aus Nuit et Brouillard. Die Produktionsunterlagen geben explizit die deutsche Fassung »Nacht und Nebel« als Quelle an sowie die Zahlung einer Lizenzgebühr an einen Anwalt in München.[210] Ein Teil des verwendeten Westerborkmaterials stammt allerdings aus einer weiteren Quelle. Der größere Teil (52 der verwendeten 63 Meter) wird laut Schnittliste einem Film der »Staatsbürgerlichen Bildungsstelle Nordrhein-Westfalen« entnommen, der mit dem Titel Das 3. Reich und der Transitfilm als Rechteinhaberin genannt wird. Dabei handelt es sich um den für den Gebrauch an Schulen hergestellten knapp einstündigen Film Das Dritte Reich – Bilder nationalsozialistischer Herrschaft von 1959. Die von der Transitfilm erhobenen Gebühren sind um zwei Mark pro Meter niedriger, was wahrscheinlich der Grund für die Aufteilung der Bestellung ist. Die Beschreibungen des Westerborkmaterials, die sich auch im FESAD-Bericht wiederfinden, sind lapidar:

> 017 Juden werden in Güterwagen verladen 11 Sek., 019 SS-Offiziere mit Polizeihund auf Bahnsteig 3 Sek., 021 Abfertigung des Transportzuges, Türen werden geschlossen, Abfahrt des Zuges 43 Sek.

Der Montage aus Nuit et Brouillard werden ein paar Einstellungen aus dem WFD-Material hinzugefügt und weitere, kleinere Änderungen vorgenommen. Die Einstellungen des ärmlich aussehenden Mannes mit den Kindern aus dem WFD-Material und die mit Settela aus der Deportationssequenz des französischen Essayfilms werden herausgeschnitten. Auch die fahrbare Bahre fehlt und die Schlusseinstellung vom abfahrenden Zug ist um die ersten Frames, die einen aus dem Zug geworfenen Brief zeigen, gekürzt. Ergänzt sind Totalen aus dem WFD-Material, die eine Gruppe Deportierter von fern zeigen sowie die Naheinstellung eines Soldaten, der die Deportation zu überwachen scheint und der später immer wieder in dokumentarischen Montagen zu diesem Thema auftaucht. Die aus Nuit et Brouillard übernommenen Passagen stammen offenbar aus einer Positivkopie und sind verwaschen und unscharf, während die eingefügten Szenen des

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

WFD-Materials auffallend kontrast- und detailreich sind. Dazu wird ein eindrücklicher und für die Beziehung zwischen Westerborkmaterial und Holocausterinnerung wichtiger Kommentar eingesprochen:

> Menschen wie diese … wurden aus ihren Wohnungen auf die Straße gejagt. In Holland nicht anders als in Polen oder Frankreich. Sie wurden registriert, auf riesigen Sammelplätzen zusammengetrieben, [hier beginnt das Westerborkmaterial] und in die Viehwagen der Transportzüge verladen, die sie irgendwohin in den Osten bringen sollten [es folgt eine längere Pause]. Nach tagelangem Transport, oft im Winter ohne zureichende Nahrung, wurden sie wieder ausgeladen.

Der Hinweis auf die Menschen im Westerborkmaterial – »Menschen wie diese« – holt die mit dem Judenstern gekennzeichneten Niederländer:innen zurück in die Gemeinschaft der durch die TV-Serie adressierten Zuschauer:innen. Durch das Weglassen des Vaters mit den Kindern und der Settela, die an den Warschauer Ghettofilm erinnern, wird dieser Eindruck noch verstärkt. Während in der Montage in Nuit et Brouillard die Westerborkbilder tendenziell eher an die Bildergedächtnisse aus Polen herangerückt werden (auch wenn dies nicht im intendierten Ausmaß gelingt), bewirkt die Montage in Das Dritte Reich das Gegenteil. Dadurch erscheinen die Deportierten als Mitmenschen und nicht als Figuren einer abstrakten tragischen Aufführung. Die Episode geht am Ende noch einmal zurück in der Geschichte und befasst sich mit dem Warschauer Ghetto.[211] Durch die ausführliche Darstellung des Widerstands und der Liquidierung des Ghettos endet der Film mit einem Fokus auf die Juden und Jüdinnen als Hauptopfergruppe. Der ruhige und weniger anklagende als Mitgefühl heischende Tonfall des Kommentars erinnert an Loe de Jongs Voice-over aus De Bezetting. Der Schlusskommentar nimmt jedoch einige der vorher bereits gemachten Eingeständnisse über Mitwisserschaft wieder zurück:

> Als in den Ghettos und Konzentrationslagern Millionen Juden getötet wurden, wussten Millionen Deutsche nichts davon. Aber am Anfang des Weges, der in die Vernichtungslager führte, stand das deutsche Volk, standen wir dabei und ließen es geschehen.[212]

Hier wird die entschuldigende Trennung in offizielle antisemitische Verfolgung einerseits und geheimes Tötungsgeschehen in den Vernichtungslagern im Osten anderseits übernommen, die sich bereits in vielen der vorherigen Verwendungen des Westerborkmaterials andeutete. In der ursprünglichen Fassung des Kom-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mentars ist diese Trennung noch nicht enthalten und somit fällt das Urteil ungleich härter aus:[213]

> Wir haben kaum mehr etwas hinzuzufügen, – nur noch dies: Während all das geschah, was wir in dieser Sendung versucht haben darzustellen – Verfolgung, Vertreibung, Vernichtung, während all dies an jüdischen Menschen, an Frauen und Kindern geschah, stand das deutsche Volk – standen wir dabei und ließen es geschehen.

Bemerkenswert ist die Fokussierung auf die Frage nach dem Wissen in der geänderten Fassung. Mitwisserschaft soll nicht zugegeben werden. Dass gerade diese Frage nach dem Wissen die Diskussion um den Schlusskommentar dominiert, ist in den Produktionsunterlagen dokumentiert. So gibt es zwei beredte alternative Vorschläge von Heinz Huber, die abgelehnt werden. Der erste Vorschlag stellt den Judenmord eigenwillig als »vor der Welt« begangenes, also eigentlich öffentliches Verbrechen dar:

> [...] Vertreibung, Verfolgung, Vernichtung jüdischer Männer, Frauen und Kinder, bei all diesen Untaten und Verbrechen wollen wir nicht vergessen, daß sie vor der Welt im Namen Deutschlands begangen worden sind.

Die zweite Alternative versucht eine sensible, erinnerungstheoretisch gewendete Differenzierung zwischen »von ... gewusst haben« und »von ... gehört haben«:

> [...] Vertreibung, Verfolgung, Vernichtung jüdischer Männer, Frauen und Kinder, – von den Anfängen hat das deutsche Volk gewusst. Von den Schrecken des Endes haben viele nur noch gehört. Aber auch diese Verbrechen wurden von Deutschen und im Namen Deutschlands begangen. Das wollen wir nicht vergessen.

Arthur Müllers Vorschlag eines hypothetisch alternativen Geschichtsverlaufs ist ebenfalls überliefert. Man stellt sich die Antwort auf seine rhetorische Frage besser nicht vor:[214]

> Nachdem alles vorbei war, sagten wir Deutschen: von dem Ausmaß und den Gräueln der Maßnahmen gegen die Juden haben wir nichts gewußt. Dafür ist nur eine Handvoll Deutscher verantwortlich, die zur Spitze der SS gehörten.
> Wenn Adolf Hitler gesiegt hätte, dann hätten wir am Ende erfahren, was mit den Juden geschah. Und was hätten wir Deutschen dann gesagt?

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schließlich macht auch Intendant Bausch einen Vorschlag, der gewissermaßen alle fragwürdigen Aspekte (außer dem alternativen Ende des Krieges) der vorherigen Verschläge vereint:

> Damit schließt der Stroop-Bericht. Damit schließt auch unsere Sendung. Was wir darzustellen versucht haben, Verfolgung und Vernichtung jüdischer Männer, Frauen und Kinder, ist das Werk der nationalsozialistischen Führung und ihrer Helfershelfer gewesen. Von den Anfängen hat das ganze deutsche Volk gewußt. Von der grauenhaften »Endlösung« haben viele nur noch gehört. Aber wir wollen nicht vergessen, dass alle diese Verbrechen vor der Welt im Namen Deutschlands begangen worden sind.

Auch hier findet sich wieder die verräterische Differenzierung zwischen »Wissen« und »gehört haben«, die in der endgültigen Fassung zugunsten des passiven »wir ließen es geschehen« vermieden wird. Trotz all dieser fragwürdigen Aspekte erlaubt die Episode Der SS-Staat dem Publikum, einen Schritt auf die Opfer zuzugehen und sie als des Mitleids würdige Zeitgenoss:innen zu erkennen. Die im Schlusskommentar enthaltene Relativierung ist auch der Anklage geschuldet, die in der ungewöhnlich schonungslosen Darstellung des Lagersystems in dieser Episode bereits enthalten ist.

Der SS-Staat erhält 1964, also drei Jahre nach Ausstrahlung, den damals zum ersten Mal vergebenen Grimmepreis.[215] Die Episode verwendet hauptsächlich Tätermaterialien wie Fotos aus dem sogenannten Stroop-Album[216] oder Einstellungen aus dem Warschauer Ghettofilm sowie Fotos aus dem Auschwitzalbum.[217] Obwohl fast alle bekannteren Befreiungsbilder (Aufseherinnen in Bergen-Belsen, Auschwitz-Überflug, Kinder mit Nummerntätowierungen) kurz erscheinen, entfalten diese, aufgrund des Weglassens der Leichenberge aus Bergen-Belsen, nicht die sonst übliche Wirkung. Man muss dem Produktionsteam der Serie zugutehalten, dass ein Teil des drastischeren Befreiungsmaterials sachlich richtig in der letzten Folge Das Ende verwendet wird. Gerade diese Trennung der Bilderhaushalte, also eine Darstellung des Judenmords mit Hilfe des Westerborkmaterials und ohne Leichenberge, scheint zu einer anschlussfähigeren Holocausterzählung geführt zu haben.

Der DEFA-Film Aktion J (1961, Walter Heynowski) über die Verfolgung der Jüdinnen und Juden läuft im Dezember 1961 gleichzeitig im Kino und im Fernsehen an. Die DDR-Presse geht diesmal auf das von Heynowski verwendete Archivmaterial ein, befasst sich aber nur mit Bildern aus dem Warschauer Ghettofilm. Auch an dessen Erstverwendung durch die Thorndikes in Du und mancher

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kamerad wird wieder erinnert.[218] Allerdings findet die Kritik auch die »unzähligen Juden in Viehwaggons«[219], die man »in Viehwaggons presste« einer Erwähnung würdig,[220] und dokumentiert damit, dass das Westerborkmaterial auch hier eine bleibende Erinnerung hinterlässt. Ein verspäteter und bisher in der Literatur nicht beachteter Fernsehkompilationsfilm ist das knapp einstündige Porträt Adolf Hitler (1965, Dietrich Leube, Wolfgang Kahle), das ausschließlich aus Täter:innenmaterial aus der Zeit von 1940–1945 besteht. Porträt kommt ohne zusätzlichen Kommentar aus und unterlegt Filme der Täter und Täterinnen mit Reden von Hitler, Goebbels und Himmler. Im Kapitel »Endlösung der Judenfrage« erscheint eine Reihe von Einstellungen aus Westerbork, kombiniert mit der Sportpalast-Rede Adolf Hitlers vom 30. Januar 1941,[221] gefolgt von einem Ausschnitt seiner Rede vom 30. Januar 1942.[222] Ähnlich wie in Das Dritte Reich wird hier kein Schockeffekt (den beispielsweise die Szenen aus Bergen-Belsen hervorrufen) anvisiert, sondern die Bilder der niederländischen Zivilisten mit Judensternen werden in ein Verhältnis gesetzt zur offensichtlich paranoiden Rede vom »größeren inneren Feind« und der »internationalen jüdischen Ausbeutung und Völkerverderbung«. Wieder fungiert die irritierend friedliche und an einen Ausflug erinnernde Atmosphäre der Bilder aus Westerbork als Identifikationsangebot an das Publikum.

7.2.5 Bilderwanderung des Westerborkmaterials in Europa bis 1965 – eine Zusammenfassung

Am Beginn der Bilderwanderung des Westerborkmaterials stehen Nuit et Brouillard, Ein Tagebuch für Anne Frank und Als wär's ein Stück von Dir!. Während in Nuit et Brouillard das Filmmaterial vom dritten Zug als generische Illustration innerhalb einer typisierenden Collage über das System der Zwangsarbeitslager verwendet wird, beziehen sich die beiden anderen Dokumentarfilme explizit auf den Kontext der Deportation niederländischer Jüdinnen und Juden, und die westdeutsche Verwendung benennt zusätzlich den Produktionskontext. Die drei Verwendungen weisen hinsichtlich ihrer Auswahl einige Gemeinsamkeiten auf. Sechs Einstellungen sind in allen drei Filmen enthalten und gehören zu den zehn häufigsten Verwendungen überhaupt. Die Ähnlichkeiten zwischen Nuit et Brouillard und Ein Tagebuch für Anne Frank, die beide die gleichen Aufnahmen aus dem WFD-Material verwenden und Parallelen bei der Montage des Westerborkmaterials aufweisen, sprechen zumindest für einen starken Einfluss der französischen Produktion auf den DEFA-Film und damit auf die hier

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

entstehende Verwendungskultur, auch wenn sich belegen ließ, dass Regisseur Hellwig das Material eigenständig vom RIOD in Amsterdam bezieht und nicht einfach aus Nuit et Brouillard herauskopiert.

Ein erster Verlauf der Bilderwanderung wird sichtbar: von den Niederlanden über Frankreich durch den Eisernen Vorhang in eine DDR-Produktion.[223] Alle drei Filme unterlegen das Westerborkmaterial mit Musik, wenn auch auf sehr unterschiedliche Art. Die westdeutsche Verwendung wird von einem langsamen und würdevollen Stück sakraler Orgelmusik und spärlichen Kommentaren begleitet; in Ein Tagebuch für Anne Frank wird das Filmmaterial zusammen mit einer schnellen und aggressiven Musik und einer fordernden Off-Stimme gezeigt; Nuit et Brouillard unterlegt es mit Eislers Variation der deutschen Nationalhymne, ohne dass ein Kommentar zu hören ist, wodurch das Westerborkmaterial besonders hervorgehoben wird.[224] Ein Tagebuch für Anne Frank verwendet das Filmmaterial zusätzlich als Illustration für die Ankunft in Auschwitz, eine unsachgemäße Verwendung, die jedoch bis heute viele Nachahmer:innen findet. Die drei Filme beeinflussen kurz nach ihrem Erscheinen andere Filmproduktionen spürbar. Teile der Montage aus Ein Tagebuch für Anne Frank finden sich in Mein Kampf (1960, Erwin Leiser), dem DEFA-Film Aktion J und dem DEFA-Kurzfilm Buchenwald (1961, Günter Weschke) wieder, während die Abfolge von Aufnahmen aus Nuit et Brouillard teilweise in der westdeutschen Fernsehserie Das Dritte Reich wieder auftaucht. Solche zumindest teilweisen Übernahmen der Montage aus Nuit et Brouillard lassen sich bis in die jüngste Vergangenheit nachweisen.[225] Die Bedeutung von Nuit et Brouillard für die Formierung der Holocausterinnerung, die sich auch in solchen Übernahmen manifestiert, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, aber auch Ein Tagebuch für Anne Frank wirkt auf die Historisierung des Lagers Westerbork. Die neuen Ermittlungen gegen den ehemaligen Lagerkommandanten Gemmeker beginnen, nachdem die Staatsanwaltschaft in Düsseldorf von England aus auf eine Szene aus Ein Tagebuch für Anne Frank hingewiesen wird, die Gemmeker als in Freiheit lebenden Einzelhändler in Westdeutschland zeigt.[226] Das Filmgedächtnis des Westerborkfilmmaterials wandert also von Anfang an in Form von sehr unterschiedlichen Bezugnahmen auf den Film und die an ihm Beteiligten über alle möglichen Grenzen hinweg. Und von Anfang an migriert das Westerborkmaterial nicht nur aus dem Archiv in die Dokumentarfilme, sondern die veröffentlichten Filme werden selbst zu mobilen Archiven, die gegebenenfalls als Quellen lizensiert werden. Auch Als wär's ein Stück von Dir! hinterlässt Spuren in der Geschichte der Verwendungen. Regisseur Peter Schier-Gribowsky produziert wenig später zwei

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weitere Fernsehdokumentationen, in denen er Material aus Westerbork verwendet, zuerst Auf Den Spuren des Henkers (1961) und dann Bericht über Erich Rajakovic Und Wilhelm Harster (1963), der etwa die Hälfte der Westerbork-Montage aus Als wär's ein Stück von Dir! wiederholt.

Mein Kampf und Auf den Spuren des Henkers erweitern 1960 die sozialen Gedächtnisse vom Judenmord mit der Verwendung des bisher unbekannten Schmalfilms aus Libau und den bis dahin nur aus Du und mancher Kamerad bekannten Bildern des Warschauer Ghettofilms um zwei der bis heute wichtigsten Täter:innen-Materialien vom Holocaust. Insbesondere Mein Kampf wird vom Publikum als Film über den Judenmord wahrgenommen und löst eine breite Diskussion über fehlende Bildungsangebote und die Verdrängung des Themas aus. Allerdings verwendet Mein Kampf das Westerborkmaterial in einer Passage über Deportationen in die Arbeitslager, und in der ersten deutschen Verleihfassung fällt es einer Kürzung zum Opfer. Die Fernsehserie Das Dritte Reich schließlich verwendet das Westerborkmaterial zum ersten Mal so, wie es ikonisch werden wird – zur Veranschaulichung der Deportation der europäischen Juden und Jüdinnen mit einem Schwerpunkt nicht auf deren Andersartigkeit, sondern auf Identifikation mit den Dargestellten. Bei der Montage handelt es sich technisch und rechtlich um Übernahmen aus Nuit et Brouillard und aus Das Dritte Reich – Bilder nationalsozialistischer Herrschaft, dem Bildungsprogramm mit fast gleichem Titel. Während das Material zumindest bei Alain Resnais die Deportation von Zwangsarbeiter:innen illustriert, wird es hier für die Formierung eines Gedächtnisses vom Judenmord verwendet. Selektivität als ein gedächtnisstabilisierender Filter – die ausgewählten Bilder werden bewahrt – kann also zwei Dinge bedeuten: die Bewahrung der Bilder als solche (als Abbildungen deportierter Juden) und die Bewahrung der mit den Bildern verbundenen narrativen Strukturen, die wir bei der Verwendung des zweiten Zugs als Illustration für Auschwitz beobachten konnten.

Für die Formierung der sozialen Gedächtnisse entscheidender als die intendierten filmischen Erzählungen erwies sich die Zuschreibung von Bedeutung durch das Publikum. Wie die Reaktionen der deutschen Zuschauer:innen und Rezensent:innen auf Mein Kampf und Das Leben von Adolf Hitler zeigen, wird der Holocaustbezug bei beiden Filmen entgegen der offensichtlichen thematischen Gewichtung als zentrale Aussage der Filme wahrgenommen. Hier manifestiert sich das selektive Bildergedächtnis der sich in Westdeutschland in Bezug auf den Holocaust gerade erst neu formierenden sozialen Gedächtnisse der Generation der nach 1935 Geborenen. Das Aktionspotential bei der Formierung

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des sozialen Gedächtnisses vom Judenmord zu Beginn der 1960er Jahre liegt also offenbar beim Publikum, das sich die Filme für die eigene Gedächtnisformierung selektiv aneignet. Das Leben von Adolf Hitler (1961, Paul Rotha) ist der erste international vertriebene Film, der das Material auf die gleiche, mitfühlende Weise verwendet wie Das Dritte Reich. Auch wenn der Westerborkfilm offensichtlich mit Nuit et Brouillard seine prominenteste Verwendung erfährt, zeigt die genaue Analyse der Kompilationsfilme, dass es sich bei deren Verwendungen nicht einfach um Übernahmen oder Zitate handelt, sondern um eigenständige Nutzungen und kreative Bezugnahmen. Das Spielfilmmaterial aus Ostatni Etap beispielsweise, das die Montage in Nuit et Brouillard abschließt und in den 1970er Jahre immer wieder auftaucht, wird von keinem der Kompilationsfilme übernommen. Bis auf Eichmann und das Dritte Reich kombinieren alle Kompilationsfilme das Westerborkmaterial allerdings mit jeweils unterschiedlichen Einstellungen aus dem WFD-Material, womit dieser Aspekt der Verwendung aus Nuit et Brouillard ebenfalls kanonisch wird. Die Einstellung der Soldaten aus dem WFD-Material, die den Waggon schließen, wird in fast allen Kompilationsfilmen verwendet und die Einstellung der Einsteigenden vor dem offenen Waggon taucht immerhin in knapp zwei Dritteln der Filme auf. Erstere gleicht ein offensichtliches Defizit des Westerborkmaterials aus, in dem nur Juden beim Schließen der Waggons zu sehen sind. Es zeigt deutsche Uniformierte als aktiv an der Deportation Beteiligte. Die im Westerborkfilm dokumentierte Selbstverwaltung ist hier also zu weit von den Erwartungen und Vorstellungen der Autor:innen entfernt. Ebenfalls Vorbehalte scheint es gegenüber dem Rest des Westerborkmaterials aus den Werkstätten und vom Kabarett gegeben zu haben. Die Erstverwendung in Nuit et Brouillard hat eine legitimierende Wirkung nur für die Aufnahmen der Transporte. Die in der unmittelbaren Nachkriegszeit vorherrschende Nichtnennung von Jüdinnen und Juden ist in den Kompilationsfilmen bereits weitgehend überwunden, wenngleich der Holocaust in der Regel nur ein Nebenthema bleibt. Die Bezugnahme auf den Genozid ist jeweils eine erinnernde, die Grundkenntnisse beim Publikum voraussetzt und nur stichwortgebend vorgeht, wobei in den Dokumentationen in den Niederlanden offener mit dem Judenmord umgegangen wird als beispielsweise in Deutschland, wenngleich sich auch hier Differenzen zwischen den privatwirtschaftlich und staatlich hergestellten Filmen feststellen ließen.

Mit Ausnahme der niederländische Produktionen adressieren die untersuchten Verwendungen des Westerborkmaterials hinsichtlich der Formierung der Holocaustgedächtnisse transnationale Gemeinschaften. Als Agierende sicht-

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bar werden hier zum einen die westalliierte Administration, die in den Re-Educationfilmen den Judenmord aktiv marginalisiert, und die staatlich gelenkte Geschichtsaufarbeitung in der DDR, die allerdings unter linken Zuschauer:innen und Filmschaffenden in der BRD und im westeuropäischen Ausland Sympathisant:innen findet. Als dritte Gruppe wird eine Interessengruppe in Bonn sichtbar, die eine Historisierung des Judenmords mit allen Mitteln zu verhindern sucht. Der »Interministerielle Filmprüfungsausschuss«, der unter anderem die Aufführung von Ein Tagebuch für Anne Frank verhindert, gehört zu den Einfluss nehmenden Gremien dieser Gruppe. Die hier sichtbare werdende Haltung bleibt weit hinter den in der BRD längst öffentlich geführten Debatten über die fehlende Aufarbeitung der NS-Zeit zurück. Diese Debatten werden von der vierten und größten Gruppe, der sich der »zweiten Generation« zugehörig Fühlenden, und der fünften, den jüdischen Überlebenden, gegen die Erinnerungsgemeinschaft der Täter:innen und Zuschauer:innen geführt. Überlebende wie Presser, de Jong, Leiser und Schier-Gribowsky, die nach dem Krieg über den Judenmord aufklären wollen, tun dies aus einer Opferperspektive.

Die Bedeutung, die bis Mitte der 1960er Jahre dem Archivmaterial von Produktionsfirmen und Presse zugeschrieben wird, und die selektive Fokussierung auf Material von der Verfolgung der europäischen Jüdinnen und Juden auf Seiten des Publikums, lassen sich als historisch spezifische Konstellation deuten. Die zweite Generation insistiert hier gemeinsam mit den Opfern des Nationalsozialismus auf Aufarbeitung, und die Archivfilme verheißen Zugang zu einer verbotenen Zone, zur subkutanen Erinnerung an den Judenmord.[227] Die Faszination und das Interesse, das die Archivmaterialien aus Warschau, Libau und Westerbork auslösen, liegt also nicht nur in ihrer schockierenden Wirkung, sondern in der Hoffnung, Zugang zu einer verdrängten Erinnerung zu bekommen, einen Zugang, den die Erinnerungsgemeinschaft der Täter:innen und Zuschauer:innen verweigert. Auf eine von der Transgression ausgelöste Faszination, wie im Fall der Bilder aus Bergen-Belsen, von der sich das Publikum – gleich Leontius und seiner Schaulust[228] bei Plato – nicht abwenden kann, lassen sich diese Holocaustdarstellungen nicht reduzieren, das zeigt gerade die Inklusion der harmlosen Westerborkszenen.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7.3 Das Westerborkmaterial in den USA (1965–1973)

In den USA erhält die Holocausterinnerung im Zuge der Bürgerrechtsbewegung und dem damit verbundenen Fokus auf Minderheitenrechte ab Mitte der 1950er Jahre neue Aufmerksamkeit, auch durch eine zunehmend selbstbewusst auftretende jüdische Minderheit. Sich zu ihrem Jüdischsein bekennende Stars wie Barbra Streisand (Jahrgang 1942) sind Ausdruck dieses Umbruchs, der sich auch in den Filmproduktionen niederschlägt.[229] Parallel zum New Hollywood entwickelt sich ab Mitte der 1960er Jahre eine *Hollywood Jew Wave*,[230] die auch die Produktion von Filmen über den Holocaust begünstigt. Brownsteins *Holocaust Cinema Complete*[231] listet für den Zeitraum 1961–1974 52 internationale Spielfilme mit Holocaustbezug, davon sieben Titel mit Nominierungen für den Emmy oder den Academy Award (den »Oscar«). Thematisch fokussieren die Spielfilme auf Deportation und Vernichtungslager. Die *Shoah by bullets* wird weiterhin nicht thematisiert.

Eine dokumentarfilmische Auseinandersetzung mit dem Holocaust findet in den USA hingegen vorerst kaum statt. Für den Zeitraum zwischen 1948 und 1965 ließen sich im Rahmen meiner Recherchen nur 15 US-amerikanische (und drei israelische) Produktionen mit Schwerpunkt Holocaust nachweisen, im Vergleich zu 226 europäischen Filmen und Serienepisoden. Kaum eine dieser außerhalb Europas entstandenen Produktionen erhält größere Aufmerksamkeit und nur fünf konnten als Digitalisat gesichtet werden. Der Großteil befasst sich mit der Berichterstattung über den Eichmannprozess. Erwähnenswert ist der experimentelle Essayfilm The Museum and the Fury (1956, Leo Hurwitz) – Regisseur Hurwitz ist 1961 für die Fernsehaufzeichnung des Eichmannprozesses zuständig –, wenngleich er keine nennenswerte Auswertung erfährt. Er befasst sich mit der Erinnerung an den Holocaust und verwendet sowohl Befreiungs- als auch Täter:innenmaterial in erheblichem Umfang. Allerdings macht Hurwitz keinen Gebrauch vom Westerborkfilm, sondern zeigt nur das WFD-Material. The Museum and the Fury wird im Auftrag einer polnischen Kulturinstitution in den USA für 15.000 $ hergestellt und findet in den USA keinen Verleih.[232] Laut Milestone Films ist der wahre Grund für die fehlende Auswertung, dass Film Polski bei Hurwitz einen Film über den Zweiten Weltkrieg und nicht über den Judenmord bestellt hat und mit dem Ergebnis unzufrieden ist, was nach einem vertrauten Szenario klingt.[233] The Museum and the Fury entsteht im selben Jahr wie Resnais' Nuit et Brouillard. Beide Filme sind weniger als eine Stunde lang und insofern mit den damaligen Kinokulturen inkompatible Formate, beide versuchen sich in einer

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aktualisierung der Holocausterinnerung durch eine Gegenüberstellung von neuen und alten Filmaufnahmen. Für The Museum and the Fury bringt Hurwitz jedoch nicht nur selbstgedrehtes und inszeniertes Material eines Besuchs in der Gedenkstätte in Auschwitz mit Archivmaterial in einen Dialog, sondern er verwendet in der rund 20-minütigen Sequenz über den Genozid zusätzlich Illustrationen von Zinoviy Tolkachev und Wladyslaw Siwek, lange Montagen mit Ausschnitten aus den Filmen Ostatni Etap (1948), Daleká Cesta (1948),[234] Ulica Graniczna (1949, Aleksander Ford) sowie weitere Spielfilme über die Verfolgung der Jüdinnen und Juden. Dadurch stellt The Museum and the Fury auch einen Querschnitt durch die Mitte der 1950er Jahre bereits vorhandenen populärkulturellen Bezugnahmen auf den Judenmord dar, ein für die Bilderwanderung wichtiges Detail, das Jay Leyda bei seiner Kritik an Hurwitz in *Films beget Films* übersieht. Die für den Film dadurch notwendigen Lizensierungen bedeuten weitere Hürden bei der Suche nach einem Verleih. Doch das hauptsächliche Problem ist möglicherweise, dass es Hurwitz nicht gelingt, sein Publikum emotional in der Weise zu erreichen, in der Nuit et Brouillard oder Der SS-Staat Mitgefühl erzeugen. Jay Leyda führt dies auf die Verwendung der Gräuelbilder zurück, mit denen The Museum and the Fury sein Publikum schockiert und auf Distanz hält.

> But The Museum and the Fury displays the suffering of others in order deliberately to make you suffer, and all elements are arranged for this purpose. [...] All the boiling heat of the Hurwitz film neither touches nor pierces you as does the cool objectivity of Resnais' film. One claws at you – the other keeps you at arm's length. Could it be perhaps that the fierceness of such materials is increased by cutting *against* their content?[235]

Hinzu kommt, dass der gut 50-minütige Film, der mit Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Conditio humana beginnt und dann über den Judenmord, die Zerstörung und den Wiederaufbau Polens bzw. Europas schließlich bei den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki landet und mit dem Voice-over »the world is reborn each day in the shape of our love« endet, sein Publikum schlicht überfordert. Die Verwendung des Spielfilmmaterials in Kombination mit den sowjetischen Befreiungsfilmen verleiht der Sequenz über den Judenmord allerdings wirklich eine aggressive und letztlich distanzierende Wirkung, was auch der nachdenkliche Kommentar nicht auffangen kann. Dennoch antizipiert Hurwitz mit The Museum and the Fury, den er in Unkenntnis von Nuit et Brouillard herstellt, durch seine Reflexionen über Vergebung und die Bedeutung der Menschenwürde die spätere Entwicklung einer mitfühlenden Holocausterinne-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rung, und aus der heutigen Perspektive gehört er zu den Wegbereitern dieser Entwicklung. Dass Hurwitz kein Material aus Westerbork verwendet, hängt mit seinen Auftraggebern bei Film Polski zusammen, deren Archive er kostenlos nutzen kann und die ihm ausreichend anderes Material bieten.

Auch der zumindest Insidern bekannte kanadische Dokumentarfilm und Gewinner des Lion of St. Marco bei den Filmfestspielen in Venedig 1966, Memorandum (1966, Donald Brittain, John Spotton), wählt den Besuch kanadischer Holocaustüberlebender in einem Museum bzw. mehreren Museen zum Ausgangspunkt. Die Gruppe besucht die Gedenkstätten Dachau, Auschwitz und Bergen-Belsen. Memorandum berichtet über den Auschwitzprozess in Frankfurt und kontrastiert historisches Filmmaterial von Hitler und Göring mit aktuellen Aufnahmen ausgelassener Deutscher im Hofbräuhaus in München. Er begleitet die Überlebenden ins Land der Täter:innen und nähert sich dem Holocaust in einer Mischung aus Fassungslosigkeit und Unverständnis. Der Zugang über die Überlebenden verhindert jedoch eigenartigerweise gerade die Identifikation, die sich durch die Tragik in Nuit et Brouillard einstellt. Memorandum und The Museum and the Fury machen deutlich, dass es manchmal nur um graduelle Unterschiede in der Darstellung geht, die darüber entscheiden, ob und wie ein Dokumentarfilm in den sozialen Gedächtnissen resoniert. Memorandum verwendet, wie der Film von Hurwitz, nur WFD- und kein Westerborkmaterial. Das ist überraschend, da es kanadische Einheiten sind, die das Lager 1945 befreien, wodurch eine besondere Verbindung zur Geschichte Westerborks besteht. Es gibt in Kanada dennoch bis heute kein Archiv, das über eine Kopie des Westerborkmaterials verfügt.[236] Dass beide Filme kein Westerborkmaterial verwenden, mag ein Zufall sein und nicht die Ursache dafür, dass es ihnen nicht gelingt, dieselbe Form von Mitgefühl zu erzeugen, die für die Holocausterinnerung typisch ist.

Bis 1973 fanden sich nur sechs außerhalb Europas hergestellte Trägerfilme, die Westerborkmaterial verwenden, von denen vier US-amerikanische Produktionen eine nähere Betrachtung rechtfertigen, und zwar der Fernsehdokumentarfilm Let my People go: The Story of Israel (1965, Marshall Flaum), der in der Literatur bisher vernachlässigte Good Times, Wonderful Times (1965, Lionel Rogosin), The Legacy of Anne Frank (1967, Martin Hoade) und schließlich der Mehrteiler The Rise and Fall of the Third Reich (1968, Jack Kaufman). Let my People go (1965) ist laut meiner Recherchen der erste außerhalb Europas hergestellte Film, der Westerborkmaterial verwendet.[237] Der von David L. Wolper produzierte einstündige Fernsehdokumentarfilm wird von der zeitgenössischen Presse mit wenigen Ausnahmen als zionistischer Film über die Geschichte des

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Judentums besprochen. Immerhin zehn der 53 Minuten Laufzeit bestehen jedoch aus Filmmaterialien, die sich mit dem Judenmord befassen. Sowohl der Warschauer Ghettofilm als auch das WFD- und das Westerborkmaterial werden ausführlich verwendet. David L. Wolper, der 1960 mit The Race for Space (1959) für den Oscar nominiert war und später als Produzent von Willy Wonka & the Chocolate Factory (1971, Mel Stuart) und L. A. Confidential (1997, Curtis Hanson) bekannt werden sollte, hat offenbar Zugriff auf rares Filmmaterial, wie die in Let my People go verwendeten 16-mm-Aufnahmen vom Pogrom in Lwiw und diverse Wochenschauausschnitte,[238] sowie bis heute kaum bekanntes Material wie der Archivfilm Die Juden Von Dombrowa deutlich machen.[239] Es handelt sich um die bis dahin ausführlichste Verwendung von Täter:innenfilmen überhaupt. Let my People go wird jedoch in der Öffentlichkeit nicht als für die Holocausterinnerung relevanter Beitrag wahrgenommen. Die Bilder vom Judenmord werden von der Presse als in diesem Zusammenhang weniger relevant ignoriert. Trotz dieser Bewertung hat die Serie Bedeutung für die mit dem verwendeten Material der Täter und Täterinnen assoziierten Filmgedächtnisse. Let my People go unterteilt die Holocaustmontage in drei Teile. Der erste Teil über die Ghettos verwendet den Ghettofilm aus Warschau so ausführlich und schonungslos wie keine der deutschen Produktionen vorher. In einer zweiten Montage über die »Endlösung« wird das Westerborkmaterial mit dem WFD-Material zu einer Deportationsmontage zusammengestellt, die direkt in Befreiungsmaterial aus Auschwitz übergeht. Im dritten Teil geht es um die Befreiung der Lager am Ende des Krieges. Mit dem Ghettofilm, dem Westerborkfilm in Kombination mit dem WFD-Material und dem Material aus Auschwitz (und den Gaskammern aus Majdanek) verwendet Let my People go eine Kombination, die Anfang der 1960er Jahr noch nicht kanonisch ist, aber bald zum Standard der Holocaust-Dokumentarfilme werden sollte. Die amerikanische Filmakademie würdigt Let my People go 1966 mit einer Oscar-Nominierung und trägt damit zu seiner Bekanntheit bei. Damit ist Let my People go die erste Dokumentarfilmproduktion mit Westerborkmaterial, die von einer der nationalen Filmakademien bei der Preisverleihung berücksichtigt wird. David L. Wolper nutzt seine Quelle für Archivmaterial wenig später auch für die Produktion von The Rise and Fall of the Third Reich (1968). Die ausführliche Verwendung von Material der Täter und Täterinnen in beiden Produktionen ist ein Novum und es sollte bis in die späten 1990er Jahre dauern, bevor diese Materialien in der Breite wieder in Dokumentarfilmen verwendet und von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen werden. Wolper, der zwar im Vorspann durch den Namen seiner Produktionsfirma präsent ist, taucht in den sonstigen Stablisten

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Let my People go nicht auf. In der Presse wird er jedoch immer wieder als Initiator genannt und mit dem Archivmaterial in Verbindung gebracht.[240] Bezeichnend ist, dass Let my People go trotz der Indifferenz in Hinsicht auf den Holocaustbezug über die Verwendung von »rare footage« beworben wird. So betitelt der kalifornische *Evening Vanguard* eine der ersten Ankündigungen der Serie mit »›Let My People Go‹ has rare footage«, meint damit aber rares Filmmaterial des jüdischen Lebens vor dem Zweiten Weltkrieg.[241]

Lionel Rogosins provokativer Antikriegsfilm Good Times, Wonderful Times (1965) gehört zu den wenigen Dokudramen, die Westerborkmaterial verwenden. Der Film ist ein Kammerspiel, das aus einer einzigen, langen, ausgestellt oberflächlichen und zynischen Unterhaltung junger Gäste einer Londoner Cocktailparty über Krieg und Humanität besteht, die mit kurzen Archivfilmmontagen unterschnitten ist. Obgleich der Rahmen im Einklang mit dem Zeitgeist die Bedrohung durch einen nuklearen Krieg ist, verwendet Rogosin Materialen aus diversen Konflikten. Nach Bildern von den Atombombenabwürfen auf japanische Städte und vom Ersten Weltkrieg wechselt der Film zum Zweiten Weltkrieg und dann zum Holocaust. Weitere Bilder von Atombomben, Material aus dem Vietnamkrieg sowie Bilder vom Great March on Washington 1963 und vergleichbaren Demonstrationen in Japan und England gleichen das Übergewicht an Material aus dem Zweiten Weltkrieg nur knapp aus. Bei den gezeigten Archivfilmen handelt es sich ausdrücklich um wenig bekanntes Material, womit die Verwendung des Westerborkfilms als Novität herausgestellt wird. Das Westerborkmaterial erscheint gegen Ende in einer gut vierminütigen Montage aus Einstellungen vom Warschauer Ghettofilm, Bildern aus dem Stroop-Album, Wochenschaumaterial mit Hermann Göring und Befreiungsbildern aus den Lagern, die mit dem zynischen Voice-over »War is one way of keeping the population down« eingeleitet wird und mit Drehorgelmusik, dem Volkslied *In der schönen Rosenzeit* sowie Geräuschen und Klangatmosphären unterlegt ist. Die Montage von Verhungernden und Verhungerten aus dem Warschauer Ghetto und Bildern von Göring, der Kinder mit Keksen füttert, wirkt zunächst wie ein distanziert ironischer und geschmackloser Kommentar. Im Lauf der Montage überwiegt aber das Grauen, und die Bilder aus Westerbork leiten schließlich zu einer von Mitleid und stillem Entsetzen dominierten Stimmung über. Die Schnitte zurück zu den ausgelassenen Partygästen wirken dadurch umso härter. Good Times, Wonderful Times wird aufgrund seiner Kritik am Kalten Krieg als antiamerikanisch eingestuft, muss daher in England produziert werden und hat anfangs große Schwierigkeiten, einen Verleih zu finden. Der Schnitt des Films

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

findet schließlich, am Ende einer zweijährigen Suche nach Filmmaterial in Archiven in Japan, der Sowjetunion und Polen, in Israel statt. Dass das Westerborkmaterial verwendet wird, spricht dafür, dass es Anfang der 1960er Jahre bereits zu einer Art Insider-Kanon gehört. Obwohl die inszenierten Szenen mit etwa einem Drittel der Gesamtlänge einen erheblichen Teil des Films ausmachen, gewinnt Good Times, Wonderful Times die Goldene Taube, den damaligen Hauptpreis auf der Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche 1965 (heute DOK Leipzig). Bei den Filmfestspielen in Venedig wiederum läuft Good Times, Wonderful Times nicht als Dokumentar-, sondern als Spielfilm im Wettbewerb[242] um den goldenen Löwen, kann sich jedoch nicht gegen Vaghe stelle dell'Orsa … (1965, Luchino Visconti) durchsetzen. Er gewinnt den zweiten Preis auf dem Melbourne Filmfestival 1966, hier in der Kategorie Kurzfilm.[243] Die Nominierung in Venedig bringt dem Film einige Aufmerksamkeit ein und im Juli 1966 gibt es eine Kinoauswertung in den USA, die von Kritiken in der Lokalpresse begleitet ist. Da sich neben den Besprechungen jedoch keine Kinowerbung, stattdessen aber zwei Ankündigungen für von Rogosin selbst organisierte kostenlose Aufführungen finden lassen, ist davon auszugehen, dass Good Times, Wonderful Times in den USA nur kurz im Kino läuft.[244] Anlässlich der Vorführung auf den Filmfestspielen in Venedig 1965 erscheint eine deutschsprachige Kritik in der *Volksstimme Österreich*, die allerdings wieder nur auf das Material aus dem Warschauer Ghetto eingeht.[245] Im Mai 1975 kommt es zu einer Wiederaufführung des Films in der DDR.[246]

The legacy of Anne Frank erscheint 1967 als Episode der in Zusammenarbeit mit dem Jewish Theological Seminary produzierten NBC-Serie The eternal Light, die zunächst ab 1944 als halbstündiges Radioprogramm beginnt und von 1952 bis in die 1980er Jahre hunderte von Dramen, Konzertaufnahmen, Interviews, Podiumsdiskussionen und Dokumentarfilmen produziert. Erklärtes Ziel des Programms ist anfangs die Vermittlung jüdischer Kultur an nichtjüdische Amerikaner:innen. Die Sendungen richten sich jedoch auch insbesondere an die jüdischen Minderheiten jenseits der amerikanischen Ballungszentren.[247] Ab 1952 wird das Programm durch den jüdischen Regisseur Martin Hoade geleitet, hat nun jedoch auch eine katholische und eine protestantische Redaktionsgruppe und befasst sich allgemeiner mit religiösen Themen. Insgesamt 29 Einstellungen der Deportationssequenz aus dem Westerborkmaterial illustrieren eine fast dreiminütige Montage in der Anne-Frank-Episode. Der Kommentar geht auf den Drehort Westerbork ein und nennt das RIOD als Quelle des Materials. In den Zeitungen wird der Film damals mit der erstmaligen Verwendung eines raren

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Filmmaterials beworben, allerdings ist damit nicht das Westerborkmaterial gemeint, sondern ein kurzes Stück 8-mm-Film, auf dem zufällig Anne Frank zu sehen ist, während sie aus einem Fenster ihrer Wohnung auf die Straße hinunterschaut. Nur in der *Bridgeport Post* vom 21. Dezember und im *The Daily News Leader* vom 22. Dezember 1967 wird angesichts der bereits erfolgten regulären Aufführungen von Nuit et Brouillard, Mein Kampf und Let my people go in den USA nicht ganz zutreffend angekündigt:

> The legacy of Anne Frank will also show movie film [sic] of the Dutch Jews as they were taken off to concentration camps. This film, acquired from the Dutch archives, has never been seen in the United States.

Nur wenige Monate später, im März 1968, hat die Kurzserie The Rise and Fall of the Third Reich im Fernsehen Premiere. Regisseur Jack Kaufman und Produzent David L. Wolper verwenden Material aus dem Westerborkfilm für den dritten Teil. The Rise and Fall of the Third Reich ist eine Adaption des gleichnamigen Sachbuchs des amerikanischen Journalisten und Historikers William Lawrence Shirer, produziert vom US-amerikanischen Fernsehsender ABC und Wolpers Produktionsfirma. Die Serie besteht zu erheblichen Teilen aus Archivmaterial. In einem 2010 aufgezeichneten Interview erzählt der Komponist der Serie, Lalo Schiftin,[248] Produzent David L. Wolper habe schon in den 1950er Jahren große Mengen Filmmaterial aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs von der Library of Congress bekommen und später für die Serie genutzt. In der Tat auffällig ist die Menge an eher unbekannten Archivmaterialien aus dem Kontext der Judenverfolgung, über die Wolper schon aus früheren Recherchen verfügt und die sich auch, wie bereits erwähnt, in Wolpers Let my People go finden. Das Westerborkmaterial verbindet Einstellungen aus dem Warschauer Ghetto mit Bildern von der Befreiung Majdaneks. Unterlegt wird die Montage, und das ist im Gegensatz zur inzwischen kanonischen Auswahl der Bilder eine Neuerung, mit Kommentaren des deutschen Holocaustüberlebenden Rudolf Wechsler. In den Zeitungsberichten von 1968 wird damit geworben, zehn Rechercheure hätten 20 Monate lang nach Material gesucht.[249] Mel Stuart, der ausführende Produzent der Serie hatte beim NBC-Kompilationsfilm The twisted Cross (1965, Henry Salomon) als Archive Producer Archivmaterial organisiert. In einem Interview mit *Variety* widerspricht Regisseur Kaufman jedoch der Legende, er habe Wolpers private Filmsammlung nutzen können. Kaufman zufolge war Wolpers Sammlung aus dem NARA-Archiv schon 1963 an Deutschland zurückgegeben worden und so

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

habe er, Kaufman, wochenlang in einem Schloss am Rhein Material gesichtet.[250] Warner veröffentlicht The Rise and Fall 2012 auf DVD. Diese Wiederveröffentlichung hat weitgehend gute bis sehr gute Kritiken und sowohl bei der Erstveröffentlichung 1968 als auch 45 Jahre später wird in den Rezensionen viel über das Archivmaterial geschrieben. Die zeitgenössischen Ankündigungen des Fernsehdreiteilers in US-amerikanischen Zeitungen gehen fast durchgängig nicht auf den Holocaust ein. Selbst in einem halbseitigen Beitrag von Produzent Mel Stuart wird zwar der Holocaustüberlebende Rudy Waxman (richtig: Rudolph Wachsmann) genannt, aber als »a man who survived as a slave laborer in four different concentration camps«.[251] Hier scheint die auf die Re-Educationfilme zurückgehende, ausweichende Fokussierung auf das Zwangsarbeitssystem fortgeschrieben zu werden. Die Mehrzahl der Ankündigungen und Kritiken erwähnt Rudy Waxman jedoch nicht einmal. Der designierte Regisseur Jack Kaufman wird immer wieder »producer-director« genannt, was damit zusammenhängt, dass die Serie als Materialkompilation und weniger als Dokumentarfilm wahrgenommen wird. Die Mehrzahl der Zeitungsberichte nennt ihn sogar nur als Produzenten. Mel Stuart geht in seinem Beitrag im *Bellingham Herald*, wie fast alle anderen Ankündigungen, auf die große Menge an bisher nie gezeigtem Archivfilm ein. Allerdings werden jeweils nur neue Funde mit Aufnahmen von Hitler genannt – auf Archivmaterial vom Holocaust geht keine der Ankündigungen ein. Die Sichtung des Archivmaterials wird »Wolper's staff [...] a team of 10 researchers«[252] zugeschrieben. Bemerkenswert ist auch, dass The Rise and Fall kontrafaktisch als »first retrospective look at one of the darkest eras in history«[253] angekündigt wird. Doch The Rise and Fall steht am Übergang zu einer neuen Form der Holocausterinnerung und das zeigt sich an einem Beitrag, der zwar alleinsteht, aber deutlich macht, in welchem erinnerungskulturellen Spannungsfeld sich die Produktion in Wirklichkeit befindet. In einem Interview des *Chicago Tribune* vom 3. März 1968, drei Tage vor der Premiere des ersten Teils, spricht Regisseur Kaufman überraschend und im Gegensatz zur bisherigen Politik der Produktionsfirma vom Holocaust als einem wichtigen Teil der Serie und erwähnt nun auch wieder Rudy Waxmann, den er bezeichnenderweise als »member of an organization called ›Survivors of the Holocaust‹« einführt. Die Frage nach dem Holocaustbezug ist also offenbar ein innerhalb der Produktion umstrittener Punkt und Kaufman kann sich hier nicht durchsetzen. Die Rezension in der *Variety*[254] klagt über die Eindimensionalität der Verwendung des Archivmaterials und nennt die Serie ironisch »a triumph of the newsreel art«. Während alle längeren Beiträge zu The Rise and Fall auf das verwendete Archivmaterial eingehen und

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

indirekt Inhalte aus zwei Interviews mit Kaufman (aus der *Variety* und der *Chicago Tribune*) verwenden, übernimmt nicht ein einziger Beitrag Kaufmans Hinweis auf Waxmans Status als Holocaustüberlebender.

Ab Mitte der 1960er Jahre erscheint das Westerborkmaterial also zum ersten Mal in US-amerikanischen Dokumentarfilmen, die sich mit dem Nationalsozialismus und dem Judenmord befassen, einem Genre, das bis zu diesem Zeitpunkt in den USA kaum existiert. Damit ist ein Teil der langen Bilderreise absolviert – mit der Migration in den US-amerikanischen Markt ist das Westerborkmaterial ab Ende der 1960er Jahre in allen westatlantischen Medien verfügbar und präsent.

7.4 Das Westerborkmaterial in Europa (1970–1971)

Verglichen mit den 1960er und 1980er Jahren gibt es insbesondere in der ersten Hälfte der 1970er Jahre weniger Verwendungen des Westerborkmaterials. Eine Ausnahme ist der 1970 erscheinende eindrucksvolle polnische Kurzfilm Testament (1970, Józef Gebski, Antoni Halor). Er verbindet Einstellungen des Westerborkfilms und andere Täter:innen- und Befreiungsbilder mit neu gedrehten Aufnahmen aus Auschwitz und unterlegt sie mit Rezitationen von Gedichten des Holocaustüberlebenden Tadeusz Borowski.[255] Der Film gewinnt 1970 auf dem internationalen Kurzfilmfestival in Krakau das Silberne Steckenpferd für den besten Fernsehfilm und wird im folgenden Jahr bei den Polnischen Filmtagen in Saarbrücken gezeigt.[256] Das Presseecho ist minimal.

In den Niederlanden wird 1970 die Biografie des Holocausthistorikers Jacques Presser The Past that lives (1970, Philo Bregstein) veröffentlicht, und der 1968 produzierte Film Portret van Anton Adriaan Mussert (1970, Paul Verhoeven) wird im April 1970 im niederländischen Fernsehen aufgeführt. Beide verwenden Westerborkmaterial, haben über die niederländischen Grenzen hinaus aber nur wenig Wirkung. 1970 läuft Bregsteins Beitrag unter dem Titel Dinge, die nicht vorübergehen auf der XIX. Filmwoche in Mannheim, und immerhin wird er 1971 im Rahmen der Director's Fortnight (Quinzaine des Réalisateurs) in Cannes aufgeführt, womit er zu den vier Filmen mit Westerborkmaterial gehört, die im weiteren Rahmen eines der sogenannten A-Festivals liefen.[257]

In den 1960er Jahren finden in Hinsicht auf die Holocausterinnerung, auch jenseits der großen Prozesse und Justizskandale, wichtige institutionelle Gründungen und Veröffentlichungen statt. 1963 erscheint Hannah Ahrendts *Eichmann*

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in Jerusalem und prägt damit den Begriff von der »Banalität des Bösen«. Im selben Jahr wird das Mahnmal für das Vernichtungslager Belzec in Polen eingeweiht, 1964 die Gedenkstätte in Treblinka und 1965 die in Dachau eröffnet. Ebenfalls 1965 erscheint die englische Ausgabe von Jacob Pressers *Ondergang* über die Verfolgung und Ermordung der holländischen Jüdinnen und Juden. 1967 wird der Lagerkommandant von Sobibor und Treblinka, Franz Stangl, von den brasilianischen Behörden an die BRD ausgeliefert. Er wird 1970 wegen Mordes an mindestens 400.000 Menschen zu lebenslanger Haft verurteilt und verstirbt 1971 im Gefängnis. Nur kurze Zeit später werden die Baracken und Versorgungsgebäude in Westerbork ohne größere öffentliche Resonanz abgerissen.

7.5 Versuche einer Neuformierung der Holocausterinnerung – Revisionismus vs. Mikrogeschichte (1974–1989)

Die *visual history* des Holocaust ist ein wichtiger Bildersteinbruch für die Populärkultur und damit für die sozialen Gedächtnisse. Die verzögerte dokumentarfilmische Auseinandersetzung mit dem Holocaust in den USA hat also auch Auswirkungen auf die populärkulturelle Beschäftigung mit der Holocausterinnerung. Die »iconographic formation of the Holocaust«, von Levy und Sznaider in ihrem Essay über *Cosmopolitan Holocaust Memory* vage auf die 1960er bis 1980er Jahre datiert, manifestiert sich aus dieser Perspektive in den USA erst Mitte der 1970er Jahre in einer Anzahl popkultureller Beiträge. Dazu gehören unter anderem Art Spiegelmanns Comic *Maus* (1980) und die einflussreiche TV-Serie Holocaust (1978, Marvin J. Chomsky), die 1979 im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wird. Auch die Oscarnominierung des Dokumentarfilms Der gelbe Stern (1981, Dieter Hildebrandt) und die im Jahr darauf erfolgende Auszeichnung von Genocide (1982, Arnold Schwartzman) mit dem Oscar, ebenso wie die Ehrung von Meryl Streep, die für ihre Rolle in Sophie's Choice (1982, Alan J. Pakula) 1983 einen Academy Award gewinnt, sind Indikatoren dafür, dass der Holocaust nicht nur in der US-amerikanischen Popkultur angekommen ist, sondern dort längst eine prominente Stellung einnimmt. Insgesamt erhalten im Zeitraum von 1975–1988 zwanzig Holocaust-Spielfilme Nominierungen für den Oscar oder den Emmy, womit die Phase zwischen 1961 und 1974 sogar noch um einiges übertroffen wird.[258] Parallel stößt Claude Lanzmann durch die Veröffentlichung seines neunstündigen Dokumentarfilms Shoah (1985) eine Debatte über die Bedeutung von Archivfilmen für die Historisierung und Gedächtnisbildung an. Shoah besteht

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

demonstrativ nur aus aktuellen Täter:innen-, Zuschauer:innen- und Opfererinnerungen sowie in den 1980er Jahren an den Tatorten gedrehten Aufnahmen, und tritt damit einer distanzierenden Historisierung mit Archivbildern entgegen, die sich den Holocaust als fernes Geschehen in Schwarz-Weiß vorstellt.

Aber auch in Hinsicht auf die Errichtung von Erinnerungsmonumenten tut sich in den 1970er Jahren einiges. 1973 werden die in Auschwitz in der Nähe der Ruinen der Krematorien gefundenen Aufzeichnungen der Mitglieder der jüdischen Sonderkommandos erstmals unter dem Titel *Amidst a Nightmare of Crime* publiziert, wodurch die Vorgänge in den Vernichtungslagern einen neuen schmerzhaften und unmittelbaren Zugang erhalten. Ein Jahr später erscheint Susan Sontags *Fascinating Fascism*. 1978 beruft US-Präsident Jimmy Carter die *President's Commission on the Holocaust* ein, die 1993 zur Eröffnung des United States Holocaust Memorial Museum in Washington führt. Der letzte größere Prozess im Zusammenhang mit dem Holocaust findet 1975–1981 in Düsseldorf statt und befasst sich mit den strafrechtlichen Dimensionen der Taten im Konzentrationslager Lublin, bekannter als »Majdanek«. 1976 wird in Babyn Jar die erste Gedenkstätte für die Opfer der *Shoah by bullets* eröffnet. Die erste internationale Gedenkkundgebung zur Erinnerung an den Völkermord an 500.000 Roma und Sinti in Europa wird am 27. Oktober 1979 im ehemaligen Konzentrationslager Bergen-Belsen abgehalten. 1976 gründet sich in Manchester nach dem Besuch eines Konzerts der Sex Pistols die Post-Punk-Band Joy Division.[259] Der Bandname bezieht sich auf ein KZ-Bordell in Anlehnung an den Roman *House of Dolls* von Ka-Tzetnik 135633. Im Februar 1979 erscheint das Sex-Pistols-Album *The Great Rock'n Roll Swindle* mit einer Live-Aufnahme von *Belsen was a gas* bzw. *Einmal Belsen war vortrefflich*. Beide Bands zählen sich selbst zum linken *anti-establishment* und verstehen diese Holocaust-Bezüge als provokative Kapitalismuskritik. Es ist sicher kein Zufall, dass die Sex Pistols auf Bergen-Belsen und damit auf das Filmmaterial von der Befreiung rekurrieren und Joy Division auf dem Cover ihrer ersten Single *An Ideal for Living* eine an Triumph des Willens erinnernde Zeichnung und den Jungen aus dem Stroop Album zeigen (Abb. 52).

Diese Veröffentlichungen können aber auch (ähnlich wie Lanzmanns Shoah, wenn auch auf ganz andere Weise) als Kommentare auf eine als zunehmend konventionalisiert und starr wahrgenommene Holocausterinnerung verstanden werden, vor allem aber sind sie popkulturelle Bezugnahmen auf den Völkermord. Zur gleichen Zeit kämpfen manche Minderheiten weiter um Anerkennung und um Aufnahme in ebendiese kanonisierte Holocausterinnerung, die auch mit staatlicher Unterstützung und gesellschaftlicher Akzeptanz verbunden ist. Am

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 52 Joy Division *An Ideal for Living* (links und rechts); Triumph des Willens (mittig).

Karfreitag 1980 treten zwölf Sinti in der Versöhnungskirche der KZ-Gedenkstätte Dachau in den Hungerstreik. Sie protestieren für die Anerkennung alss Opfer des Nationalsozialismus. Die Aktion zeitigt zwei Jahre später Erfolg. 1982 werden die Sinti und Roma erstmals von einer Bundesregierung als Opfer der rassistischen Verfolgung durch die Nationalsozialisten anerkannt. Im selben Jahr wird der Zentralrat der Sinti und Roma gegründet. 1981 beginnt in den USA der Prozess gegen den KZ-Kommandanten Karl Linnas. Ebenfalls 1981 wird der wegen der Beteiligung an der Ermordung der Einwohner von Oradour-sur-Glane 1953 in Bordeaux in Abwesenheit zum Tode verurteilte SS-Obersturmführer Heinz Barth in der DDR festgenommen und 1983 zu lebenslanger Haft verurteilt. Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er Jahre werden mit der »Topographie des Terrors« (1987) und der Gedenkstätte Haus der Wannseekonferenz (1992) zwei der bedeutendsten Erinnerungsorte in Berlin geschaffen. Auch die Gründung des Erinnerungszentrums in Westerbork (1983) fällt in diese Periode. 1986 beginnt in Deutschland der sogenannte durch einen Artikel von Ernst Nolte ausgelöste, Historikerstreit, bei dem es um die Singularität des Holocaust geht, die Nolte in Frage stellt. Dass die Bezeichnung des 8. Mai 1945 als »Tag der Befreiung« in der Rede des Bundespräsidenten Richard von Weizsäckers zum 40. Jahrestag der Kapitulation als Meilenstein in der öffentlichen Aufarbeitung der NS-Zeit gewertet wird, verweist auf die anhaltenden Spaltungen innerhalb der deutschen Gesellschaft. In Paris findet 1987 der Prozess gegen den SS-Hauptsturmführer Klaus Barbie wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit statt.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In den 1970er und 1980er Jahren nimmt die Zahl der Dokumentarfilme und Serien, die sich mit dem Holocaust befassen, wieder erheblich zu. Lassen sich in der für das Filmikonenprojekt zusammengestellten Filmografie für den Zeitraum 1949–1969 224 Dokumentarfilme mit Holocaustfokus nachweisen, so sind es für den Zeitraum 1970–1989 mehr als doppelt so viele. Zur durch den Eichmannprozess 1961 erzeugten neuen Aufmerksamkeit kommen nun die sich überall etablierenden Fernsehanstalten hinzu, die weniger aufwändige Formate schnell und in großer Zahl herstellen. Aber auch im Bereich der Kinofilmproduktion gibt es Zuwächse. Die damit einhergehende Erweiterung der Diskussionsräume bringt die Gedächtnisse vom Holocaust in Bewegung. Immer häufiger beteiligen sich nun Täter:innen oder deren Nachkommen aktiv an den dokumentarfilmischen Aushandlungen, und für einen kurzen Zeitraum treten die durch die NS-Zeit bedingten Spannungen, insbesondere innerhalb der westdeutschen Gesellschaft, aber auch in England und den USA, im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Holocaust zu Tage. Im Folgenden werden zunächst die in diesem Zusammenhang unternommenen Versuche einer, wenn auch teilweise nur marginalen Revision der Holocausterinnerung analysiert und diskutiert, und danach in Kapitel 7.5.2 die am Ende erfolgreicheren Bemühungen, die in den 1960er Jahren entstandene mitfühlende Holocausterinnerung fortzusetzen.

7.5.1 Revisionistische Holocausterinnerung?

Mitte der 1970er Jahre werden erstmals in Mainstream-Dokumentarfilmen andere Tonlagen angeschlagen als bisher im Zusammenhang mit dem Holocaust üblich. Die Auslassung der Juden und Jüdinnen als Opfergruppe in den Re-Educationfilmen ist zwar bereits ein erster, gescheiterter Versuch einer revisionistischen Erinnerungsformierung, hat aber nur kurz Bestand und verhindert – wie an der Rezeption von Nuit et Brouillard, einem späten Vertreter dieser Praxis, gezeigt werden konnte – nicht die Historisierung des Judenmords. Was sich in den 1970er Jahren ändert, ist der Beginn einer langsamen Verlagerung der Aufmerksamkeit weg vom Archivmaterial und hin zu den Zeitzeug:innen. Es sind aber zunächst nicht die Holocaustüberlebenden, sondern die Täter:innen und deren Nachkommen, die ihr Wissen und vor allem ihre Rechtfertigungen teilen wollen. Täter wie Himmlers Adjutant Karl Wolff oder der KZ-Arzt Hans Münch aus Auschwitz (als »Zeitzeuge« spätestens zum ersten Mal 1981 in Murder of the Jews zu sehen), aber auch sich naiv gebende Figuren wie die Hitlersekretärin Traudl Junge, die spätestens ab Mitte der 1970er Jahre

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

regelmäßig in Dokumentarfilmen auftritt, leugnen eine Verantwortung für den Völkermord. Im Übrigen melden sich Nachkommen mit Zweifeln an den offiziellen Darstellungen der NS-Zeit zu Wort, wie beispielsweise in Europa unterm Hakenkreuz.

Für die beiden deutschen Staaten lässt sich das Westerborkmaterial nach Das Leben von Adolf Hitler (1961) und Porträt Adolf Hitler (1965) erst wieder knapp zehn Jahre später in der ersten Episode der fünfteiligen Schulfernsehreihe Fragen an die deutsche Geschichte des SFB mit dem Titel Propaganda und Terror des Nationalsozialismus (1974) nachweisen.[260] Die Sendung versucht zwar keine vollständige Revision der Holocausterinnerung, der von den Moderatoren erklärte didaktische Ansatz macht jedoch deutlich, dass es hier um mehr geht als um die Bestätigung einer Gedenktradition. Die bisherige Erinnerungskultur wird als lästig und fragwürdig abgetan. »Kommen jetzt etwa wieder diese furchtbaren Bilder von den Leichenbergen und Massengräbern?«, fragt eine der Schülerinnen provozierend. Der Moderator beruhigt, dass nicht mit Schock gearbeitet wird und über Juden und Jüdinnen nur als einer Opfergruppe unter vielen gesprochen werden soll. Spätestens mit dieser Konzession wird der vorgeblich distanziertwissenschaftliche Blick auf das Thema problematisch und entlarvt sich als latent antisemitisch. Das Material aus Westerbork und andere Archivalien werden Jugendlichen im ausgestellt technisch-modernen Ambiente einer futuristischen Schaltzentrale auf Fernsehmonitoren vorgespielt und danach diskutiert (Abb. 53). Diesen ins Bühnenbild eingebauten Verweis auf die Re-Medialisierung, der aber zugleich die emotionale Distanz der Moderatoren verstärkt, begleiten präzise Quellenangaben. Das Westerborkmaterial wird – eine weitere Variation der Entstehungsgeschichte, die eigentlich mehr Fragen aufwirft, als sie beantwortet – als privat gedrehter Film vorgestellt. Bei der gezeigten Montage handelt es sich um eine Übernahme der Deportationssequenz aus Nuit et Brouillard, die zu Beginn mit Wochenschaumaterial von den Pogromen in Riga[261] unterschnitten und am Ende leicht gekürzt ist. Hanns Eislers originale Filmmusik wird durch Geräusche und Klangatmosphären ersetzt. Der Kommentar ist sachlich und distanziert. Das Schicksal der Juden und Jüdinnen wird als das einer verfolgten Minderheit unter vielen exemplarisch dargestellt. Die Einleitung doziert euphemistisch, dass sich an der Unfreiheit einer Minderheit die Unfreiheit der gesamten Gesellschaft ablesen lasse. Die Jüdinnen und Juden stehen hier also stellvertretend für die von den Nazis verfolgten Deutschen als Gesamtheit und der Judenmord ist somit ein Verbrechen ganz ohne Täter:innen. Um die vermeintlich provokative und progressive Behandlung des heiklen The-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mas zu verdeutlichen, positioniert sich einer der beiden Historiker kritisch zur eigenen Darstellung mit dem Hinweis, die eingespielte Montage versuche »den Eindruck zu erwecken, als lebten die Juden noch in eigenen Stadtvierteln«. Die direkt darauf folgende Präzisierung seines Kollegen: »Doch fast alle fühlten sich in die deutsche Gesellschaft integriert als Deutsche unter Deutschen« drückt genau das Gegenteil des vorgeblich Gemeinten aus. Die Juden und Jüdinnen sind am Ende eben doch keine Deutschen und eignen sich bestenfalls als Sinnbild für das Leid der deutschen Mehrheitsgesellschaft. Mit diesem gleich wieder revidierten Eingeständnis einer latent antisemitischen Tendenz der eigenen Archivfilmkompilation wird der ausdrückliche Anspruch einer »medienkundlichen Betrachtung« unfreiwillig komisch eingelöst. Auffällig ist die Sendung aber vor allem durch die distanzierte, ausgestellt sachliche Darstellung des Judenmords. Den größten Teil der Montage macht wieder Material vom Ghettofilm aus Warschau aus. Der Kommentar behauptet unter Umkehrung des von Leiser eingeführten Narrativs von den unzeigbaren Bildern[262]:

> Die Isolierung beschert den Nationalsozialisten neue Möglichkeiten der Manipulation. Die von ihnen selbst geschaffenen unmenschlichen Lebensbedingungen im Ghetto werden gefilmt und zur Abschreckung der Bevölkerung vorgeführt.

Legte Leiser den Schwerpunkt auf das Mitleid, das diese Bilder seiner Meinung nach selbst bei den Täter:innen hervorrufen musste, so konstatiert Fragen an die deutsche Geschichte einen Widerwillen beim Anblick der hungernden Ghettobewohner:innen. Auch wenn das Handeln der Deutschen damit verurteilt wird, definiert der Kommentar Ekel als adäquate und erwartete Reaktion auf die Filmbilder.[263] Damit wird ein etwaiges Schwanken zwischen Abscheu und Mitleid auf Seiten des Publikums zuungunsten der Empathie entschieden. Auf eine Montage mit Befreiungsbildern folgt eine kurze Diskussion mit den Jugendlichen. Der Historiker doziert, die neuere historiografische Forschung deute darauf hin, dass die Bevölkerung, die Kirchen und die deutsche Industrie möglicherweise eine Mitschuld am Judenmord trifft. Fragen an die deutsche Geschichte führt so nur scheinbar die in den 1960er Jahren entstandenen Holocaust-Narrative selbstkritisch fort. Die Produzierenden orientieren sich vielmehr an einer als latent und mehrheitsfähig vermuteten Meinung in Westdeutschland, der zufolge ein Schuldeingeständnis oder Mitleid mit den Opfern der Judenverfolgung eine randständige akademische Meinung und bestenfalls ein Gegenstand der Forschung ist. Ein nennenswertes Medienecho haben die Sendungen leider nicht, im FESAD-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 53 Screenshot aus Fragen an die deutsche Geschichte.

Bericht wird das Westerborkmaterial indirekt unter dem Sammelbegriff »Dokumentarfilme mit Sequenzen von Deportationen« erwähnt.

1974 wird der Westerborkfilm in zwei Folgen der legendären[264] britischen Fernsehserie The World at War (1973–74, Hugh Raggett, John Pett, David Elstein, Ted Childs, Michael Darlow, Martin Smith) verwendet. Er erscheint in den Folgen 18 Occupation: Holland – 1940–1944 und 20 Genocide: 1941–1945 der 26-teiligen Serie. Bei ihrer Herstellung hat The World at War ein bis dahin in Großbritannien unerreicht hohes Budget.[265] Das für die Episode Genocide gedrehte und gesammelte Material ist so umfangreich, dass Thames Production ein Jahr später zusätzlich eine The Final Solution genannte Miniserie veröffentlicht.[266] 17 Einstellungen des Westerborkmaterials kommen in Folge 18 vor, die Episode Genocide hingegen verwendet nur eine Einstellung der abfahrenden Züge. Die Miniserie The Final Solution zeigt mit 49 Einstellungen dreimal so viel Material, und zudem werden Einstellungen aus den Arbeitsbaracken verwendet. Im Rahmen der Herstellung der längeren Miniserie zieht man das Westerbork-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

material also in Gänze in Betracht, nur Settela wird nicht gezeigt. Das Material wird im Kontext der Darstellung des Lagers, also als sachgerechte Repräsentation Westerborks verwendet. Allerdings unterscheidet sich das Voice-over von der für Holocaust-Dokumentarfilme gewöhnlichen Rhetorik. Westerbork wird als Beispiel für die Deportation der Juden und Jüdinnen überall in Westeuropa mit Hilfe von Transitlagern herangezogen und das Filmmaterial als Beleg für die Beteiligung der Jüdinnen und Juden an ihrer eigenen Verschleppung. Die im Bild sichtbaren Maréchaussée-Gendarmen stellt die Episode kontrafaktisch als uniformierte jüdische Polizei vor, und es wird betont, wie wenig SS-Personal für die Durchführung der Internierung und der Deportation notwendig ist. The Final Solution befasst sich auch eingehend mit dem psychischen Druck, dem die Erschießungskommandos der Deutschen ausgesetzt sind, und erzählt die Geschichte des Holocaust nur aus Sicht der Täter:innen. Das Westerborkmaterial hat hier nicht den Zweck, Mitleid zu erzeugen oder Identifikation zu ermöglichen, sondern dient als Beleg für die Kooperation der Juden und Jüdinnen bei der Deportation in die Vernichtungslager. Die Auswahl an verwendeten Materialen der Täter und Täterinnen ist beeindruckend und wird nur durch die Miniserie The Rise and Fall of the Third Reich (1968) übertroffen. In der begleitenden Berichterstattung wird Produzent Michael Darlow als Materialsammler vorgestellt, und die Menge an Archivfilmmaterial wird mehrfach als Grund für die Herstellung der Miniserie angeführt. Während die Genocide-Episode im Kontext der Berichterstattung über The World at War nur wenig Resonanz in der Presse findet, wird über The Final Solution 1975 ausführlich berichtet. Im Zentrum der kritischen Berichterstattung steht Karl Wolff, Himmlers Adjutant und später General der Waffen-SS, der in Ein Tagebuch für Anne Frank (1958) als in der BRD in Freiheit lebender Massenmörder vorgestellt wurde. Wolff ist der beherrschende Zeuge sowohl der Episode 20 als auch der Miniserie The Final Solution. Seine Monologe sind so lang, dass man ihn bisweilen für den Moderator der Sendung halten könnte. Wie Produzent Darlow in einem Interview freimütig zugibt, ist Wolff bekennender Nationalsozialist. Er ist dem amerikanischen Publikum bekannt, da die erneute Festnahme von »Hitler's Aide« 1962 und die Verurteilung zu 15 Jahren Freiheitsstrafe wegen Beihilfe zum Mord in 300.000 Fällen (Deportation ins Vernichtungslager Treblinka) durch die internationale Presse geht. Alle untersuchten Zeitungsberichte gehen auf Wolffs Auftritt ein und zitieren teilweise seine kruden Geschichtsfälschungen, in denen er behauptet, die Alliierten hätten durch ihre Kriegsführung der SS gar keine andere Wahl gelassen, als die ghettoisierten Juden und Jüdinnen zu ermorden. Dieser Umdeutung des Judenmords

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stellen die Produzent:innen nichts entgegen, sodass sie als plausible Erklärung eines Insiders Teil der anvisierten Historisierung wird. Die gesamte Serie The World at War wird im November ein weiteres Mal in den USA ausgestrahlt – dieses Mal aufgeteilt auf 52 halbstündige Folgen (Genocide wird in die Episoden Genocide und Death Camp aufgeteilt).[267] Leo Seligsohn bringt in seiner Rezension in der *Newsday Suffolk* anlässlich einer Wiederaufführung von The Final Solution auf WOR-TV den problematischen Ansatz der Serie auf den Punkt.

> But he [Wolff, F. S.] is one of the startling new elements in this resurrection of old footage, because his reflections provide a glimmer of insight into the mentality of barbarism: Wolff makes it appear banal, motivated by nothing more than getting ahead. That Wolff can still say today, »I had a wonderful field of activity ...« is incredible. His hair is white, his sideburns fashionably long now. His blue eyes sparkle and his cheeks are rosy. He looks like a nice fellow. »I allowed myself to be persuaded to join the S. S. in 1931«, he says. »I came by *fate* (italics are mine) to be Himmler's adjutant.« The brief interviews with Wolff typify what is right and wrong with the series. Its cameras are probing and tell us a great deal about the people being interviewed. But there are gaps. In the case of Wolff, we are told nothing of his life since the World War II. Was he charged with war crimes? What is he doing today?[268]

Lange, unkommentierte Passagen aus Der ewige Jude und die vielen antisemitischen Zitate von Heydrich und Himmler verleihen den Episoden zusätzlich eine zweifelhafte Tendenz. Vergleicht man die Berichterstattung über The Final Solution mit den Holocaust- und NS-Dokumentarfilmen der 1960er Jahre, so fällt zum einen auf, dass sie weniger Raum einnimmt, zum anderen stehen die Interviews mit Zeitzeug:innen wie Karl Wolff oder Traudl Junge, der Sekretärin Hitlers, im Vordergrund. Archivmaterial wird nur noch am Rande erwähnt. Wiederholungen der Serie in den USA lassen sich für die Jahre 1979, 1983 und 1987 nachweisen. Trotz der legendären Reputation, die die Serie heute genießt, erhält die erste Teilstaffel 1974 nur eine Nominierung für den BAFTA für »Best Factual Series« und kann sich nicht gegen World in Action durchsetzen; lediglich der Filmeditor Alan Afriat wird mit dem BAFTA ausgezeichnet. 1975 erhält die Episode Genocide eine weitere Nominierung als »Best Factual Programme«. Auch die Zweitauswertung The Final Solution bekommt zwar eine Nominierung, gewinnt den BAFTA aber nicht. Offenbar gibt es damals in der British Academy of Film and Television Arts unterschiedliche Ansichten hinsichtlich der Qualität der Serie. Der hier unternommene Versuch einer Modifikation der Holocaust-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erinnerung in Richtung einer stärkeren Zuschreibung von Schuld an die Opfer sollte sich jedoch glücklicherweise nicht durchsetzen.

1977 taucht das Westerborkmaterial in der Verfilmung des gleichnamigen Bestsellers Hitler – eine Karriere (1977, Christian Herrendoerfer, Joachim Fest) auf, einem späten Kompilationsfilm, der ausschließlich aus Film- und Fotomaterial besteht. Die Passage über den Judenmord ist konzis und mit knapp zwei Minuten – bei einer Gesamtlaufzeit von zweieinhalb Stunden Archivmaterial – auffällig kurz geraten. Das Presseecho ist enorm. In einer versierten und vernichtenden Kritik von Jochen Teichler im *Vorwärts* vom 5. Januar 1978 wird die knappe Abdeckung des Judenmords ausführlich kommentiert. Anstelle einer cineastisch-feuilletonistischen Kritik, der sich der Film laut Teichler entzieht, fordert und liefert der Autor eine gut informierte »quellen- und medienkritische Untersuchung«. Die Abwesenheit längerer Passagen aus dem Warschauer Ghettofilm wird ebenso angesprochen (über fehlende oder zu teure Rechte wird spekuliert) wie das Fehlen von Hitlers antisemitischer Reichstagsrede vom 30. Januar 1939 – gleich zwei Wochenschauen mit der Rede werden mit Quellenangabe genannt sowie deren Verwendung in Der ewige Jude. Mein Kampf und Das Leben von Adolf Hitler werden im Vergleich zu Hitler – eine Karriere als positive Beispiele angeführt. Die Kritiken in der *Frankfurter Rundschau*, in der *Zeit* (hier gibt es zwei, unter anderem eine verheerende Rezension von Wim Wenders)[269] und vielen anderen Feuilletons sind fast durchgängig ablehnend. Lediglich die rechtsextreme *Deutsche Nationalzeitung* lobt – hart an der Grenze zur Straftat –, Fest hätschele »wenigstens nicht das Lieblingskind unserer ›Vergangenheitsbewältiger‹, die Sechs-Millionen-Lüge« und beschwert sich nur über die Verwendung des Archivmaterials von den Erschießungen in Libau.[270] Die DDR-Presse befasst sich wiederholt mit dem Film, allein für das Jahr 1977 lassen sich 24 Artikel in überregionalen Zeitungen nachweisen. Keine der durchweg ablehnenden Kritiken geht direkt auf die Darstellung des Judenmords ein. Die britischen und US-amerikanischen Rezensionen sind wohlwollender. Allerdings geht auch hier ein Teil auf den geringen Raum ein, der dem Judenmord gewidmet ist, und alle Kritiken erwähnen die geteilten Reaktionen in Westdeutschland. Ähnlich wie in der DDR-Presse wird in England und in den USA eine sich angeblich in Westdeutschland aufbauende Hitlerwelle (*Third-Reich tide*,[271] *Hitler wave*[272]) thematisiert. Der Film hat am 8. Juli 1977 auf der Berlinale im Zoopalast Premiere. Anlässlich dieser Aufführung geht Heinz Höhne im *Spiegel* auf »mehrere hunderttausend Meter Filmmaterial« ein, die von einem »Recherche-Team« ausgewertet wurden, welches »die Filmarchive Europas

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nach neuem Bildmaterial durchkämmte«.[273] Das Material aus Libau wird erwähnt und die angeblich neu entdeckten Eva-Braun-Filme. Das Westerborkmaterial erwähnt die Kritik nicht. Trotz seiner revisionistischen Haltung bestätigt Hitler – eine Karriere die Kernbestandteile des täter:innenlastigen Archivfilmkanons weitgehend. Die Befreiungsbilder werden marginalisiert. Sind in Mein Kampf noch längere Passagen mit Bildern von der Befreiung der Lager Majdanek und Auschwitz sowie aus anderen Lagern verwendet worden, beschränken sich Fest und Herrendoerfer auf eine kleine Zahl ikonischer Bilder und scheinen so eher auf bereits vorhandene, kollektive Bilderwelten zu verweisen, statt diese voll auszubuchstabieren. Auch wegen seiner offensichtlichen Adressierung eines rechtsgerichteten Publikums stellt Hitler – eine Karriere einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur Ikonisierung dieser Bilder dar, insbesondere weil er, trotz der negativen Kritiken, zusammen mit Mein Kampf und Nuit et Brouillard zu den erfolgreichsten und mit am längsten ausgewerteten Filmen gehört.[274] Hier bestätigt sich die Hypothese, dass inkompatible Erinnerungsgemeinschaften ihre Gedächtnisse unter Umständen über dasselbe Bildmaterial tradieren, ein weiteres Mal. Auch das Westerborkmaterial wird so in den Kanon der konservativen Historisierung des Holocaust aufgenommen. Dass diese drei Filme alle das Bild der Settela verwenden, ist insofern für die Bekanntheit und Verbreitung dieser Holocaustikone auch entscheidender als die Tatsache, dass sie in der Gesamtschau der Verwendungen nur auf Platz drei liegt und in mehr als zwei Dritteln der Filme mit Westerborkmaterial gar nicht verwendet wird. Wiederaufführungen von Hitler – eine Karriere lassen sich in den USA für die Jahre 1979, 1980 und 1989 nachweisen.

Lutz Becker, Regisseur des britischen Dokumentarfilms The Double-Headed Eagle: Hitler's Rise to Power 1918–1933 (1973), fungiert im Team von Hitler – eine Karriere als Filmrechercheur oder Archive Producer, wie der Beruf heute genannt wird. Er hatte diese Funktion vorher bereits bei der Dokumentarfilmproduktion Swastika (1973, Philippe Mora) und bei der Serie The World at War ausgeübt.[275] 1978 erscheint in der Sonntagsausgabe einer kalifornischen Zeitung ein ganzseitiger Bericht über Beckers Tätigkeit »in the musty, dusty world of film archives« und über »the big game he stalks [which] is long lost or forgotten film of the top hierarchy in the Nazi war machine«.[276] Becker wird hier sogar die Wiederentdeckung der privaten Filme von Eva Braun zugeschrieben, eine Geschichte, die er anlässlich eines Interviews mit dem *Guardian* 2013 präzisiert.[277] Für Hitler – eine Karriere entdeckt Becker einige Sekunden Filmmaterial, die Adolf Hitler 1919 in München auf einer politischen Kundgebung zeigen. Die Plattform,

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Becker hier als Fachmann für Archivfilm gegeben wird, und seine Ausführungen dazu machen ein weiteres Mal deutlich, wie sehr die Auswahl des Materials von durch die Produktion beschäftigten Rechercheuren abhängt, und dass dieser Zusammenhang auch von der Öffentlichkeit als von der Regiearbeit unabhängiger Kuratierungsprozess wahrgenommen wird. Die hier sichtbar werdende Verwendungskultur beruht also zumindest zum Teil auf der Expertise von Spezialist:innen. Das angesammelte Insiderwissen über vorhandenes Material und bereits verwendete Sequenzen, die für eine Abgrenzung zu anderen Verwendungen notwendig ist, wird von den Regisseur:innen genutzt und beeinflusst deren Entscheidungen maßgeblich. Dieser Fokus auf einen Rechercheur steht nur scheinbar im Gegensatz zur eingangs konstatierten langsamen Ablösung des Archivmaterials durch die Zeitzeug:innen, die Mitte der 1970er Jahre einsetzt. Denn auch Lutz Becker erscheint hier als Zeuge, und angesichts seiner plastischen Erzählungen tritt das Material für einen Moment in den Hintergrund.

1982 wird das Westerborkmaterial ein weiteres Mal deutschen Fernsehzuschauer:innen zugänglich gemacht, diesmal in der Episode Auschwitz der 13-teiligen Fernsehserie Europa unterm Hakenkreuz (1982/83, Roman Brodmann, Wilhelm Reschl, Helmuth Rompa, Rainer C. M. Wagner),[278] moderiert vom Schweizer Regisseur Roman Brodmann. Produziert vom Südfunk Stuttgart wird die Serie in der ARD ausgestrahlt. Obwohl erheblicher Gebrauch sowohl von Fotos als auch von Filmen aus den Archiven gemacht wird, gehen die Kritiken nicht auf das Material ein, sondern befassen sich nur mit den Interviews. Die Serie wird eher ablehnend besprochen, wobei der Schwerpunkt auf der Eröffnungsfolge Berlin und der Episode Dresden liegt.[279] Die Folge Auschwitz wird als einzige wohlwollend erwähnt.[280] Obwohl Europa unterm Hakenkreuz infolge der überregionalen Ausstrahlung in der ARD eine erhebliche Verbreitung hat, bleibt das Presseecho in der BRD überschaubar und auch in der DDR-Presse findet sich nur eine Randbemerkung. Dennoch handelt es sich bei der Serie um eine für die Bilderwanderung schon allein aufgrund des Umfangs und der Breite der verwendeten Archivmaterialien wichtige Station. Europa unterm Hakenkreuz ist eine der umfangreichsten Kompilationen von Filmmaterial der Täter und Täterinnen der 1980er Jahre.[281] Der FESAD-Bericht erwähnt das Westerborkmaterial nicht ausdrücklich, notiert aber sachlich: »Endlösung der Judenfrage: -wartende Juden mit Gepäck [damit ist ein Ausschnitt aus Nuit et Brouillard gemeint, F. S.]; -Transportzug; -SS am Bahnsteig«. Gezeigt werden elf Einstellungen aus Westerbork, unterschnitten mit Szenen aus dem WFD-Material. Die zweiminütige Montage wird nur mit einer experimentellen, bedrohlichen

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Soundcollage unterlegt und hat kein Voice-over. Sie wird eingeleitet mit heutigen Aufnahmen von einem der Bahnhöfe in Berlin nahe dem Funkturm, von dem aus Juden und Jüdinnen deportiert wurden. Die letzten Klänge der Ouvertüre zu Mozarts *Figaro* aus dem vorher gezeigten Wunschkonzert begleiten in die verlassenen Bahnanlagen, und das noch ferne Pfeifen einer Dampflok leitet zu den leicht zu dunkel kopierten, an einen Horrorfilm erinnernden Archivbildern der Deportation in Westerbork über. Diese Montage sticht aus der Masse der Verwendungen heraus. Sie steht für das Gegenteil der bisher dominierenden, auf Mitgefühl abzielenden Verwendungen des Materials. Der Judenmord ist hier eine Episode aus grauer Vorzeit, von der es nur dunkle und unscharfe Bilder gibt. Zu diesem Eindruck passen die distanzierten und durchweg apologetischen Haltungen der befragten Zeitzeug:innen und Angehörigen von Täter:innen. Angesichts dieser Art der Rekonstruktion des Holocaust wirkt die am Schluss formulierte Warnung vor einer Wiederkehr rassistischer Haltungen, beispielsweise in Form einer ausländerfeindlichen Einstellung gegenüber Türken, wenig überzeugend. Der von den Produzierenden erklärte und in der Konzeption der Serie sichtbare Versuch eines zeitgemäßen Umgangs mit dem Nationalsozialismus und sukzessive mit dem Holocaust darf allerdings nicht isoliert betrachtet werden. Er muss im Kontext der weiterhin stattfindenden Aufführungen von Nuit et Brouillard, Mein Kampf und weiteren Filmen gesehen werden, die auf eine eher mitfühlende Holocausterinnerung setzen. Die distanzierende und pauschal von Schuld freisprechende Perspektive auf den Judenmord in Europa unterm Hakenkreuz findet wenig Resonanz.

Einen weiteren Versuch einer Re-Formierung der Erinnerung an den Judenmord und den Zweiten Weltkrieg stellt die sechsteilige, von BR, ORF und SWR produzierte Fernsehserie Die Deutschen im Zweiten Weltkrieg (1985, Joachim Hess, Henric L. Wuermeling) dar, die ab dem 18. April 1985 in der ARD ausgestrahlt wird.[282] Bereits im Vorfeld gibt es heftigen Widerstand aus dem Publikum. So erhält der WDR bis zum April 1985 nicht weniger als 1.400 Briefe, in denen noch vor der Ausstrahlung gegen die Serie protestiert wird.[283] Wie die Berichte in den Zeitungen nahelegen, richtet sich die Angst der deutschen Zuschauer:innen auf die Darstellung der Beteiligung der Wehrmacht an den Morden im Osten. Erstmals zitieren Zeitungen wie *Die Welt* ehemalige Frontsoldaten als Erinnerungsgemeinschaft, die bereits gegen die Darstellungen in The World at War und Der unvergessene Krieg (1978, Ilya Gutman, Roman Karmen u. a.) berechtigte Einwände vorgebracht hätte. In Vorwegnahme der Argumentation, mit der zehn Jahre später gegen die sogenannte Wehrmachtsaus-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tellung vorgegangen wird, bemängelt der Artikel in *Die Welt* die angebliche Umdeutung der Toten in den Archivbildern aus Lwiw zu Opfern der nationalsozialistischen Besatzer.[284] Dass hier eine quasi-revisionistische Serie wie The World at War im Kontext der vorauseilenden Kritik an einer im Ergebnis ähnlich an der Täter:innenperspektive orientierten Serie wie Die Deutschen im Zweiten Weltkrieg als der Korrektur durch Wehrmachtsangehörige bedürftig dargestellt wird, zeigt deutlich, wie wenig sachhaltig diese Diskussionen geführt werden. Die Leser:innenbriefe wehren sich gegen eine angeblich die Deutschen unzulässig dämonisierende Darstellung, eine Kritik, die weniger an konkreten Beispielen festgemacht, sondern eher als diffuse Bedrohung durch »das Establishment« wahrgenommen wird.

Das Westerborkmaterial wird in Episode 3 Krieg im Osten in einer Montage über den Judenmord verwendet. Im FESAD-Bericht wird die Herkunft nicht benannt, sondern wieder nur kurz der Inhalt beschrieben: »Juden werden zur Deportation in Waggons verfrachtet, SS bewacht, Abfahrt des Zuges 1'15"«. Das Voice-over ist vor allem bemüht festzustellen, dass die deutsche Bevölkerung gar nichts von den Morden wissen konnte. Die Redundanz dieser Unschuldsbeteuerungen und der im Vergleich zu den 1960er und 1970er Jahren nüchterne Tonfall sind bemerkenswert:

> In diese Zeit fiel Hitlers und der Deutschen schrecklichste Tat: Die Ausrottung der europäischen Juden. Die Endlösung der Judenfrage, in Rußland schon im Herbst 1941 ansatzweise begonnen, wurde bald für das ganze besetzte Europa ebenso wie für Deutschland selbst angeordnet. [Wannseekonferenz]. In Polen wurden daraufhin sechs Vernichtungslager eingerichtet: Treblinka, Belzec, Sobibor, Majdanek, Chelmno, Auschwitz. Himmlers Sondereinheiten der SS besorgten die Henkersarbeit. Beihilfe leisteten viele deutsche Dienststellen. Vom Verkehrsministerium über das Auswärtige Amt bis zur Wehrmacht. Mitwisser gab es viele, nicht nur Deutsche. Juden aus den meisten Ländern Europas wurden zu den Vernichtungslagern transportiert. Und dort wurden sie in Gaskammern ermordet und ihre Leichen in Riesenkrematorien verbrannt. Das ging so ununterbrochen drei Jahre lang. 1942, 1943, 1944. [Originalrede Himmler über Zwangsarbeiter]. Die Masse des deutschen Volkes wurde offiziell nicht informiert. Zeitungen und Rundfunk berichteten nichts über den Massenmord. Im Ausland, auch im feindlichen Ausland, wo es gelegentlich Berichte gab, wurden sie nicht geglaubt. Dieses Morden selbst fand nicht in Deutschland statt, sondern im fernen Polen.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gezeigt wird dabei eine Montage aus WFD- und Westerborkmaterial sowie Himmlers Besuch in Minsk. Durch die Montage kann man den Eindruck gewinnen, Gemmeker und Himmler stünden auf demselben Bahnsteig. Sowohl das ausweichende Voice-over als auch der begleitende Artikel in *Die Welt*, der allen Ernstes implizit behauptet, durch die neuere historiografische Forschung müsse die Kriegsschuldfrage neu gestellt werden, deuten auf eine erhebliche Wandlung der Grenzen des Sagbaren seit den späten 1970er Jahren hin. Die ambivalente Formulierung »die Masse des deutschen Volkes [sei] offiziell nicht informiert« gewesen, die impliziert, dass es eine inoffizielle Informiertheit gab, ist kein indirektes Schuldeingeständnis. »Wurde offiziell nicht informiert«, eine Formulierung, die von einem Diplomaten stammen könnte, kann hier nur bedeuten, dass die Verfolgung der Juden und Jüdinnen zwar kaum zu übersehen war, aufgrund der fehlenden offiziellen Information aber nicht adäquat auf sie reagiert werden konnte, so als habe es nicht an Widerstand gegen die Deportationen gefehlt, sondern an formalen Protestnoten. Die *bystander* bzw. Zuschauer:innen zeigen sich indigniert über den Vorwurf der Tatenlosigkeit und geben als Grund einen Formfehler bei der Informationsvermittlung an. Hier scheint das seit den 1960er Jahren etablierte Narrativ vom Judenmord – das »wir ließen es geschehen«, mit dem die Episode Der SS-Staat 1961 noch endete – als Ursache einer gesellschaftlichen Spaltung auf. Mit dem abschließenden Hinweis auf das »ferne Polen« verweist der Kommentar aber auch auf Anschlussfähiges im hegemonialen Diskurs. Die Darstellung von Deportationen ist eine der Schnittmengen zwischen der konservativen, apologetischen Historisierung des Holocaust und dem in der BRD längst dominanten Schuldeingeständnis.

Auch die Materialauswahl wird in vielen der Berichte wieder thematisiert. So sollen »50.000 Meter deutsches, aber auch russisches, britisches und amerikanisches Filmmaterial« gesichtet und ausgewertet worden sein.[285] Die Berichte in den deutschen Zeitungen verweisen ferner immer wieder auf die individuelle Perspektive der einfachen Soldaten oder durchschnittlichen Zivilist:innen auf die historischen Ereignisse, die den Krieg »aus dem persönlichen Erleben der betroffenen Menschen aus Deutschland uns [sic] Österreich«[286] beschreiben und der Vogelperspektive der historiografischen Kriegsdarstellung anheimstellen. Hier vollzieht sich bereits die Hinwendung zur Mikrogeschichte, die sich in den 1990er Jahren auch in der Holocaustforschung beobachten lässt und die eine Antwort auf diese Individualisierung und Viktimisierung der Erinnerung der Täter und Täterinnen ist. Es zeichnet sich also ein dialektisches Verhältnis der Präsenz von Täter:innen- und Opfererinnerung ab. Nachdem in den 1960er Jahren die Juden

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Jüdinnen als Opfer der Verfolgung während des Zweiten Weltkriegs mit Hilfe der Bilder aus Westerbork zu Identifikationssubjekten und somit in eine Erinnerungsgemeinschaft eingemeindet wurden, aus der sie bis dahin ausgeschlossen waren, fordern nun die Täter:innen einen vergleichbaren Schritt der Anteilnahme für sich selbst ein. In ihrer Kritik in der *Süddeutschen Zeitung* bringt Birgit Weidinger diesen Zusammenhang auf den Punkt:

> Klüfte möchte man überbrücken, die noch immer bestehen zwischen der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Nazizeit und den Erinnerungen von Millionen von Deutschen an diese Zeit.[287]

Mit dem wissenschaftlich Aufgearbeiteten ist der damals bereits gut dokumentierte Judenmord gemeint, während die konträren »Erinnerungen von Millionen von Deutschen« auf deren angebliche Unwissenheit über das Mordgeschehen rekurrieren. »Aufarbeitung«, die im Deutschen *Bewältigung* und im Kontext der Geschichte des Nationalsozialismus *Klärung von Unrecht* und Vergangenheitsbewältigung meint, wird hier der wissenschaftlichen Forschung zugeschrieben und nicht der innergesellschaftlichen Kommunikation. Diese Aufarbeitung soll sich offenbar mithilfe der Brücken den Erinnerungen annähern. Damit wird andererseits die Haltung der Mehrheitsgesellschaft, sich diesem Prozess zu verweigern, zur Normalität erklärt. Einer Aufarbeitung als gesellschaftlichem Prozess stehen weiterhin die Vorbehalte in weiten Teilen der ersten Generation als Erinnerungsgemeinschaft[288] entgegen, sich mit der Schuld am Völkermord selbstkritisch auseinanderzusetzen. Zum ersten Mal taucht in den Kritiken der Begriff der »kollektiven Erinnerung«[289] auf. Die linke Österreichische Presse wirft den Machern »Naziverharmloserei«[290] und Geschichtsfälschung vor. In der DDR-Presse wird die Serie verrissen,[291] wenngleich es überraschend wenige Artikel gibt. Auch sozialistische Blätter in Westdeutschland wie *Unsere Zeit*[292] und *Vorwärts*[293] kritisieren den nostalgischen und unkritischen Grundton der Sendungen. Die Einschaltquoten (für die ersten beiden Episoden werden immerhin 24 % bzw. 27 % ermittelt)[294] sprechen jedoch dafür, dass die Serie von vielen Deutschen mit Interesse aufgenommen wird. Auffällig ist die im Kontrast dazu stehende durchgehend ablehnende Kritik in den Feuilletons der bürgerlichen Presse. So mokiert sich die *Frankfurter Rundschau* über die martialisch-lächerliche und distanzlose Militärsprache des Kommentars und die *Stuttgarter Zeitung* bemängelt die unkritische Heroisierung des Frontkämpfertums. Trotz der geschichtsrevisionistischen Tendenzen, die sich in der Auswahl der Interview-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

partner manifestiert (bevorzugt linientreue SS-Offiziere, die über Kameradschaft schwadronieren), theoretisieren einige der Berichte über die Problematik des unkommentierten Zeigens von Propagandamaterial.[295] Die abschließende zweiseitige Kritik in *Der Spiegel* ist vernichtend und wirft den Autoren ein revisionistisches, kriegsverherrlichendes Geschichtsbild vor und einen unverantwortlichen Umgang mit den Zeitzeug:innen-Interviews.[296] Die Holocausterinnerung erscheint Mitte der 1980er Jahre in Westdeutschland auf einmal als umstritten. Sie ist andererseits schon so gefestigt, dass sie als Ansatzpunkt zur Befassung mit anderen Genoziden genutzt wird. Schatten der Zukunft (1984, Wolfgang Bergmann) kann als erster deutscher Versuch bezeichnet werden, sich mit dem Judenmord über die Historisierung des Holocaust hinaus in Bezug auf solche anderen, in staatlichem Auftrag unternommenen Unrechtstaten gegen ethnische Gruppen zu befassen. Der etwas unbeholfene Versuch einer Parallelisierung von Nakba und Holocaust sorgt in der Presse für heftige Reaktionen bis hin zu doch etwas übertriebenen Vergleichen mit Jud Süss und sogar Der Ewige Jude. Das Westerborkmaterial – vier der bekannteren Einstellungen vom Bahnsteig inklusive Settela und einer WFD-Einstellung – wird eindrucksvoll stumm zwischen aktuelle Bilder von rangierenden Zügen und einem historischen Foto mit jüdischen Jugendlichen von 1937 montiert, die vom Bahnhof Friedrichstraße aus mit dem Zug in Richtung Palästina abfahren. Dieses Bild wird wiederum aktualisiert durch eine Aufnahme von Reisenden am S-Bahnhof Friedrichstraße Anfang der 1980er Jahre. Aktuelle Aufnahmen rangierender Züge oder verlassener Bahngleise gehören zu den wiederkehrenden Motiven in Dokumentar- und Essayfilmen über den Holocaust, wie in Drancy Avenir (1997, Arnaud des Pallières), in der Serie Europa unterm Hakenkreuz, Episode Auschwitz (1982/3), oder in Final Account (2020, Luke Holland). Die Kombination mit ikonischem Archivmaterial trifft man allerdings eher selten an, und das unbekannte Bild der abreisenden Jugendlichen 1937 erzeugt eine überraschende Aktualisierung der niederländischen Deportationsbilder. Das Westerborkmaterial wirkt durch diese Verbindung mit einem Schnappschuss einer Reisegruppe anders als gewohnt. Es repräsentiert zwar den Holocaust, gerät aber gleichzeitig ganz banal als eine Zugfahrt abbildendes Filmmaterial in den Blick. Wie kurz darauf deutlich wird, geht es den Autoren dabei aber nicht um den konkreten Fall der Deportation in die Vernichtungslager, sondern um eine Wiedereinordnung des Holocaust in eine zeitliche Kontinuität, die ihn vergleichbar macht mit anderen Genoziden und Unrechtstaten. Die darauffolgende Kamerafahrt schwenkt von einem nächtlichen Bahnhof über Stacheldraht auf ein Schild mit der Aufschrift »Asyl«. Der

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kommentar befasst sich mit asylsuchenden Palästinenser:innen, die Bilder evozieren jedoch Erinnerungen an Konzentrationslager. Diese Darstellung ist in mehrfacher Hinsicht problematisch. Zunächst wird die Flucht der Juden und Jüdinnen aus dem Deutschen Reich mit dem Foto der jüdischen Jugendlichen von 1937 zu einer Art Urlaubsreise relativiert und von der dramatisierten Flucht der Palästinenser:innen wertend abgesetzt. Und zweitens ist die Gegenüberstellung von ausreisenden Jüdinnen und Juden und Palästinenser:innen, die über denselben Bahnhof 1982 in die BRD einreisen, Asyl beantragen und dabei von im Halbschatten lauernden KZs bedroht werden, eine wenigstens problematische Parallelisierung, die kaum anders zu verstehen ist als ein Versuch, die implizite Anklage der Holocausterinnerung direkt auf die Nakba zu übertragen und somit aus den Opfern Täter:innen zu machen.

Wie die Auswertung der Rezensionen zeigte, werden die revisionistischen Tendenzen der analysierten Dokumentarfilme in Bezug auf die Darstellung des Holocaust in der Presse größtenteils heftig kritisiert. Dennoch scheinen die Produzent:innen dieser Filme ihr Publikum und somit auch Erinnerungsgemeinschaften gefunden (oder erst hergestellt?) zu haben, die für diese Art der exkulpierenden Darstellung zugänglich sind. Das Westerborkmaterial wird auch in diesen Filmen verwendet, wenn auch in einer leicht anderen Art und Weise. Es dominieren die eher technischen und quasi neutralen Bilder von den Zügen ohne Menschen, und beispielweise die Einstellung mit Settela wird eher selten benutzt. Da hier ein Opferstatus für die Täter:innen eingefordert wird, müssen die Bilder der wirklichen Opfer verdrängt oder überlagert werden. So erschreckend diese Beispiele auf den ersten Blick wirken und so zweifelhaft die Motive der Produzent:innen auch gewesen sein mögen, diese Dokumentarfilme und Serien tragen zu einer Befriedung der innergesellschaftlichen Spannungen in Westdeutschland bei, indem sie der ersten Generation ein Stück weit die Möglichkeit eröffnen, ihr Gedächtnis öffentlich zu teilen.

7.5.2 Fortführung der empathischen Holocausterinnerung (1975–1989)

Parallel zu den im letzten Kapitel analysierten Dokumentarfilmen mit Ansätzen zu einer teilweise revisionistischen Neuformierung der Holocausterinnerung affirmiert in den 1970er und 1980er Jahren die Mehrzahl der untersuchten Filme eine auf Mitleid und Opferidentifikation basierende Holocausterzählung. Die Bandbreite reicht dabei von erfolgreichen Mainstreamproduktionen bis zu eher dissidenten Essayfilmen. Es sind gerade auch experimentelle Ansätze wie Een

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schijn van Twijfel (1975, Rolf Orthel) oder der *postmemory*-Dokumentarfilm Dark Lullabies (1985, Irene Angelico, Jack Neidik), die zwar Darstellungskonventionen hinterfragen, aber am Prinzip der empathischen bzw. viktimisierenden Holocausterinnerung festhalten. Dass sich dieser Ansatz auch in Mainstreamproduktionen findet, deutet ein weiteres Mal darauf hin, dass es sich hierbei um Manifestationen unterschiedlicher Erinnerungsgemeinschaften handelt, die ihre Gedächtnisse auf verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen tradieren und affirmieren, und nicht nur um einen Antagonismus zwischen Mehrheitsgesellschaft und peripheren Diskursen. Jenseits der beispielsweise von der Punkbewegung in England als Tabubruch inszenierten Herrschaftskritik gibt es offenbar ein Bedürfnis, die Erinnerung an den Holocaust wachzuhalten, das durch alle gesellschaftlichen Milieus hindurch existiert.

In seinem Essayfilm Een Schijn van Twijfel erzählt der Regisseur Rolf Orthel, 1936 in Den Haag geboren, die Geschichte des Lagers Westerbork aus der persönlichen Perspektive eines Niederländers, der als Kind im Zweiten Weltkrieg aufwächst und erst nach dem Krieg vom Ausmaß der Judenverfolgung erfährt. Als der Krieg beginnt, spielt er noch im Sandkasten. Orthel beschränkt seine Darstellung nicht auf die Zeit des Krieges, sondern verfolgt die Geschichte des Lagers bis zu dessen endgültigem Abriss 1971 und darüber hinaus, da die Suche nach Erklärungen und Antworten auch nach dessen Verschwinden für ihn weitergeht.[297] Der mit dem Lager seines Untersuchungsgegenstands beraubte Protagonist des Films befragt in der zweiten Hälfte Täter und Überlebende des Holocaust über die Abläufe in den KZs. Es geht dabei um persönliche Schuld und Mitwisserschaft bei Täter:innen und Opfern. Der titelgebende Schatten eines Zweifels zeigt sich auf den ersten Blick vor allem in der Hoffnung der Deportierten, ihrem Schicksal doch noch zu entgehen. Der Zweifel wird aber auch durch die durchweg abstreitenden und sich selbst entschuldigenden Täter geweckt. Das Westerborkmaterial ist in dokumentierender Funktion verwendet und bildet sozusagen den faktischen Hintergrund, vor dem dieser Zweifel an den Erinnerungen der Täter:innen entsteht. Es zeigt Ansichten des Lagers 1944, die durch korrespondierende Aufnahmen aus der Nachkriegszeit mit dieser verbunden werden. Orthel verwendet das selten genutzte Material aus den Werkstätten. Als erstes »erscheint« der Junge mit dem Spinnrad. Diese Einstellung ist wie eine an den Ort gebundene Erinnerung in Aufnahmen des verschneiten Lagers im Winter 1970 eingeschnitten. Die Kamera nähert sich einer Eingangstür, entfernt sich wieder und blickt von außen auf das Gebäude, um dann durch den Türrahmen ins tiefschwarze Innere einzutauchen. Aus dem Schwarz schneidet der Film

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

für wenige Sekunden auf das eher dunkle Bild mit dem Jungen am Spinnrad, dann wieder auf Schwarz, und schließlich verlässt die Kamera die Baracke durch eine weitere Tür in die winterliche Kälte der verschneiten Umgebung. Diese Gegenüberstellung aktueller und historischer Bilder geht über die Montagen in Nuit et Brouillard hinaus. Der Besuch des ehemaligen Lagers ruft geisterhafte Bilder aus der Zeit der Verfolgung hervor. Orthel verbindet den Ort mit den Filmbildern in einer vielschichtigen und nicht allein evidenzierenden Art und Weise. Das Innere der Baracke bedeutet für den Jungen Schutz vor Kälte und Aufgehobensein und das Spinnrad evoziert Vorstellungen von winterlicher Heimarbeit. In Märchen und Sagen steht es für Fleiß, aber auch für Gefahr und ganz allgemein für die Vermittlung wichtiger Themen; eine niedrige Tätigkeit, bei der Fäden und Gewebe entstehen, die aber auch den Lebensfaden hervorbringen kann.[298] Die Menschen aus dem Westerborkfilm bevölkern den nun leerstehenden Tatort und werden zu lebendigen Akteur:innen, womit mehr als nur eine stumme Anklage erhoben wird. Vielmehr fordert Orthels Film für den Moment ein, die Wirklichkeit der Kriegszeit als eigene Jetztzeit anzuerkennen. Das Filmgedächtnis des Westerborkfilms wird hier zur historischen Wirklichkeit und diese Transsubstantiation wie durch einen optischen Zaubertrick ermöglicht. Von fröhlichen Fotos aus der ersten Zeit des Lagers[299] wechselt Orthel zum ankommenden Zug in Westerbork 1944. Dazu stellt das Voice-over eine Verbindung zu Orthels Kindheit her, die ja parallel zu den Deportationen stattfindet.[300] Orthel nimmt mit dem Verweis auf die ausbleibende Zerstörung der Bahngleise – mit der er das Material vom Bahnsteig geschickt mit einem Widerstandsnarrativ verbindet und aus dem viktimisierenden Narrativ herauslöst – den Gedanken von de Jong aus De Bezetting auf, der ausdrücklich das Ausbleiben militärischer Aktionen gegen die Deportationen anklagt. Orthel unterstreicht dieses Argument, indem er die Bilder vom Bahnhof in Westerbork mit Bildern der Bordkamera eines britischen Jagdfliegers unterschneidet, der im Sturzflug mit Luft-Boden-Raketen eine Bahnlinie zerstört.[301] In einer Montage aus Einstellungen des ersten Zuges und der Registrierung verweist der Kommentar auf die friedlichen und Fürsorge suggerierenden Bilder.[302] Schließlich folgen Einstellungen aus den Werkstätten und der Protagonist fragt sich, ob er den Gerüchten über die Lager im Osten geglaubt hätte.[303] Orthel wählt für den Kommentar seines Films einen unsicheren, fragenden Tonfall. Er orientiert sich an Vorbildern wie Nuit et Brouillard oder De Bezetting. Mit der letzten Montage aus Westerborkbildern kontrastiert Orthel die Aussage des niederländischen Arztes Isidor van der Hal,[304] der von den Vergasungen in Auschwitz aus erster Hand weiß, die jüdischen Dienstleiter in Westerbork warnt und ihnen

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erfolglos zum Aufstand rät. Es folgt eine durch einen vertikalen Spalt gedrehte Fahrt in einem Güterzug nach Auschwitz, eine Perspektive, die man als Blickwinkel der Settela deuten könnte. Der Fahrt folgen stumme Bilder vom dritten Zug. Eine Kamerafahrt durch das Lager im Jahre 1970, spielende Kinder in Schwarz-Weiß, die Fahrt hält an, das Bild wird farbig, die Kinder spielen weiter, Schnitt auf eine Montage von Einstellungen mit SS und Ordnungspolizei aus dem Westerborkfilm. Wieder werden Jetztzeit und Vergangenheit ineinandergeblendet.

Orthel thematisiert die Entstehung des Westerborkfilms nicht. Er verwendet die bekannten Einstellungen von den Zügen, reichert die Bilder des verlassenen Lagers jedoch immerhin mit zwei Einstellungen aus den Werkstätten und den bis dahin nur selten verwendeten Bildern aus der Registratur an. Orthels Film stellt die Frage, die auch den Gemmekerprozess Ende der 1940er Jahre beherrscht: Wer wusste wie viel über die Vernichtungslager? Orthel beantwortet die Frage eindeutig: Es gab unter den Internierten und bei den Täter:innen Wissen über die Vorgänge in den Vernichtungslagern. Eine Schuld leitet er aus diesem Wissen aber nicht ab bzw. überlässt diese Entscheidung seinem Publikum. Durch die Kombination der Zeugenaussage des warnenden Arztes mit den Bildern vom dritten Zug wird das Filmgedächtnis des Westerborkmaterials mit einer expliziteren Interpretation aufgeladen. Viele der früheren Verwendungen machen vom friedlichen Ablauf eher stillschweigend Gebrauch, während Orthel versucht, die Bilder genauer zu interpretieren. Die Montage und der gesamte Kontext legen nahe, so Orthel, die Ruhe der Deportierten als stummes Wissen über ihr Schicksal zu verstehen. Een Schijn van Twijfel weckt im Publikum also nicht den Wunsch, die Dargestellten zu warnen, wie Haim Gouri seine Sichtung während des Eichmannprozesses erinnert. Er fordert auch kein Mitleid ein, sondern Respekt vor einer, wenn auch nicht unbedingt nur mutigen, aber doch menschlichen Reaktion auf eine absolute Überforderung. Auch hier zeigt sich wieder, wie stark Orthel von de Jong beeinflusst ist, der ja ebenfalls die erratischen Entscheidungen der Internierten vor nachträglichen moralischen Bewertungen in Schutz nimmt. Vor der letzten Montage zitiert Orthel eine Passage aus dem Tagebuch von Philip Mechanicus über die Deportationen, in der auf unheimliche Weise die erst lange nach seiner Deportation aufgenommenen Bilder des Westerborkfilms widerhallen:

> The wagons are hermetically closed. The members of the Grüne Polizei get hold of the paper matrasses for the sick, prep them on the hard benches of their third class compartments. It's a long and tiresome journey. The train begins to move. In the narrow air-holes,

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> high up in the wagons, the heads appear of Jews and Jewesses, all in a row, like a puppet-show. Naked, waving arms with flattering hands, like organs, with a life of their own stick out from the hole, as if buried people give a last sign of life. Lugubrious. The silent film is over. Not a punch, not a blow, hardly a word out of place. In spite of that, it is sinister, macabre. The onlookers disperse, speechless. Unable to realise, what they've seen.[305]

Auch wenn Orthels depressive Deutung der viktimisierenden bzw. empathischen Holocausterinnerung dem Film eine geradezu bleierne Atmosphäre verleiht, muss zugestanden werden, dass seine Kontextualisierung des Westerborkmaterials kohärent ist. Orthels Film ist neben Eichmann und das dritte Reich und Steal a Pencil for me einer der Filme in der hier untersuchten Auswahl, die das Bild mit Settela nicht verwenden.[306] Der Regisseur erinnert sich bei einem Gespräch 2017 nur vage an seine Gründe. In der Rückschau sei er froh, es nicht verwendet zu haben, da es heute einfach zu bekannt sei, aber damals ging es wohl eher darum, dass er die starke Wirkung des Bildes in der ersten Hälfte des Films, in der das Material verwendet wird, deplatziert fand. Orthel wählt seinen eigenen Angaben nach bewusst das Bild der Senioren im Viehwaggon anstelle der Settela aus. Der Regisseur ist zum Zeitpunkt der Herstellung des Films mit einer niederländischen Jüdin verheiratet, was seiner Erinnerung nach zu der Entscheidung beiträgt, einen Film über Westerbork zu drehen. Auch wenn Orthel sich selbst nicht als Teil einer jüdischen Erinnerungsgemeinschaft versteht, so positioniert er seinen Film im Schnittpunkt zwischen einer eher niederländisch und einer jüdisch d. h. an der Sicht der Opfer orientierten erinnerungskulturellen Beschäftigung mit Westerbork und dem Lagersystem. Auslöser der Herstellung war der bevorstehende Abriss des Lagers Anfang der 1970er Jahre, der unter den niederländischen Juden und Jüdinnen im Privaten kontrovers diskutiert wurde, aber keine öffentliche Reaktion hervorrief. Die mancherorts kritisierte Tendenz seines späteren Films über den KZ-Arzt Eduard Wirths, nach Verständnis für die Motive der Täter zu suchen, findet sich hier noch nicht, auch wenn Orthel den Aussagen der Täter ungewöhnlich viel Platz einräumt. In den Ermittlungsakten gegen Gemmeker hat sich eine postalische Anfrage Orthels um die Vermittlung von Kontakten zu KZ-Aufsehern vom Sommer 1973 erhalten, in dem ein auf Gedächtnisse bezogenes Erkenntnisinteresse anklingt. So gehe es ihm darum »zu zeigen, wie es möglich ist, das eine derart eingreifende Sache wie die Anwesenheit der Konzentrationslager – in Europa – zur reinen Vergangenheit werden kann«.[307] Hier zeigt sich, dass die Holocausterinnerung damals ein noch prekäres Gedächtnis ist. Trotz seiner dissidenten Haltung affirmiert Een Schijn

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

van Twijfel die bereits damals dominante Ausprägung der Holocausterinnerung als vorrangig auf Mitgefühl abzielendes soziales Gedächtnis. Dass Orthel sich nicht nur für das Leiden der Opfer, sondern auch für die Schicksale der Täter:innen interessiert, ist Mitte der 1970er Jahre jedoch ein ungewöhnlicher Ansatz.

Im Januar 1979, ein Jahr nach ihrer Veröffentlichung in den USA, wird die US-amerikanische Drama-Serie Holocaust (1978, Marvin J. Chomsky) unter dem Titel Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss in der ARD ausgestrahlt. Auch wenn die Produzierenden kein Material aus Westerbork verwenden, wird der Serie gemeinhin eine so bedeutende Rolle für die Holocausterinnerung zugeschrieben, dass sie hier erwähnt werden soll. Sie gilt heute nicht nur als Initiation einer breiteren Beschäftigung mit dem Holocaust in Deutschland, sondern als »Geburt des internationalen medialen Diskurses über den nationalsozialistischen Genozid«.[308] Als Untersuchungsgegenstand und Beispiel für die Formierung von sozialen Gedächtnissen bietet sich die gut dokumentierte Produktions- und Rezeptionsgeschichte der deutschen, von Günther Rohrbach produzierten Synchron- und Schnittfassung an. Wie Sandra Schulz darlegt, stellt diese den Versuch dar, die Serie so gut wie möglich an die »nationalen bundesdeutschen Bedeutungsrahmen« anzupassen.[309] Die Frage, inwiefern die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Holocaust in Deutschland erst mit der Serie Holocaust beginnt, soll hier als eine Art Testfall für die bis hierhin rekonstruierte Formierung der Holocausterinnerung diskutiert werden. Wie gezeigt werden konnte, gibt es in Deutschland spätestens seit Anfang der 1960er Jahre eine sekundäre Historisierung des Judenmords, die sich mithilfe von Dokumentarfilmen vollzieht. Auch lebte ein großer Teil der an der Verfolgung und Ermordung der Juden und Jüdinnen Beteiligten Ende der 1970er Jahre noch, sodass es weiterhin ausreichend Wissen der Täter und Täterinnen aus erster Hand gab. Schultz konstatiert, ähnlich wie Hickethier, der von einer »Akzentverschiebung [...] von Aufklärung [...] hin zu mehr Unterhaltung und Fiktionalität«[310] spricht, Holocaust markiere einen »Wendepunkt in der Erinnerungskultur des Nationalsozialismus und seiner Gewaltverbrechen«, weil hier zum ersten Mal »jüdische Opfer in den Mittelpunkt einer filmischen Darstellung« des Holocaust gestellt worden seien und weil dies zum ersten Mal anhand einer fiktiven Erzählung geschehe, wodurch sich Fragen nach den Grenzen der Trivialisierung des Holocaust stellen würden. Beide Annahmen treffen jedoch nicht zu. So gibt es seit den späten 1950er Jahren immer wieder jüdische Hauptrollen in fiktionalisierten Holocaustkontexten, wie der mit einem Oscar ausgezeichnete The Diary of Anne Frank (1959), Kapò (1960, Gillo Pontecorvo, mehrfach für den Oscar nominiert) oder The Pawnbroker (1964,

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sidney Lumet, für den Oscar nominiert). Ebenso in deutschen Fernseh- und Kinoproduktionen, wie den DEFA-Produktionen Chronik eines Mordes (1965, Joachim Hasler), Nackt unter Wölfen (1963, Frank Beyer) oder Jakob der Lügner (1974, Frank Beyer), und den westdeutschen Produktionen Morituri (1948), Lang ist der Weg (1949) und Baranski (1979, Werner Masten), der parallel zur Serie im Kino läuft. Und in der Tat gibt es zwar nur wenige Beispiele für die Darstellung von Massenerschießungen in fiktionalen Formaten, wie die deutsche TV-Serie Am Grünen Strand der Spree (1960) oder der durch die oft als vermeintlich dokumentarische Aufnahmen verwendeten Bilder von den Massenerschießungen indirekt bekannte russische Film Nepokoryonnye (1945, Mark Donskoy). Als Partisanenerschießungen getarnte Massaker an Zivilist:innen waren jedoch bereits in Herrenpartie (1964, Wolfgang Staudte) thematisiert und zumindest indirekt dargestellt worden, und Holocaust etabliert diese Darstellungsform nicht; sie bleibt eine Ausnahme. Filme über Theresienstadt oder das Warschauer Ghetto, ähnlich den Anne-Frank-Filmen, die bereits seit den 1950er Jahren als eigenes Subgenre des Unterhaltungskinos betrachtet werden können, existieren Ende der 1970er Jahre schon seit langer Zeit.

Im Lichte der hier untersuchten Bilderwanderung und der Formierung der Holocausterinnerung erscheint das Besondere an der TV-Serie Holocaust von Chomsky nicht der Beginn der Auseinandersetzung, sondern im Gegenteil die Fortführung der Tradierung der Holocausterinnerung zu sein, die Anfang der 1970er Jahre in ihre erste Krise geraten ist und mit Holocaust eine zeitgemäße, auch für jüngere Generationen anschlussfähige Erneuerung findet. Der Status von Holocaust wird häufig an der expliziten Verhandlung der Ermordungen festgemacht. Zwar trifft es zu, dass die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit besonders in den fiktionalen Produktionen im westdeutschen Fernsehen eskapistisch und selbstviktimisierend war.[311] Dass Befriedigung aus dieser Art der Beschäftigung gezogen wurde, ist ja aber gerade die Kehrseite des weitverbreiteten Schuldgefühls, und diese Gedächtnisse existieren parallel zur Formierung einer identifizierenden Holocausterinnerung und schließen diese nicht notwendigerweise aus, im Gegenteil, die beiden liegen eigentlich nah beieinander. In der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Rezeption von Holocaust wird ein Großteil dieser Gedächtnisse ausgeblendet. Wenn Schulz zusammenfassend feststellt, dass »die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden im bundesdeutschen Fernsehen allenfalls durch Alain Resnais Dokumentarfilm Nacht und Nebel (1957) und die 8. Folge der 14-teiligen Dokumentation Das Dritte Reich [...] explizit thematisiert«[312] wurden, so geht diese Einschät-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zung, wie hier gezeigt werden konnte, an der Realität der medialen Vermittlung des Judenmords in der BRD vorbei. Im Gegenteil lieferten Leisers immer wieder aufgeführter Film Mein Kampf, sämtliche im Vorfeld des Eichmannprozesses produzierten Kompilationsfilme sowie TV-Produktionen wie Als wär's ein Stück von Dir! in der BRD (und Ein Tagebuch für Anne Frank, dessen Aufführungen im DDR-Fernsehen auch im Westen empfangen wurden) seit Mitte der 1950er Jahre über die individuellen Erinnerungen hinaus die erinnerungskulturelle Grundlage, auf der Holocaust zu einem Erfolg werden konnte. Es ist im Gegenteil davon auszugehen, dass gerade die dank der Kompilationsfilme und -serien in den sozialen Gedächtnissen recht präsente *visual history* des Holocaust viel mit der Resonanz der Serie zu tun hat. Auch die US-amerikanische Herkunft und die deutschen Drehorte tragen über die Leistung von Regie und Schauspieler:innen hinaus dazu bei, dass Holocaust als relevanter historischer Kommentar auf den Holocaust wahrgenommen wird. Die parallel veröffentlichten, eher revisionistischen Dokumentarfilme deuten außerdem darauf hin, dass der Start der Serie in eine besonders heikle Phase der gesellschaftlichen Formierungsprozesse der sozialen Gedächtnisse vom Holocaust fällt. So provoziert Holocaust ein Bekenntnis zu einer empathischen Form der Holocausterinnerung bei einer breiteren Öffentlichkeit in Deutschland und im Ausland. Für diese Hypothese spricht auch die anfangs heftige negative Reaktion auf die Serie, die nur noch von den Protesten gegen die sogenannte Wehrmachtsaustellung übertroffen wird. Zu dieser Abwehrreaktion geführt zu haben scheint zum einen die Presse, die schon im Vorfeld positiv über die Serie berichtet, und zum anderen die Fokussierung auf den Judenmord, die durch Titel, Handlungsfokus und mediale Kontextualisierung gegeben ist. Im Falle von Mein Kampf beispielsweise ist der Judenmord ein Thema, das nicht im Titel oder in der Werbung benannt wird. Als die Serie schließlich im Fernsehen läuft, werden in den Zuschauerreaktionen »insbesondere die Identifikationsmöglichkeiten mit den Opfern der nationalsozialistischen Verbrechen«[313] als positiv bewertet, womit die für die Bilderwanderung des Westerborkmaterials so entscheidende identifizierende Holocausterinnerung in der Serie Holocaust ihren fiktionalen Ausdruck gefunden zu haben scheint. Dass dieses Resonanzpotenzial den meisten Entscheider:innen in Deutschland nicht wahrscheinlich vorkam,[314] zeigt, wie schwierig es für die Kurator:innen und Entscheidungsträger:innen Ende der 1970er Jahre ist, die Reaktionen der Erinnerungsgemeinschaften abzuschätzen. Was Holocaust darüber hinaus deutlich werden lässt, ist der spätestens in den 1970er Jahren fließend gewordene Übergang von Fiktion und Dokumentation in Bezug auf die Formierung historischer

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gedächtnisse. Die Diskussion über HOLOCAUST ist eine über den Holocaust. Die starke Emotionalisierung der dokumentarischen Darstellung seit den 1950er Jahren hat dieser Entwicklung den Weg geebnet.[315]

Die erinnerungskulturelle Wende, die mit der Ausstrahlung der Serie in Verbindung gebracht wird, besteht also weniger im häufig konstatierten plötzlich erwachten Interesse am Holocaust an sich, sondern in einem anhaltenden und durch sie erneuerten Interesse an den Opfern, das wiederum durch einen neu aufflammenden Konflikt der Erinnerungsgemeinschaften in Deutschland an politischer Bedeutung gewonnen hatte. HOLOCAUST setzt den sich erstmals in den 1970er Jahren in Dokumentarfilmen manifestierenden Forderungen der Täter:innenseite nach Anerkennung als Opfer des Krieges und der damit verbundenen Opferkonkurrenz, wie sie im vorhergehenden Kapitel dargelegt wurde, eine viktimisierende Perspektive auf den Holocaust entgegen. Dieses Narrativ erzeugt Resonanz und wird von vielen als Gegenentwurf zur Selbstviktimisierung in Deutschland willkommen geheißen. Dass sich der erste rechtsterroristische Anschlag in der BRD gegen die Ausstrahlung wendet, zeigt die Bedeutung dieses Kampfes um die richtige Erinnerung.[316] Wie schon bei den offensichtlich eindrücklichen und insofern erinnerungstheoretisch wie -kulturell relevanten frühen Verwendungen des Westerborkmaterials ab Mitte der 1950er Jahre ist der Schlüssel hier also die Identifikation mit den Opfern. Die Serie HOLOCAUST bietet, ähnlich wie das Material aus Westerbork, eine insbesondere für die Deutschen anschlussfähige Erzählung, in der die Juden und Jüdinnen als Angehörige einer städtischen, bildungsbürgerlichen Mittelschicht dargestellt werden. Die Auswirkung der Serie auf die öffentliche Diskussion liegt insofern in einer Formierung der Holocausterinnerung, die sich hier auch über eine Premediation manifestiert. Die Westerborkbilder antizipieren die Serie ein Stück weit und sorgen bei der Ausstrahlung für ein Echo in den kollektiven visuellen und historischen Gedächtnissen. Auch wenn keine direkten Zitate erkennbar sind, wie im Fall der *re-enactments* 1949 in LO-LKP, so erinnert die Ruhe und Schicksalsergebenheit der Jüdinnen und Juden aus dem Warschauer Ghetto, die in Episode 4 der fünfteiligen Fassung von HOLOCAUST nach Auschwitz deportiert werden, an die Szenen vom Bahnsteig in Westerbork.

Die Holocausterinnerung in Deutschland wird nur ein Jahr später durch einen Film erneuert, der sich ästhetisch an den Kompilationsfilmen der 1960er Jahre orientiert. In DER GELBE STERN – EIN FILM ÜBER DIE JUDENVERFOLGUNG 1933–1945 (1981, Dieter Hildebrandt, nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Kabarettisten), von Bengt von zur Mühlen und der Produktionsfirma Chro-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nosfilm hergestellt, wird im Abschnitt »Der Transport« über die Deportation der Juden und Jüdinnen explizit auf Westerbork Bezug genommen. Zum Einsatz kommen Einstellungen vom dritten Zug, gemischt mit WFD-Material. Die beiden Einstellungen vom zweiten Zug für die Ankunft in Auschwitz sind wahrscheinlich eine Übernahme aus Ein Tagebuch für Anne Frank, die sich auch in Mein Kampf findet. Die Einstellung mit dem Riegel ist möglicherweise zusammen mit den WFD-Einstellungen der einsteigenden Deportierten aus The 81st Blow (1974) übernommen. Das Voice-over geht auf Westerbork als Sammellager und Durchgangsstation ein. Ein längeres Zitat, aus mehreren Passagen eines Briefs von Etty Hillesum zusammengesetzt, dient als Zeug:innenbericht der Deportation.[317] Die Montage erzeugt hier neue Zusammenhänge, die im Originalmaterial nicht vorliegen. So wird beispielsweise durch den Schnitt vom Abschied am Waggon (ein Mann deutet nach rechts) auf eine Einstellung mit Lagerkommandant Gemmeker der Eindruck erweckt, der Mann zeige auf den SS-Offizier. Der explizite Verweis auf die Einzigartigkeit des Westerborkmaterials könnte darauf hindeuten, dass Hildebrandt um die Provenienz des WFD-Materials nicht weiß und sämtliche Einstellungen vom Bahnsteig für Westerborkmaterial hält. Die Montagen sind zwar nicht eins zu eins aus anderen Filmen übernommen, aber es ist denkbar, dass die verwendeten WFD-Einstellungen nicht aus dem Archiv stammen, sondern aus anderen Kompilationsfilmen. Die Zweckentfremdung der Einstellung vom zweiten Zug als Material aus Auschwitz deutet ebenfalls auf eine nur sekundäre Nutzung des Westerborkmaterials, da Hildebrandt bei einer bewussten Sichtung des Archivmaterials hätte auffallen müssen, dass die Aufnahmen nicht aus Auschwitz stammen. Der gelbe Stern verwendet mit 35 Einstellungen überdurchschnittlich viele, zeigt aber weitgehend häufiger verwendetes Material.

Die westdeutsche Presse berichtet ausführlich über Der gelbe Stern und geht auch auf das Archivmaterial ein – der zum ersten Mal ausführlicher verwendete Propagandafilm Theresienstadt (1944) wird immer wieder genannt –, allerdings wird das Westerborkmaterial nur am Rande erwähnt. Das ist erstaunlich, da der Kommentar das Material als Westerborkfilm identifiziert. Dies hängt mit einer Verschiebung der Darstellung in Der gelbe Stern gegenüber den bis dahin üblichen Holocaust-Dokumentarfilmen zusammen. Der Film befasst sich ausführlicher als andere Filme vor ihm mit den Anfängen der Judenverfolgung bis zur Deportation und widmet der Vernichtung nur eine kurze Passage. In dieser Hinsicht ist er allerdings auch anschlussfähiger für eine Kritik an den Ausgrenzungsdiskursen, die sich in den 1980er Jahre gegen die türkischen Gastarbeiter:innen entwickeln, auch wenn dieser Zusammenhang im Film selbst nicht

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ausdrücklich hergestellt wird. Im Februar 1981 wird Der gelbe Stern bei den Academy Awards als bester Dokumentarfilm für den Oscar nominiert, gewinnt den Bayerischen Filmpreis und läuft ebenfalls 1981 in einer Sondervorführung auf der Berlinale. *Die Zeit* geht auf das Westerborkmaterial ein und beschreibt es sogar ausführlich als Bilder aus dem »holländischen Sammellager Westerbork« von »vollgestopften Viehwaggons [, die] zur Fahrt nach Auschwitz verriegelt werden (und die winkenden Hände aus den mit Stacheldraht verschlossenen Luken – wem sie wohl winken? Den SS-Offizieren, die auf dem Perron zurückbleiben, zufrieden mit der reibungslosen Erledigung ihrer Aufgabe?)«.[318]

Der gelbe Stern ist erfolgreich und er ist ein Anachronismus. Als Kompilationsfilm – oder, wie der treffende Schreibfehler in der *Frankfurter Rundschau* nahelegt: »Komplikationsfilm« – passt er nicht in die für die späten 1970er Jahre typischen re-medialisierenden Formate, die eher auf Zeugenaussagen, Rekonstruktionen und Spielszenen setzen und Archivfilme nur sporadisch als Dokumente verwenden. Die dennoch positive Resonanz hat auch etwas mit dem durch die Serie Holocaust erneut geweckten, allgemeineren Interesse am Judenmord zu tun. Das selektive Bildergedächtnis der zweiten Generation und das gewandelte historische Gedächtnis führen jedoch zu einer neuen Art der Wahrnehmung des Archivmaterials. Durch die Verbindung der Diskurse über entartete Kunst und Euthanasie mit denen über die Verfolgung der Jüdinnen und Juden geht Der gelbe Stern einen Schritt über das damals in Westdeutschland Akzeptable hinaus. Eine selbstkritische Anerkennung einer Mitschuld der deutschen Bevölkerung am Holocaust, wie sie in Das Dritte Reich anklingt und die Hildebrandt hier offenbar auch anstrebt, ist damals in der BRD bereits nicht mehr konsensfähig und wird ein bis zum Abtreten der Zeitzeug:innen nicht umsetzbares Projekt bleiben. Durch diesen Fokus auf die Zeit vor den Deportationen spielt das Westerborkmaterial in Der gelbe Stern keine große Rolle mehr. Die Besprechungen in den englischsprachigen Publikationen bewerten diese Stoßrichtung positiv und beschreiben The Yellow Star nicht als Film über den Judenmord, sondern über die vorher stattfindende Judenverfolgung.[319]

Hatte es bei Der gelbe Stern nur zur Nominierung gereicht, schafft es mit Genocide (1982, Arnold Schwartzman) erstmals ein Holocaust-Dokumentarfilm, einen Oscar zu gewinnen. Bei seiner Herstellung nutzt Schwartzman, eigentlich nur Teilzeitregisseur und vor allem als Designer bekannt und tätig, auch Westerborkmaterial. Ursprünglich als 12-minütiger Kurzfilm über den Holocaust für eine Ausstellung im Martyrs Memorial Museum in Los Angeles von Rabbi Robert Marvin Hier, dem damaligen Leiter des Simon-Wiesenthal-Centers, in Auftrag

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gegeben, macht Schwartzman daraus eine komplexe Installation mit einem 35-mm- und zwei 16-mm-Projektoren für das Archivmaterial sowie 18 Diaprojektoren. Schwartzman benötigt 2 1/2 Jahre für die Fertigstellung. Erst nach der Ausstellung der Installation im Museum wird diese für die Vorführung in Kinosälen umformatiert und auf ein 2,35:1 Breitwandformat gebracht, das über weite Strecken zwei Bilder in einem Splitscreen zeigt.[320] Als Vertrieb und Produktionsfirma fungiert Moriah Films, bis heute das Filmdepartment des Simon-Wiesenthal-Centers.

Im letzten Drittel von Genocide findet sich eine Montage aus WFD- und Westerborkmaterial. Einstellungen aus einem Gestapofilm über die Deportation der Stuttgarter Juden und Jüdinnen und Stockfootage von Zugfahrten im Winter komplettieren die Passage. Das Voice-over, das bereits auf den Einstellungen aus dem Warschauer Ghetto vor der Montage beginnt, thematisiert generalisierend die Deportation der europäischen Jüdinnen und Juden in die Vernichtungslager.[321] Bei der Ankunft in Auschwitz, die wieder mit Bildern vom zweiten Zug in Westerbork illustriert wird, geht der Kommentar auf den Gerstein-Bericht aus Treblinka ein.[322] Die zweckentfremdende Verwendung des zweiten Zugs kann zu Beginn der 1980er Jahre als allgemein akzeptiert bezeichnet werden. Wenig später folgt eine weitere Montage mit Bildern von der Abfahrt des Zuges und den SS-Offizieren. Hier befasst sich der Kommentar mit der Deportation der ungarischen Juden und Jüdinnen 1944. Diese Einbettung der Bilder aus Westerbork in Ereignisse des Jahres 1944 ist zumindest zeitlich akkurat und stellt eine interessante Bereicherung seines Filmgedächtnisses dar. Genocide ist im Laufe der Jahre in mehreren Editionen veröffentlicht worden. Die ursprüngliche Kinoversion ist eine extrem breite Komposition, bei der eigentlich zwei Filme nebeneinander montiert wurden. Dies hat besonders beim verwendeten Archivmaterial einen bereichernden Effekt, da hier die Bilder in einen Dialog miteinander treten (Abb. 54).

Fürs Fernsehen und für die Videoauswertung gibt es eine Version, die jeweils nur eine der beiden Leinwände zeigt, und eine, die beide Leinwände zusammen, allerdings erheblich perspektivisch verzerrt auf einem einzigen Bildschirm darstellt. Da die Fassung mit einem Bild jeweils nur das linke Bild des Splitscreens verwendet, fehlt hier ein erheblicher Teil des in der Kinofassung verwendeten Archivmaterials.

Heute gibt es diverse DVD-Editionen, aber auch HD-Versionen als VOD-Angebot, die den Film in der ursprünglichen Breite der Kinofassung zugänglich machen. Vergleicht man die vorhandenen Fassungen, so erscheint Genocide also als in wenigstens drei sehr unterschiedlichen Versionen veröffentlichter Film.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 54 GENOCIDE als Breitwandversion: Hier sind eine Einstellung aus dem Westerborkfilm und eine aus dem WFD-Material nebeneinander montiert. In der Ausstellungsversion wären diese beiden Bilder von 16-mm-Projektoren gezeigt worden.



Abb. 55 Das korrespondierende Bild in der Ein-Bildschirm-DVD-Fassung (vgl. Abb. 54): die Westerborkeinstellung (im originalen Splitscreen links) ist ausgewählt worden, die WFD-Einstellung wird nicht gezeigt.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

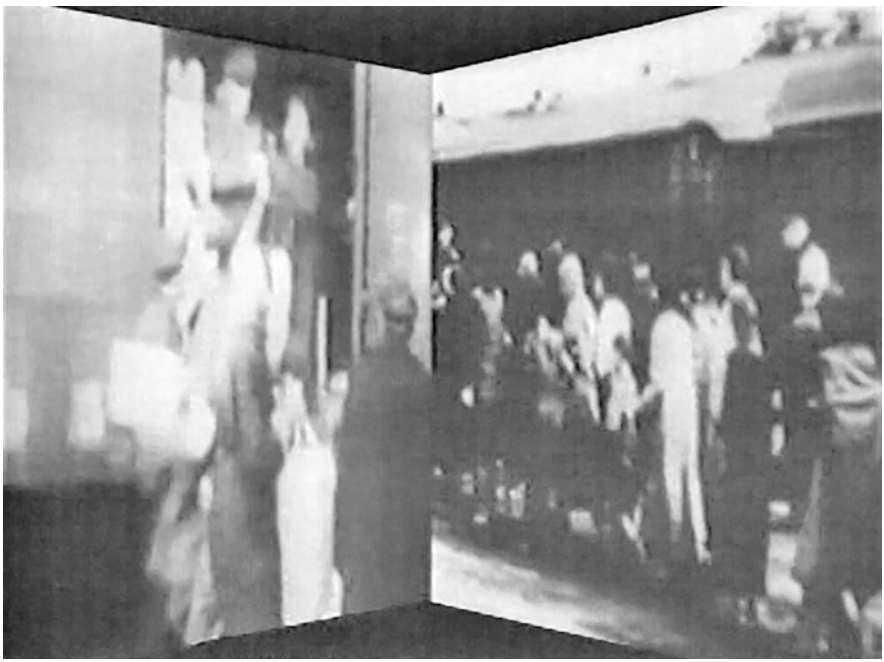


Abb. 56 In der VHS-Edition von GENOCIDE sind die beiden Splitscreens durch perspektivische Verzerrung in einem 4:3-Format zusammengeführt.

Zum einen geht ein Teil der Bilder in den ersten VHS- und DVD-Veröffentlichungen einfach verloren oder ist kaum noch zu erkennen, zum anderen ist die Inbezugsetzung der Bilder zueinander ein wichtiger Aspekt der Vermittlung, und diese gelingt nur in der Breitwandfassung.

Mit GENOCIDE beginnt eine neue Ära des Holocaust-Dokumentarfilms. Schon vor der Oscarnominierung wird der Film von Hollywoodstars beworben und in den Rang eines Gesellschaftsereignisses gehoben. Das Voice-over wird von Liz Taylor und Orson Welles eingesprochen. Frank Sinatra ist Gastgeber bei der Premiere in Washington.[323] GENOCIDE hat als erster Dokumentarfilm Zeitungsrezensionen, in denen ganz selbstverständlich das Wort Holocaust vorkommt, ohne dass es in Anführungszeichen gesetzt würde. Diese Berichte gehen auf die Materialsuche ein, die Schwartzman zum Teil selbst, aber vor allem seiner Frau »Isolde, a native of Flensburg, Germany, and a visual researcher who specialises

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in World War II activities« zugeschrieben wird.[324] Auffällig ist der lange Zeitraum, über den GENOCIDE immer wieder im Kino aufgeführt wird. Bis 1985 finden sich längere Besprechungen in der englischsprachigen Presse. Laut Moriah Films ist GENOCIDE aktuell auf zehn VOD-Plattformen verfügbar.

Ab den 1980er Jahren erscheinen die ersten dokumentarfilmischen Auseinandersetzungen mit dem Holocaust, die von Nachkommen von Holocaustüberlebenden stammen. Die kanadische Produktion DARK LULLABIES (1985, Irene Angelico, Jack Neidik) ist einer der ersten Dokumentarfilme mit einer solchen *postmemory*-Perspektive. In ihrem für die Verbreitung des Paradigmas zentralen Werk *The Generation of Postmemory* nennt Marianne Hirsch ihn als einen der ersten »limit case[s] of the Holocaust« der »second generation«,[325] die maßgeblich für die Entstehung der *Memory Studies* verantwortlich waren. Mit wenigstens sieben internationalen Filmpreisen und zwei Nominierungen gehört DARK LULLABIES zu den erfolgreicheren Filmen, die Westerborkmaterial verwenden, und wird bis heute regelmäßig aufgeführt.[326] Unter dem Titel DUNKLE WIEGENLIEDER läuft der Film 1986 im Forum der Berlinale. Da ein Teil der Dreharbeiten in Deutschland stattfindet und der Film sowohl auf der Berlinale als auch im Wettbewerb des Filmfestivals in Mannheim läuft, erhält er nicht nur in Kanada und den USA, sondern auch in Deutschland viel Aufmerksamkeit. In der englischsprachigen Presse wird er häufig und ausführlich besprochen, das verwendete Archivmaterial wird jedoch so gut wie gar nicht erwähnt.[327] Durch den Film führt Co-Regisseurin Irene Angelico, die 1946 geborene Tochter zweier Holocaustüberlebender. Angelico befasst sich mit den Nachwirkungen des Holocaust auf Kinder von Täter:innen und Überlebenden bzw. Opfern. Das Westerborkmaterial wird in einer Passage verwendet, die sich mit den Nachkommen deutscher Täter:innen befasst und indirekt fragt, wie sich die Bahnarbeiter fühlten, die die Juden und Jüdinnen zu den Gaskammern transportierten. Diese Parallelisierung von Archivmaterial und einer nur indirekt von den Opfern an ihre Kinder weitergegebenen Erinnerung – *postmemory* – fügt der Befassung mit dem Westerborkmaterial eine neue Facette hinzu und stellt ein Novum in den bisherigen Narrativierungen dar. SS und Ordnungspolizei auf dem Bahnsteig in Westerbork illustrieren hier nicht, wie sonst, die Arroganz der Herrenrasse, sondern stehen eher für deutsches Bahnbeamtentum und die umgekehrte Frage: Wie konnten diese anständigen Staatsbediensteten, Väter, Freunde und Kulturmenschen zu Mordgehilfen werden und sich währenddessen, aber vor allem auch im Nachhinein einreden, sie seien nicht schuldig?

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> What was the job the perpetrator performed without a guilty conscience? He made decisions, signed a piece of paper, worked his daily job. As a family man he was decent. As a friend he was loyal. As a citizen he obeyed the law. And every day he did his one task, in the killing machine. The German railroad was at the heart of the extermination process. Transporting people from their homes to the killing centers. How did the transporters cope with their task? By not varying their routine? The Reichs Security Main Office had to order the trains and pay for the passengers. So much per kilometer, children under ten half fare. Children under four no fee. One-way to Dachau, Auschwitz and Treblinka. It was the railroad workers not the camp guards who did the body counts to calculate the fares.

Diese Lesart des Materials ist bemerkenswert, da sie einen ins Material eingeschriebenen Aspekt adressiert. Denn dem Drehen der Deportationen wohnt, wie gezeigt werden konnte, der Wunsch inne, auch diese Tätigkeit als ordnungsgemäß zu dokumentieren und sich gerade durch das Dokumentieren ein Stück weit als unschuldig darzustellen. Regisseurin Angelico verwendet für das Phänomen der Erinnerungsübertragung den Begriff des »collecting images from the parent's past«. Hier wandern die Bilder also nicht selbsttätig, sondern die Kinder gewinnen sie wie Rohstoffe oder Erze, ohne dass die Eltern etwas dafür tun. Denn die Eltern der im Film gezeigten Kinder reden nicht über ihre Erlebnisse. Die Kinder gestalten die durch das Schweigen entstehende Leerstelle aus, indem sie in latenten Vermittlungsakten die Traumatisierung der Eltern verinnerlichen. So entsteht ein Prozess der gegenseitigen Mediation zwischen Kindern und Holocaustbildern, der mit Premediation nur unzureichend beschrieben ist. Die Archivbilder vom Holocaust scheinen hier auf ein bildhaftes Vorverständnis zu treffen, das seine Motive aus einer nicht erlebten Erinnerung schöpft, die wiederum nicht visuell vermittelt ist. Die Untersuchung der Bilderwanderung muss auch solche Prozesse im Auge behalten, die sich möglicherweise ähnlich auch bei den Nachkommen der Täter:innen vollziehen. Die Tatsache, dass Dark Lullabies sich selbstreflexiv mit dem Phänomen des Erinnerns befasst und nicht nur selbst Teil dieser Erinnerungsarbeit ist, macht den Film sperrig, die Interviews mit den Neonazis und Nachkommen von Täter:innen wirken eigenartig zufällig und der Geschichte des Holocaust fremd.

»When she was only twelve years old, she painted the walls of her parent's home with her own imagined images of the Holocaust, collected from her parents' past« (Abb. 57). Hier wird deutlich, wie stark die Bilder mit den Vorstellungen verzahnt sind. *Postmemory* manifestiert sich hier in Bildern, die durch Gesten, Andeutungen, nicht Gesagtes evoziert werden – Bilder als Ergebnisse der Imagination im Kontrast zu Bildern, die beweisen sollen. Freuds Erinnerungssymbole

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 57 Kinderzeichnungen der Regisseurin, DARK LULLABIES.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Warburgs Pathosformeln werden hier greifbar. Von den in der Filmografie des Filmikonenprojekts gelisteten 440 Filmen mit einem Fokus auf die Kinder und Enkel:innen der Opfer bzw. auf *postmemory* stammen nur elf aus der Zeit vor 1980. Das Phänomen der sogenannten »zweiten Generation« wird in den 1980er Jahren in vielen gesellschaftlichen Bereichen thematisiert. Helen Epsteins 1979 veröffentlichtes *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors* markiert den Beginn der öffentlichen Diskussion über Kinder und Holocaust. Auch unter Psychoanalytikern wird das Thema diskutiert, wie der Erfolg von Anita Eckstaedts Publikation über *Nationalsozialismus in der »zweiten Generation«* (1991) deutlich zeigt. Auch wenn die Probleme der zweiten Generation auf der Seite der Täter und Täterinnen andere waren als die der Kinder und Enkel:innen von Überlebenden, nimmt Eckstaedts Diskussion der Problematik im Verhältnis von Psychoanalytiker:innen und Patient:innen manches von dem vorweg, was später in der erinnerungskulturellen Diskussion als *postmemory* firmiert. Dark Lullabies versucht schon früh, diese beiden Ansätze miteinander zu verbinden. Der hier unternommene Brückenschlag zwischen den Kindern der Täter:innen und denen der Opfer sollte jedoch ein Einzelfall bleiben. Ein eigenständiges Dokumentarfilmgenre ist daraus nicht geworden.[328] Zwar entstehen ab den späten 1980er Jahren immer mehr Filme, die eine *postmemory*-Perspektive einnehmen, allerdings befassen sich diese Filme nur selten mit Kindern und Enkel:innen von Tätern und Täterinnen. Filme wie Final Account (2020) von Luke Holland, der als Sohn von Holocaustüberlebenden in Deutschland Täter befragt, bleiben die Ausnahme. Im Auftritt des Regisseurs Harald Lüders in Dark Lullabies, der hier seinen eigenen Dokumentarfilm Jetzt – nach so vielen Jahren (1981) nacherzählt, wird schließlich der Gegensatz des Nicht-vergessen-Könnens einerseits und des Nicht-erinnern-Wollens andererseits verdeutlicht. Es ist sicher kein Zufall, dass die Veröffentlichung von Dark Lullabies in die Zeit der ersten Treffen der Kinder aus den Kindertransporten fällt. Der britische Verein *Reunion of Kindertransport* (ROK) wird 1987 und sein US-amerikanisches Pendant *Kindertransport Association* (KTA) 1990 gegründet.

Rund zehn Jahre nach Dark Lullabies erscheint mit My Knees Were Jumping: Remembering the Kindertransports (1996, Melissa Hacker) der erste Dokumentarfilm über das Thema und nur wenige Jahre später erhält Into the Arms of Strangers: Stories of the Kindertransport (2000 Mark Jonathan Harris) einen Oscar und zwölf weitere internationale Würdigungen auf Filmfestivals. Beide Filme verwenden, wie Dark Lullabies, Szenen aus dem Westerborkfilm, der dadurch zum festen Bestandteil auch der Dokumentarfilme über

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

child survivors und ganz allgemein Kinder und den Holocaust wird. Durch den Dokumentarfilm Nicky's Family (2011, Matej Minac) über Nicholas Winton, einen der Organisatoren der tschechischen Kindertransporte, wird das Thema ein weiteres Mal aktualisiert, und auch hier kommt wieder Westerborkmaterial zum Einsatz. Mit 15 Filmpreisen und zwei Nominierungen ist Nicky's Family der Dokumentarfilm in der Liste der Westerborkverwendungen mit den meisten Auszeichnungen. 2023 spielt Anthony Hopkins die Rolle des Nicholas Winton in der kommerziell erfolgreichen Hollywoodproduktion One Life. Mit den *child survivors* einerseits und den Kindern und Enkel:innen der Opfer andererseits betreten im Jahrzehnt nach 1985 also zwei weitere Erinnerungsgemeinschaften die Arena der dokumentarfilmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust, die bis heute relevant sind.

Die stetig wachsende Zahl von Spielfilmen über den Holocaust und die (schon bei der Analyse der Serie Holocaust angesprochene) schleichende Verwischung der Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation bei historischen Stoffen führt, neben der Wahrnehmung fiktionaler Sujets als Quelle für historisches Wissen, auch umgekehrt zur Verwendung von Archivmaterial in Spielfilmen. In den 1980er Jahren gibt es eine Reihe solcher Verwendungen des Westerborkmaterials. Nachweisen lassen sich Einstellungen aus dem Westerborkfilm in Playing for Time (1980, Daniel Mann, Joseph Sargent), The Man Who Saw Tomorrow (1981, Robert Guenette), Forbidden (1984, Anthony Page), Die Mitläufer (1985, Erwin Leiser) und Fragments of Isabella (1989, Ronan O'Leary). Diese Verwendungen sind auch symptomatisch für den inzwischen ikonischen Status einzelner Einstellungen und die zumindest unter Filmschaffenden verbreitete Bekanntheit des Materials. Auch die kostenlose Verfügbarkeit spielt eine Rolle sowie die Tatsache, dass es zwar als »authentisch« gilt, aber weit weniger brutal ist als der Warschauer Ghettofilm oder die Bilder aus Libau. Playing for time und Forbidden werden in der englischsprachigen Presse besprochen. Erwähnt wird die Verwendung von »German newsreel footage« aber nur in zwei der Kritiken von Forbidden.[329] Stellvertretend für diesen Typ der Verwendung soll auf Die Mitläufer näher eingegangen werden.

In Erwin Leisers 1985 veröffentlichtem Episodenfilm Die Mitläufer wechseln sich kurze Spielszenen aus dem Alltag des »Dritten Reichs« mit Montagen aus Archivmaterial ab. In der vorletzten Episode spielt Armin Mueller-Stahl einen Reichsbahnlokführer, der zu Weihnachten nach Hause kommt und nach ein paar Gläsern Schnaps beginnt, über seine wirkliche Aufgabe zu reden – die Deportation von Juden und Jüdinnen in die Vernichtungslager. Seine Erzählung ist nicht

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

an das Westerborkmaterial angelehnt. Er beschreibt, wie die zu Deportierenden in Viehwaggons getrieben werden, die versiegelt und von seiner Lok in ein Sperrgebiet in Schlesien transportiert werden. Sein Geständnis endet mit Andeutungen über Schlachtvieh und führt dazu, dass seine Frau das Wohnzimmer unter Protest verlässt. Es folgt eine Montage aus Einstellungen vom dritten Zug des Westerborkfilms, die mit Eisenbahngeräuschen unterlegt ist. Das begleitende Voice-over betont, dass »damals nur wenige in Deutschland« wissen oder wissen wollen, wohin die Züge fahren.[330] Es folgt die Sportpalastrede von Goebbels, wodurch der Völkermord von einem kriegswirtschaftlichen Zusammenhang gerahmt wird. Leiser zeigt hier neun Einstellungen aus dem Westerborkfilm. Die Auswahl überschneidet sich kaum mit den Verwendungen in seinen Dokumentarfilmen Mein Kampf und Eichmann und das Dritte Reich. Die Montage ist kurz und stellt den kleinsten gemeinsamen Nenner der Verwendungen dar: die Ankunft der Jüdinnen und Juden am Bahnhof, Settela, Türen schließen, SS-Offiziere und Abfahrt. Die Gegenüberstellung von Spielszenen und Originalaufnahmen regt auch im Fall von Die Mitläufer Rezensent:innen zu Überlegungen über die Bedeutung von Archivmaterial für die kollektiven Gedächtnisse an. In der *Süddeutschen Zeitung* fasst Ruprecht Skasa-Weiß nicht nur die in den 1980er Jahren aufkommende Idee von der Vernutzung der Bilder zusammen, er gibt auch eine gute Übersicht darüber, welches Material er für ikonisch hält – nicht ohne dabei das Westerborkmaterial zu erwähnen. Er fragt, ob 1985 »mit all diesen archivierten Greueln [sic] der Hitlerei« noch etwas zu dokumentieren bleibe. »Die Archivbestände« seien im Sinne eines »journalistischen Vernutzungsdenkens,« das der Autor zugleich entschuldigt, »ausgereizt«.

> Kein Fackelzug, kein Reichstagsbrand [den es als Archivfilm gar nicht gibt, F.S.], kein Wolltihrdentotalen und kein Judentransport hinter vernagelten Waggontüren, der nicht wiederholt im flimmernden Grobkorn über Leinwände und Bildschirme gegeistert wäre, bitte, da ist nichts mehr drin, nicht Neues jedenfalls.

Mehrfach wird die grundsätzliche Problematik des *perpetrator gaze* implizit thematisiert:

> Die Dokumentarfilme des Dritten Reichs entstanden unter dem Diktat der Propaganda; Verherrlichung war ihr Ziel, nicht Protokollierung oder gar kritische Kommentierung der Wirklichkeit. Was die Kameras dennoch an Realität erfaßten wurde bei der Montage erneut gefiltert.[331]

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In eine ähnliche Richtung argumentiert die Kritik in der *epd Film*, in der auf die Problematik verwiesen wird, die meisten der vorhandenen Filme seien »damals von den Nazis selbst gemacht worden, mit eindeutig propagandistischer Absicht. […] diese Bilder gegen den Strich zu lesen, die Wirklichkeit jener Jahre (oder gar ihre Wahrheit) hinter der geschönten Oberfläche zu finden« sei schwierig.[332] Doch sind hier nicht etwa die Täter:innenfilme gemeint, die Leiser ja verwendet, sondern Filmmaterial vom Alltagsleben im »Dritten Reich«. Gleichviel kündigt sich in dieser Skepsis bereits der Paradigmenwechsel an, der knapp zehn Jahre später zu einer kritischeren Auseinandersetzung mit den Archivmaterialien führen sollte. Nahezu alle Artikel erwähnen die Szene mit Armin Mueller-Stahl, in der das Westerborkmaterial verwendet wird, und die meisten stellen sie als die eindrucksvollste heraus. Das liegt an Mueller-Stahls Spiel und seiner Bekanntheit, deutet aber auch darauf hin, dass das Westerborkmaterial auch hier wieder eine für die Gedächtnisformierung relevante Wirkung entfaltet. Die Mitläufer gehört zusammen mit Die Feuerprobe (1988, Erwin Leiser), einem Dokumentarfilm anlässlich des 50. Jahrestages des Novemberpogroms 1938, und Zehn Brüder sind wir gewesen – Der Weg nach Auschwitz (1995) zu den letzten, heute leider kaum noch bekannten Filmen Leisers über die Judenverfolgung. Erwin Leiser stirbt 1996 in Zürich.

Auch in der DDR wird das Westerborkmaterial Ende der 1980er Jahre wieder verwendet. Obgleich es eine Reihe von in der DDR produzierten Dokumentarfilmen und Serienepisoden mit Fokus auf Archivmaterial gibt, wie die Reihe Archive sagen aus (1957–1958, Andrew Thorndike, Annelie Thorndike) oder die Filme Die Lüge und der Tod (1988, Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, Stephan Hermlin) und Dawids Tagebuch (1981, Konrad Weiß), der auch Westerborkmaterial verwendet, kommt der größere Teil der Filme, die nach 1970 hergestellt werden, mit wenig oder ohne Archivmaterial aus.[333] Eine Ausnahme stellt der kurz vor der Wiedervereinigung von der DEFA produzierte Der Mann an der Rampe (1988, Walter Heynowski, Gerhard Scheumann) dar, der zumindest vom Westerborkmaterial prominenten Gebrauch macht. In diesem Kurz-Dokumentarfilm setzen sich die beiden bekanntesten ostdeutschen Dokumentarfilmer mit dem NS-Devotionalienhandel in der BRD auseinander. Anhand eines Fotos aus dem sogenannten Auschwitz-Album wird Stück für Stück die nahezu vollständige Verfügbarkeit der Uniform eines der abgebildeten SS-Männer im westdeutschen Versandhandel dokumentiert.

Im Verlauf des Films wird der weitere Werdegang des Mannes an der Rampe zum Thema, der inzwischen in der Bundeswehrverwaltung arbeitet. Der Film

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

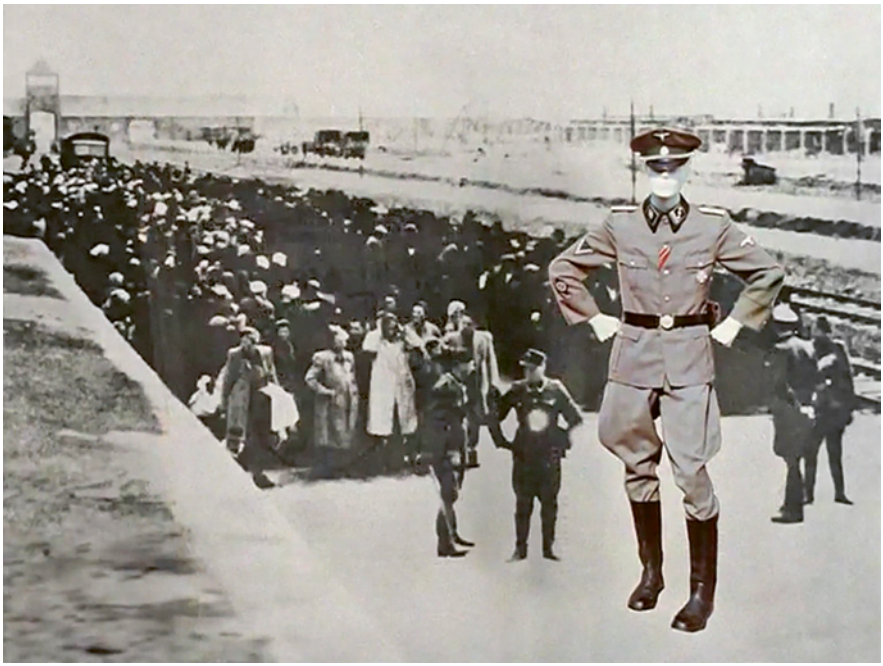


Abb. 58 Der Mann an der Rampe.

beginnt mit farbigen Aufnahmen aus Auschwitz, die in eine Montage aus Westerbork-Einstellungen übergehen. Die Montage wird durch einen Kommentar über die »sogenannte Auschwitzlüge« eingeleitet, die sich »hartnäckig« in der BRD halte, und die durch die Montage wiederlegt werden soll.[334] Es folgen weitere Fotos der ungarischen Juden und Jüdinnen aus dem sogenannten Auschwitzalbum, rein zeitlich ist das Westerborkmaterial also korrekt für den Sommer 1944 verwendet. Das Nebeneinander der Aufnahmen von der Rampe mit den Bildern vom dritten Zug erinnert an die seit Mitte der 1950er Jahre gängige Verwendung des zweiten Zugs für die Ankunft in Auschwitz. Hier wird eines der ikonischen Materialien von den Deportationen, das Westerborkmaterial, an eine der ikonischen Bildersammlungen der Vernichtungslager, die Fotos der ungarischen Jüdinnen und Juden in Auschwitz, herangerückt und damit ein weiteres Mal die Verbindung Westerbork-Auschwitz auf der Bildebene hergestellt. Mit der Formulierung »Transportzüge […] aus dem Reich« verfolgt der Film zwei Ziele. Der Verweis darauf, dass den Ermordungen im Osten eine Deportation aus dem Wes-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ten vorausgeht, richtet sich zum einen gegen Relativierungen und die Auschwitzlüge, gleichzeitig verorten die Autoren so geografisch die BRD als Rechtsnachfolger des Deutschen Reichs und als Schuldigen am Holocaust. Im weiteren Verlauf wird das mangelnde Schuldbewusstsein in Westdeutschland, das angeblich in der Leugnung der Vernichtungslager gipfelt, anhand des NS-Devotionalienhandels demonstriert. Sowohl in der DEFA-Produktion als auch in Leisers ZDF-Film Die Mitläufer findet also eine Fokussierung des Holocaust auf die Deportationen nach Auschwitz statt, die jeweils mit Hilfe des Westerborkmaterials visualisiert wird. Das Material hat nun offenbar auch für die auf Auschwitz fixierte Rekonstruktion des Holocaust Relevanz. In beiden Fällen rückt der Verweis auf die Deportationen das Vernichtungslager näher an die deutschen Wohnzimmer heran, nur dass bei Heynowski die Wohnzimmer des anderen deutschen Staates gemeint sind.

7.5.3 Das Westerborkmaterial in Israel (1974–1981)

Unter den Titeln, die Westerborkmaterial verwenden und größere Beachtung fanden, sind auch zwei Produktionen aus Israel, The 81st Blow (1974, David Bergman, Jacques Ehrlich, Haim Gouri) und die Fernsehserie The Pillar of Fire (1981, Yigal Lossin), die hier untersucht werden sollen. Der Rahmen dieser Arbeit erlaubt weder eine erschöpfende Darstellung der Entwicklung der Holocausterinnerung in Israel, noch kann eine Übersicht über die sonstigen Verwendungen des Westerborkmaterials in israelischen Dokumentarfilmen gegeben werden. Trotz dieser Einschränkungen soll eine kursorische Einführung in die Geschichte der dokumentarfilmischen Beschäftigung mit dem Holocaust in Israel die beiden Fallbeispiele kontextualisieren.

Israelische Produktionen, die sich mit dem »Dritten Reich« oder der Shoah befassen, gibt es nach dem Krieg zunächst nur wenige. Eine der Ausnahmen, das Kurzdrama Adamah (1947, Helmar Lerski), verwendet lediglich Material von der Befreiung Majdaneks.[335] Those we remember (1952, Lasar Dunner) leitet das Thema mit aktuellen Aufnahmen aus Dachau ein und stellt die Verbindung zum Holocaust nur durch das Zeigen von Nummerntätowierungen her. The Yellow Star (1960, Natan Gross) verwendet ausschließlich Zeichnungen und Bilder und keine fotografischen Dokumente, In Thy Blood, Live (1961, David Perlovs) zeigt nur Fotos, ähnlich wie Ha-Martef (1963, Natan Gross), der allerdings zusätzlich eine längere Aufführung von Triumph des Willens inszeniert. Nach den Bezugnahmen auf das Westerborkmaterial im Kontext des Eichmannprozesses 1961

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird es in Israel erst wieder Mitte der 1970er Jahre in The 81st Blow (1974, David Bergman, Jacques Ehrlich, Haim Gouri) verwendet. Mit den Holocaustüberlebenden und deren Nachkommen in Israel eignet sich damit eine weitere Erinnerungsgemeinschaft mit einer ganz eigenen Tradition der heroischen Holocausterinnerung das Westerborkmaterial an. Zusammen mit der Verwendung in der israelischen Fernsehserie The Pillar of Fire (1981, Yigal Lossin) ist dies bis Ende der 1990er Jahre die einzige, die sich im Rahmen meiner begrenzten Recherchemöglichkeiten nachweisen ließ. The 81st Blow ist der erste Teil einer israelischen Dokumentarfilmtrilogie von David Bergman, Jacques »Jacquo« Ehrlich und Haim Gouri über den Holocaust.[336] Der Vorspann der im Internet zirkulierenden Fassung kündigt, offenbar mit einem elektronischen VHS-Titelgenerator ins Bild eingeblendet, die Stoßrichtung der Produktion und damit auch der anvisierten Holocausterinnerung an: »a film by ›Ghetto Fighters‹ House – in memory of Yithzhak Katzenelson – for the Holocaust & Revolt Commemoration«.[337] Ghetto Fighters, Revolt Commemoration und die 81 Schläge aus dem Titel deuten auf Kampf und Widerstand und weniger auf Leid und Opfer. Damit positioniert sich The 81st Blow noch vor den ersten Bildern als Teil einer heroischen Holocausterinnerung, die für Israel im Gegensatz zum westeuropäischen und US-amerikanischen eher viktimisierenden Gedenken typisch ist. The 81st Blow unterscheidet sich aber noch aus einem weiteren Grund von den bisher untersuchten Filmen. Durch die individuellen Opfergeschichten, die parallel zum *footage* rezitiert werden, legt der Film einen Schwerpunkt auf Mikrogeschichten und Ego-Dokumente. Damit nimmt er eine Entwicklung vorweg, die sich erst in den 1990er Jahren in der dominanten geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzung, maßgeblich in den Schriften von Saul Friedländer, und dann immer mehr auch in der Erinnerungskultur durchsetzt.[338] Ähnlich wie die Kompilationsfilme aus den 1960er Jahren besteht The 81st Blow ausschließlich aus Archivmaterial, allerdings ist die Ausführung eher grob und viele der verwendeten Materialien sind von schlechter Bildqualität. Unterlegt sind die Montagen mit Liedern und Kommentaren von Holocaustüberlebenden auf Hebräisch, wobei die Dominanz der Tonspur den Filmbildern nur eine sekundäre Bedeutung einräumt. Trotz der groben technischen Ausführung hat The 81st Blow, zum Teil durch die enervierende Kombination von Bild und Ton, aber auch aufgrund der eindrücklichen Berichte eine starke emotionale Wirkung, die ältere Kompilationsfilme an Intensität übertrifft.[339] 1975 wird The 81st Blow für den Oscar nominiert. Der Film schafft es im selben Jahr in den Wettbewerb des Chicago International Film Festival, kann sich aber trotz mäßiger Konkurrenz nicht durchsetzen. In

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The 81st Blow wird Westerborkmaterial aus der Registratur, von der Lagerbühne und von den Zügen verwendet. Für die Ankunft in Auschwitz werden erst Einstellungen aus dem Spielfilm Ostatni Etap (1948, Wanda Jakubowska) und dann Bilder vom zweiten Zug aus Westerbork zusammenmontiert. Es handelt sich um eine vollständige Übernahme der Originalsequenz vom zweiten Zug. Diese Zweckentfremdung ist eine klare Orientierung an der bestehenden Verwendungskultur. Auf der Tonspur ist zuerst eine hebräische Männerstimme zu hören, die über das Prozedere der Deportationslisten und das damit verbundene Regime der Angst redet, und über die Bilder des Lagerkabaretts singt eine Frau vom Lager Westerbork. Im weiteren Verlauf der Montage aus Bildern vom dritten Zug erzählen Westerborküberlebende von den Deportationen.[340] Durch Kürzungen wird bei der Remontage des Materials aus der Registratur und des ersten und dritten Zugs der Eindruck von Hektik und Verwirrung verstärkt. Die Passage ist vergleichsweise aufwändig und plakativ vertont. Das Filmmaterial wird illustrierend verwendet und stark bearbeitet, allerdings mit großem künstlerischen Geschick. Auffällig ist der ausgiebige Gebrauch der insgesamt lebendigeren Bilder des ersten Zugs, womit die Montage von der bisher etablierten Verwendungskultur abweicht. Eine durchgehende, alle Szenen verbindende Klang-Atmosphäre erzeugt die Illusion einer Einheit von Raum und Zeit, die sich durch die unterschiedliche Qualität der Bilder sonst nur schwer einstellen würde. Mit 46 Einstellungen (und neun Erstverwendungen) von den Zügen zeigt The 81st Blow ebenso viele wie die niederländische Serie De Bezetting 1961. Offenbar ging es auch darum, unbekanntes Material zu zeigen. Dies legt ein weiteres Mal nahe, dass sich die Archive Producer:innen auch hier mit der bisherigen Verwendung des Westerborkmaterials auskannten und die Einstellungen bewusst auswählten. Trotz der illustrierenden Verwendung setzt The 81st Blow das Archivmaterial sachgemäßer ein als viele andere Produktionen. So wird für die Deportationen in Osteuropa nur das WFD-Material verwendet und dies nicht mit dem Westerborkmaterial vermischt. Allerdings wagt sich das Rechercheteam von The 81st Blow nicht an das restliche Material des Westerborkfilms. In den USA läuft der Film erst im Mai 1975, kurz nach der Oscar-Nominierung an. In der *New York Times* wird er in aller Kürze über die Verwendung von »previously unreleased footage taken by the Nazis«[341] beworben.

1981 wird das Westerborkmaterial ein weiteres Mal in einer israelischen Produktion verwendet, und zwar in Pillar of Fire – A Television History of Israel's Rebirth, einer vom israelischen Fernsehsender Israel Broadcasting Authority (IBA) produzierten Serie über die Geschichte des Zionismus und die

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gründung des Staates Israel. Folge 5 Holocaust der sechsteiligen englischen Version sowie die Episoden 12 The Final Solution (1941–1942) und 13 Holocaust and Heroism (1942–1943) der 19-teiligen israelischen Edition werden mit Einstellungen aus Westerbork illustriert. In Folge 5 taucht das Material unvermittelt in einer mit gregorianischen Chören und mit an Horrorfilme erinnernden, bedrohlichen Klangteppichen unterlegten Montage über die Ermordung der Juden und Jüdinnen des Warschauer Ghettos auf. Wenig später wird zum abfahrenden Zug aus Westerbork die Erinnerung einer polnischen Jüdin aus Warschau eingesprochen, die eines Tages nach Hause kommt, um festzustellen, dass ihre Mutter deportiert wurde.[342] Das dann folgende Voice-over geht schließlich doch auf die Bilder ein und nennt die Ausgangsorte der Deportationszüge nach Polen, darunter auch Holland.[343] Die anschließende Erzählung einer spezifischen Deportation nach Auschwitz ist mit Einstellungen aus Ostatni Etap und dem Westerborkfilm illustriert. Die dritte Montage kombiniert zwei Einstellungen des Vaters mit den Kindern aus dem WFD-Material mit dem abfahrenden Zug aus Westerbork,[344] behält die sachgerechte Trennung von WFD-Material und Westerborkfilm aus The 81st Blow also nicht bei. In der ausführlicheren 19-teiligen Originalversion werden zusätzlich Bilder aus der Spinnerei und der Schuhmacherei verwendet und mit der Erklärung unterlegt, die Jüdinnen und Juden hätten das zur Beruhigung eingeführte Zwangsarbeitssystem der SS für sich genutzt, um Zeit zu bis zur Ankunft der Alliierten zu gewinnen.[345] Das Voice-over entlarvt die Arbeit als Deckvisualisierung, ohne dass das Interesse einer Wertschöpfung seitens der SS ganz und gar ausgeschlossen wird. Obwohl die israelische Fassung der Serie doppelt so lang ist, enthält sie im Vergleich zur englischen Version nur zwei zusätzliche Passagen mit Westerborkmaterial. Das Material wird hier mit einer gewissen Beliebigkeit als Illustration für unterschiedliche Kontexte verwendet. Es hat dadurch weder eine symbolische Bedeutung noch einen dokumentierenden Zweck, sondern wird vor allem illustrierend verwendet. Diese Verwendungen schließen aber eine gleichzeitige Nutzung als Quelle, wie im Fall einer kurzen Passage über Anne Frank, offenbar nicht aus. Das englischsprachige Presseecho ist gering und geht nur auf die Streitigkeiten im Vorfeld der Veröffentlichung ein. Eine Gruppe sephardischer Juden und Jüdinnen hatte vergeblich versucht, die Ausstrahlung zu verhindern, da sie die Geschichte des Judentums im Orient unterrepräsentiert fand.[346] Ein Streit um die genaue Ausgestaltung des zionistischen Fokus der Serie überdeckt hier offenbar das Interesse an der Holocausterinnerung. Ähnlich wie bei Let my people go (1965) wird Pillar of Fire nicht als Holocaust-Dokumentation wahrge-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nommen. Es lassen sich Berichte über Wiederaufführungen 1988 in den USA[347] und 2008 im deutschen Fernsehen finden.[348]

Die beiden israelischen Verwendungen zeugen zum einen von einem ausgeprägten Bewusstsein hinsichtlich der bereits bestehenden Verwendungskultur des Westerborkmaterials, wie die Illustration der Ankunft in Auschwitz mit Bildern vom zweiten Zug zeigt. Beide Produktionen sind aber auch Zeugnisse einer selbstbewussten und damit neue Maßstäbe setzenden Auswertung des Materials. Der Schwerpunkt auf Mikrogeschichten und das heroische Gedenken sind spezifische Charakteristika einer an die Holocaustüberlebenden und ihre Nachkommen gerichteten Erinnerungsarbeit. Selbst die sonst seltene Verwendung von Bildern aus den Werkstätten und das ausführliche Zitieren des ersten Zuges sind Zeugnisse dieser Konstellation, die sich auch in einem selbstbewussten Umgang mit den Archivbildern manifestiert. Parallel dazu lassen sich zwischen den beiden Filmen auch Unterschiede feststellen, die auf die leicht unterschiedlichen Produktionshintergründe zurückzuführen sind. Differenzierte The 81st Blow noch verantwortungsbewusst (und damit auch die Verwendung von Resnais still kritisierend) zwischen Westerbork- und WFD-Material, mischt The Pillar of Fire die Konvolute. Ursache dafür sind wahrscheinlich die bei einer umfangreichen Serienproduktion wie The Pillar of Fire unübersichtlichen Produktionsabläufe. Schließlich ist der Holocaust in der Fernsehserie über das Judentum nur eine Episode, während er bei the 81st Blow im Mittelpunkt steht. Beide Produktionen betrachten den Holocaust in Bezug auf die Staatsgründung und aus Sicht der überlebenden Jüdinnen und Juden. Die starke emotionale Wirkung, die insbesondere The 81st Blow hervorruft, ist auch der im Vergleich zu westeuropäischen Produktionen schonungsloseren Darstellung der Verfolgung und Ermordung geschuldet. Empathie wird hier weniger durch Nähe zu den Opfern erzeugt, wie im Fall der Identifikation mit den niederländischen Jüdinnen und Juden als durchschnittliche Mitteleuropäer:innen. Im Gegenteil bauen beide Produktionen den Holocaust in seiner Gewalttätigkeit als Opfererfahrung in einer Weise auf, die eine Identifikation durch die Täter:innen oder unbeteiligte Zuschauer:innen gerade ausschließt. Auch das Westerborkmaterial erscheint dadurch in einem völlig anderen Licht. Hat es sonst eine eher beruhigende Funktion und trennt den Zweiten Weltkrieg in eine Welt innerhalb und außerhalb der Lager, so erscheint die Situation der Juden und Jüdinnen in den israelischen Produktionen als ausweglos und vor allem *als Teil* der Geschichte und nicht als vor der Geschichte abgeschirmtes Geschehen. Dass die Bilder eine solche Lesart zulassen, zeigt auch, wie sich die Interpretationsräume erst in den 1970er und 1980er

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jahren voll entfalten, was auch bei Dark Lullabies sichtbar wurde. Dass schließlich beide Produktionen so ausführlichen Gebrauch von Archivmaterial machen – The 81st Blow ist ein Kompilationsfilm und Pillar of Fire besteht zu mindestens zwei Dritteln aus Archivmaterial – ist ein weiterer Aspekt der damals bereits etablierten Verwendungskultur in der Holocausterinnerung. Bis Claude Lanzmann Ende der 1980er Jahre mit Shoah und der Ablehnung jeglicher Archivmaterialien einen neuen Maßstab setzt, sind Fotos und Archivfilme nicht nur fester, sondern fast ausschließlicher Bestandteil der Darstellung des Holocaust. Dass mit The 81st Blow (1974) und Der gelbe Stern (1981) zwei der am meisten beachteten und mit höchsten Ehren ausgezeichneten Holocaust-Dokumentarfilme ausschließlich aus Archivmaterial kompiliert sind, zeigt ein weiteres Mal, wie stark die Formierung der Holocausterinnerung mit der Verwendungsgeschichte dieser Materialen verwoben ist.

7.5.4 Das Westerborkmaterial in den Niederlanden (1988–1990)

Der Anne-Frank-Film De laatste zeven maanden: Vrouwen in het spoor van Anne Frank (1988, Willy Lindwer) ist eine weitere wichtige Passage in der Bilderwanderung des Westerborkmaterials, und das in zweifacher Hinsicht. Zum einen scheint es die erste Produktion zu sein, die das Filmmaterial aus den Beständen des RVD-Archivs erhält und nicht vom RIOD. Auch wenn einzelne frühere Verwendungen nicht ausgeschlossen werden können, ist De laatste zeven maanden zumindest das erste Beispiel einer langen Reihe von Verwendungen der geschnittenen und gekürzten Fassung von den Deportationen, die sich ab 1988 nachweisen lässt. Denn mit der Übergabe des Materials vom RIOD zum RVD ändert sich die Weitergabepolitik. Ist den interessierten Dokumentarfilmproduktionen bisher eine Kopie des erst 2019 wiederentdeckten Negativmaterials zur Verfügung gestellt worden, das die Einstellungen in der Reihenfolge zeigt, in der sie gedreht wurden, verleiht das Archiv des RVD von Anfang an den in mehreren Akten vorliegenden, zu einem zusammenhängenden Ganzen montierten Westerborkfilm und die in ihm enthaltene gekürzte und umgeschnittene Fassung der Deportationssequenz.[349] Zum anderen hat De laatste zeven maanden eine außergewöhnliche Karriere. Er beginnt als Beitrag eines Einzelgängers zur nationalen Erinnerungskultur in den Niederlanden, erreicht dann in einer englischen Fassung den US-amerikanischen Fernsehmarkt und gewinnt schließlich einen Emmy. Lindwer konzipiert seinen Film als Fortsetzung des Tagebuchs, das direkt vor der Entdeckung des Verstecks der Franks in Amsterdam endet. Die englisch-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sprachigen Berichte über den Film, der im Mai 1988 in den USA mehrfach im Fernsehen gezeigt wird, gehen nicht auf das verwendete Archivmaterial ein, sondern fokussieren auf die erschreckenden Berichte der Zeitzeug:innen, die über ihren Kontakt mit Anne Frank kurz vor deren Tod in Bergen-Belsen berichten. Mit 56 Einstellungen vom Zug und 76 Einstellungen insgesamt verwendet De laatste zeven maanden mehr Westerborkmaterial als irgendein Dokumentarfilm vorher. Das Material vom ersten Zug illustriert sachgerecht die Passagen von der Ankunft in Westerbork und die Bilder vom dritten Zug die Deportationen nach Auschwitz. Die Herkunft des Materials wird nicht thematisiert. Durch den Fokus auf das Schicksal der Frauen, die alle Anne Frank kannten, markiert De laatste zeven maanden auch den Beginn einer neuen Art von Dokumentarfilm, der auf Einzelschicksale und Mikrogeschichten fokussiert. Hatte The 81st Blow diese Strategie schon 1974 verfolgt, geraten die Mikrogeschichten des Holocaust ab Ende der 1980er Jahre auch in Westeuropa in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Die nun häufiger produzierten Zeitzeug:innenfilme enthalten aber in der Regel kaum Archivmaterial. Passfotos der Frauen aus den 1940er Jahren, mit denen die Interviews in De laatste zeven maanden eingeleitet werden, stellen eine direkte Verbindung zum Filmmaterial mit den niederländischen Juden und Jüdinnen aus Westerbork her. Auch hier trägt die vermeintliche Harmlosigkeit der Bilder vom Bahnsteig wieder zu deren Anschlussfähigkeit bei.

In den späten 1980er Jahren wird eine Neuauflage der Serie De Bezetting (1960–1965) hergestellt. Die Absicht ist, eine zeitgemäße, den ästhetischen Konventionen gerecht werdende dokumentarische Serie über die deutsche Besatzungszeit zu produzieren. Durch Verwendung der Interviews aus den 1960er Jahren bekommt das Unternehmen eine reflexive Ebene und wird zu einem Rückblick auf die erste Phase der Gedächtnisformierung. Das ausführlich verwendete Westerborkmaterial wird neu ausgewählt und arrangiert. Der in einem für die 1980er Jahre typischen, collagenhaften Stil gestaltete Vorspann enthält die in den Niederlanden aus der alten Serie sowie aus Wederzijds (1963, Gerard Rutten), In Depot (1964, Jacques Presser) und Een schijn van twijfel (1975) bekannte Einstellung mit der fahrbaren Bahre, gefolgt von marschierenden SS-Männern aus Triumph des Willens. In den Folgen 3 und 8 werden Einstellungen aus allen Teilen des Westerborkfilms verwendet, zum Teil zweckentfremdet, wie Szenen vom Bau der Gewächshäuser, die hier eine Passage über den Barackenbau 1939 illustrieren. Durch die hinzugefügten Geräusche wirkt das Material lebendiger, aber durch übertriebenes Quietschen und Schnarren auf der Tonspur stellt sich teilweise eine ungewollte Komik ein.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das begleitende Voice-over[350] in Episode 8 geht auf die jüdische Selbstverwaltung ein und nennt den Lagerkommandanten Gemmeker als Auftraggeber des Films. Die das Lager bewachenden Maréchaussée werden als gelegentliche Fluchthelfer verklärt, deren Enthusiasmus durch Gemmeker gedämpft wird, der angeblich für jeden entflohenen Juden und jede entflohene Jüdin zehn andere auf Transport schickt. Es folgen implizite Schuldzuweisungen an den Judenrat. Das distanzierende »man« aus der Vorlage wird beibehalten.

> Der menschliche Drang zu überleben, der die Politik des Judenrats mehr und mehr dominiert, ist auch in Westerbork stark ausgeprägt. Was passiert mit Dir im Osten? Man weiß es nicht. Man hat natürlich Angst davor. Darum schätzt sich glücklich, wer dort arbeiten kann. Man will sich in Westerbork unersetzbar machen. Darum flüchtet man auch in die jüdische Lagerpolizei, den Ordnungsdienst. [meine Übersetzung, F. S.]

Der Kommentar geht detailliert auf die Abläufe und Verantwortlichkeiten während der Deportationen ein und fasst am Ende ungewöhnlich schonungslos das Ausmaß der allgemeinen Mitwisserschaft unter den Deutschen zusammen.

> 84 Mal stand hier der Zug. Ein deutscher Zug. Die Reichsbahn bekommt die Transporte bezahlt. Den Preis für eine einfache Fahrt. Was sie erwartet, wissen diese Menschen nicht. Gemmeker weiß es. Die Deutschen, die den Transport begleiten, wissen es auch. Sie fahren mit nach Auschwitz und Sobibor. Dort wissen alle Bescheid. [meine Übersetzung, F. S.]

Durch eine Spannung suggerierende repetitive Horrorfilmmusik wird die Deportation als Drama inszeniert und nicht etwa die Tragik des Geschehens unterstrichen, wie bei der Montage von 1961, die noch mit Mahlers 5. Symphonie unterlegt war. Die Produzenten der Serie setzen hier auf Unterhaltung, aber vor allem wird die Frage nach der Schuld eindeutiger beantwortet als Anfang der 1960er Jahre. Verantwortlich sind die Deutschen und die niederländischen Jüdinnen und Juden. Kollaboration der Niederländer wird nicht mehr thematisiert oder zu Widerstand und Fluchthilfe verklärt. Der Westerborkfilm ist im weiteren Verlauf der Sendung durch ein Bild der Settela auf einem der Monitore hinter dem Moderator die gesamte Episode präsent. Der Produktion fehlt ein charismatischer Moderator wie Loe de Jong und die Episoden wirken ein wenig lustlos und unterspannt. Die Änderungen an de Jongs Voice-over sind Klarstellungen und Auslassungen, die die Montagen und die gesamte Episode nicht aufwerten. Die Neuauflage zeigt insgesamt mehr Einstellungen aus dem Westerborkfilm, aber weniger Szenen

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vom Zug als das Original. Das verwendete Material stammt zum Teil aus eigenen Archivbeständen, daher macht sich die durch das RVD veränderte Verfügbarkeit nicht bemerkbar. Mit De laatste zeven maanden (1988) zusammen stellt die Neuauflage von De Bezetting Ende der 1980er Jahre eine wichtige Quelle für die weitere Verbreitung des Westerborkmaterials in den Niederlanden dar. Die Anfang der 1990er Jahre beginnende Forschung zur Herkunft des Westerborkfilms hat unter anderem in dieser medialen Präsenz ihre Ursprünge.

7.5.5 Entwicklung der Jahre 1966–1989 – Eine Zusammenfassung

Ende der 1980er Jahre zirkuliert das Material von den Deportationen aus Westerbork vollständig. Es ist nicht nur in Europa und Amerika bekannt, sondern auch in Israel. Und das Westerborkmaterial ist akzeptierter Teil der *visual history* des Holocaust, im Gegensatz zu weiten Teilen der aus Filmen und Serien wie Das Dritte Reich, The Rise and Fall of the Third Reich oder Der Gelbe Stern bekannten, aber nur selten verwendeten sonstigen Materialien der Täter und Täterinnen. Lediglich der Ghettofilm aus Warschau ist noch bekannter. Das Westerborkmaterial wird aber schon ab 1990 deutlich häufiger verwendet als der Ghettofilm, eine Entwicklung, die sich bereits in den 1980er Jahren andeutet.[351] In den Niederlanden und den beiden deutschen Staaten beginnt mit der selbstreflexiven Neuauflage von De Bezetting und der umstrittenen deutschen Serie Die Deutschen im Zweiten Weltkrieg sowie den ersten mit *postmemory* befassten Filmen wie Dark Lullabies bereits eine Phase der Re-Historisierung des Holocaust. Mit dem neuen Interesse an Mikrogeschichten wird auch das Interesse am Westerborkmaterial neu geweckt, und es entstehen mit De laatste zeven maanden, De Bezetting und Pillar of Fire Ende der 1980er Jahre Dokumentarfilme mit den bisher ausführlichsten Verwendungen des Westerborkmaterials. Doch es gibt auch Entwicklungen, die die bis Ende der 1960er Jahre formierte Holocausterinnerung in Frage stellen und wie Reformierungsversuche wirken. Im Ansatz geschichtsrevisionistische Produktionen wie The World at War, Die Deutschen im Zweiten Weltkrieg oder Schatten der Zukunft stellen teils in apologetischer Absicht, teils zum Zwecke der Instrumentalisierung die empathische Holocausterinnerung in Frage. Dokumentarserien wie The World at War setzen überdies mehr auf Zeitzeug:innen, insbesondere auf Täter:innen, was sich ebenfalls auf die Ausrichtung der Filme und ihren Bezug zur Holocausterinnerung auswirkt. Diese Neuorientierung geht auch mit einer tendenziell anderen Nutzung des Materials einher, und das mit dem Westerborkfilm ver-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

knüpfte Filmgedächtnis wird in diesen Kontexten versuchsweise anders formiert. So werden von den Kurator:innen hier Einstellungen mit den Zügen und ohne Personen bevorzugt. Dass in Die Deutschen im Zweiten Weltkrieg nur die Aufschrift »74 Pers.«, nicht aber das darauffolgende anklagende Bild der Settela gezeigt wird, ist für diese Art der Verwendung typisch. Der Hauptunterschied besteht jedoch in den Narrativen, die dem Westerborkmaterial hinzugefügt werden, im variierenden Filmgedächtnis also, das in der Spannung zwischen Material und filmischem Kontext entsteht. Nun steht auf einmal die Kollaboration der Funktionshäftlinge im Vordergrund und das Mitleid mit den Deportierten wird zweitrangig. Diese Sichtweise strukturiert das selektive Bildergedächtnis, sodass die Szenen vom Bahnsteig in Westerbork schon bei der Auswahl, aber auch beim Sichten anders gefiltert werden. Hier treten also das Filmgedächtnis des Westerborkmaterials und das allgemeinere Bildergedächtnis in einen Dialog und beeinflussen sich gegenseitig. Trotz solcher Interventionsversuche dominiert schließlich die mitfühlende, viktimisierende Holocausterinnerung, und zwar sowohl im Mainstream als auch in randständigen, kritischen Beiträgen. Eher dissidente Produktionen wie Een Schijn van Twijfel, der experimentelle Dark Lullabies oder Leisers anklagender Fernsehfilm Die Mitläufer einerseits und kommerzielle Massenprodukte wie Genocide oder die Drama-Serie Holocaust andererseits haben gemeinsam, dass sie eine mitfühlende, identifizierende Holocausterzählung fortführen. Diese Form der Gedächtniserneuerung setzt sich als globales Phänomen bis Ende der 1980er Jahre weitgehend durch. Lediglich die Verwendungen in den israelischen Produktionen stellen sich als eine eigene Form der Aneignung des Materials dar. Die heroische und weniger viktimisierende Holocausterinnerung führt auch zu einer anderen Interpretation der Bilder, die hier keine Identifikation auf Seiten der Zuschauer:innen und Täter:innen mehr erlaubt. Mit der Oscarverleihung an den als glamouröses Gesellschaftsereignis inszenierten Genocide und der Oscarnominierung für Der gelbe Stern ist nun nicht nur der Holocaust-Dokumentarfilm auch in den USA salonfähig und preiswürdig, sondern mit den beiden materialreichen Filmen – Der gelbe Stern ist ein Kompilationsfilm wie aus den 1960er Jahren – wird eine auf Archivfilm fokussierende Ästhetik endgültig zum internationalen Standard der Holocaust-Dokumentation. Noch in den 1980er Jahren veröffentlicht Claude Lanzmann mit Shoah (1985) einen vielbeachteten Gegenentwurf und damit auch eine berechtigte Warnung vor dieser Form der Abkoppelung des Holocaust von der (gegenwärtigen) Wirklichkeit. Lanzmann liefert ein Vorbild und das rhetorische Fundament für eine eigene Strömung des Holocaust-Dokumentarfilms, der ganz ohne

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Archivfilm auskommt. Die im Rahmen des Filmikonenprojekts erstellte Filmografie zeigt, dass wenig mehr als zehn Prozent aller untersuchten Dokumentarfilme mit Holocaustbezug kein Archivfilmmaterial verwenden. Dieser Anteil bleibt über die Jahrzehnte in etwa gleich, nimmt also nach 1985 rein statistisch betrachtet nicht zu, auch wenn es viele Dokumentarfilmregisseur:innen gibt, die sich nun direkt auf Lanzmann beziehen. Doch werden die späteren Entwicklungen zeigen, dass sich auch diese Form der Gedächtnisbildung zumindest rein quantitativ nicht durchsetzen wird. Auch wenn die Berichte der Überlebenden an Relevanz gewinnen, werden sie in der Regel weiterhin mit Filmen und Fotos aus dem Archiv kombiniert. Die Holocausterinnerung als globales Phänomen – das bleibt auch über die 1980er Jahre hinaus so – wird mit Hilfe von ikonischem Film- und Fotomaterial vermittelt. 1982 findet sich die erste Erwähnung Westerborks als Herkunft des Deportationsmaterials im Deutschen Fernseharchiv, und zwar im FESAD-Bericht über die Reportage Arbeiter an Rhein und Ruhr im NS-Staat des WDR-Landesspiegel. Hier wird das Material als »Deportation Juden in Eisenbahnwaggons auf Bahnhof Westerborg [sic]« gelistet. 1993 nennt der FESAD-Bericht der ersten Episode von Strafsache 4 Ks 2/63 das Material zum ersten Mal als Archivmaterial mit korrekter Beschreibung:

> sw historisches Filmmaterial: Menschen besteigen Transportzug zum Konzentrationslager Auschwitz Westerbork. Menschen in Güterwaggons. Waggons werden verschlossen, Abfahrt

Obwohl das Westerborkmaterial zu Beginn der 1980er Jahre längst fester Bestandteil deutscher Fernsehdokumentationen über den Holocaust ist, wird es in den Produktionsunterlagen noch immer nicht mit Quellenangabe und häufig nur als Material zur Judendeportation aufgeführt.

7.6 Der Westerborkfilm als Filmdokument (1990–2007)

Durch die Publikationen des Regisseurs und Lokalhistorikers Willy Lindwer und die Recherchen des niederländischen Journalisten Aad Wagenaar erfahren die Gedächtnisse an das Durchgangslager Westerbork Anfang der 1990er Jahre eine substantielle Erneuerung. Lindwers Chronik *Kamp van Hoop en Wanhoop* (1990), in der er Zeug:innenaussagen und Fotos zu einer Geschichte des Lagers zusammenstellt, und die Neuauflage der Serie De Bezetting (1989–1990) sowie Lind-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wers Film De laatste zeven Maanden (1988) haben großen Einfluss auf die Wahrnehmung der Lagergeschichte und des Westerborkfilms in der niederländischen Öffentlichkeit.[352] Von Lindwer inspiriert macht sich der Journalist Aad Wagenaar auf die Suche nach der Identität des inzwischen in unzähligen Ausstellungen und Filmen gezeigten Mädchens aus dem Westerborkfilm (das auf dem Einband dieses Buches abgebildet ist). Es gelingt ihm schließlich, das Mädchen als Settela Steinbach, eine Sintezza, zu identifizieren. Wagenaar veröffentlicht seine folgenreichen Entdeckungen zunächst 1994 in einer niederländischen Zeitung und 1997 in einem Buch. Fast zeitgleich verbreitet sich die Geschichte von der Entdeckung der Settela über den Fernsehdokumentarfilm Settela, Gezicht van het Verleden (Cherry Duyns), der erstmals am 16. Mai 1994 ausgestrahlt wird, nur fünf Tage nach Wagenaars Artikel im *Haagsche Courant*. In seinem Mittelpunkt steht, wie der Titel verrät, das Mädchen mit dem Kopftuch aus dem Westerborkfilm, in den Niederlanden damals längst Teil der kollektiven Erinnerung als *het meisje* und in den 1990er Jahren bereits ein international bekanntes Symbolbild der Verfolgung der Juden und Jüdinnen während des Zweiten Weltkriegs. Haim Gouri ist der erste, der sie nach der Aufführung des Westerborkmaterials während des Eichmannprozesses in seinen Erinnerungen *Facing the Glass Booth* 1962 erwähnt, und wie gezeigt werden konnte, beziehen sich Filmkritiken und andere Paratexte immer wieder direkt auf das Bild der Settela.[353] Settela, Gezicht van het Verleden beginnt mit einer Kamerafahrt entlang der ehemaligen Gleise noch außerhalb des Lagers, wobei die Kamera quer zur Fahrtrichtung filmt, wie aus einem Zug herausschauend, ein indirektes Zitat einer sehr ähnlichen Fahrt aus Een Schijn van Twijfel (1975). Die Fahrt wird zweimal mit Einstellungen des einfahrenden Zugs aus dem Westerborkmaterial unterschnitten, bis sie am ehemaligen Bahnsteig in Westerbork zum Halten kommt. Obwohl der Kommentar gleich zu Beginn auf die Filmaufnahmen eingeht, folgen zunächst fünf Standbilder vom dritten Zug und dann ein Standbild mit Settela, zweimal ruckartig herangezoomt. [354] In den 1990er Jahren ist die Verwendung von Standbildern aus Archivfilmen wiederholt zu beobachten, wie zum Beispiel in Das Lager Westerbork 1939–1945 (1999), Totentanz – Kabarett im KZ (2000) oder der Neuauflage von De Bezetting. Es handelt sich dabei um einen eher kurzlebigen Trend, bei dem die Darstellung verstorbener Personen durch Fotos als respektvollere Repräsentation den Laufbildern vorgezogen wird. Während das Filmmaterial die Toten wiederzuerwecken scheint, so die Theorie, ist der im Foto eingefrorene Moment für das Gedenken besser geeignet.[355] Eine kurze Einführung nennt Rudolf Breslauer als Kameramann im Auftrag von Gem-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

meker und nimmt Bezug auf die Transporte, die immer dienstags und manchmal freitags abgefahren seien, eine Konzession, die wohl weniger auf komplizierte Recherchen, sondern auf die Entdeckung zurückgeht, dass der 19. Mai 1944 auf einen Freitag fällt. Journalist Wagenaar führt durch den Film und erklärt, warum er nach der Identität des Mädchens sucht. Er nennt die Einstellung einen »World Press Photo Winner«, da sie mit der Verbindung der Aufschrift »74 Pers.« und dem angsterfüllten Gesicht des Mädchens die gesamte Geschichte der Deportation in fünf Sekunden zusammenfasse. Der Kommentar übernimmt unkritisch die Vermutung aus *Kamp Westerbork gefilmd*, Gemmeker habe mit dem Film seinen Vorgesetzten gegenüber die Bedeutung des Lagers beweisen wollen, um damit seine Versetzung an die Ostfront zu verhindern. Während der ersten zehn Minuten wird der Westerborkfilm stark verfremdet gezeigt. Über das Filmbild wird ein Filter gelegt, der ihn fleckig und alt aussehen lässt. Wim Loeb wird in einem Schneideraum sitzend in die Erzählung eingeführt, und der Film wird von da an auf dem Monitor eines 16-mm-Schneidetischs gezeigt. Loeb wird als für die Montage des Films verantwortlicher Editor vorgestellt, allerdings mit dem Hinweis, dass er sich an die Bearbeitung von 8-mm-Filmmaterial erinnert und nicht an 16-mm. Nach Loebs Erinnerung gibt es ursprünglich zwei Schnittfassungen. Eine Fassung habe er für Gemmeker hergestellt und mit dem restlichen Material eine die Verbrechen der Nazis entlarvende Fassung geschnitten, die er mit Hilfe seiner Frau aus dem Lager geschmuggelt habe. In Wagenaars Buch *Settela* (1997) geht diese Erzählung sogar noch weiter. Die Mitglieder des Contact-Afdeling, denen Loebs Frau das Material ausgehändigt hat, behaupten demnach nach dem Krieg, sie hätten das Material kurz vor einer Razzia der SS am Ende des Krieges aus Sicherheitsgründen verbrennen müssen.[356] Diesen widersprüchlichen Teil der Erzählung (wieso existiert der Film noch, wenn der CA ihn 1945 verbrannt hat?) lässt Cherry Duyns weg, da er den Eindruck erwecken will, dass es sich bei den Aufnahmen von Settela um eine Einstellung aus dem heimlich montierten Film handelt, der den Krieg also überstehen muss. Es ist interessant, dass Wim Loeb den Film in die Nähe des Contact-Afdeling rückt. Diese Verbindung findet sich sonst nirgendwo in den Erinnerungen. Sie stimmt aber mit den überlieferten Akten des Westerborkfilms überein. So handelt es sich bei den ältesten drei Schriftdokumenten im Zusammenhang mit dem Film um Briefe an den Internierten Abraham Hammelburg, in denen Mitglieder des Contact-Afdeling (CA) als Verbindung zur Außenwelt die Vorbereitung der Dreharbeiten kommentieren. Im ausführlichen Abschlussbericht des CA wird dies jedoch mit keinem Wort erwähnt.[357] Wahrscheinlich haben die Erinnerungen von Wim Loeb

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

insgesamt wenig mit der historischen Wirklichkeit zu tun. Sie lassen sich als aus anderen Kontexten migrierte Wunscherinnerungen, als *travelling memory* also, rekonstruieren. Die Erzählung von den heimlich beiseite geschafften Filmaufnahmen gibt es nämlich bereits seit den späten 1940er Jahren in einem ganz ähnlichen Kontext. Sie erinnert an den Bericht der Regisseurin Irena Dodalová aus dem Ghetto Theresienstadt. Diese hatte ihrem Mann 1946 in einem Brief[358] erzählt, sie habe während des Schneidens des sogenannten ersten Theresienstadtfilms immer wieder von ihr nicht verwendete Filmabschnitte aus dem Lager herausgeschmuggelt. Ein Teil dieses Materials ist inzwischen aufgetaucht, und diese Praxis war in Hinsicht auf eine Entlarvung der propagandistischen Ausrichtung des Films sinnvoll, da im rohen Material sichtbar wird, dass es sich durchweg um Inszenierungen und nicht um dokumentarische Aufnahmen handelt.[359] Das Negativmaterial des Westerborkfilms weist solche Anzeichen von Inszenierung gar nicht auf, weshalb nicht ganz klar ist, warum Loeb überhaupt eine zweite Fassung hätte schneiden sollen. Die recht unwahrscheinliche Geschichte von Loeb dient der Valorisierung und Umdeutung der Kollaboration zu einem Widerstandsakt und insofern dazu, den Westerborkfilm als Dokument aufzuwerten. Montage und Kommentar des Dokumentarfilms insinuieren, die vorliegende Schnittfassung sei die von Loeb heimlich hergestellte, da sie das entlarvende Bild der Settela enthält.[360] Loeb gibt im weiteren Verlauf des Dokumentarfilms zu, Breslauer nie bei den Dreharbeiten gesehen zu haben. Als Beweis für seine Involvierung in den Schnitt wird Loebs Vertrautheit mit den Bildern angeführt, die er aus eigener Ansicht nicht kennen könne, da er nie am Bahnhof war. Auch wenn die Geschichte wenig glaubwürdig klingt, so benennt und beschreibt Loeb hier ein grundsätzliches Problem der Überlebenden aus Westerbork. Die Bilder aus dem Westerborkfilm, die in Holland recht häufig im Fernsehen gezeigt werden, legen sich über die Bilder ihrer individuellen Erinnerungen an das Lager und werden so zu eigenen Erinnerungsbildern. Abschließend betont Wagenaar den Status der Settela als anklagendes Bild und seine Vermutung, Breslauer und Loeb hätten diese Einstellung aus dem Lager geschmuggelt. Hier liegt der Dreh- und Angelpunkt der gesamten Argumentation des Dokumentarfilms. Um den Westerborkfilm als unschuldiges Produkt und als Opferperspektive vor dem Verdacht des *perpetrator gaze* zu retten, wird das Bild der Settela zu einem subversiven, heimlich überlieferten Bild verklärt. Dadurch wird die »graue Zone« zu einem Ort der Resilienz umgedeutet, und die Grenzen, die hier zu verschwimmen drohten, wieder klar und deutlich. Die filmenden Lagerinsassen werden durch den subversiven Akt der Herstellung ambivalenter

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einstellungen von Kollaborateur:innen zu Widerständler:innen. Im Mittelpunkt dieser Neudeutung des Filmgedächtnisses des Westerborkmaterials stehen nicht die Deportierten oder das Mädchen, sondern die Filmemacher und deren Rehabilitation. Broersma, Rossing und van der Kley vom RVD-Archiv datieren im weiteren Verlauf von Settela, Gezicht van het Verleden anhand einer Vergrößerung des Koffers den abgefilmten Transport auf den 19. Mai 1944.[361] Es gelingt zu beweisen, dass die Aufschrift auf Waggon 16 nicht nur in der Einstellung mit Settela, sondern auch am Ende bei der Abfahrt des Zuges zu sehen ist.[362] Nun beginnen Spekulationen darüber, warum noch niemand nach der Identität des Mädchens gefragt hat. Der bisherigen Befassung mit dem Material wird indirekt eine gewisse Oberflächlichkeit attestiert, die es zu überwinden gilt. Aufgrund der nun erfolgten exakten Datierung kommt Wagenaar auf die Idee, es könne sich bei dem Mädchen um eine Sintezza handeln, da der 19. Mai 1944 einer der wenigen Transporte war, mit denen auch Sinti und Roma deportiert wurden.[363] Er sucht eine Wohnwagensiedlung in Spijkenisse auf und die zweite Person, die er dort antrifft, erinnert sich genau an die im Film gezeigte Deportation. Crasa Wagner schildert die Situation aus der Sicht der bereits im Waggon eingepferchten Deportierten am 19. Mai 1944. In ihrer Erinnerung ruft eine Mutter, Frau Steinbach, ihre Tochter an, von der Tür wegzugehen, damit sie sich beim Schließen nicht verletze. Es dauert eine Weile, bis Crasa Wagner auf einmal, wie durch einen Geistesblitz, der Name des Mädchens, Settela, wieder einfällt. Bei einem weiteren Besuch der Wohnwagensiedlung erinnert sich der Mann von Magdalena Berger, einer Nachbarin von Crasa Wagner, ebenfalls an den Namen Settela. Wagenaar schließt aus den Angaben Crasa Wagners, dass es sich bei dem Mädchen um Anna Maria Steinbach handelt, deren Rufname in ihrer Sinti-Familie laut Crasa Wagner Settela war. Diese Identifikation ist jedoch fragwürdig. Erstens hatte Anna Maria Steinbach den Rufnamen Blieta, wie Wagenaar bei seinen weiteren Recherchen herausfindet, die er später in seinem Buch schildert. Anna Marias Vater gibt in der Suchanzeige beim Roten Kreuz ihren Rufnamen jedenfalls mit Blieta und nicht mit Settela an. Obwohl nicht ganz auszuschließen ist, dass der Vater sich beim Ausfüllen des Formulars 1945 im Namen der eigenen Tochter geirrt hat, so scheint seine Aussage doch glaubwürdiger als die einer entfernten Bekannten wie der Zeugin Crasa Wagner ein halbes Jahrhundert später. Dass Wagenaar dennoch weiter an der Benennung Settela festhält, liegt wahrscheinlich an den heftigen Reaktionen, die seine erste Veröffentlichung auslöst. Wagenaar entdeckt den Namen Blieta erst mehr als zwei Monate nach der öffentlichkeitswirksamen Publikation seines Artikels und der Premiere des Dokumentarfilms. Es gibt jedoch

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

noch einen weiteren Grund, an der Identifikation von Anna Maria Steinbach zu zweifeln. Unter den Deportierten vom 19. Mai 1944 befinden sich 26 Sintezzas im Alter des abgebildeten Mädchens (zwischen 8 und 14 Jahren also), die alle ebenfalls in Frage kommen. Dass das gefilmte Kind eine Sintezza ist, steht nicht in Zweifel. Sowohl das Kopftuch, das infolge des Abrasierens der Haare am Tag der Deportation getragen wurde, als auch der Wagen Nr. 16 ganz am Ende des Zuges sprechen dafür, dass es sich um ein Sinti-Mädchen handelt. Ob es sich um Anna Maria Steinbach handelt, ist jedoch nicht zweifelsfrei feststellbar.

Wie ein weiteres Beispiel zeigt, offenbaren sich im Abgleich von Erinnerungen und Filmbildern die komplexen Beziehungen zwischen ikonischem Archivmaterial und individuellen Erinnerungen. Die Erzählung Crasa Wagners wird über die Montage des Dokumentarfilms mit einem Hund aus dem Westerborkfilm in Verbindung gebracht. Während Crasa von Settela erzählt, die dem Hund am Bahnsteig hinterherschaut, wird eine Einstellung aus dem Westerborkfilm gezeigt, in der ein Hund zwei SS-Offizieren hinterherläuft. In der Tat wirkt die darauf folgende Einstellung mit Settela nun so, als würde Settela dem Hund hinterherblicken. Die der Erzählung unterlegte Montage führt dazu, dass die Bilder zu einer Illustration dieser Erzählung werden und sie scheinbar belegen. Der logische Zusammenhang kann aber auch andersherum entstanden sein: Crasa erzählt möglicherweise die Narrativierung der Montage aus Nuit et Brouillard nach: auch hier scheint Settela dem Hund direkt hinterherzuschauen. Doch der Fall ist komplizierter, als er auf den ersten Blick aussieht. In Gemmekers privatem Fotoalbum sind Bilder seines Hundes erhalten geblieben. Es handelt sich nach Gemmekers Auskunft vor Gericht um einen Airedale-Terrier.[364]

Crasa Wagner erinnert sich laut Wagenaars Buch folgendermaßen:

> »I believe,« she said, almost mumbling, »that she [Settela] was looking at a dog which was walking along outside the train. It was a light colored dog, quite large.«[365]

Diese Beschreibung scheint gut auf Gemmekers Hund aus dem Fotoalbum zu passen. Aber der Hund, der im Westerborkmaterial mehrfach zu sehen ist, und den die Autoren des Films mit dem aus der Erzählung von Crasa Wagner gleichsetzen, ist klein und dunkel – es handelt sich um einen der Welpen von Gemmekers Airedale Terrier, der noch das für Welpen typische, dunkle Fell hat.

Es lässt sich nicht mehr klären, wie die Ähnlichkeiten zwischen Crasa Wagners Erzählung und dem Hund im Fotoalbum zustandegekommen sind. Vielleicht hat Crasa Wagner einmal Bilder aus dem Fotoalbum von Gemmeker

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -







Abb. 59 Gemmekers Airedale-Terrier.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 60 Airedale-Terrier-Welpe am Bahnsteig aus dem Westerborkfilm.

gesehen und diese Sichtung hat ihre Erinnerung an den Hund überschrieben, vielleicht waren auch mehrere Hunde am Bahnsteig, die aber nicht alle im Filmmaterial zu sehen sind. Der Fall zeigt, dass sich Erinnerungen manchmal nicht rekonstruieren lassen, selbst wenn man Filmaufnahmen von den erinnerten Ereignissen hat. Er zeigt aber auch, wie Erlebnisse, Filmbilder, Footage-Montagen und andere Bildquellen in der individuellen Erinnerung ineinanderfließen können.

In Settela, Gezicht van het Verleden werden 39 Einstellungen von den Zügen verwendet, eine davon ist eine Erstverwendung.[366] Der Film steht am Anfang der neuen Erzählung vom »Breslauerfilm«. Kein Film zuvor hat Breslauer als Kameramann genannt. Erstmals thematisiert wird die ein wenig unheimliche Faszination für das Bild der Settela, indem es als eingeschmuggeltes, anklagend subversives Bild umgedeutet wird. Damit wird der ursprünglich eingeschriebene *perpetrator gaze* aus dem Filmgedächtnis des Materials verdrängt. Wenigstens genauso wichtig wie die Entdeckung der wahren Herkunft des Mädchens ist also diese nachträgliche Rehabilitation als Ergebnis eines subversiven Akts der Inter-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nierten. Was allerdings infrage steht, ist die angebliche, auf Unwissenheit beruhende Verwechslung des Mädchens mit einer Jüdin. Dass Presser, dessen Vater in der Diamantindustrie arbeitete und der daher über die nötigen Informationen hinsichtlich des gefilmten Transports verfügte, sie in *Ondergang* als jüdisches Mädchen bezeichnet, ist nur schwer nachvollziehbar und eine absichtliche Aneignung muss zumindest als Möglichkeit in Betracht gezogen werden. Hier zeigt sich, wie die ungleichen Zugänge zu Medien und Öffentlichkeit den Erinnerungsgemeinschaften unterschiedliche Möglichkeiten eröffnen, das Filmgedächtnis von Bilddokumenten zu beeinflussen. Die jüdische Gemeinschaft in den Niederlanden reagiert zunächst reserviert auf die Entdeckungen Wagenaars. Das *Nieuw Israëlietisch Weekblad* schreibt zutreffend:

> If by publishing the name the suffering of the Gypsies during the Shoah comes more to consciousness, it is good – if at the same time the suffering of the jews becomes smaller in the consciousness, this is horrible.[367]

Wie Aad Wagenaar in einem Interview 2017 erinnert, gab es einen Redakteur beim *Nieuw Israëlietisch Weekblad*, Philip Mok, der ihn und Duyns in einem Artikel der Geschichtsfälschung bezichtigte und einen Zeugen präsentierte, der das Mädchen im Westerborkfilm als das jüdische Mädchen Duifje Gans identifizierte. Nach ein paar Wochen sei dieser Streit jedoch beigelegt und die Identität der Settela weitgehend anerkannt worden.[368] Eine Reaktion aus Sicht der Sinti findet sich im Katalog der Tagung »Inszenierung des Fremden – Fotografische Darstellung von Sinti und Roma im Kontext der historischen Bildforschung« von 2011. Hier schreibt die Sintezza Anita Awosusi zur Entdeckung der Settela:

> Die Filmsequenz dokumentierte damit nicht den Holocaust an den niederländischen Juden, sondern vielmehr einen bis dahin auch in den Niederlanden verdrängten Aspekt der Besatzungsgeschichte: die Verfolgung, Deportation und Ermordung der niederländischen Sinti und Roma – auch für sie wurde das Lager Westerbork zur Durchgangsstation in die Vernichtungslager. [369]

Laut Awosusi gibt es weltweit heftige Reaktionen auf die Entdeckung des wahren Bildgehalts. Settela, Gezicht van het Verleden kann auch als Auftakt einer Reihe von Dokumentarfilmen betrachtet werden, die sich mit dem Porjamos, dem Mord and den Sinti und Roma befasst. Von 37 Titeln mit einem Fokus auf dem Porjamos, die im Rahmen des Filmikonenprojekts ermittelt wurden, konnten 18

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

untersucht werden. Nur knapp die Hälfte macht Verwendung vom Westerborkmaterial. Nur zwei Titel[370] stammen aus der Zeit vor 1994, Es ging Tag und Nacht, liebes Kind (1982, Katrin Seybold, Melanie Spitta) und Das falsche Wort (1987, Katrin Seybold), und beide enthalten kein Westerborkmaterial. Der ungarische Dokumentarfilm Porjamos (2000, Ágota Varga) und die kanadische Produktion A people uncounted (2011, Aaron Yeger) verwenden beide Material aus dem Westerborkfilm und finden breitere Beachtung. Aaron Yegers Dokumentarfilm ist bis heute auf DVD erhältlich, wurde wiederholt mit Filmpreisnominierungen geehrt und hat internationale Reputation als wichtiger Beitrag zum Gedenken an den Genozid an den Sinti und Roma.

Während in den Niederlanden die Entdeckung der Settela und die genaue Datierung der Aufnahmen vom dritten Zug die sozialen Gedächtnisse bewegt, wird in Großbritannien ein Holocaust-Dokumentarfilm hergestellt, der Geschichte schreiben sollte. Mit einem Konzept, dass sehr an Willy Lindwers De laatste zeven maanden erinnert und damit direkt aus den erinnerungskulturellen Diskursen der späten 1980er Jahre in den Niederlanden hervorgeht, produziert Jon Blair Mitte der 1990er Jahre einen Anne-Frank-Dokumentarfilm, der einer der erfolgreichsten der Filmgeschichte werden sollte. Mit 14 internationalen Nominierungen (darunter eine BAFTA-Nominierung) und Filmpreisen, einem Emmy (1995) und einem Oscar (1996) ist Anne Frank Remembered (1995, Jon Blair) der bis heute am höchsten ausgezeichnete Dokumentarfilm über den Holocaust. Als zweiter Film mit Holocaustbezug wird ebenfalls 1996 der Kurzfilm One Survivor Remembers mit einem Oscar geehrt. Und auch One Survivor Remembers verwendet Szenen aus Westerbork, wodurch das Material Mitte der 1990er Jahre eine erstaunliche Präsenz hat. Produziert wird Anne Frank Remembered auf die Initiative von Gillian Walnes Perry und Wouter van der Sluis vom Anne-Frank-Haus in Amsterdam, gemeinsam mit der BBC und America's Disney Channel als Koproduzent:innen. Das endgültige Budget kommt laut Blair allerdings erst kurz vor Abbruch der Vorbereitungen durch eine private Zugabe von Steven Spielberg zustande.[371] Das Voice-over ist von Kenneth Branagh und Glenn Close eingesprochen, ähnlich wie bei Genocide (1982) setzen die Produzierenden hier auf prominente Stimmen. Mit Adrian Wood, der im Abspann als Film Researcher genannt wird, hat die Produktion eine der bekanntesten und schillerndsten Persönlichkeiten aus der Archive-Producer-Szene verpflichtet. Wood arbeitet später unter anderem für die Serien The Nazis: A Warning from History (1997, Laurence Rees, Tilman Remme) und Holokaust (2000, Maurice Philip Remy) und erhält 2004 einen BAFTA Special Award für sein Lebenswerk als Archive Producer. Auf

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das verwendete Archivmaterial – immerhin werden 31 Einstellungen aus dem Westerborkmaterial gezeigt – gehen die Berichte in den Zeitungen kaum ein. Anne Frank Remembered ist somit der erste Dokumentarfilm über den Holocaust, der zwar erheblichen Gebrauch von Archivfilmmaterial macht, bei dem dies aber weder bei der Bewerbung noch bei der öffentlichen Beurteilung und Wahrnehmung eine größere Rolle spielt. Lediglich über *rare footage* ist in drei der ausführlicheren Ankündigungen zu lesen, sowie die kontrafaktische und ein wenig lustlos eingeflochtene Behauptung, Blair zeige ein Stück Schmalfilm mit Anne Frank zum ersten Mal (in Wahrheit war das Material schon 1967 in The legacy of Anne Frank gezeigt worden). Blairs Produktionsfirma hat der Presse also offenbar die Verwendung von Filmmaterial als Verkaufsargument angeboten, allerdings ist kaum ein Journalist darauf eingegangen. Ein ähnliches Phänomen lässt sich bei My Knees Were Jumping: Remembering the Kindertransports (1996, Melissa Hacker), einem weiteren Holocaust-Dokumentarfilm mit Westerborkmaterial, beobachten. Bei diesem Film ist das Archivfilmmaterial eigentlich von zentraler Bedeutung, da es die verdrängten Erinnerungen der überlebenden Kinder repräsentiert. Die Rezensionen in der *New York Times* gehen jedoch nicht auf das verwendete Material ein.[372] Hier macht sich ein Paradigmenwechsel bemerkbar. Mitte der 1990er Jahre haben die Zeug:innen das Archivmaterial als *main selling point* fast vollständig abgelöst. Die Bilderwanderung wird nicht mehr erwähnt, bleibt aber fester und zentraler Bestandteil der Dokumentarfilme über den Holocaust.

Die erste Einstellung aus Westerbork in Anne Frank Remembered ist eine Szene mit den SS-Offizieren am Bahnsteig in einer Montage aus quasi-ikonischen Wochenschausujets der Pogrome in Bromberg, Riga und Lwiw[373] sowie einigen Einstellungen aus dem WFD-Material. Mit »… the cruelest monsters to stalk the earth« endet das Voice-over der Montage auf der Einstellung mit Gemmeker und drei weiteren SS-Männern. Das Material steht hier also exemplarisch für die Grausamkeit der SS. Der Großteil der Einstellungen wird jedoch in ganz anderer Weise in der Mitte des Films zur Illustration der Zeit der Franks in Westerbork verwendet. Die zentrale Montage in Anne Frank Remembered kontrastiert die Westerborkbilder mit Gegenlichtaufnahmen der untergehenden Sonne durch die blattlosen Bäume im heutigen Westerbork, die einen Zaun und Wachtürme zu symbolisieren scheinen. Der Kommentar geht auf die Herkunft des Materials ein und gibt als Motiv wieder die Dokumentation des Lagers für Gemmekers Vorgesetzte an. Anne Frank Remembered verwendet mit Einstellungen der Gymnastikübungen der Frauen, vom Kabarett und den Werkstätten sonst selten

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gezeigtes Material. Bilder der Batterieverwertung illustrieren sachgemäß die von den Franks geleistete Zwangsarbeit. Die Montage ist begleitet und immer wieder unterschnitten durch Interviews mit Westerborküberlebenden, die Details aus dem Lageralltag erinnern und von ihrer damaligen Hoffnung erzählen, der Deportation in den Osten irgendwie zu entkommen. Das Westerborkmaterial dient zum einen zur Illustration des von den ehemaligen Internierten als friedlich erinnerten Lagerlebens und ist zum anderen Scharnier und Überleitung zur Deportation der Franks. Es repräsentiert also wieder die Zweiteilung des Holocaust in ein friedliches und zeigbares Vorher und ein im Verborgenen stattfindendes Nachher, in Gestalt der Vernichtungslager. Der gesamte Abschnitt über Auschwitz und Bergen-Belsen ist dagegen nur mit aktuellen Aufnahmen und Interviews illustriert. Erst mit dem Tod Anne Franks werden wieder Archivbilder von der Befreiung von Bergen-Belsen und Auschwitz gezeigt. Mit Ausnahme der kurzen Montagesequenz mit den Wochenschaubildern und dem WFD-Material, die wie eine Zusammenstellung der bekanntesten Materialien über die Verfolgung und Deportation der europäischen Jüdinnen und Juden wirkt und somit auch eine symbolische Bedeutung hat, sind alle Materialien mit genauen Provenienzangaben versehen. Das Westerborkmaterial wird hier also weitgehend nicht symbolisch verwendet, sondern als Dokument. Gab es schon ganz zu Anfang der Bilderwanderung vereinzelt Fernsehfilme wie Als wär's ein Stück von dir! oder die Episode Der SS-Staat, die auf die Herkunft des Materials eingingen, so ist Anne Frank Remembered nach einer langen Phase der unkommentierten Verwendungen der erste Kinodokumentarfilm, der sich mit dieser Herkunft auseinandersetzt und damit einer Forderung nach Quellenkritik gerecht wird, die schon seit den 1960er Jahren in den Rezensionen als Anspruch formuliert wird, die aber erst ab den 1990er Jahren Realität wird.

Die neunte und vorletzte Episode The Master Race (1995) der ersten Staffel der Fernsehserie People's Century (1995, Archie Baron, Jonathan Lewis, und andere) befasst sich mit dem Holocaust. Sie ist ein weiterer für die Bilderwanderung des Westerborkmaterials wichtiger Schritt und ein interessantes Beispiel für die Mitte der 1990er Jahre überall einsetzende Befassung mit dem Filmmaterial als Dokument. People's Century ist eine Koproduktion der britischen BBC und der amerikanischen WGBH Boston (PBC). Die Serie wird 1995 in England ausgestrahlt und ab 1998 mit einem neuen Kommentar erst in den USA und dann weltweit vertrieben. Neben untertitelten Veröffentlichungen in Norwegen und der Schweiz gibt es auch eine deutsche Sprachfassung mit dem Titel Chronik des 20. Jahrhunderts, die der Sender VOX im Rahmen des DCTP-Nachtclubs aus-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

strahlt. Das Filmmaterial der Serie wird von Christine Whittaker zusammengestellt, die im Abspann gleich hinter der durch die Serie führenden Erzählerin Veronica Hyks als »Series Archive Producer« genannt wird, eine der ersten Verwendungen dieser Berufsbezeichnung. Die Mischung aus Archivmaterial, neu gedrehten Bildern der ehemaligen Tatorte und Zeitzeug:innen vor schwarzem Hintergrund erinnert an die Dokumentarfilmserien der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte von Guido Knopp. The Master Race ist insofern bemerkenswert, als die Episode den Versuch unternimmt, den Judenmord in den Kontext der nationalsozialistischen Eugenik zu stellen. Sie setzt daher bereits bei der Machtergreifung 1933 an. Die Episode sticht somit in zweifacher Hinsicht aus der Masse der Holocaust-Dokumentationen heraus. Weder dominieren die damals bereits üblichen Darstellungen von Mikrogeschichten, noch wiederholt sie die hegemoniale Holocausterzählung, die normalerweise auf Deportationen und Vernichtungslager fokussiert. Mit Hans Margules kommt einer der im Westerborkfilm sichtbaren Akteure erstmals als Zeitzeuge zu Wort. Im Laufe des Interviews wird er mit dem Film in Verbindung gebracht und gibt zu, der Funktionshäftling zu sein, der die Waggontüren schließt. Er kommentiert die Szenen am Bahnsteig und verweist auf die SS, die zwar nicht im Bild zu sehen sei, aber unmittelbar hinter ihm gestanden habe. Margules hat später bereut, dass er sich für People's Century als Teil des Ordnungsdienstes zu erkennen gegeben hat, da er immer wieder dafür angefeindet worden ist. Diese Verbindung eines Zeitzeugen mit dem Filmmaterial ist ein einzigartiger Moment, der typisch für die sich zu diesem Zeitpunkt vollziehende Hinwendung zum Filmmaterials als historischer Quelle ist. Eine Kritik in der *Birmingham Post*,[374] mit dem Titel »Sifting our history from 100 years of film«, die sich ausgiebig mit der Bedeutung der Bewahrung von Archivmaterial für die historischen Gedächtnisse befasst, geht auf die Episode The Master Race ein, erwähnt aber nur bisher unbekanntes Amateurmaterial vom 1. Mai – *found footage* – mit Hakenkreuzen aus Blumen. Alle US-amerikanischen Besprechungen 1998 befassen sich mit dem Holocaust bzw. mit Hitler, sodass zum Teil der Eindruck entsteht, People's Century sei eine Holocaust-Serie.[375] Der Schwerpunkt der Berichte liegt auf dem bisher unbekannten Farb-Amateur-Material von deutschen Besuchern in Buchenwald. Lediglich das Material aus Libau wird erwähnt, allerdings als eine Art *found footage*: »a German officer's home movie of Jews being executed in a ditch.«[376] Doch People's Century wird nicht nur wie eine Holocaust-Serie präsentiert – die Episode The Master Race erhält mehrere Einzelkritiken. Die Produzenten der Serie versprechen neues, bisher nicht gesehenes Filmmaterial.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Creating a 26-hour history of the century without repeating film clips that have been seen again and again has benefited from related events from the start and the end of the century. […] »The end of the Cold War helped our research greatly.« Dor-Ner said. »The Soviet Union was falling apart. The film archives in Poland, East Germany, Czechoslovakia and Russia, too, became available. That contributed a tremendous amount of new material. The other way to present new material is to look at events afresh. We searched for archival images that would best tell our story. Much of the material has never been seen before.«[377]

Dieser Verweis darauf, dass Archivmaterial auch abhängig vom Kontext neu wirken kann, deutet auf ein reflektiertes Vorgehen der Produzenten, ist aber auch ein impliziter Verweis auf die Gefahr der »Vernutzung«. Die Serie gewinnt einen Emmy und einen Peabody Award und ist bei den BAFTAs in der Kategorie »Best Factual Series« nominiert.

Der Dokumentarfilm Das Lager Westerbork 1939–1945 (1999, Karel Margry)[378] ist die erste deutsche Fernsehproduktion, die sich ausschließlich mit dem Lager Westerbork befasst. Die einstündige Dokumentation wird von Chronos und Karel Margry produziert, einem Holocausthistoriker mit Fokus auf Archivfilm. Die Recherchen Margrys werden durch die Aussagen der Holocaustüberlebenden René Lijdesdorff und Hannelore Grünberg-Klein authentifiziert. Lijdesdorff gehörte zu den wenigen Internierten, die bis zur Befreiung in Westerbork blieben, und Grünberg-Klein war eine der »alten Kampinsassen«, die von 1939 bis Januar 1944 im Lager waren. Dadurch wird die Geschichte des Lagers von privilegierten Positionen aus erinnert, ohne dass dies im Film thematisiert wird. Das Lager Westerbork zeigt ungewöhnlich viel Material von den Werkstätten und der Freizeitgestaltung. Als Historiker traute sich Karel Margry offenbar zu, diese Szenen zu verwenden. Mit 67 Einstellungen von den Zügen und über 20 Einstellungen aus den Werkstätten und der Freizeitgestaltung wird mehr Material gezeigt als je zuvor. Die Verwendungen in Das Lager Westerbork markieren den Beginn einer Erweiterung des Filmgedächtnisses des Westerborkfilms. War das Lager vorher im Bilderhaushalt der Erinnerungsgemeinschaften außerhalb der Niederlande durch die Bilder der Züge repräsentiert, und auch innerhalb Hollands vor allem durch das Bild der Settela bekannt, so erweitert Margry den Blickwinkel für das deutsche Publikum um die Werkstätten, die Landwirtschaft und die Freizeitgestaltung. Mit einer ausgeschmückten und von allen Zweifeln befreiten Version der Erzählung des von den Internierten angefertigten Films legitimiert Margry nebenbei dessen Verwendung. Damit wird der von Cherry Duyns eingeleitete und ursprünglich nur für das Bild der Settela gedachte Prozess von Margry auf

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das gesamte Material ausgeweitet. Das Lager Westerbork bestätigt ein weiteres Mal, wie entscheidend der Einfluss von Archivar:innen und Historiker:innen auf die Auswahl des verwendeten Materials ist. Mit Karel Margry kuratiert hier ein Historiker, der gleichzeitig als Regisseur und Archive Producer fungiert.[379]

Mit dem Historiker und Journalisten Guido Knopp wird ab Mitte der 1990er Jahre eine Persönlichkeit zum wichtigsten Akteur des deutschen Geschichtsfernsehens, die ebenfalls kein typischer Regisseur ist, sondern eher eine Mischung aus Archive Producer und Moderator. Stellvertretend für die unzähligen Dokumentarfilmserien, die Knopp als Leiter der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte produziert, wie Hitler – Eine Bilanz (1995, Maurice Philip Remy, Ralf Piechowiak und andere), Unser Jahrhundert – Deutsche Schicksalstage (1998–1999), Hitlers Helfer (1996–1998, Guido Knopp und andere), Hitlers Krieger (1998, Christian Deick, Wolfgang Schoen und andere), Hitlers Frauen (2001, Stefan Brauburger, Sebastian Dehnhard und andere) und Die Deutschen (ab 2008), soll hier die Verwendung des Westerborkmaterials in der Serie Holokaust (2000, Maurice Philip Remy) untersucht werden. Die von Knopp produzierte und von Remy entwickelte Fernsehserie, in den USA ab 2001 unter dem Titel Hitler's Holocaust aufgeführt, ist einer der wichtigsten Beiträge zur Erneuerung der Holocausterinnerung im Deutschen Fernsehen um die Jahrtausendwende. Das Material wird als Dokument für die Deportationen von Westerbork aus verwendet und als solches sachgerecht im Voice-over benannt. Hans Margules kommentiert die Bilder und wird im Material identifiziert. Knopp verwendet Westerborkmaterial aber nicht nur in der Mordfabrik-Episode, sondern gestaltet auch den Serien-Vorspann unter Verwendung von vier Westerborkeinstellungen, unter anderem dem Bild der Settela sowie Einstellungen vom abfahrenden Zug. Zusammen mit Szenen aus Triumph des Willens und erst kurz vorher entdeckten Filmaufnahmen einer Deportation ungarischer Juden und Jüdinnen in Budapest symbolisiert dadurch das Westerborkmaterial nun in sämtlichen sechs Episoden den Holocaust. Die Montage collagiert marschierende SS-Männer und einen heroisch blickenden, stummen Hitler mit einem symmetrischen *top shot* von Arbeitsdienstmännern zu einem Tableau, alle drei Einstellungen stammen aus Triumph des Willens, und überblendet dann mit dem Klang marschierender Stiefel, der sich mit dem Schnaufen einer stehenden Dampflok mischt, sowie dem »Heil«-Schrei einer Menschenmasse, zur brennenden Synagoge in Riga.[380] Die Flammen verwandeln sich kaum merklich oben links in das unscharfe, nur schemenhaft erkennbare Gesicht der Settela. Über diese Metamorphose wird in der deutschen Fassung das Wort Holokaust geblendet.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 61 Deutscher Vorspanntitel der Serie Holokaust mit Settela oben links.

Auf der Tonspur ist eine unheilverkündende Synthesizer-Fläche zu hören, die sich wieder mit den Geräuschen einer Dampflok mischt und schließlich vom Pfeifen eines Dampfkessels übertönt wird. Dann blendet das Intro zu den ungarischen Jüdinnen und Juden, die abgeführt werden und schließlich folgt eine weitere Einstellung aus dem Westerborkfilm mit dem Schließen einer Waggontür. Auf die bisher nicht identifizierte nahe Einstellung eines Waggontürriegels folgt ein Bild mit dem abfahrenden Zug aus Westerbork, der nun direkt durch das (in Farbe gedrehte) Tor in Auschwitz-Birkenau einzufahren scheint. Die starke Verfremdung des Filmstills der Settela aus dem Westerborkfilm in Kombination mit dem Schriftzug »Holokaust« fasst den Status dieser Bildikone Ende der 1990er Jahre treffend zusammen. Sie fungiert hier als das Symbolbild des Holocaust schlechthin, und es reicht offenbar aus, nur ihre unscharfen Umrisse zu zeigen. Das Westerborkmaterial dominiert den Vorspann. Damit affirmiert Guido Knopp, der durch seine Vorliebe für die Verwendung von Einstellungen aus Triumph des Willens seit Mitte der 1990er Jahre das Bild des »Dritten Reichs« mit Ästheti-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 62
DVD-Menü der Serie Holokaust mit ikonischen Aufnahmen aus Bergen-Belsen, Westerbork und Auschwitz.



https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sierungen von Leni Riefenstahl gleichsetzt, nicht nur den Status des Westerborkmaterials als Holocaustikone, sondern eignet sich das Material für das von ihm geschaffene Dokumentarfilmuniversum an. So wie die Ästhetik von Triumph des Willens spätestens Mitte der 1990er Jahre zum dominanten und einzigen Stil des Nationalsozialismus und damit zur Stellvertretung für die gesamten zwölf Jahre NS-Diktatur in den dokumentarischen Darstellungen wurde, so steht das Westerborkmaterial hier als Chiffre für den Holocaust. Das Menü der DVD-Edition von 2011 geht sogar noch einen Schritt weiter. Es besteht aus einer 90 Sekunden langen Montage aus Westerborkbildern, Aufnahmen von der Befreiung von Auschwitz, unter anderem dem Überflug und den Kindern mit den Nummerntätowierungen sowie Einstellungen aus Bergen-Belsen. Vor den Filmbildern ist ein Zaunpfahl aus Beton mit einem der ikonischen Isolatoren und einem Stück Stacheldraht montiert, an dem ein Blatt Papier mit der Menü-Auswahl hängt. Man blickt also durch den Zaun auf die Filmbilder. Aufgrund dieser Montage im Vorspann erfährt die Verwendung des Westerborkmaterials in der Mitte von Episode 4 eine zusätzliche Aufwertung und Betonung. Spätestens wenn die Nahaufnahme vom Verschließen des Riegels zu sehen ist, erinnert man sich an den Vorspann der Serie.

Holokaust fällt durch Sorgfalt bei der dokumentierenden Verwendung von Archivmaterialien auf. Es kommen hauptsächlich Holocaustüberlebende zu Wort und die wenigen Täter:innen werden mehrfach bei offensichtlichen Schutzbehauptungen gefilmt und diese dann entlarvt. Das ändert jedoch nichts daran, dass es beispielsweise in der Episode Menschenjagd Passagen mit den für die Produktionen Guido Knopps typischen kruden Unschuldskonstruktionen gibt. Bilder misshandelter deutscher Soldaten und vage Zeitzeug:innenerinnerungen an Gräuel der Roten Armee führen dazu, dass den Taten der sowjetischen Truppen mehr Platz eingeräumt wird als den Morden der Einsatzgruppen. Holokaust schreibt damit eine Entwicklung fort, die sich bereits Mitte der 1970er Jahre ankündigt, und das ist eine Integration der Täter:innen in die Aktualisierungen der Holocausterinnerung. Allerdings überlassen Remy und Knopp der Perspektive der Täter und Täterinnen mit wenigen Ausnahmen nicht einfach das Feld, wie bei der Holocaustepisode von The World at War. Vielmehr ermöglicht die ambivalente Darstellung in Holokaust die Aktivierung einer selektiven Wahrnehmung und damit die gleichzeitige Bestätigung gegensätzlicher Gedächtnisse.

Auffällig ist die Bandbreite der Rezensionen. In den englischsprachigen Berichten klingt es, als breche die Serie schonungslos mit Tabus, stelle die Beteiligung der Wehrmacht am Holocaust heraus und zeige, wie die gesamte deutsche

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bevölkerung mitschuldig wurde.[381] Knopp selbst, mit Vergleichen mit der sogenannten Wehrmachtsausstellung konfrontiert, mahnt zur Zurückhaltung.[382] Die Diskrepanz zwischen den von Knopp inszenierten Relativierungen der Schuld einerseits und der ebenfalls gerechtfertigten Wahrnehmung der Serie als selbstkritisch andererseits ist eine der Leistungen der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte, die es versteht, durch Doppeldeutigkeiten eine aus inkompatiblen Gruppen bestehende Zuschauerschaft zufriedenzustellen. Auch wenn sich Holokaust von der sonstigen Fokussierung auf Hitler abhebt, durch die sich Knopps ZDF-History Reihe und seine vielen Kurzserien auszeichnen, so trägt sie doch die Handschrift, mit der Knopp das Geschichtsbild der Deutschen vom »Dritten Reich« seit Mitte der 1990er Jahre prägt. Bezeichnend ist dabei, dass Knopps ubiquitäre Hitlerbespiegelungen mit zwei Ausnahmen (die Hitlers-Helfer-Episoden über Goebbels und Himmler) ganz ohne Westerborkmaterial auskommen. Gemessen an der Masse von ungenutzten Gelegenheiten scheint Knopp zeitweise fast so etwas wie eine Abneigung gegen das Material gehegt zu haben. Dass er dessen Verwendung für den Vorspann von Holokaust zulässt, ist daher wahrscheinlich eine Konzession an die damals bereits unausweichliche Ikonizität des Materials im Kontext des Holocaust, der sich Knopp letztendlich beugt.

Zeitgleich mit der Serie Holokaust erscheint das Westerborkmaterial 2000 im oben bereits erwähnten Dokumentarfilm Into the Arms of Strangers (2000, Mark Jonathan Harris), der ersten Dokumentation über durch Kindertransporte gerettete jüdische Kinder, die weitere Verbreitung findet. Auf ein Foto der Mutter von Lory Kahn, einer der Zeitzeuginnen, folgt das Bild der Settela, die man für einen Moment als die junge Lory wiederzuerkennen meint. Die englischsprachigen Rezensionen gehen anlässlich der Verleihung eines Oscars und weiterer Filmpreise auf das Archivmaterial von den Kindertransporten ein, erwähnen das verwendete Westerborkmaterial aber nicht. In der *New York Times* wird sogar ausdrücklich betont, dass Into the Arms of Strangers »does not make its focus the hastily footage of the concentration camps or grim details of the Final Solution«. Durch eine Auszeichnung des Film durch das National Film Preservation Board der Vereinigten Staaten 2014 erfährt er eine erneute Auswertung und Aufführung.

Exkurs: Lagerbühnen

Eins der immer wieder in den Archivmaterialien aus den Lagern und Ghettos auftauchenden Motive ist das Lagerkabarett oder die Lagerbühne. Es findet sich sowohl im Warschauer Ghettofilm als auch im Westerborkfilm sowie im ersten

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und zweiten Theresienstadtfilm. Das Paradoxon eines Unterhaltungsprogramms in einem Durchgangslager führt lange Zeit zu Zurückhaltung bei der Verwendung dieser Bilder. Mit dem seit Mitte der 1990er Jahre wachsenden Interesse an den von den Tätern und Täterinnen gedrehten Filmen und insbesondere an dem Regisseur und Westerborkinsassen Kurt Gerron, dem lange Zeit die Regie des Theresienstadtfilms zugeschrieben wird, findet auch das Thema der Lagerbühnen dokumentarfilmische Behandlung. Anhand von zwei Beispielen mit Westerborkmaterial, Totentanz – Kabarett im KZ (2000, Volker Kühn) und Prisoner of Paradise (2002, Malcolm Clarke, Stuart Sender), soll dieser Entwicklung Rechnung getragen werden. Bei Totentanz – Kabarett im KZ handelt es sich um eine Dokumentation über Kabaretts und Bühnenaufführungen in den Durchgangs- und Sammellagern Westerbork und Theresienstadt sowie im KZ Buchenwald. Der Titel ist insofern irreführend und trägt weiter zur falschen Einordnung Westerborks als Konzentrationslager bei. Der Film beginnt mit kurzen Szenen der Lagerbühne in Westerbork (zu sehen sind Esther Phillipse, Max Ehrlich und Franz Engel), gefolgt von Einblicken in die Zustände in Buchenwald und einem Kapitel über Westerbork, das Aufnahmen der Lagerbühne und von Künstler:innen wie Willy Rosen, Liesl Frank und Otto Aurich zeigt. Das Material wird als »NS-Dokumentation« der SS von 1944 vorgestellt.[383] Dass Totentanz hier von der inzwischen einschlägigen Erzählung des subversiven Interniertenfilms abweicht, hängt sicherlich auch mit Erwin Geschonnecks differenzierter Darstellung der Scheinrealität in Dachau zusammen, in deren Licht die Frage, wer beim Filmen die Kamera hält, sekundär erscheint. Von den Überlebenden selbst eingesprochene Erzählungen über das Leben und die Künstler:innen im Lager[384] werden mit der Westerbork-Serenade[385] von Johnny & Jones unterlegt, die noch kurz vor deren Ermordung in Amsterdam aufgenommen wurde.[386] Die folgenden Erinnerungen der Schauspielerin Camilla Spira sind mit Einstellungen des zweiten Zugs illustriert, die die Ankunft der Zwangsarbeiter:innen aus Herzogenbusch zeigen. Dazu erinnert sich Spira an Deportationszüge aus Bergen-Belsen, die es allerdings nicht gab. Ihre sehr lebendige Schilderung verwahrloster Flüchtlinge im Publikum der Revuevorstellungen können sich allerdings auf Deportierte aus Vught oder Ellecom beziehen. Spira betont, wie andere Überlebende auch, dass im Lager nichts von den Gaskammern bekannt ist.[387] Das Interview mit Jetty Cantor wird mit Bildern ihres Auftritts aus dem Westerborkmaterial illustriert. Danach wird zu Willy Rosens Lied »Wenn man kein Glück hat (dann hat das Leben keinen Sinn)« eine Montage des dritten Zugs gezeigt, und das Voice-over zitiert ein Gedicht von Willy Rosen:

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Das Glück bleibt aus. Anfang August 1944 wird das Lager aufgelöst. Nun werden auch die Kabarettisten in die Viehwaggons gepfercht. Bestimmungsort: Theresienstadt. Willy Rosen schreibt:
> Mein liebes Westerbork
> ich muss nun von dir scheiden.
> 'Ne kleine Träne lässt sich
> dabei nicht vermeiden.
> Manchen Transport
> sah ich von hier verreisen.
> Und jetzt, jetzt wirft man selber
> mich zum alten Eisen.
> Nun weiß ich doch, ich leide Qualen.
> Adieu mein Westerbork

Die irreführende Behauptung, das Lager sei im August 1944 aufgelöst worden, ist eine Mischung aus Missverständnis und narrativer Glättung, mit der die Auflösung der Lagerbühne in einen logischen Zusammenhang gestellt wird. In Wahrheit werden Mitglieder der Lagerbühne von Anfang an deportiert und nicht erst im Sommer 1944, und das Lager besteht bis zur Befreiung durch die Kanadier im April 1945 weiter. Mit 29 Einstellungen werden recht viele verwendet. Überraschenderweise haben die Autoren kein Material aus den Restmaterialrollen F1014 und F1015 verwendet, obgleich es hier Kabarettpassagen gibt, die in der Originalfassung nicht vorkommen und nur ein Jahr vorher in Karel Margrys Das Lager Westerbork zum Einsatz kamen. Für den Schluss des Theresienstadt-Kapitels wird das Westerborkmaterial noch einmal zitiert, allerdings in seiner allgemeingültigen Bedeutung, als Symbolbild der Deportationen. Eine Einstellung des abfahrenden Zugs illustriert die Erzählung der Deportation Kurt Gerrons nach Auschwitz. Das Schlusskapitel von Totentanz wird mit einer Montage aus Szenen der Lagerbühne eingeleitet, die mit Klezmermusik von Giora Feidmann (*The Sounds of Safed*) unterlegt ist. Die Autoren machen vom Filmmaterial als Quelle insgesamt überraschend wenig Gebrauch. So war ein großer Teil der abgebildeten Künstler:innen Ende der 1990er Jahre bereits identifiziert oder ließ sich anhand der vorliegenden Programme einfach zuordnen.[388] Solche Inbezugsetzungen finden aber nirgendwo explizit statt. Selbst bei Jetty Cantor werden die Aufnahmen ihres Auftritts lediglich parallel zum Interview gezeigt, aufgeklärt wird der Zusammenhang nicht.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch der bisher erfolgreichste Dokumentarfilm über Kurt Gerron, Prisoner of Paradise (2002), verwendet Material der Lagerbühne. Kurt Gerrons Karussell (1999, Ilona Ziok), der ebenfalls Westerborkmaterial enthält, findet dagegen kaum Beachtung.[389] Die kanadisch-britisch-amerikanische Koproduktion wird 2003 für den Dokumentarfilm-Oscar nominiert – Bowling for Columbine (2002, Michael Moore) gewinnt ihn. Die Kritiken in den Zeitungen gehen ausschließlich auf das gezeigte Material des unter der Mithilfe von Gerron produzierten Propagandafilms Theresienstadt ein. Überschriften wie »Hitler's Jewish Propagandist«[390], »Chilling ›Prisoner‹ shows entertainer's fall to Nazis«,[391] »Putting a Smiley Face on a Nazi Camp«[392] oder »Prisoner raises curtain on Nazi camp«[393] zeichnen ein eigenartiges Bild und geben den Inhalt des Films nur bedingt richtig wieder. Eine ungewöhnliche Verbindung zum Lager Westerbork stellt eine Kritik in der kanadischen *Gazette* (Montreal) vom 22. Januar 2005 her. Sie stammt von einer Enkelin des niederländischen Karikaturisten Jo Spier, der sowohl in Westerbork als auch in Theresienstadt interniert war und der im Theresienstadtfilm zu sehen ist. Die Enkelin nimmt das Wiedererkennen der Großeltern als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen über das Problem der Kollaboration, mit dem sich Künstler wie Spier und Gerron in Theresienstadt konfrontiert sahen.

Eine weitere Novität der erinnerungskulturellen Auseinandersetzung, die sich erst Ende der 1990er Jahre entwickelt, sind Dokumentarfilme über die Verfolgung von Minderheiten während des Nationalsozialismus. Mit neun Filmpreisen und sieben Nominierungen gehört Paragraph 175 (2000, Rob Epstein, Jeffrey Friedman) zu den erfolgreicheren Dokumentarfilmen über den Nationalsozialismus. Dies hängt damit zusammen, dass er einer der ersten Filme ist, die sich mit der Verfolgung von Homosexuellen während des Nationalsozialismus befassen und daher in der LGBTQ+-Gemeinde größere Beachtung findet. Das Westerborkmaterial ist hier nur mit einer Einstellung der abfahrenden Züge vertreten, kann aber als Versuch der Produzierenden verstanden werden, die Verfolgung der Homosexuellen in den Kontext des Holocaust zu stellen. Der unter Dampf abfahrende Zug illustriert die Verbringung eines Zeitzeugen nach Dachau. Dieses auch im Vorspann der Serie Holokaust verwendete Bild vom Zug, der im Westerborkfilm nach Auschwitz fährt, ist inzwischen eine der am häufigsten verwendeten Einstellungen. Die Kombination des Ortsnamens Dachau mit der Erzählung einer Verhaftung und dem Bild eines Zuges evoziert Assoziationen zu Deportationen und zu Vernichtungslagern. Hier fungiert das Material wieder als Symbol und als Bindeglied zur Bilderwelt des Holocaust. Durch seine Verwen-

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dung docken die Produzierenden die Erzählung der Zeitzeug:innen an den breiteren Holocaustdiskurs an.

Im Dokumentarfilm Steal a Pencil for Me (2007, Michelle Ohayon) findet sich eine der paradoxeren Verwendungen des Westerborkmaterials. Er erzählt die Geschichte von Jacob »Jack« Polak und seiner Ehefrau Catharina Soep, die als »Diamant-Jüdin« mit dem im Westerborkmaterial gefilmten Transport vom 19. Mai 1944 nach Bergen-Belsen deportiert wird. Die beiden verlieben sich in Westerbork ineinander und so steht das Lager hier gleichzeitig für das Grauen des Holocaust und den Beginn einer langjährigen Ehe. Der Wechsel von der Gegenwart der Interviews in die erzählte Vergangenheit wird mit der inzwischen bewährten Methode der Desaturierung verdeutlicht: Die aktuellen Bilder aus Amsterdam wechseln langsam von farbig zu schwarz-weiß und dann schneidet der Film auf *footage* aus den 1920er-1940er Jahren. Der seit den 1990er Jahren kritischere Umgang mit Dokumenten und Quellen ist hier zu erkennen, doch er wird beim Umgang mit dem Westerborkmaterial nicht umgesetzt. Es dient der Illustration der Erzählung über die Verbringung ins Lager, das Lagerleben und schließlich die Deportation. Die verwendeten Einstellungen sind oben und unten leicht beschnitten, damit sie in das Breitwandformat des Film passen und durchgehend mit Musik und Geräuschen sowie mit Voice-overs unterlegt. Während Musik und Voice-over relativ klar als Teil der Gestaltung des Trägerfilms zu identifizieren sind, ist das bei den unterlegten Geräuschen weniger eindeutig. Besonders eindrucksvoll vertont ist eine Szene, in der Gemmeker mit einem Offizier der Ordnungspolizei an den Waggons entlanggeht. Die nachträglich auf der Tonspur angelegten Schritte unterstreichen zunächst nur das militärisch-zackige Erscheinungsbild der beiden Offiziere. Es ist aber zusätzlich aggressives Hundegebell zu hören, was unweigerlich an Hollywoodfilme über den Holocaust erinnert. Die Grenzen zwischen Archivmaterial und *re-enactment* verschwimmen. Damit verfolgen die Produzent:innen eine Dramatisierung der biografischen Erzählung im Stile eines Thrillers. Die Westerborkbilder erfüllen einen doppelten Zweck: Durch die Vertonung ähneln sie Bildern aus Hollywoodfilmen wie Schindler's List (1993, Steven Spielberg) und erzeugen Spannung, während sie auf der anderen Seite als Archivdokumente mit zur Authentifizierung der Erzählung der Zeitzeug:innen beitragen. Auf die Provenienz des Materials wird nicht eingegangen und die Kommentare der Zeitzeug:innen werden immer wieder zu korrespondierenden Einstellungen aus dem Film gezeigt, wodurch sich *footage* und Aussagen gegenseitig zu ergänzen scheinen und mit Authentizität aufladen. Dass der Film als einzige Bewegtbildquelle des Lagers von den Überlebenden natür-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lich vielfach, wenn auch teilweise erst in den 1990er Jahren, gesehen wurde und auf deren Erinnerungsbilder korrigierend einwirkt, wird nicht thematisiert. Die Bilder fungieren als Absicherung einer scheinbar konsistenten und belegbaren Erzählung, obwohl genaugenommen Authentizität gerade dadurch entstehen könnte, dass die ehemaligen Internierten Westerborks den propagandistischen Charakter der Filmbilder entlarven. Verwendet werden zunächst Einstellungen von den ankommenden Zügen von 1944. Die Bilder werden durch eine falsche Datierung auf 1943 der Erzählung angepasst. Es folgt Material aus der Landwirtschaft und der Schreinerei bzw. von den Holzfällerarbeiten. Eine der Einstellungen von Arbeiten beim Bau stammt aus der Rolle mit dem Restmaterial F1014, d. h. das gesamte Material wurde gesichtet und ausgewertet. Es folgen Einstellungen der Registrierung der Neuankommenden und schließlich Bilder von den Frauen beim Sport, vom Fußballspiel und eine Reihe Einstellungen aus den Werkstätten; schließlich Restmaterial des Chors beim Gottesdienst aus der Rolle F1015. Ein zweites Konvolut von Einstellungen findet sich ein paar Minuten später, wenn es um die Deportationen in die Vernichtungslager geht. Hier wird Westerborkmaterial von der Ankunft (erster und zweiter Zug) gemischt mit Einstellungen der Deportation (dritter Zug) gezeigt, das mit Aufnahmen der Gleise heute und Bildern der Zeitzeug:innen bei einer Lehrveranstaltung mit Jugendlichen unterschnitten wird. Auf die Bilder der Züge folgen Einstellungen der Lagerbühne, die das Paradoxe des Nebeneinanders von Unterhaltung und Vernichtung verdeutlichen. Wenig später wird der Bericht über die Deportation der Schwiegermutter mit Einstellungen vom dritten Zug illustriert, dann folgt in der Erzählung die Deportation von Jack nach Bergen-Belsen, die erst mit Westerborkbildern eingeleitet und mit der bekannten Einstellung aus Ostatni Etap abgeschlossen wird, ein Zitat aus Nuit et Brouillard. Schließlich illustriert eine Einstellung aus der Landwirtschaft die harte Arbeit in Bergen-Belsen.

Die Deportation Ina Soeps nach Bergen-Belsen am 19. Mai 1944, die ja im Westerborkmaterial konkret dokumentiert ist, wird zwar erzählt, aber paradoxerweise nicht mit dem Archivmaterial in Verbindung gebracht oder illustriert – dabei ist es möglich, dass Verwandte von ihr auf dem Material zu erkennen sind. Damit einher geht eine Wendung der Erzählung, die wahrscheinlich eine nachträgliche Dramatisierung ist. Ina Soep meint sich zu erinnern, dass sie eigentlich nach Auschwitz deportiert werden sollte, ihr Vater dies aber kurz vor der Abfahrt verhindert habe. Es ist nicht auszuschließen, dass das stimmt. Sehr viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass Ina Soep als »Diamant-Jüdin« bereits seit längerer Zeit auf der Deportationsliste nach Bergen-Belsen stand. Sie beschreibt im wei-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

teren Verlauf die abgesonderte Internierung in Bergen-Belsen und geht zumindest indirekt auf ihren dadurch privilegierten Status ein. Die plötzliche Rettung vor der Deportation nach Auschwitz ist ein Hinweis darauf, dass der Zeugin die Zuordnung zu einer privilegierten Gruppe nicht behagt, auch wenn im Film sogar vorsichtig anklingt, dass es eine positive Erinnerungsgemeinschaft der Jüdinnen und Juden aus dem Diamantengewerbe gibt.[394] Der Abspann wird mit einer Einstellung der Lagerbühne eingeleitet und einem Hinweis auf Gemmekers Autorschaft: »He also ordered a crew to film his ›model camp‹. All Westerbork footage is authentic.« In einer E-Mail erzählte mir Regisseurin Michele Ohayon, dass ihre erste Begegnung mit dem Westerborkmaterial, das ihrer Meinung nach in Amerika unbekannt ist, zum Auslöser wird, den Film zu drehen. Sie beschreibt den Auswahlprozess als Vermeidung von »too well known pictures«, da es ihr eher darum gehe, das visuelle Gedächtnis ihres Publikums durch weniger ikonische Bilder ›anzuzapfen‹. Damit spricht Ohayon einen Effekt an, der besonders für die späteren Verwendungen des Materials zutrifft. Sie appellieren an bereits vorhandene Bildergedächtnisse. Steal a Pencil for Me zeigt jeweils nur sehr kurze Ausschnitte der Einstellungen und nie mehrere nacheinander. Es wird versucht, eine latente, dokumentarische Qualität des Materials durch diese Fragmentierung wiederherzustellen und es in einen größeren, ideologisch abgesicherten Zusammenhang einzufügen, der durch die Ton- und Bildcollagen kunstvoll erzeugt wird. Die Befreiung der Bilder von ihrer propagandistischen Wirkung soll nicht nur durch die Dekontextualisierung, sondern durch eine Dekonstruktion mithilfe der Montage erreicht werden. Steal a Pencil for Me ist ein Beispiel für eine multimediale Immersion mit Archivbildern. Im Gegensatz zum Essayfilm, wie z. B. Een Schijn van Twijfel, bleibt hier wenig Platz für Reflexion oder Interpretation. Die englischsprachigen Rezensionen gehen nicht auf das verwendete Archivmaterial ein. Einzige Ausnahme ist eine anlässlich des St. Louis Jewish Film Festivals im *St. Louis Jewish Light* veröffentlichte Kritik,[395] die Gemmeker und den von ihm veranlassten Westerborkfilm erwähnt. Eine so direkte Bezugnahme ist in den 2000er Jahren ungewöhnlich und lässt sich auf die gestiegene Bekanntheit des Westerborkfilms zurückführen. Diese hatte zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Kritik im Jahr 2008 durch Harun Farockis Aufschub erheblich zugenommen. Steal a pencil for me ist ein Beispiel für eine neue Art der dokumentarfilmischen Befassung mit dem Holocaust, bei der nicht mehr die Verteidigung einer bestimmten Form der Holocausterinnerung im Vordergrund steht, sondern der Holocaust als bereits abgesicherte Historie als dramatischer Hintergrund für eine Erzählung dient. Der Film über die Liebe, die im Lager ent-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

steht, als Allegorie für das Gute, das auch unter schrecklichen Umständen entstehen kann, versteht sich natürlich trotz allem und auch zu Recht als eine Form der Erinnerung an den Judenmord.

Das mit dem Westerborkmaterial verbundene Filmgedächtnis hat in der Phase zwischen 1990 und 2007 in den Niederlanden seine größte Transformation erlebt. Durch die Identifizierung der Settela hat das Bild des Mädchens einen plötzlichen Aufmerksamkeitsschub erfahren und wird nun von vielen erkannt. Gleichzeitig verliert es durch die ethnische Zuordnung an Interesse. Mit der Erzählung vom Breslauerfilm ist endlich eine Kontextualisierung gefunden, die als Deutungsfilter für den gesamten Film fungiert. Der letzte Schritt, nämlich die Verbreitung dieses Narrativs über die Grenzen der Niederlande hinaus, vollzieht sich 2007 mit der Veröffentlichung von Aufschub (2007, Harun Farocki). Die revisionistische Holocausterinnerung ist vorerst erfolgreich zurückgedrängt und eine Erinnerungsgemeinschaft der Täter:innen hat sich in Deutschland trotz aller Versuche nicht öffentlich etablieren können.

7.7 Der Westerborkfilm wird UNESCO Weltdokumentenerbe (2007–2023)

2007 veröffentlicht Harun Farocki Aufschub, einen 40-minütigen, stummen Essayfilm, der nur aus Westerborkmaterial und kommentierenden Texttafeln besteht. Obwohl die Veröffentlichung erst knapp 17 Jahre her ist, hat sich seitdem die Zahl der Trägerfilme mit Westerborkmaterial verdoppelt. Der Erfolg von Aufschub und die damit verbundene Öffentlichkeit für das Filmgedächtnis des Westerborkfilms haben wahrscheinlich einen gewissen Anteil an dieser Entwicklung. War die Herkunft des Westerborkmaterials außerhalb der Niederlande bis dahin vor allem Insidern bekannt, und das Bild der Settela eine Holocaustikone, die allerdings kaum jemand einem Archivmaterial zuordnen konnte, wächst seine Bekanntheit nun innerhalb kurzer Zeit sprunghaft. Mit Aufschub gibt Farocki dem Material vor allem einen Namen und eine kontextualisierende Geschichte. Dessen gleichzeitige Bedeutsamkeit und Unbekanntheit gründet sich auf seine Funktion bei der Formierung der Holocausterinnerung in den 60 Jahren zuvor. Der Westerborkfilm überwindet durch Farockis Kontextualisierung schlagartig den Status eines nicht-ikonischen Materials. Zwar erreicht auch durch Aufschub keine der Einstellungen eine vergleichbare Bekanntheit wie das Bild der Settela, jedoch rückt Farocki die Bilder vom Bahnsteig weiter in die Peripherie der Ikoni-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zität. Quasi-ikonisch sind die Szenen vom Bahnsteig jedoch nicht nur, weil Farocki sie verwendet, sondern weil sie längst zu einem, wenn auch oft nicht erkannten oder zugeordneten Symbol für die mitfühlende Holocausterinnerung und somit über ihre ritualhafte Wiederverwendung hinaus virulenter Bestandteil dieses immer wieder erneuerten Gedächtnisses geworden sind.

Mit der intensiven Nutzung des Westerborkmaterials in Aufschub gelingt es Farocki nicht nur, einen Verbindungskanal zwischen Archivsystem und medialer (Kunst-)Öffentlichkeit zu legen, sondern er stellt es zusätzlich in einen neuen Rezeptionszusammenhang. Das Material erscheint bei ihm weder als Beweis, wie bei den Prozessen gegen Eichmann, Gemmeker und Rauter, noch als illustrierendes, ein Geschichtsbild mitgestaltendes Material in einer dokumentarfilmischen Erzählung. Farocki macht den Westerborkfilm stattdessen zum Gegenstand einer ästhetischen Wahrnehmung. Diese Ästhetisierung ist keine magische Verwandlung der Holocaustbilder in Kunst, vielmehr nutzt Farocki die in das Material eingeschriebenen Widersprüche und seinen Status als gleichzeitig subkutane (teils ungezeigte, aber vor allem nicht entschlüsselte) und ikonische *visual history* des Holocaust, und macht so die Wahrnehmungsmodi zum eigentlichen Gegenstand seiner Präsentation. Inwiefern handelt es sich bei Aufschub also um Kunst, oder anders gefragt: Wie erzeugt Farocki die ästhetische, zwischen unterschiedlichen Prädikationen changierende Wahrnehmung, die Aufschub zu einem Kunstfilm macht? Der Regisseur schlägt seinem Publikum in Aufschub den Westerborkfilm als Gegenstand einer investigativen Recherche und Reflexion vor. Das für die Geschichtsbilder des Holocaust konstitutive und in Teilen ikonische Material wird also untersucht. Damit wiederholt Farocki zunächst nur einen Prozess, der sich mehr als ein Jahrzehnt vorher in den Niederlanden abgespielt hat – die Untersuchung des Materials und die Suche nach Settela –, mithin ein Prozess, der auf die eine oder andere Art seit den 1990er Jahren an vielen Archivmaterialien vollzogen wurde. Die ästhetische Wahrnehmung, die Aufschub ermöglicht, resultiert aus einer Unschärfe oder Unmöglichkeit der eindeutigen Prädikation des verwendeten Materials, die in den Zwischentiteln adressiert wird. Alle Versuche einer konsistenten Interpretation durch das Publikum misslingen und geraten aufgrund von Premediationen und Vorwissen, aber auch durch die widersprüchlichen Interpretationsangebote in den Texttafeln ständig in neue Krisen. Bubner fasst diese Kunstwerken eigene Unbestimmbarkeit in seiner Analyse von Kants reflektierender Urteilskraft wie folgt zusammen:

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Die gewohnt bestimmende Tätigkeit [des Urteilens] scheitert an Kunstphänomenen [...] Sie [die Urteilskraft] bewegt sich zwischen einem unbestimmbaren Besonderen und einem nicht verfügbaren Allgemeinen hin und her, und in dieser Schwebe wird die vermittelnde Bewegung ästhetisch gerade aktiviert.[396]

Bubner formuliert im Folgenden, auf Kant aufbauend, die Grundlagen einer kognitiven Kunsttheorie. Einen ähnlichen Ansatz findet man bei Martin Seel[397] und bei Dirk Pilz.[398] Pilz präzisiert Kants Definition in seiner literaturwissenschaftlich orientierten, objektiv-hermeneutischen Ästhetiktheorie dahingehend, dass die Versuche der Prädikation nicht zwischen dem unbestimmbaren Besonderen und dem nicht verfügbaren Allgemeinen, sondern zwischen zwei (oder mehr) anscheinend gleichermaßen gültigen Bestimmungen hin- und herspringt, sodass Prädikation und Imagination in einen nicht abschließbaren Prozess der gegenseitigen Verweisung geraten. Seel wendet eine ähnliche, ebenfalls rezeptionsorientierte Theorie auf die »ästhetische Erfahrung im Filmerleben« an und konstatiert, dass diese Erfahrung selbst nicht objektiv bestimmbar, sondern nur als Potenzial identifizierbar sei.[399] Worin genau besteht nun dieses Potenzial bei Aufschub? Zwischen welchen Prädizierungen oder Gegenstandsbestimmungen oszilliert hier die Wahrnehmung? Die Irritation, die Aufschub auslöst, resultiert aus der Inanspruchnahme eines Archivfilms aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs als Quelle, mithin eines Filmmaterials, das längst Teil eines Historisierungsprozesses und somit Teil der *visual history* geworden ist. Die aus dieser Quellenanalyse notwendigerweise resultierenden kognitiven Widersprüche sind die Bedingungen der anvisierten ästhetischen Wahrnehmung. Auch wenn dieser Historisierungsprozess ein typisches Phänomen der Auseinandersetzungen in den 1990er Jahren ist, offenbart sich erst in Farockis Darstellung das eigentlich Paradoxe dieser Praxis. Farocki bringt die Bilder aus Westerbork, die seinem Publikum vage aus Holocaust-Dokumentarfilmen vertraut sein dürften, als Dokumente des Lagers in einen Dialog mit der *visual history* des Holocaust oder der Holocausterinnerung, für die das Westerborkmaterial ebenfalls eine Bedeutung hat. »Bilder, die wir aus anderen Lagern kennen, überlagern die aus Westerbork« konstatiert eine der Titelkarten. Die im Gras ausruhenden Zwangsarbeiterinnen werden von den herumliegenden Leichen in Bergen-Belsen überlagert; weiße Kittel im Lagerlabor erinnern an Menschenversuche in Auschwitz und Dachau, und die Verwertung von Kabeln an die Verwertung der Körper der Internierten in Auschwitz. Farocki thematisiert also die Premediation bzw. das selektive Bildergedächtnis, mit der bzw. mit dem sein Publikum die Westerborkbilder wahr-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nimmt, und regt zum Nachdenken darüber an, wie stark solche Erwartungen deren Wahrnehmung strukturieren. Er fordert damit auch einen Blick auf die konkret in den Bildern eingefangene Fallstruktur des Lagers ein. Was dort zu sehen ist, steht im Widerspruch zu diesen Erwartungen. Farocki hält diesen Widerspruch aus und verstärkt ihn sogar noch, indem er gerade die Bilder zeigt, die der Holocaustdiskurs normalerweise nicht verwendet. Mit »Diese Bilder werden kaum je gezeigt« verortet er seinen Kunstfilm zwischen den kollektiven Gedächtnissen und der Fallstruktur, die in den Westerborkeinstellungen eingefangen ist, und betont deren dokumentierenden Charakter. Dadurch verstärkt Farocki aber genau genommen nur einen Wahrnehmungseffekt, der sich auch bei den Verwendungen in Dokumentarfilmen einstellt und der sich bei der genaueren Untersuchung von Archivfilmen fast zwangsläufig ergibt: Bestimmte Details der dargestellten Fallstruktur widersprechen den allgemeineren Geschichtsbildern. Die lachenden Deportierten, die ihre Waggons selbst schließen, konterkarieren unsere Vorstellungen von den Deportationen. Statt diese kognitive Dissonanz erklärend aufzulösen, fordert Farocki sein Publikum also auf, diesen Widersprüchen nachzuspüren. Indem er immer wieder Personen im Material identifiziert und anhand von Details das Datum der Abfahrt ermittelt, zeigt er, wie reich an konkreten Informationen das Material eigentlich ist und wie sich diese gerade aus den auf den ersten Blick widersprüchlichen Momenten erschließen lassen. Damit fordert er das Publikum auf, aktiver und kritischer auf das Material zu schauen. Schließlich kommt er wieder zu den unerklärlichen Momenten und begründet diese in einer die Internierten ermächtigenden Geste als Teil einer aktiven Überlebensstrategie. Damit stellt Farocki der ansonsten viktimisierenden Holocausterinnerung ein aktives, fast heroisches Narrativ entgegen, das er bezeichnenderweise aus einem Archivmaterial gewinnt, das gerade für die empathische, aber eben auch viktimisierende Holocausterinnerung konstitutiv war und ist. Auch diese Spannung birgt das Potenzial einer ästhetischen Erfahrung, lässt die Wahrnehmung kurzzeitig in eine Krise geraten. Die Entdeckungen, die Farocki präsentiert, wie die Bestimmung des Datums der Deportation anhand des Koffers der Frouwke Kroon oder die geänderte Aufschrift auf dem Waggon der Settela, sind eigentlich Leistungen von Broersma und Rossing bzw. von Aad Waagenaar.[400] Anders als beispielsweise in seinem früheren Film Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (1989) deckt Farocki solche Vorarbeiten hier nicht auf. Er präsentiert dabei die in *Kamp Westerbork gefilmd* zusammengetragenen Vermutungen unkritisch als eine Art abgesichertes Hintergrundwissen und trägt leider zu einer Affirmation

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dieser teilweise fragwürdigen Thesen bei. Das Lager Westerbork und Settela, Gezicht van het Verleden dienen ihm als Vorlagen, deren Bestandteile Farocki selektiv zu einer neuen Erzählung amalgamiert. In der auf die Veröffentlichung des Films folgenden Diskussion wird vieles davon als historisches Wissen unhinterfragt weitergegeben. Farocki kennt Duyns' Film und auch Aad Wagenaars Buch *Settela*, was auf einen Austausch mit Thomas Elsaesser 2006 zurückgeht.[401] Er lässt das Material für sich sprechen, indem er auf eine Tonebene verzichtet und den Fluss der Laufbilder nur durch kommentierende Texttafeln unterbricht. Die Legitimation der Darstellung der Settela durch Cherry Duyns' Film Settela, Gezicht van het Verleden und die sukzessive Ausweitung auf das gesamte Material durch das Breslauernarrativ werden von Farocki noch einmal verstärkt. Dabei geht er aber keineswegs beliebig, wenn auch ein wenig fahrlässig vor. Fahrlässig, da er in Kauf nimmt, dass diese kaum abgesicherten Hypothesen sich damit weiter verfestigen. Alles andere als beliebig, da er mit seinen quasi-investigativen Narrativierungen eine Infragestellung der Viktimisierung der Holocausterinnerung verfolgt. Diese Geste der Ermächtigung ist das eigentliche politische Ziel von Farockis Befassung mit dem Holocaust in Aufschub.

Aufschub gilt gemeinhin als gelungene künstlerische Näherung an historisches Filmmaterial.[402] Die Kontextualisierung des Materials und seine Präsentation wird als neuer Weg der künstlerischen Auseinandersetzung mit historischem Filmmaterial und als begrüßenswerter Ansatz der Vermittlung historischer Zusammenhänge gewürdigt. Sachhaltigkeit spielt bei dieser Beurteilung eine untergeordnete Rolle, bzw. deren Fehlen wird, wenn überhaupt, nur am Rande erwähnt. Es haben sich aber ein paar Ungenauigkeiten in die Zwischentitel eingeschlichen, und angesichts der Bedeutung die Aufschub bis heute v. a. in den *Memory Studies* zugeschrieben wird, scheint mir ein kurzer Verweis auf diese gerechtfertigt. Manche der Fehler hängen mit falschen Angaben in den Quellen zusammen, die Farocki konsultierte, aber Einiges ist Ergebnis seiner kreativen Interpretationen. So ist die Fliegende Kolonne[403] keine Lagerpolizei. Der Funktion einer Polizei im Lager am nächsten kommt der Ordnungsdienst von Arthur Pisk, der ursprünglich aus der Lagerfeuerwehr hervorgegangen ist. Die Deportationszüge gehen nicht nur dienstags ab,[404] und der im Film gezeigte Deportationszug verlässt Westerbork an einem Freitag. Mit dem Zug werden 936 und nicht 691 Personen deportiert, wie Farocki konstatiert. Im Durchschnitt werden pro Transport um die 1000 Personen deportiert. In den Zwischentiteln erfährt man: »Hier die Wäscherei für die über 10.000 Internierten«. Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hat Westerbork noch rund 3000 Internierte (17. April 1944: 3.020, 23. Mai 1944: 2.945),[405] zwischen November 1942 und Januar 1944 schwanken die Zahlen zwischen durchschnittlich 7.000 und 9.500. Deutlich über 10.000 Internierte hat Westerbork nur dreimal für sehr kurze Zeit. Das Lager ist für knapp 6.000 Personen ausgelegt. Bei der genaueren Analyse der Bilder von der Deportation wird konstatiert, die Einstellung mit Settela sei die einzige Nahaufnahme im Film und Breslauer habe aufgrund der traurigen Wirkung keine weiteren solchen direkten Blicke zu filmen gewagt. Das Westerborkmaterial enthält jedoch eine ganze Reihe weiterer Nahaufnahmen und es lassen sich mehr als 60 Blicke direkt in die Kamera feststellen. Diese Form der Darstellung ist also eher typisch für das Filmmaterial. Eine zweite Gruppe von Ungenauigkeiten sind irreführende Behauptungen, die zu gröberen Fehleinschätzungen führen. Zu diesen weitreichenden Missverständnissen zählt Farockis Spekulation über die Darstellung der arbeitenden Juden, die den größten Teil seines Films einnimmt. Im Abschnitt über die Landwirtschaft gibt es eine kurze Montage, in der wir erst ein Pferd sehen, das eine Egge zieht, und direkt darauf zwei Juden, die nun das Pferd ersetzen. Die dazugehörigen Tafeln: »Soll heißen: wir sind eure Arbeitstiere« und »Wir machen die Arbeit, die sonst Tiere und Maschinen tun«. Das Bild der Arbeiter, die als Zugtiere dienen, ist jedoch aus der NS-Propaganda bekannt und möglicherweise sogar ein versteckter, ironischer Hinweis des Westerborkfilmteams auf den propagandistischen Hintergrund seiner Auftragsarbeit. So gibt es in der *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* vom 20. Juli 1933 einen Bericht über »Fotos von Häftlingen vor Pflug, bewacht von SS-Männern mit Schäferhund«[406] mit der Bildunterschrift »Arbeiter als Zugtiere!«. Farocki entgeht aber vor allem ein anderer wichtiger Punkt bei der Darstellung der Arbeit. Die Titel »Es galt zu beweisen, wie nutzbringend das Lager war«, »Die Internierten von Westerbork fürchteten das Lager werde bald aufgelöst«, »Diese Filmaufnahmen sollten das Verhängnis abwenden«, »Die Bilder sollten sagen: das Lager nicht auflösen, die Arbeiter nicht deportieren!« nehmen eine naive Haltung ein, die weder eine konsistente Erklärung der Filmbilder liefert noch mit der Realität des Lagers zusammenpasst. Wer in den Betrieben oder in der Landwirtschaft eine Arbeitsstelle hat, ist dadurch von den Deportationen bis auf weiteres befreit, jedenfalls solange es ausreichend ungeschützte, zum Transport zur Verfügung stehende Jüdinnen und Juden im Lager gibt. Denn statt der gesperrten werden eben andere deportiert. Daher ziehen in der Landwirtschaft Juden eine Egge, obwohl es dafür Pferde gibt. Diese Arbeit ist aber nicht in einem produktiven Sinne nutzbringend, sondern funktioniert lediglich als Deckvisualisierung. Die Arbeit hat auch keine generell

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aufschiebende Wirkung, sondern bewirkt nur eine andere Reihenfolge der Deportationen. Internierte mit guten Beziehungen werden später deportiert und wer diesen Aufschub bis zum Kriegsende durchhalten kann, überlebt. Aufschub heißt also nur: andere vorschicken. Farockis Behauptung, die Internierten in Westerbork hätten Angst vor der Schließung des Lagers gehabt (»Die Insassen von Westerbork fürchteten, das Lager werde bald aufgelöst«) insinuiert eine Kontinuität der Belegschaft, die es, wie in Kapitel 5 dargelegt wurde, nicht gab. Die im Film abgelichteten Arbeiter:innen hatten ihre Posten erst wenige Wochen vorher bekommen. Ihre Vorgänger:innen waren erst kürzlich deportiert worden. Farockis Idee einer Ermächtigung der Internierten ist nachvollziehbar und ein interessanter Deutungsfilter. Sie lenkt aber auch von der eigentlich inhärenten Bildpolitik ab. Anders als bei der Analyse der Bilder aus Litzmannstadt durch Koch[407] findet bei Farocki keine Dekonstruktion des Täterblicks statt. Gemmeker liefert mit dem Film, ähnlich wie Genewein mit seinen Farbdias aus Litzmannstadt, einen Leistungsbericht seiner Mitarbeit an der »Endlösung«. Die Juden zum Schein arbeiten zu lassen und die damit verbundene Ausbeutung und Diskriminierung ist Gemmekers genuiner Beitrag zur antisemitischen Politik der deutschen Besatzungsmacht und diesen Beitrag dokumentiert er mit seinem Film. Eine sachhaltige Interpretation der im Film festgehaltenen Zusammenhänge kommt um diese Wahrheit nicht herum.

Die in Aufschub vorgenommenen Narrativierungen unterscheiden sich von denen, die in Pressers *Die Nacht der Girondisten* oder in *Boulevard des Misères* von Boas zu finden sind. Presser und Boas geht es darum, die im Lager virulenten Macht- und Motivstrukturen offenzulegen. Sie wollen verdeutlichen, wie verschwommen die Grenzen zwischen Täter:innen, zwangsweise Beteiligten und Opfern sind. Bei Farocki wird die Kollaboration, die ja auch im Anfertigen eines Filmes liegt, gar nicht thematisiert und damit stellt er die Internierten auch als Personen ohne Vorstellung einer Zukunft dar. Aber die Internierten ahnen, was sie im Osten erwartet und sie leiden gleichzeitig unter einer als Schuld wahrgenommenen Teilnahme, am Film und an der vorgetäuschten Arbeit. Sie antizipieren eine Nachwelt, die sie mit verunsicherten Blicken in die Kamera adressieren. Hinzu kommt, dass diese Art der freundlichen Kooperation von der Lagerleitung erwartet wird und Nichtkooperation mit Straftransport geahndet werden kann, die gefilmten Internierten hier also unter Zwang freundlich in die Kamera blicken. Indem Farocki so tut, als wäre die verstörend heile Welt, die da gezeigt wird, nur der Naivität der Internierten geschuldet, wehrt er die Möglichkeit ab, dass wir womöglich selbst Adressat:innen dieser Bilder sind. Die Gefilmten fragen sich:

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wer wird sich den Film anschauen? Und: Wird man später noch verstehen, in was für einer Zwangslage wir uns befinden? Auch die Bilder der Sonderkommandos aus Auschwitz von Alberto Errera meinen die Nachkriegsgenerationen. Das betrifft Täter:innen wie Opfer. Auch Gemmeker hat eine Vorstellung von einer Gesellschaft nach dem »Dritten Reich«, der er sich erklären will.

Obgleich Aufschub einer historiografischen Überprüfung also nicht standhält, ist die von Farocki vorgenommene Gegenüberstellung in erinnerungstheoretischer Perspektive fruchtbar. Das in seinen Rekonstruktionen sichtbar werdende *travelling memory,* aber auch die in den Texttafeln manifeste Ambivalenz der Bildinterpretation regen zur erneuten Befragung des Materials an und vermeiden gerade eine auf Abschluss abzielende, rein historiografische Befassung mit dem Filmgedächtnis des Westerborkfilms. Farocki verwendet 69 Einstellungen von den Zügen, wobei er einige mehrfach zeigt. Der immer wieder geäußerte, aber falsche Eindruck, Aufschub zeige das gesamte Material,[408] ist der ausgiebigen Verwendung der Bilder aus den anderen Rollen von den Werkstätten und dem Sport geschuldet, die immerhin 17 Minuten (zwei Montagen) des knapp 40-minütigen Kurzfilms ausmachen. Zieht man Einführung und Abspann ab, so bleiben 19 Minuten, in denen Farocki die neun Minuten der Züge mehrfach wiederholt, während von den verbleibenden 71 Minuten Westerborkmaterial weniger als ein Viertel gezeigt wird (24 % abzüglich der Zwischentitel). Interessant ist daher auch weniger, was Farocki zeigt, sondern was er weglässt. Das sind zum Beispiel die ikonischen Totalen vom abfahrenden Zug, die sich seiner ambivalenten Lesart offenbar entziehen. Vor allem aber fällt auf, dass Farocki keine Einstellungen vom zweiten Zug verwendet. Die häufige Verwendung dieser Einstellungen für die Ankunft in Auschwitz scheint hier implizit respektiert zu werden. Was auch immer die wirklichen Gründe gewesen sein mögen, so trägt die Abwesenheit dieser Einstellungen in Aufschub weiter zu ihrer Abtrennung vom restlichen Westerbork-Korpus bei. Aufschub verwendet die Statistiken aus dem Restmaterial in Rolle F1014, was darauf hindeutet, dass das vorhandene Material von Farocki komplett gesichtet wurde. Bei der Montage der Einstellungen aus der vierten Rolle ist Farocki etwas gelungen, was er selbst nicht kommentiert und offenbar übersehen hat. Die Frauen beim Ausruhen nach dem Säen sind dieselben wie die danach eingeschnittenen Frauen bei den Maurerarbeiten aus einem späteren Teil des Films. Farocki montiert sie daher zu einer Sequenz zusammen. Diese Montage legt offen, dass die Dreharbeiten an den verschiedenen Stationen außerhalb des Lagers mit immer demselben Trupp von Arbeiterinnen durchgeführt wurden. Es handelt sich bei den Einstellungen mit landwirtschaftlicher Arbeit also um gestellte Aufnahmen.

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die internationale Aufmerksamkeit, die der Westerborkfilm durch Aufschub erhält, führt auch zu neuen Aktivitäten in den Niederlanden. Zu den nur kurze Zeit später hergestellten Filmen über Westerbork gehört der Kurzdokumentarfilm Kamp Westerbork, de film (2010, Karel van den Berg). Er befasst sich mit der Entstehung des Westerborkfilms und zeigt als Hintergrund der Interviews Ausschnitte daraus, die auf Einrichtungsgegenstände und Wände der Villa des Lagerkommandanten Gemmeker projiziert werden, in der die Drehar-beiten stattfinden.

Das Westerborkmaterial läuft die meiste Zeit unkommentiert im Hintergrund und wird im Verlauf der Dokumentation nur dreimal vom Moderator gemeinsam mit den Zeitzeug:innen angeschaut und kommentiert. Näher betrachtet werden Szenen von den Zügen, der Gottesdienst aus der Rolle F1015 und das Fußballspiel. Outtakes kommen nicht zur Anwendung – hier hinterlässt also die damalige Unkenntnis des erst 2019 wiederentdeckten Negativmaterials Spuren –, aber erhebliche Teile des sogenannten Restmaterials (F1014 und F1015). Aus fast allen Abschnitten des Westerborkfilms werden Ausschnitte gezeigt. Trotz der ausführlichen Aufführung – allein 47 Einstellungen der Züge werden gezeigt – gibt es auffällige Auslassungen. So zeigt der Dokumentarfilm, wie auch Farockis Aufschub, keine Einstellungen vom zweiten Zug. Allerdings gibt es auf



Abb. 63 Chanita Moses, die Tochter von Rudolf Breslauer, und Moderator Karel van den Berg in Gemmekers Villa.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der DVD als Bonusmaterial eine 28-minütige, stumme Kurzfassung des gesamten Westerborkfilms, die mit erklärenden Untertiteln versehen ist. Sie enthält überraschend viele Einstellungen, allerdings oft erheblich gekürzt. Der im Dokumentarfilm fehlende zweite Zug wird hier gezeigt.

Aufschlussreich für die Entstehung des Westerborkfilms ist das Interview mit Henny Dormits, die sich auf den Aufnahmen des Gottesdienstes wiedererkennt. Sie war mit ihrer Familie auf Anraten von Freunden zum christlichen Glauben übergetreten, in der Hoffnung, so der Deportation zu entgehen. Trotz der Bemühungen der Kirchen in den Niederlanden werden diese Konvertiten schließlich doch ins Lager Westerbork und später nach Auschwitz deportiert. In Westerbork pflegen sie ein christliches Gemeindeleben. Henny Dormits erinnert die Dreharbeiten und reflektiert kurz über die Situation, in der Gemmeker einen Film über die Scheinrealität des Lagers dreht, innerhalb derer sie auf einer weiteren Zwischenebene der Täuschungen vorgibt, eine Christin zu sein, und zusätzlich am Gottesdienst wie eine Schauspielerin Gemmekers teilnimmt. »Was ist da noch echt?«, fragt sie am Ende.

Die Entstehung des Films ist das zentrale Thema von Kamp Westerbork, de film, der bereits im Titel eine eigentümliche Gleichsetzung von Lager und Film vornimmt. Nach einem kurzen Zitat aus Mechanicus' *Im Depot* erscheint der Rolltitel: »Kamp Westerbork, de film«, »camera: Rudolf Breslauer«, und »in opdracht van: Albert Gemmeker«.[409] Der Titel des Dokumentarfilms wird hier einfach als Titel des Westerborkfilms verwendet und mit dem Material gleichgesetzt, das Rudolf Breslauer als Kameramann zugeschrieben wird. Das ist filmpolitisch konsequent, da es Gemmeker als Produzent des Films frei steht, als Kameramann zu nennen, wen er will. Der Film macht gleich zu Beginn klar, worum es gehen wird: Um *het meisje* (Settela) und um die beiden Deutschen, den Fotografen Breslauer und den Polizisten Gemmeker, deren Lebenswege sich in Westerbork schicksalhaft kreuzen und die gemeinsam ein historisch wichtiges Filmdokument herstellen. Dabei werden Gemmekers Eitelkeit und Breslauers bescheidene Präzision schicksalhaft als perfekt ineinandergreifende Kombination dargestellt. Der Film als deutsches Projekt steht im Vordergrund, und so wird der niederländische Jude Abraham Hammelburg lediglich in einem Nebensatz als Beschaffer der Kamera genannt. Weder Karl Jordan, Wim Loeb oder Heinz Todtmann noch die Mitglieder des Contact-Afdeling werden erwähnt, und das Westerborknarrativ somit weiter vereinfacht. Das geht nicht ohne Schwierigkeiten, da Rudolf Breslauers Tochter Chanita Moses keinen Zweifel daran lässt, dass sie sich trotz lebendiger Erinnerungen an ihren Vater und die Zeit im Lager weder an irgend-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

welche Dreharbeiten noch an Gemmeker erinnern kann. Beim gemeinsamen Sichten der Szenen vom Zug, die auf eine Wand im Wohnzimmer der Gemmeker-Villa projiziert werden, bestätigt sie jedoch das durch Farocki geadelte Hauptnarrativ und weist auf den Koffer von Frouwke Kroon hin, mit dessen Hilfe das Datum des Drehtags ermittelt wurde. Schließlich identifiziert sie Settela zur Zufriedenheit des Moderators eigeninitiativ als das »Zigeunermädchen«. Mit diesem Verweis auf Duyns' Settela, Gezicht van het Verleden wird das heikle Thema der Umdeutung des berühmten Bildes als Selbstverständlichkeit abgehakt und die Verunsicherung, die durch Moses' inadäquate Erinnerung kurzzeitig entstanden war, beiseite geschoben.

An mehreren Stellen des Films werden Passagen aus Mechanicus' Tagebuch vorgelesen und mit Bildern des Westerborkfilms parallelisiert. Obgleich anfangs angemerkt wird, dass Mechanicus noch vor den Dreharbeiten nach Auschwitz deportiert wurde, treten Filmbilder und Tagebuchbeschreibungen unweigerlich miteinander in Dialog. Das Fehlen von Aufnahmen aus den Wohnbaracken wird zum Anlass für Spekulationen über verschollenes *footage* genommen, das es laut dem Leiter des Erinnerungszentrums Westerbork gegeben haben müsse und das womöglich noch irgendwo unentdeckt liege. So inszeniert der Dokumentarfilm das Filmmaterial aus Westerbork als mysteriöses, teilweise unentdecktes Artefakt, und wendet damit eins der Schlüsselnarrative des Archivfilmdiskurses an – von Metropolis bis zum Ghettofilm aus Warschau lebt die Beschäftigung mit diesen Dokumenten seit langem von Geschichten über wirkliche Funde und Gerüchte über noch wiederzuentdeckende Materialien. Schließlich wird die im Film dargestellte Scheinwelt adressiert und gemutmaßt, Gemmeker habe mit dem Film die kriegswichtige Produktion seines Lagers für seine Vorgesetzten in Berlin dokumentieren wollen. Kamp Westerbork, de film wiederholt also eine Reihe bekannter Narrative, versucht aber durch Auslassungen ein simpleres Hauptnarrativ zu formulieren. In dieser Erzählung gibt es nur noch Gemmeker und Breslauer, die beide um den wahren Bestimmungsort der Deportationen wissen, im Gegensatz zu den niederländischen Internierten. Beide haben ein gemeinsames Ziel: die Lebensdauer des Lagers zu verlängern. Gemmeker will sich so seinen Posten sichern und Breslauer sich und anderen das Leben retten. Chanita Moses bildet hier eine Brücke. Sie spricht fließend Niederländisch und hat ihren deutschen Namen abgelegt. Moses legitimiert und authentifiziert als Tochter des Fotografen Breslauer den Film und stellt gleichzeitig eine Verbindung zu den Niederländer:innen und zu den Holocaustüberlebenden in Israel her. Die Gemmekervilla als Ort der Erinnerung erlaubt den Überlebenden einen

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Moment des Triumphs. Die Wände und Türen als Projektionsflächen des Films wirken wie eine stumme Anklage und stellen eine doppelte Verbindung zur Vergangenheit her. Der Westerborkfilm wird dadurch stärker als sonst an Gemmeker herangerückt, dessen angebliche Nähe zu »seinen Juden« er gleichzeitig durch die Aussagen von Moses als Mythos entlarvt. Auch wenn nicht zugegeben wird, dass die Hauptquelle der Informationen über die Produktion Zeugenaussagen des Angeklagten Gemmeker sind, so gibt der Film wenigstens einen Hinweis: Am Ende wird ein Teil des Gerichtsprotokolls mit verteilten Rollen gelesen und Gemmeker wird mit einer Aussage zitiert, die einem Teil des Hauptnarrativs widerspricht. Er bestreitet vehement, den Film für seine Vorgesetzten gemacht zu haben. So bleibt die Dokumentation ganz am Ende ambivalent und widersprüchlich, womit sie dem Westerborkfilm wenigstens teilweise gerecht wird. Kamp Westerbork, de film arbeitet also direkt an der Formierung und Vereinfachung des Filmgedächtnisses vom Westerborkfilm. Allerdings wird er nur in den Niederlanden gezeigt.

Außerhalb der Niederlande taucht das Westerborkmaterial ab den 2010er Jahren vermehrt in Filmen über die letzten Holocaustüberlebenden auf. Insgesamt nimmt die Verwendung des Westerborkmaterials in Holocaust-Dokumentarfilmen infolge der Popularität des Materials seit Aufschub weiter zu. Mit The Lady in Number 6: Music Saved My Life (2013, Malcolm Clarke) gewinnt 2014 ein weiterer Dokumentarfilm über den Holocaust einen Oscar, der Westerborkmaterial verwendet. Damit setzt diese kanadische Produktion die Tendenz bei Holocaust-Dokumentarfilmen fort, eher für die nationalen Filmpreise wie BAFTA und Academy Award nominiert zu werden als auf einem der A-Festivals (beispielsweise in Cannes, Venedig oder Berlin) im Wettbewerb zu laufen. Hier kommt eine Einstellung vom ersten Zug – die misstrauisch blickenden niederländischen Gendarme – in einer Passage über die Ankunft in Auschwitz zur Verwendung. Eine weitere Einstellung mit SS-Offizieren beim dritten Zug war wohl für die Verwendung vorgesehen, dann aber wieder entfernt worden; allerdings sind zwei Frames dieses Experiments als kleine Irritation erhalten geblieben. Hier wurde also versucht, mit dem Westerborkfilm das Moment des Zwangs durch uniformierte Täter zu verdeutlichen. Ikonische oder bekanntere Bilder kommen nicht zum Einsatz. Diese Verwendung ist nicht untypisch und dem Status des Materials als ikonisch geschuldet. Zwar wird keine der typischen Einstellungen verwendet, das Material wird aber generell in Erwägung gezogen und schließlich findet eins der weniger bekannten Bilder einen Platz im Film. The Lady in Number 6 ist ein Beispiel des in den 1980er Jahren aufkommenden und seit Mitte

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der 1990 Jahre weitverbreiteten Überlebenden- oder Zeitzeug:innenfilms. Diese Filme konzentrieren sich auf die Erinnerungen und das Leben einer einzelnen Person und verwenden in der Regel nur wenig Archivmaterial. Sie bestehen zum großen Teil aus den Erzählungen der Überlebenden. Bekannte Beispiele dieses Genres sind Choice & Destiny (1993, Tsipi Reichenbach), Verzeihung, ich lebe (2000, Andrzeij Klamp, Marek Pelc) und Gerdas Schweigen (2008, Britta Wauer).[410] Die Protagonistin von The Lady in Number 6, Alice Herz-Sommer, zum Zeitpunkt des Drehs mit 109 Jahren älteste Holocaustüberlebende, ist Pianistin und Theresienstadt-Überlebende. Der Film markiert also auch einen Wendepunkt: das Abtreten der Zeitzeug:innengeneration. Dass Herz-Sommer eine Woche vor der Bekanntgabe der Oscars mit 110 Jahren verstirbt, hat zwar keinen Einfluss mehr auf die Stimmvergabe der Akademiemitglieder, sorgt aber für weitere Aufmerksamkeit.[411] Die Berichterstattung fokussiert auf Theresienstadt und erwähnt teilweise den Film Theresienstadt von 1944, geht aber nicht auf das sonstige Archivmaterial ein.

2017 nominiert das Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid den Westerborkfilm für die Aufnahme ins International Memory of the World Register der UNESCO, und am 30. Oktober wird die Aufnahme durch die UNESCO bekannt gegeben. Die Kurzfassung der Begründung geht auch auf die Verwendung des Materials in Dokumentarfilmen, Spielfilmen und journalistischen Beiträgen ein und betont den ikonischen Status der Szene mit Settela. Neben vielen anderen Kriterien wird unter *5.3.6 Social / spiritual / community significance* erwähnt, dass es sich um das am häufigsten verwendete Material des Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid handelt. Allerdings werden hier außer Farockis Aufschub nur drei weitere niederländische Fernsehproduktionen als Beispiele genannt und keiner der bekannten Holocaust-Dokumentarfilme. Die ausführliche Begründung des Historikers Rob van der Laarse (Appendix A) legt ihren Schwerpunkt auf die Bedeutung des Westerborkfilms als Dokumentation des Lagers, das wiederum als »a collective memory among Jewish survivor communities« in den Vordergrund gerückt und gleichzeitig distanzierend exklusiv der Erinnerung der Opfer zugeschrieben wird. Der Westerborkfilm wird somit auf eine »unique documentation of this Holocaust site« reduziert und seine Bedeutung für die Formierung der Holocausterinnerung nur am Rande gewürdigt. Darüber hinaus schreibt die Nominierung die Autorschaft Rudolf Breslauers fest und begründet so den Status des Materials als gemeinfrei. Die hier formulierte Bedeutung als Dokument steht in einem gewissen Spannungsverhältnis zum Status als Täterfilm und konsequenterweise geraten Autorschaft und Einfluss der SS in der historischen

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Begründung ganz und gar aus dem Blick. Indem das in Cherry Duyns' Film Gezicht van het Verleden angedeutete Narrativ der heimlich aus dem Lager geschmuggelten Filmszenen weiter ausgebaut wird, erscheint der Westerborkfilm in der UNESCO-Nominierung nun als subversives Projekt der Lagerinsassen. Diese doch sehr freie Interpretation der überlieferten Spuren ist wahrscheinlich dem Zweck Präsentation des Materials als Welt*dokument*enerbe geschuldet. Die zahlreichen problematischen Implikationen der historischen Begründung haben nur indirekt mit der Verwendungsgeschichte des Westerborkfilms zu tun und können hier daher nicht ausführlicher gewürdigt werden. Die Aufnahme ins International Memory of the World Register der UNESCO ist zu begrüßen und wird zur Erhaltung und zur weiteren Verbreitung des Westerborkfilms und damit der Holocausterinnerung beitragen.

Ebenfalls in das Genre der Überlebendenfilme gehört der Kurzfilm The Number on Great-Grandpa's Arm (2018, Amy Schatz) über den 90-jährigen Jack Feldman, der seinem 10-jährigen Ur-Enkel Elliott Saiontz von seiner Herkunft und dem Ursprung seiner Nummerntätowierung erzählt. Dabei verwendet der Film kein Archivfilmmaterial, sondern mit Hilfe ikonischer Filmausschnitte hergestellte, animierte Aquarellsequenzen (Abb. 64).

Dieser »indirect use«, die Transformation von Einstellungen aus den Befreiungsfilmen, dem Warschauer Ghettofilm und dem Westerborkmaterial in Aquarell-Animationen also, ist die erste bekannte Nutzung dieser Technik für Holocaust *footage*. The Number on Great-Grandpa's Arm erhält dafür 2018 den Primetime Emmy for Outstanding Individual Achievement in Animation. The Number on Great-Grandpa's Arm stellt eine weitere, wenn auch nur graduelle Neuerung in der dokumentarfilmischen Befassung mit der Holocausterinnerung dar, da hier eine bisher unbekannte Generationenbeziehung thematisiert wird, nämlich die zwischen Holocaustüberlebenden und deren *Ur*enkel:innen. Mögen diese Fälle auch selten und der zu überbrückende zeitliche Abstand von fast einem Jahrhundert kaum vorstellbar sein, bergen sie doch eine Besonderheit, die in den 2010er Jahren nur Urgroßeltern und Urenkel:innen gemeinsam haben können. Elliott ist zur Zeit der Filmaufnahmen so alt wie sein Urgroßvater zum Zeitpunkt seiner Deportation nach Auschwitz. Jack Feldmans Erzählung bekommt eine Unmittelbarkeit, die dieser Konstellation geschuldet ist. Anders als bei den mit *postmemory* befassten Dokumentarfilmen wird hier aber weniger eine vorgestellte Gemeinschaft der Kinder von Holocaustüberlebenden (oder respektive: die Gemeinschaft der Urgroßeltern und Urgroßenkel:innen) adressiert, sondern ein unendlich größeres Publikum, das sich für den Holocaust als historisches Ereig-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 64 The Number on Great-Grandpa's Arm

nis interessiert und nach Möglichkeiten sucht, diese Vergangenheit an Kinder zu vermitteln. The Number on Great-Grandpa's Arm hat am internationalen Tag der Holocausterinnerung, dem 27. Januar 2018, auf HBO Premiere.[412] Der Kurzfilm löst Begeisterung aus und wird in den Jahren 2021, 2022 und 2023 in Zeitungsberichten in den USA besprochen. Jack Feldmans Tod während der Corona-Pandemie 2021 trägt mit zur Aufmerksamkeit bei, die dem Film zuteilwird. Die letzte, bei Abschluss dieser Arbeit bekannte öffentliche Aufführung findet am 3. Mai 2023 in Northampton, Massachusetts statt.

Der Film befasst sich mit einer Reihe von für die Formierung der Holocausterinnerung relevanten Phänomenen. So stellt sich im Verlauf der Erzählung heraus, dass Jack Feldman mit seinen Kindern kaum je über seine Erlebnisse sprach. Erst mit den Enkel:innen und Urenkel:innen wird dies möglich. Der Film zeigt jedoch mehr als die Vermittlung der Holocausterinnerung im Sinne einer Weitergabe von Wissen. Im Familiengespräch zwischen Elliott und Jack erscheint der Urenkel als bereits über den Holocaust informierter Verwandter, der sich von Jack eine unglaubliche Geschichte erzählen lässt, die er zwar bereits kennt, aber noch einmal hören möchte. So nimmt Urenkel Elliott selbst die Rolle eines Vermittlers ein. Er bietet seinem Urgroßvater eine Bühne, auf der er seine Geschichte für die Öffentlichkeit der Kamera in einer kindgerechten Art und Weise erzählen kann. Es geht also nicht nur um die Weitergabe von Wissen, sondern das Erzäh-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

len hat eine übergeordnete und quasi rituelle Bedeutung, sowohl für den Zeitzeugen als auch für den Nachgeborenen. Denn in der Kommunikation zwischen Urenkel und Urgroßvater liegt noch ein weiterer Aspekt, der für die Holocausterinnerung konstitutiv ist und die starke emotionale Wirkung des Kurzfilms erklärt. Den Film hindurch geht Elliott mit seinem Urgroßvater nicht wie mit einem Faktotum um, sondern seine Körpersprache macht deutlich, dass er ihn als jemanden wahrnimmt, der Schreckliches erlebt hat und der sein Mitleid braucht, den er trösten muss, und hier finden wir wieder das Mitgefühl als das zentrale Motiv bei der Tradierung der Holocausterinnerung.

Die Auswahl des Archivmaterials wird in den Zeitungsberichten dem Künstler Jeff Scher zugeschrieben, der mit seinen Kolleg:innen »mountains of Holocaust-era photos and documentary footage« studiert hat, »zeroing in on material that reflected Feldman's story«.[413] In einem *rotoscoping* genannten Verfahren fertigt Scher für jeden *frame* ein Aquarell an (insgesamt knapp 6000), die in einer Geschwindigkeit von zwölf Bildern pro Sekunde zu rund acht Minuten Animation zusammengesetzt werden.[414] Die so erreichte Distanzierung erlaubt es, eine Verbindung zur historischen Realität herzustellen, ohne auf eine gerade für Kinder allzu erschreckende fotorealistische Darstellung zurückgreifen zu müssen. Inspiriert ist der Film durch das Kinderbuch *The Number on my Grandfather's Arm* von 1987.[415] Die Generationen-Konstellation weckt Erinnerungen an Darstellungen wie den Comic *Second Generation – The Things I Didn't Tell My Father* (Abb. 65) von Michel Kichka oder die entsprechende Szene aus Art Spiegelmanns Comic *Maus*, die jeweils die Nummerntätowierung als Anlass für die intergenerationale Kommunikation über den Holocaust nehmen.[416]

Obwohl in den Presseberichten immer wieder auf die Aquarell-Animationen und das Archivmaterial eingegangen wird, gibt es keine Hinweise auf die ikonischen Quellen, und auch das für die Presseberichte ausgewählte Aquarell-Standbild zeigt nicht etwa ikonisches Archivmaterial, sondern ein kaum bekanntes Foto von Walter Genewein aus Litzmannstadt, das auf der HBO-Internetseite für die Ankündigung eigenartigerweise (offenbar aufgrund eines Missverständnisses) als Originalfoto und nicht als Aquarell verwendet wird.[417] So unwahrscheinlich es klingt, die Archivfilmvorlagen haben offenbar weder für die Werbefachleute bei HBO noch für die Produktionsfirma von Amy Schatz besondere Bedeutung. Das Wissen um die bekannteren Archivmaterialien, das in den 1990er und 2000er Jahren im Mittelpunkt gestanden hat, schwindet also wieder aus den sozialen Gedächtnissen. Die Archive Producer:innen und eine kleine Gruppe von Filmhistoriker:innen verfügen über dieses Wissen, und die Bilder werden durch

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 65 Michel Kichka: Second Generation – The Things I Didn't Tell My Father, Europe Comics, 2016 (2012)

das selektive Bildergedächtnis weiterhin unbewusst affirmiert, zumindest lässt sich die überdurchschnittliche Resonanz auf den Film so deuten. Die späte Befassung mit Zeitzeug:innen zeigt aber auch, wie sehr die sozialen Gedächtnisse auf eine Erdung in individuellen Erinnerungen angewiesen sind. Die von Guido Knopp in den 1990ern eingeführte Technik der Befragung unbeteiligter *bystander* zwecks der Konstruktion von Unschuld als Identifikationsmöglichkeit für die Erinnerungsgemeinschaft der Täter:innen und *bystander* hat sich am Ende nicht als nachhaltiges Konzept erwiesen. An der ungenauen Benennung des Westerborkmaterials in den Produktionsunterlagen und in der Fernsehdatenbank FESAD ändert sich auch in den 2000er und 2010er Jahren nichts. Insgesamt tauchen die Begriffe Westerbork und die häufige Fehlbenennung »Wester-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

borg« 220 Mal in der FESAD-Datenbank auf, aber nur selten beziehen sie sich auf verwendetes Archivmaterial. Dennoch finden sich interessante Einträge, wie die Materialauflistung für den Dokumentarfilm Hitlers Menschenhändler (2012, Thomas Ammann, Stefan Aust, Caroline Schmidt):

> KZ-Häftlinge mit Gepäck vor dem Transport in den Osten; Schild ›Westerbork – Auschwitz‹ (Schriftzug) am Zug; Schriftzug an einem Waggon ›74. Pers. ‹; Kind mit Kopftuch schaut apathisch aus dem Waggon.

Seit Beginn der 2020er Jahre gibt es unter den 36 ermittelten Filmen mit Westerborkmaterial zwei, die hier abschließend Erwähnung finden sollen, und zwar die niederländische Produktion Gemmeker (2020, Robert Schinkel) und die kontrovers diskutierte US-amerikanische Serie The US and the Holocaust (2022, Ken Burns). Gemmeker ist ein gut halbstündiges Drama, in dem zwei Schauspieler das 1947 von Mauritz Frankenhuis mit dem damals inhaftierten Lagerkommandanten von Westerbork Albert Konrad Gemmeker geführte Interview nachspielen. Frankenhuis hat das Interview kurz nach seinem Besuch zu einem Buch verarbeitet und veröffentlicht.[418] Der Westerborkfilm wird in dem Gespräch nicht thematisiert. Für die Bilderwanderung relevant ist Gemmeker, weil auf das Drama mehrere Minuten neu gescannte und nachkolorierte Szenen des Westerborkfilms folgen. Ausgangsmaterial ist das 2019 aufgefundene Negativmaterial. Gemmeker zeigt das Westerborkmaterial also erstmals in noch nie vorher gesehener Schärfe und Detailgenauigkeit. Hinzu kommt, dass die Kolorierung nicht nur die Farbigkeit der Anzüge der Ordnungsdienstler und den roten Anstrich der Waggons erstmals in Erscheinung treten lässt. Durch Einfärbungen wird die spiegelnde Oberfläche einer Wasserpfütze erkennbar und durch selektive Lichtbestimmung treten Details aus dem Inneren der Waggons hervor, die vorher nicht zu sehen waren. In der für Gemmeker erstellten Bearbeitung des Materials werden also auch Eingeweihten neue Erkenntnisse offenbart. Obwohl die Veröffentlichung kaum über die Grenzen der Niederlande hinaus wahrgenommen wird – der Film läuft lediglich auf den internationalen Filmfestspielen in Seoul – hat diese Bearbeitung und ihre zeitweilige Verfügbarmachung als Webstream in Kombination mit der Gemeinfreiheit das Potenzial, über das bisherige Maß hinaus Dokumentarfilmer für den Westerborkfilm zu interessieren. Allerdings scheint es in den Kontexten, in denen das Westerborkmaterial aktuell verwendet wird, kaum Interesse an solchen Bearbeitungen zu geben, und so konnte bisher keine Verwendung dieser Version nachgewiesen werden. Es findet sich zwar eine Ver-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wendung von koloriertem Westerborkmaterial in The Devil's Confession: The Lost Eichmann Tapes (2022, Yariv Mozer) und die Kolorierung wird sogar in den Rezensionen erwähnt,[419] allerdings handelt es sich nicht um das aufwändig eingefärbte Material aus Robert Schinkels Kurzfilm Gemmeker von 2020, sondern um eine andere, recht unscharfe Abtastung.

Obgleich der Holocaust seit der Postkolonialismus-Debatte und der von A. Dirk Moses angestoßenen Diskussion um den »Katechismus der Deutschen«[420] vor allem im Zusammenhang mit der Singularitäts- und Israelkritik in den Blick genommen wird und diese Entwicklung in Bezug auf eine mögliche Verdrängung der Holocausterinnerung ernst genommen werden muss, findet derzeit eine weitere, eher graduelle Umdeutung statt, und zwar in Bezug auf die Frage nach der Mitwisserschaft seitens der Alliierten. War dies bereits in den 1980er Jahren eine Frage, die außerhalb der Mehrheitsgesellschaft in wenig beachteten Filmen wie Who shall live and who shall die? (1982, Laurence Jarvik) diskutiert wurde, so holt Ken Burns das Thema in seiner an ein Massenpublikum gerichteten Serie The US and the Holocaust (2022) überraschend wieder auf die Leinwand. Allerdings bleibt Burns nicht bei der Kritik an der Untätigkeit der informierten Alliierten, sondern bietet ein ganz neues Narrativ, das zwar die mangelnde Hilfe für die verfolgten Jüdinnen und Juden anprangert, diese jedoch als unglücklichen Vorlauf einer dann umso erfolgreicheren Beendigung des Holocaust am Ende des Krieges darstellt. Trotz der Einengung der Perspektive auf eine nationale, US-amerikanische Selbstbefragung und trotz des Versuchs einer Bestätigung der entscheidenden Rolle der USA für die Beendigung des Holocaust, enthält die Serie quasi im Vorbeigehen einige nur schwer verdauliche Kommentare auf die aktuellen Debatten in Europa, in denen es ja auch um die Frage nach der Vergleichbarkeit des Holocaust mit anderen Unrechtssystemen und Genoziden geht. Burns vergleicht in einer für deutsche Medien unvorstellbaren Distanziertheit die Rassengesetze der Amerikaner:innen und der Nationalsozialist:innen als ähnliche Begleiterscheinungen rassistischer Gesellschaften und mutmaßt, die Deutschen hätten die Nürnberger Gesetze entlang US-amerikanischer Regelungen zur Rassentrennung aus den Südstaaten modelliert. Hier geht es sicher auch um den Reiz des Tabubruchs. Burns unterschlägt dabei jedoch den inhärenten Vernichtungswillen des deutschen Antisemitismus, der für den US-amerikanischen, auf Ausbeutung abzielenden Rassismus weniger typisch ist. Er stellt aber auch bisher falsch Dargestelltes richtig. Burns bricht zu Recht mit dem Mythos der unwissenden Alliierten. Er verwendet fast das gesamte kanonische Archivmaterial, setzt das Westerborkmaterial aber nur sehr spärlich ein. Das Presseecho

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

befasst sich kaum mit dem Archivmaterial und lediglich die Passagen mit Nazi-aufmärschen in Amerika finden sporadisch Erwähnung. So kehrt der Holocaust-Dokumentarfilm als erinnerungskulturelle Manifestation und damit auch die Holocausterinnerung selbst mit THE US AND THE HOLOCAUST an den Punkt in der Geschichte zurück, von dem aus unsere Untersuchung ihren Ursprung nahm – den sozialen Gedächtnissen vom Judenmord, die bereits entstanden, während der Genozid vollzogen wurde. THE US AND THE HOLOCAUST wird in der Presse als Kommentar auf die internationale Flüchtlingskrise gewertet und die Anklage, zu wenig getan zu haben, wird als aktueller Appell an einen menschlicheren Umgang mit den Flüchtlingen interpretiert. Auch wenn diese Instrumentalisierung von manchen als Relativierung des Holocaust gewertet wird, könnte man sie auch als guten Abschluss einer langen Entwicklung betrachten. War die Verfolgung der Juden und Jüdinnen nach dem Krieg zunächst weiterhin eine unerwünschte Erinnerung, wurde die verspätete Historisierung des Judenmords durch eine Transformation der Jüdinnen und Juden zu Mitmenschen im Kontext der mitfühlenden Holocausterinnerung möglich. Die Singularitätsthese verhinderte jedoch, dass dieser Status zu wirklicher Gleichheit führte. Weiterhin galten für die Opfer des Holocaust andere Regeln als für Opfer anderer Konflikte – Gefolterte und Tote durften beispielsweise gezeigt werden. Mit dem Eingeständnis, den Judenmord trotz Kenntnis und Möglichkeit nicht verhindert zu haben, werden die Juden und Jüdinnen einerseits erneut als Verlassene sichtbar. Mit dem Appell, die Wiederholung solcher Fehlentwicklungen in Zukunft zu vermeiden, werden sie jedoch nicht nur wieder in den Kreis der Mitmenschen aufgenommen, sondern die Jüdinnen und Juden tragen zu einer Aufwertung der heutigen Flüchtlinge bei, und die aktuelle Situation erscheint wie eine zweite Chance, Fehler aus der Vergangenheit wiedergutzumachen. Das Westerborkmaterial spielt in diesen Entwicklungen, wie gezeigt werden konnte, eine maßgebliche Rolle. Es illustriert in der dritten Folge von THE US AND THE HOLOCAUST eine Passage über die Deportation der Familie von Anne Frank nach Auschwitz. Auch wenn der Zug im Westerborkfilm einige Monate vorher abfuhr, scheint diese illustrative Verwendung legitim. Die Tragik dieser Szenen liegt darin, dass das Umdenken in den USA zu diesem Zeitpunkt bereits eingesetzt hat, dieser Sinneswandel für Anne Frank aber zu spät kommt.

Damit wird deutlich, dass Ken Burns mit THE US AND THE HOLOCAUST nicht nur an die verschütteten Ursprünge der Holocausterinnerung zurückkehrt. Er erneuert auch ein längst vergessenes Narrativ, das bereits am Anfang der Verarbeitung der NS-Gräuel durch die Alliierten steht, nämlich die Anklage der Bil-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der aus Bergen-Belsen, die schon direkt nach dem Krieg die Frage nach dem Zuspätkommen aufwerfen. Schon in den 1990er Jahren wird diese Interpretation auf die Bilder der abgemagerten bosnischen Flüchtlinge übertragen. Damals klagen britische Zeitungen mit dem Slogan »Belsen '92« die Zustände in serbischen Gefangenenlagern an und stellen einen direkten Zusammenhang zum Zuspätkommen der Alliierten im Zweiten Weltkrieg her.

Historisch nicht ganz korrekt, aber die Gleichzeitigkeit von Befreiung und weiter ablaufenden Deportationen demonstrierend, wird das Westerborkmaterial vom Mai 1944 in The US and the Holocaust *hinter* das Archivmaterial von der Befreiung Majdaneks im Juli 1944 montiert. Es illustriert die Deportation der Anne Frank im September. In der Tat fahren auch nach der Befreiung von Majdanek noch fünf weitere Transporte von Westerbork nach Auschwitz, Theresienstadt und Bergen-Belsen. Damit verstärkt sich das tragische Moment der gescheiterten Rettung, die sich schon in greifbarer Nähe befindet. Das Westerborkmaterial erweist sich so ein weiteres Mal als für eine Reformierung der Holocausterinnerung konstitutiv. Bezeichnenderweise beziehen sich fast alle Zeitungskritiken auf ein Anne-Frank-Zitat aus der dritten Episode und somit auf die Passage mit dem Westerborkmaterial. Verwendet werden Szenen von der Metallverwertung und Einstellungen mit Juden und Jüdinnen am Bahnsteig sowie eine Einstellung des abfahrenden Zugs. Keine der ikonischen Bilder, weder Settela noch die Totalen vom aus dem Lager fahrenden Zug werden gezeigt. Die Auswahl ist nicht auf Effekt ausgelegt, sondern eher pragmatisch und sachlich. Die zwei Einstellungen von der Metallverwertung illustrieren die Zwangsarbeit der Familie Frank, deren Geschichte der Montage unterlegt ist.

2007 taucht das Westerborkmaterial erstmals indirekt in einem Comic auf, und zwar in Eric Heuvels *Die Suche,* einem vom Anne-Frank-Haus in Zusammenarbeit mit dem Jüdischen Historischen Museum in Amsterdam entwickelten Konzept für Bildungszwecke.

Viele Details sind Bezugnahmen auf das Westerborkmaterial. Der karge Bahnsteig mit den Pfützen, die Uniformierten mit dem Hund, der Soldat am Waggon, die »76«,[421] die mit Kreide auf einen Waggon gemalt wird, auf dem das bekannte Schild »Westerbork-Auschwitz, Auschwitz-Westerbork« angebracht ist, die fahrbare Bahre, das Schließen der Waggontüren und das Fässchen für die Notdurft haben alle ihren Ursprung im Filmmaterial. Diese indirekte Verwendung und die animierten Aquarelle aus The Number on Great-Grandpa's Arm sind deutliche Zeichen dafür, wie sehr das Westerborkmaterial immer noch Teil der

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 66 Zeitungen mit dem an Bergen-Belsen erinnernden Bild des abgemagerten Bosniers.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kollektiven Bildergedächtnisse ist, auch wenn das konkrete Wissen über den Film bereits wieder abnimmt.

2021 veröffentlichen Broersma und Rossing eine aktualisierte Version ihrer Broschüre *Kamp Westerbork gefilmd*, dieses Mal als hochwertige Hardcover-Ausgabe. Mehr noch als dem Vorgänger gelingt es diesem Buch, die Geschichte des Westerborkfilms mit den Schicksalen von vage identifizierten Holocaustopfern und -überlebenden zu verweben. Es ist daher ein wichtiger Beitrag zur Erneuerung der Holocausterinnerung in den Niederlanden. Die Verwendungen des Westerborkmaterials haben sich durch die Ernennung zum Weltdokumentenerbe 2017 nicht nennenswert verändert. Den wichtigsten internationalen Popularitätsschub stellt die Veröffentlichung durch Farockis Aufschub 2007 dar, und in



Abb. 67 *Die Suche* (2007, Eric Heuvel).

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Niederlanden ist die Entdeckung der Settela 1994 das für das Filmgedächtnis wichtigste Ereignis. Trotz der Debatten über den »Katechismus« und die Singularität des Holocaust hat sich an der weltweiten Verbreitung einer von Mitleid bestimmten Holocausterinnerung bis heute nichts geändert. Allerdings hat sich auch an einem weltweit verbreiteten Antisemitismus nichts geändert, und die Erinnerung an den Holocaust muss weiterhin als wichtige Form seiner Bekämpfung weitergegeben und erneuert werden.

1 In Anlehnung an den Begriff des *carriers* aus Erlls Theorie vom *travelling memory* wird von *carrier films* oder Trägerfilmen gesprochen, wenn von Dokumentarfilmen die Rede ist, die Archivmaterial verwenden.
2 Vgl. Filmlexikon der Uni Kiel, URL: https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:Re-educationfilms-5247 (zuletzt besucht: 20.10.2023).
3 Vgl. Steinle 2007, S. 276.
4 Vgl. Baron 2014.
5 Leyda 1964, S. 96.
6 Vgl. Ebbrecht-Hartmann 2016.
7 Für eine detaillierte Darstellung der komplizierten und immer wieder verschobenen Herstellung von NÜRNBERG UND SEINE LEHRE vgl. Lindeperg 2021.
8 Die dieser Analyse zugrundeliegende deutsche Originalfassung aus dem Bundesarchiv Filmarchiv (BA 35641-1) stimmt vom Schnitt her mit der auf Blu-Ray veröffentlichten englischen Fassung (mit Ausnahme einzelner Frames beim Mogilew-Material) überein. Auch der Kommentar und die zitierten Dokumente sind exakt übersetzt. Die deutsche Fassung erklärt lediglich bei einer kurzen Montage aus Befreiungsbildern, die in der englischen Fassung stumm ist, die Opfer seien das Ergebnis »wissenschaftlichen Mords« und des »nationalsozialistischen Ideenguts«.
9 Das Voice-over hält sich nicht streng an Höß' Wortlaut, gibt ihn aber sinngemäß richtig wieder. Der auffällige Wechsel in der Bezeichnung der Mordopfer findet sich auch bei Höß wieder, der in Passagen über die konkrete Tötung von »Menschen« spricht, bei statistischen Aufzählungen aber von »Juden«.
10 Vgl. Lindeperg 2021, S. 347.
11 Eine Besprechung in *Die Filmwoche Nr. 50* (3. Jahrgang 1949) erwähnt, dass der Film nur »in den üblichen kleinen Anzeigen des Wochenprogramms angekündigt« wurde.
12 *Berliner Zeitung*, 11.3.1949.
13 *Neues Deutschland*, 24.9.1949. Stuart Schulberg fertigt 1947 eine englische Fassung für seine Vorgesetzten an. Diese wird aber erst in den 1990er Jahren in den USA öffentlich

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aufgeführt und in den 2000er Jahren von der Tochter Stuart Schulbergs als Blu-Ray-Edition veröffentlicht.

14 Vgl. Leyda 1964, S. 73.

15 Die verzögerte Herstellung, die von Lindeperg 2021 detailliert rekonstruiert wird, erinnert an die Produktionsgeschichte von Sidney Bernsteins German Concentration Camp Factual Survey.

16 Vgl. Lindeperg 2010.

17 In Du und mancher Kamerad (1956, Annelie und Andrew Thorndike) werden zum ersten Mal ein paar wenige Einstellungen aus dem Ghettofilm gezeigt, allerdings erhält auch dieser Film nur wenig Resonanz.

18 Peter Schier-Gribowsky wird immer wieder Peter Schier-Gribowski mit »i« am Ende genannt (auch in der IMDb). In den Vor- und Abspanntiteln von Auf den Spuren des Henkers und Als wär's ein Stück von Dir! und auch im erhaltenen Schnittprotokoll von Als wär's ein Stück von Dir! wird der Name mit »y« geschrieben, daher wird diese Schreibweise hier verwendet.

19 Ab Mitte der 1990er Jahre gerät dieser Zusammenhang mehr und mehr in den Fokus der Psychoanalyse. Vgl. Anita Eckstaedt: *Nationalsozialismus in der »Zweiten Generation«. Psychoanalyse von Hörigkeitsverhältnissen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

20 Für den Begriff der umstrittenen Erinnerung siehe: Joshua D. Zimmermann: *Contested Memories: Poles and Jews During the Holocaust and Its Aftermath.* New Jersey: Rutgers University Press 2003.

21 Eine ausführliche Rekonstruktion der Aufführungen findet sich u. a. bei Lindeperg 2021.

22 Auch der sowjetische Film Oswiecim wurde gezeigt sowie diverse Einzelsujets. Für eine Übersicht siehe Lindeperg 2021.

23 Teile des »Ghettofilms« aus Warschau hingegen lagen Budd Schulberg vor und wurden nicht zur Aufführung ausgewählt.

24 Verfahrensnummer: NL010. Verfahrensgegenstand: »Hatte als HSSPF und Generalkommissar für das Sicherheitswesen in den Niederlanden maßgeblichen Anteil an der Entrechtung, Verhaftung und Deportation der niederländischen Juden, von denen über 100.000 den Tod fanden. Durchführung von Razzien und Verhaftungen für den Arbeitseinsatz in Deutschland. Deportation einiger Tausend Studenten nach dem Attentat auf General Seyffard, den Führer der niederländischen Freiwilligen Legion der Waffen-SS. Bekämpfung der Widerstandsbewegung durch sog. Silbertanne-Aktionen, Repressalerschießungen, Sippenhaft, Kollektivgeldstrafen und Beschlagnahmen privaten Eigentums sowie durch die Einziehung der Rundfunkgeräte in den Niederlanden.« [meine Übersetzung, F. S.] URL: http://www1.jur.uva.nl/junsv/ned/NL-Verfahren/NL010.htm (zuletzt besucht: 19.11.2017).

25 Polygoon Hollands Nieuws week 48-15 (cat.nr. 002338-001), siehe auch URL: https://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=1099 (zuletzt besucht: 5.10.2017).

26 »Met gebruikmaking van in het kamp Westerbork vervaardigde smalfilm-opnames, ter beschikking gesteld door het Rijksbureau voor Oorlogs-documentatie.« »Unter Gebrauch

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des im Lager Westerbork angefertigten Schmalfilmmaterials, vom Reichsbüro für Kriegsdokumentation bereitgestellt.« [meine Übersetzung, F. S.]

27 Meine Übersetzung, F. S.

28 So wurde ein versuchtes Attentat auf Rauter im März 1945 mit der willkürlichen Erschießung von 263 Geiseln »vergolten«.

29 Für eine genauere Übersicht über das Material siehe Kapitel 5.

30 Laufende Nummer des Verfahrens: NL062. Verfahrensgegenstand: »Kommandant des KL Westerbork. Mitwirkung an der Deportation von rund 100.000 Juden in KL oder Vernichtungslager in Polen, Deutschland und der Tschechoslowakei. Veranlassung der Deportation von Juden, die gegen die Lagerordnung verstossen hatten oder nach misslungener Flucht wieder aufgegriffen worden waren. Anordnung Häuser versteckt lebender Juden zu plündern und niederzubrennen.« [meine Übersetzung, F. S.] URL: http://www1.jur.uva.nl/junsv/NED/Angeklagtenfr.htm (zuletzt besucht: 19.11.2017).

31 Der genaue Wortlaut: »Das habe ich nie gesehen, Herr Präsident, es sind eine ganze Menge Geschriften gemacht worden, die mir noch gezeigt werden sollten, zum Gutachten, ob sie noch hineinkommen oder nicht. Was sie mir da zeigen, kenne ich noch nicht.« Vgl. Prozessakten im Niederländischen Nationalarchiv, Inv 145 I-III = BRvC 135/49; Wagenaar 2016, S. 53.

32 NIOD, 250i Dokument 854 (Nr. 45 und 49).

33 Vgl. Lindeperg 2021.

34 Signatur: ISA-Courts-JerusalemDisCourt-00101gj; mit der Beschreibung »Photographs and films that were displayed in the Eichmann trial, pictures from the ghetto, concentration camps, a scene with children's drawings. T-1382, T-1383; location copies: Kg/447, Ka/447«. Allerdings ist das Material offenbar nicht mehr im Originalzustand. Die mir vorliegende Digitalisierung ist nicht identisch mit der Schnittfassung, die in der TV-Übertragung vom Eichmannprozess zu sehen ist.

35 Es hat sich eine Erklärung vom Direktor des Reichsinstituts für Kriegsdokumentation Loe de Jong vom 16. November 1960 erhalten, in der er die Echtheit des Materials bestätigt. Israelisches Staatsarchiv, Akte 3067/3-N, Dokument O-II (1579).

36 Ebenfalls zur Aufführung kamen der Film aus Libau und die US-Version von Nuit et Brouillard.

37 Sylvie Lindeperg, Annette Wieviorka: The two stages of the Eichmann Trial. In: Giselda Pollock, Max Silverman (Hg.): *Concentrationary Memories.* New York: Ibtauris 2014, S. 59 ff.

38 In einem 1986 geführten Interview gibt Hurwitz detaillierte Einblicke in seine Überlegungen bei der Aufzeichnung, siehe URL: https://leohurwitz.com/interview/interview-with-leo-hurwitz-on-the-meaning-and-the-making-of-the-eichmann-trial/ (zuletzt besucht: 2.1.2024).

39 Vgl. Lindeperg, Wieviorka 2014, S. 73 f.

40 Lindeperg, Wieviorka 2014, S. 64.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

41 Um den Verbleib der Videobänder ranken sich allerlei Legenden. Eyal Sivan behauptet, er habe für die Produktion seines Dokumentarfilms Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne (1999) Originalbänder in beklagenswertem Zustand vorgefunden und aufwändig restauriert. Seine Darstellungen gelten als umstritten.

42 »Naturally we will ensure suitable authentication of the incidents contained in these films. We shall produce witnesses who will be asked to testify under oath that this is how matters looked in fact.«

43 Sitzung 66, am 6. Juni 1961.

44 Daran erinnert sich Haim Gouri, vgl. Haim Gouri: *Facing the Glass Booth.* Detroit: Wayne State University Press 2004, S. 133. Das Buch erscheint 1962 unter dem Titel תא מול הזכוכית : ירושלים משפט (wörtlich: »Vor der Glaszelle«) in Israel und wird laut worldcat.org erst 2004 in einer englischen Fassung veröffentlicht. Erst in einer viel späteren Sitzung (Nr. 73) werden die Filme als Beweismittel anerkannt und mit den Bemerkungen von Eichmanns Anwalt Dr. Servatius versehen archiviert. Die kompletten Sitzungsprotokolle gibt es beim Niskor-Projekt, URL: http://www.nizkor.org/ (zuletzt besucht 2.2.2021).

45 Melkman leitet die Gedenkstätte von 1957 bis 1960. Sein Verhalten während der Besatzung war nach dem Krieg umstritten. Vgl. Adam Brown: *Judging »Privileged« Jews.* New York: Berghahn 2013.

46 Vgl. u. a. *The Miami Herald*, 11.5.1961 und *San Mateo Times*, 10.5.1961.

47 Welche der während des Eichmannprozesses gemachten Videoaufnahmen in den unterschiedlichen nationalen Berichterstattungen verwendet wurden, ließ sich im Rahmen meiner Recherchen nicht ermitteln.

48 Zwar ist die Sequenz erheblich kürzer als zu erwarten wäre, aber offenbar lief der Film im Gerichtssaal mit einer höheren Geschwindigkeit als üblich – die Abfolge der sichtbaren Einstellungen stimmt genau überein.

49 Die Montage stellt den Sonderfall einer mehrfachen Re- und Transmediation dar, da hier 16-mm-Westerborkmaterial in einem 35-mm-Essayfilm im Kontext des Eichmannprozesses projiziert wird und diese Aufführung dann wiederum fürs Fernsehen auf Video aufgezeichnet und nachträglich bearbeitet und ausgestrahlt wird.

50 Vgl. Gouri 1965/2004. Eine ausführliche Beschreibung der Vorführung vor Gericht findet sich bei Lindeperg 2010, S. 281 f.

51 Gouri 1965/2004, S. 134.

52 Vermerk aus dem Protokoll einer Sitzung in Anwesenheit von Gemmeker vom 11.11.1943: »g) Über die Diamant-Juden wurde eine vorläufige Vereinbarung getroffen (siehe Sondervermerk), wobei die endgültige Entscheidung der Reichsführer SS treffen soll.« (Yad Vashem Archives, Eichmann Material, File Number 1352).

53 Die erste Erwähnung der »Diamantjuden« in der Nachkriegszeit findet sich wahrscheinlich bei Presser, der sie bereits 1965 in seinem Buch über die Vernichtung der niederländischen Juden und Jüdinnen erwähnt, vgl. Presser 1968, S. 371 ff. Presser (dessen Vater

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

selbst im Diamanthandel tätig war) weist hier auch auf den 19.5.1944 als Deportationsdatum hin. Ein weiterer Beleg für die Ambivalenz des Erinnerns und Vergessens.

54 Eichmannprozess, Sitzung 35, 10.5.1961, Bach zitiert eine Notiz des Treffens: »Die jüdischen Diamantenarbeiter sollen zunächst weiterhin frei bleiben, ihre Familienmitglieder in Westerbork konzentriert werden.«

55 Yad Vashem, Eichmann Trial, TR.3, Dokument 1352.

56 Eichmanprozess, Sitzung 83, deutsches Transkript Seite H1, 30.6.1961.

57 Vgl. Nbg. Dok. NO-DOK 1278, zitiert nach Hans de Vries: Herzogenbusch (Vught) – Stammlager, In: Wolfgang Benz, Barbara Distel (Hg.): *Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager.* (Bd. 7) Wewelsburg, Majdanek, Arbeitsdorf, Herzogenbusch (Vught), Bergen-Belsen, Mittelbau-Dora. München: C.H.Beck 2009, S. 144.

58 Undatierte Aussage, zitiert nach: Bettine Siertsema: *The Rescue of Belsen's Diamond Children.* Basingstoke: Palgrave Macmillan 2022, S. 75. Auch Renata Laqueur vermerkt die Ankunft des Transports vom 19. Mai 1944 in Bergen-Belsen und weitere Details über die »Diamant-Juden« in ihrem Tagebuch. Vgl. Renata Laqueur: *Bergen-Belsen Tagebuch.* Hannover: Fackelträger-Verlag 1989.

59 De Jong 1975 (Band 6 Teil 1), S. 298 ff.

60 Die Detailangaben über die »Diamant-Juden« stammen aus einer Online-Dependance von Yad Vashem: URL: https://collections.yadvashem.org/en/deportations/5092550 (zuletzt besucht: 25.1.2024).

61 Vgl. NIOD 250i, Dok 0323, 002.

62 Vgl. URL: https://zentrale-stelle-ludwigsburg.justiz-bw.de/pb/,Lde/Startseite/Einrichtung/Gruendung+und+Zustaendigkeit (zuletzt besucht: 28.7.2022).

63 Vgl. Michael Greve: Amnestierung von NS-Gehilfen – eine Panne? Die Novellierung des § 50 Abs. 2 StGB und dessen Auswirkungen auf die NS-Strafverfolgung. In: *Kritische Justiz*. Nr. 3, 2000, S. 412–424. URL: http://www.kj.nomos.de/fileadmin/kj/doc/2000/20003Greve_S_412.pdf (zuletzt besucht: 28.7.2022).

64 Vgl. Frank van Vree: DE VLAG als lieu de mémoire: Film en de publieke herinnering aan de bezetting. In: *TMG Journal for Media History,* 2(1), p. 36–51, 1999. doi.org/10.18146/tmg.32.

65 Ebd., S. 47.

66 Vgl. URL: https://www.delpher.nl/nl/kranten/ (zuletzt besucht: 20.12.2023).

67 Vgl. *De Tijd* 6.12.1948.

68 Vgl. *De Tijd* 29.4.1949. Trotz der widrigen Umstände hatte Max de Haas illustre Mitarbeiter. Laut niederländischer Presse hatte Cutterin Lien d'Oliveyra unter Fritz Lang den Klassiker METROPOLIS geschnitten (Vgl. *Het vrije volk*, 30.4.1949).

69 Walter Koppel und die Hamburger Realfilm werden schon im Vorfeld der Produktion als verantwortlich für »documentary footage« genannt, vgl. *The Arizona Post*, 3. März 1961. Obwohl die Berichterstattung sich auf das Attentat konzentriert, dem Regisseur Rotha kurz vor der Premiere beinahe zum Opfer gefallen wäre, wird auch über die Materialsuche und das verwendete Filmmaterial berichtet.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

70 Vgl. Leyda 1964.

71 Vgl. u. a. Knoch 2001.

72 Vgl. Lindeperg 2010, S. 69 ff.

73 Zu solchen frühen Ansätzen einer Virtualisierung siehe Ebbrecht-Hartmann, Schmidt 2024.

74 Höß hatte, genau wie Gemmeker in Westerbork, in Auschwitz eine Villa, von der private Aufnahmen aus seinem Nachlass überliefert sind.

75 Es handelt sich hier um das von Paul Celan übersetzte Voice-over von Jean Cayrol aus der westdeutschen Verleihversion. »Züge sind vollgepfercht, verriegelt, 100 Verschleppte pro Waggon, kein Tag, keine Nacht, Hunger, Durst, Wahnsinn, Ersticken. [Pause] Eine Botschaft, manchmal wird sie aufgelesen [zwei Papierfetzen werden aus einer der Luken des Zuges geworfen]. Der Tod trifft seine erste Auswahl. Eine zweite folgt am Bestimmungsort bei Nacht und Nebel.« Diese zunächst kaum glaubhafte Behauptung wird von den Beschreibungen Ottensteins untermauert, die in Pressers *Ondergang* Eingang gefunden haben. Dort wird die Praxis des Postkarten aus dem Zug Werfens beschrieben. Auch Etty Hillesums letzte Postkarte wurde so versendet: Hillesum 1996, S. 360 (Postkarte vom 7.9.1943, versendet am 15.9.).

76 Dies ist bereits der vierte deutliche Blick in die Kamera. Sowohl im Westerborkfilm als auch im WFD-Material finden sich unzählige solcher in dokumentarischen Materialien eigentlich unzulässigen Adressierungen der Kamera.

77 Ein Echo dieser Montage findet sich in den Erinnerungen von Crasa Wagner in Settela, Gezicht van het Verleden, vgl. Kap. 6.5.

78 Lindeperg 2009, S. 33.

79 Ein expliziter Bezug auf die Deportation von Widerstandskämpfern findet sich in Nuit et Brouillard bei TC 00:04:02:00.

80 Vgl. Lindeperg 2010, S. 47 ff.

81 Vgl. ebd., S. 279 ff.

82 Sanyal 2015, S. 129 ff.

83 Wie in Falkenau, the Impossible (1988, Emil Weiss, Samuel Fuller), oder German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014), vgl. Ebbrecht 2011, S. 113.

84 Außer dem WFD-Material, den zwei Zügen aus dem Westerborkmaterial, der Szene aus Ostatni Etap wird Material aus mindesten drei weiteren Quellen verwendet.

85 Leyda 1964, S. 90.

86 Vgl. *The Kingston Whig Standard* vom 30.4.1956, Titelseite.

87 *Neues Deutschland*, 19.7.1957.

88 Vgl. Thomas Hellmann: Von Stahl und Menschen 1953–1960. In: *Schwarzweiss und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92.* Potsdam / Berlin: Filmmuseum Potsdam, Jovis Verlagsbüro. 1996, S. 86. 1977 wird noch eine weitere Fassung in der DDR produziert, und bei der Aufführung in Oberhausen wurde möglicherweise eine Übersetzung live vorgelesen, die von der von Paul Celan abweicht, vgl. Tobias Hering: Nuit et brouillard – Nacht

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Nebel – Night and Fog. In: Vinzenz Hediger, Stefanie Schulte Strathaus (Hg.): *Accidental Archivism. Shaping Cinema's Futures with Remnants of the Past.* Lüneburg: Meson press, 2023.

89 Vgl. *Evening Sentinel*, 15.2.1960.

90 Das blieb bis in die 1970er Jahre so, vgl. *Manhattan Mercury*, 5.5.1972.

91 Vgl. *The Guardian* vom 9.6.1960, S. 6. Die Landeszentrale für politische Bildung hatte ursprünglich 200 16-mm-Kopien erstellen lassen, allerdings aus Kostengründen in Schwarz-Weiß. Siehe auch URL: https://www.kurzfilmtage.de/de/archiv/re-selected-dossier/#c7517 (zuletzt besucht 2.5.2021).

92 Vgl. *LA Weekly*, 16.1.1981.

93 Charles Krantz: Teaching Night and Fog: History and Historiography. In: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies Center for the Study of Film and History* Volume 15, Number 1, February 1985, S. 2.

94 E. Schlagheck, *Film der Jugend*, Aachener Zeitung ohne Datum. Pressearchiv Filmuniversität Babelsberg.

95 *Der Westberliner Telegraf*, 3.7.1956.

96 *Stuttgarter Zeitung*, 3.7.1956.

97 Die Behauptung, Eislers Hayden-Zitate wären entfernt worden, findet sich auch in Rezensionen des Buchs *Nacht und Nebel* von Sylvie Lindeperg 2010, sie trifft aber auf keine der überlieferten Fassungen zu.

98 »Auch die Nutzung der ›Anlage‹, der Abtransport der Opfer, vollzieht sich, ohne großes Aufsehen zu erregen. Züge rollen heran, Menschen, die man mit ›Sternen‹ auszeichnete, um sie als ›Unwert‹ zu kennzeichnen, verschwinden spurlos, …«

99 Vgl. Lindeperg 2010 und van der Knaap 2006. Lindeperg geht im Kapitel über die Herstellung des Films auf das Westerborkmaterial ein, erwähnt es später nur noch einmal beim Eichmannprozess, da Haim Gouri explizit auf das Bild der Settela eingeht. Vgl. Kapitel 7.2.1.

100 URL: http://www.durchblick-filme.de/nacht_und_nebel/10_Verbrechen.htm (zuletzt besucht: 6.12.2017).

101 Von den zwölf verwendeten Einstellungen finden sich sechs nicht in Nuit et Brouillard.

102 Weder das Bundesarchiv-Filmarchiv noch das Staatliche Filmarchiv der DDR verfügten über Kopien des Westerborkmaterials in ihren Beständen.

103 Kopie eines Briefs vom 21.1.1958. NIOD Amsterdam archive 700 Correspondence RIOD, inventory number 1062.

104 Ebd.

105 Brief vom 25.1.1958 an Loe de Jong. NIOD Amsterdam archive 700 Correspondence RIOD, inventory number 1062.

106 Die Berichte über Deportationen in die Vernichtungslager in Personenzügen in Lanzmanns Shoah sind eine Ausnahme in der erinnerungskulturellen Befassung mit dem Holocaust.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

107 Vgl. DEFA-Stiftung, URL: https://www.defa-stiftung.de/filme/filme-suchen/ein-tagebuch-fuer-anne-frank/ (zuletzt besucht: 14.1.2024). Laut *Berliner Zeitung* und *Neues Deutschland* (27.2.1959) kommt der Film sogar bereits am 26. Februar in die Kinos und wird parallel in Amsterdam und Warschau gezeigt sowie im polnischen Fernsehen gesendet.

108 Vgl. Eintrag bei www.filmportal.de.

109 Vgl. *Neues Deutschland,* 26.2.1959, Titelseite.

110 Vgl. Hellmann 1996, S. 85. Zur Holocausterinnerung in der DDR, siehe: Olaf Groehler: Der Holocaust in der Geschichtsschreibung der DDR. In: Ulrich Herbert, Olaf Groehler: *Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in beiden deutschen Staaten.* Hamburg: Ergebnisse Verlag 1992.

111 Vgl. *Overijssels Dagblad* und *Provinciale Drentsche en Asser Courant*.

112 Vgl. *Guilders Dagblad*, *Het Binnenhof* u. a.

113 Vgl. *Provinciale Drentsche en Asser Courant,* 17.3.1959.

114 Vgl. *De Waarheid,* 16.3.1959.

115 Vgl. *Algemeen Handelsblad,* 27.2.1960.

116 Vgl. *Der Neue Mahnruf* Nr. 5 Mai 1959, S. 2.

117 Weitere Aufführungen in Wien am 9.11.1959 und am 13.3.1962. Auf den »VII. Weltfestspielen der Jugend und Studenten für Frieden und Freundschaft« (26.7. bis 4.8. in Wien) erhält der Film die Silbermedaille.

118 Hellmann 1996, S. 85.

119 Vgl. *Berliner Zeitung*, 18.6.1959.

120 Vgl. *Neue Zeit*, 6.8.1959.

121 Vgl. *Neue Zeit*, 22.7.1959.

122 Ein längerer Bericht in *Deutsche Filmkunst* Nr. 3, 1959 geht zwar auf die Recherche in Amsterdam ein und nennt das »KZ« Westerbork, erwähnt aber weder Deportationen noch den Westerborkfilm.

123 *Filmspiegel*, 22/1959, S. 2,

124 Vgl. *Neue Zeit*, Nr. 260, 6.11.1959.

125 Vgl. *Neue Zeit*, Nr. 128, 2.6.1960.

126 Zum Interministeriellen Filmprüfungsausschuss siehe Andreas Kötzing: »Der Bundeskanzler wünscht einen harten Kurs …« Bundesdeutsche Filmzensur durch den »Interministeriellen Ausschuß für Ost / West-Filmfragen«. In: Johannes Roschlau (Hg.): *Kunst unter Kontrolle – Filmzensur in Europa.* München: edition text + kritik 2014.

127 Vgl. *Der Spiegel*, 7.6.1960.

128 Ebd.

129 Dokumentarfilm- und Fernsehpublizistik in der DDR: Retrospektive zur XII. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen, Berlin 1969, S. 10.

130 Nachweisen lassen sich solche Wiederaufführungen für die Jahre 1961, 1963, 1965, 1969, 1970, 1975, 1979 und 1983.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

131 Premiere: 25. April 1960 in Schweden, Göteborg, 12. Juli 1960 in der BRD. Bis Ende 1961 folgen weitere Kinostarts in Österreich, Dänemark, Frankreich, Finnland, Japan, USA, Ungarn und Mexiko. Die IMDb listet darüber hinaus nationale Verleihtitel für Albanien, Belgien, Brasilien, Polen, Jugoslawien, Kanada, Italien, Spanien und Griechenland.

132 Erwin Leiser: *Gott hat kein Kleingeld.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 147.

133 TC 01:05:00–01:16:00

134 TC 01:26:20–01:28:30

135 TC 01:28:30–01:30:00

136 TC 01:30:00–01:31:30

137 TC 01:48:26–01:51:45

138 »Sklavenarbeiter aus allen besetzten Ländern werden nach Deutschland verschleppt, um der Kriegsindustrie zu dienen. Bis Ende 1944 sind 4.795.000 Männer und Frauen nach Deutschland deportiert worden. Unter anderem aus Russland, Polen, Frankreich, Belgien, Holland, Jugoslawien und sogar Italien. Sie werden auf der Straße verhaftet oder aus ihren Wohnungen geholt und in Viehwagen abtransportiert. Viele sterben auf der Reise. In Osteuropa richtet Himmler riesige Konzentrationslager ein. Hunderttausende von Menschen werden hierher gebracht. Die noch gesunden werden Sklavenarbeit machen, die übrigen werden ausgerottet.«

139 Vgl. *Neues Deutschland*, 28.7.1960.

140 Vgl. *Neues Deutschland*, 9.11.1960. Das Programm des Festivals in San Francisco weist den Film unter dem Titel Mein Kampf aus, URL: https://issuu.com/sffilm/docs/1960_sfiff4_cropped (zuletzt besucht: 4.10.2023).

141 Leiser 1993, S. 154.

142 Vgl. *Der Spiegel*, 33 1987, 9.8.1987.

143 Leiser verwendet inklusive der Tonzitate 110 Einstellungen aus Triumph des Willens, zusammengenommen etwa 8 Minuten (geprüft wurde die schwedische Premierenfassung, die späteren Fassungen sind alle kürzer). Die von Riefenstahl festgestellte Länge von 337 Metern würde mehr als zwölf Minuten bedeuten und ist sicherlich nicht richtig. Wahrscheinlich hat Riefenstahl einfach alle Einstellungen von den frühen Reichsparteitagen zusammengezählt. Diese Aufnahmen stammen aber teilweise aus Wochenschauen und nicht aus Triumph des Willens.

144 Vgl. *Rheinische Post*, 26.5.1960.

145 *Westdeutsche Allgemeine*, 14.7.1960.

146 Vgl. u. a. *Süddeutsche Zeitung*, 15.7., *Neue Ruhrzeitung*, 20.7. und *Tagesspiegel,* 19.7.1960.

147 Vgl. *Die Welt*, 16.7., *Welt der Arbeit*, 22.7. und *Kölnische Rundschau*, 13.8.1960.

148 Tätigkeit der Polizei im Generalgouvernement 1941 (A: BA). PR: wahrscheinlich Film- und Bildstelle der Technischen Polizeischule. 35 mm, b/w, 427 m. 15 min. BA M 24496. Vgl. https://film-history.org/issues/text/filmography-genocide#filmography, wird erwähnt u. a. in der *Berliner Morgenpost*, am 29.7.1960.

149 Vgl. *FAZ*, 29.7.1960.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

150 Vgl. *Die Welt*, 16.7.1961.
151 Vgl. *Mannheimer Morgen*, 3.9.1960.
152 Leiser 1993, S. 157.
153 Vgl. *The Guardian*, 17.4.1961.
154 Vgl. *Daily News*, 22.4.1961; besonders detaillierte Beschreibungen finden sich im *Los Angeles Mirror*, 27.4.1961 sowie in der *St. Louis Post*, 12.5.1961.
155 *The Philadelphia Inquirer*, 13.5.1961. Der Artikel gibt auch Leisers spekulative Behauptung über den Ghettofilm wieder: »Much of the Warsaw footage was never seen before. Even with a nation under Hitler's thumb, Goebbels was afraid of a reaction toward pity and humanity.«
156 Vgl. *The Guardian*, 17.4.1961.
157 *Santa Barbara News*, 11.5.1961; auch als »German-born Swede« im *Los Angeles Mirror*, 27.4.1961.
158 *New York Times*, 22.4.1961.
159 Ebd. Der Bericht geht auch auf Leisers Kommentar zum Ghettofilm ein: »… which the film's editor, Erwin Leiser, a German-born Swede, says he found in an East Berlin film vault where it had been secreted because it was considered too shameful to show, bears terrible and sickening testimony to the brutality of Hitler's minions in their treatment of the Jews.«
160 Die Rezension in *Die Welt* vom 16.7.1960 gibt die Länge der Premierenfassung mit 100 Minuten an.
161 Der in der *Berliner Morgenpost* vom 29.7.1960 u. a. erwähnte Teil des Materials wurde nicht gekürzt.
162 In seinen Memoiren behauptet Leiser, Mein Kampf sei international unter der Auflage vertrieben worden, dass die Passagen über die Verfolgung der Juden nicht gekürzt werden, vgl. Leiser 1993, S. 155. Die vorliegenden Fassungen (Kinoverleihfassung, Super-8 und VHS) zeigen deutlich, dass diese Abmachung nicht befolgt wurde.
163 Vgl. https://www.filmportal.de/film/den-blodiga-tiden_21bf61274c774342ac5af9d2d3b15600
164 »1960 kom hakkorset igen.«
165 Eine solche Preisverleihung lässt sich nicht nachweisen. Es kann sich eigentlich nur um eine Aufführung im Rahmen der Berlinale handeln.
166 Die Duisburger Filmverleih- und Vertriebsfirma brachte den Film in sechs 8-mm-Spulen fürs Heimkino heraus (430,00 DM für die Tonfassung und 320,00 DM für die stumme Fassung). Die Fassung ist leicht gekürzt. So fehlt das Anfangsbild mit der Hakenkreuzschmiererei und die Szenen vom dritten Zug aus Westerbork sind entfernt worden. Die Einstellungen vom zweiten Zug hingegen sind enthalten, die Schnittfassung weicht also auch von der ersten deutschen Verleihfassung ab.
167 Vgl. *Der Spiegel*, 19.8.1973.
168 Vgl. *Frankfurter Rundschau*, 24.9.1965.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

169 Vgl. *Der Spiegel*, 28.8.1977 und *Deutsche Volkszeitung*, 11.8.1977.

170 Vgl. *FAZ*, 26.2.2001, URL: https://www.mauermuseum.de/besuch/vortraege-filme/ (zuletzt besucht: 4.10.2023). Leiser behauptet in seinen Memoiren, der Film laufe dort bereits seit 1978, vgl. Leiser 1993, S. 157.

171 Vgl. Günter Engelhard, Horst Schäfer, Walter Schobert in Zusammenarbeit mit der Wochenzeitung *Rheinischer Merkur / Christ und Welt* (Hg.): *111 Meisterwerke des Films. Das Video-Privatmuseum.* Frankfurt am Main 1989. Der Preis betrug stolze 195,00 DM. Die Zusammenfassung, die sich auf die ungekürzte, 122-minütige Fassung bezieht, bestätigt die öffentliche Wahrnehmung des Films und merkt fälschlicherweise an: »Wie es sich gehört, nehmen bei ihm die Aufnahmen aus dem Warschauer Ghetto [...] mehr Raum ein als die Darstellung des Kriegsverlaufs.« (S. 181)

172 Geprüft wurden die Atlas-Film VHS-Videokassetten von 1991 und 1995. Sie enthalten beide dieselbe Schnittfassung. Das Video ist 112 Minuten und 30 Sekunden lang, also nach der Korrektur des PAL-Speed-ups (Umrechnung von 25fps PAL auf 24fps *filmspeed*) 117 Minuten und 11 Sekunden und nicht 122 Minuten, wie auf der Hülle angegeben. Wie bei der deutschen Kinofassung von 1960 fehlt die Szene mit der Hakenkreuzschmiererei am Anfang. Anders als bei dieser ersten Kinofassung ist das Material vom dritten Zug aus Westerbork enthalten und auch die Schlusssequenz mit den Befreiungsbildern aus Auschwitz ist nicht gekürzt. Lediglich auf der Tonspur ist ein Fehler passiert. Kurz vor dem Westerborkmaterial reißt der Kommentar mitten im Satz ab, ein letzter Hinweis auf die hier vorgenommene minimale Schnittänderung.

173 Die Premiere findet am 26. Mai 1961 statt.

174 *Die Welt*, 15.7.1961.

175 *Der Tag, Berlin*, 18.7.1961.

176 *Der Spiegel*, 7.6.1961.

177 Leiser 1993, S. 156. Der Wahrheitsgehalt dieser Anekdote ist sicher nur begrenzt. Der Hinweis auf die fast gleichzeitige Arbeit im Staatlichen Filmarchiv der DDR trifft jedoch zu und die inhaltliche Nähe der beiden Filme ebenfalls.

178 »Die noch arbeiten konnten, arbeiteten im Ghetto. In Fabriken. Für die SS. Die anderen verfrachtete man in Züge. Man log ihnen vor, es sei eine Umsiedlung aufs Land hinaus. Für die in Warschau war es eine Umsiedlung nach Treblinka, eines der Vernichtungslager. Andere Todeszüge rollten nach anderen Todeslagern, aus ganz Europa. Das hier hat ein SS-Mann fotografiert. In Holland. Eichmann hat die meisten dieser Transporte organisiert [wahrscheinlich ein Bezug auf Leisers Eichmannfilm, der dieselbe Einstellung und ein ähnliches VO verwendet]. Aus Polen, aus der Ukraine, den Zigeunertransport, aus den Balkanländern, die Griechinnen aus Saloniki, den Transport aus Wien, aus Rom, aus Paris. Das auswärtige Amt [Gemmeker und die Offiziere sehen Listen durch] half mit. Deutsche Botschaften [Gemmeker und Offiziere vor den Waggons] halfen mit [Gemmeker und der andere Offizier zeigen nach links und Rotha schneidet auf Settela]. In den Frachtwagen,

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Viehwaggons, ohne Brot, ohne Wasser, oft in tiefem Frost, Tage und Nächte lang, starben viele schon auf dem Weg.«

179 Vgl. *The Arizona Post*, 3.3.1961.

180 Vgl. *The Birmingham Post,* 24.8.1961. Rothas Ehefrau, die Irin Constance Smith, verletzte ihn während eines Ehestreits mit einem Messer.

181 *The Guardian*, 5.9.1961. »After looking at nearly two and a half million feet of film, a selection of almost completely unfamiliar material was made. While there is a bit of Riefenstahl here and there and a small excerpt from Pabst's ›Die [sic] Letzte Akt‹, the footage is unusual enough to keep the expert interested and the more general viewer excited.«

182 *Düsseldorfer Anzeiger*, 9.9.1961.

183 Vgl. Chris Wahl: »Thälmann ist tot. Aber Globke lebt noch.« Paul Rothas Das Leben von Adolf Hitler (1961) zwischen Vergangenheitsbewältigung und Erinnerungskultur. In: *Filmblatt* 63 (2017), S. 82–98. Für Österreich lassen sich einzelne Aufführungen 1964, 1965 und 1968 nachweisen.

184 Vgl. *Neue Zeit*, 20.11.1962.

185 *Ruhrnachrichten Essen,* 10.9.1961.

186 Bei TC 00:59:05:00.

187 Leiser 1993, S. 157.

188 Die Länge des Films wird von manchen Quellen mit 40 Minuten angegeben. Die hier untersuchte Fassung ist 63 Minuten lang, was dem Eintrag in der Fernsehdatenbank FESAD entspricht.

189 »Diese Originalaufnahmen zeigen die Abfertigung eines Vernichtungstransports niederländischer Juden im KZ Westerbork. Während täglich Judentransporte aus Westeuropa in die Gaskammern von Auschwitz rollten, wüteten im Osten die sogenannten Einsatzgruppen der SS. Mehr als eine Mio. Juden wurden von den vier Einsatzgruppen auf bestialische Weise ermordet. Die nun folgenden erschütternden Aufnahmen von Judenerschießungen im Osten wurden von einem deutschen Soldaten mit einer Schmalfilmkamera gemacht. Zum ersten Mal bringen wir diese Dokumente der deutschen Öffentlichkeit zur Kenntnis. Denn das geschah im Namen des deutschen Volkes.«

190 Die FESAD ist eine von mehreren Rundfunkanstalten (unter anderem der ARD, dem BR u. a.) seit 1986 unterhaltene Fernsehdatenbank. Für die vorliegenden Untersuchung wurde vom DRA (Deutsches Rundfunkarchiv) eine Suchanfrage nach diversen Stichworten (wie Westerbork, Judendeportation usw.) sowie eine Suche nach den bereits bekannten Titeln mit Westerborkmaterial durchgeführt. Das Ergebnis einer Suche wird in Form von FESAD-Berichten pro Sendung ausgegeben.

191 Unter »Bildinhalt« führt der FESAD-Bericht auf: »Judendeportation (Holland), Juden werden in Güterzüge verladen.«

192 Übersetzt: Die Besatzung, der im Niederländischen alltagssprachliche Begriff für die Zeit der deutschen Okkupation 1940–1945.

193 De Jong 1996, S. 21–22.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

194 Premiere: 25.11.1960.

195 Premiere: 3.5.1962.

196 Neben den Bildern von den Zügen werden folgende Szenen und Personen gezeigt: das Beladen der Loren mit Steinen am Oranjekanal, Arbeiter, die zum Lager zurücklaufen, Arbeiterinnen beim Entladen der Steine, die Flugzeugdemontage, die Batteriemontage, die Näherei, der Junge mit dem Spinnrad und die Spinnerei, der Schuster, die Spielzeugwerkstatt, die Lagerbühne, Max Ehrlich und Franz Engel, der dirigierende Pianist Willy Rosen, Max Ehrlich, Liesl Frank und Otto Aurich, das Orchester und Erich Ziegler.

197 »So kommen die Züge im Lager Westerbork an. Die Juden kommen als Gefangene aus ›der Reuse‹ Amsterdam mit der niederländischen Eisenbahn. Sie wurden durch niederländische Polizisten bewacht. Die jüdische Fliegende Kolonne steht bereit. Der Transport wird abgezeichnet. Dann werden die Ankommenden vom jüdischen Lagerpersonal registriert. Danach kommen sie ins Lager. Im Lager gibt es Sand, Schlamm und Baracken. Das Lager war vor dem Krieg für jüdische Flüchtlinge aus Deutschland gebaut worden. Es liegt in einer trostlosen Gegend, in Drenthe. Da sind Wachtürme und ein Zaun aus Stacheldraht. An den Toren stehen SS-Männer. Draußen wird es von niederländischer Polizei und Gendarmerie bewacht. In der Nähe stehen die Häuser des Kommandanten und höherer SS-Männer. Gemmeker lebt wie ein Pascha. Er feiert gern mit seiner Freundin und Sekretärin Frau Hassel. Aus Amsterdam ist aus der Fünten zu Besuch gekommen. Gemmeker kann sich erlauben, wonach ihm der Sinn steht. Dieser Gemmeker. Arbeiter hat er genug. Einmal kam in Westerbork eine Gruppe aus Vught an. Aber die waren nicht so schlimm dran wie die 200 schwer misshandelten aus dem SS-Ausbildungszentrum Avegoor bei Ellecom. Auschwitz ist vielleicht noch schlimmer als Ellecom, denkt man. Und man flüchtet sich in die Arbeit für die Deutschen. Wer arbeitet, darf bleiben. Es wurde hart gearbeitet. Anders als auf diesen Aufnahmen, die auf deutschen Befehl gemacht wurden. Man flüchtet in die Arbeit. Die Leitung des Lagers haben jüdische Flüchtlinge aus Deutschland inne. Sie kamen zuerst. Sie bekamen die bevorzugten Posten und die besseren Wohnungen. Sie werden beneidet und gehasst. Gemmeker sagt: 1.000 müssen deportiert werden. 1.100, 1.200. Wer zusätzlich deportiert wird, bestimmen die Dienstleiter. Darum flüchtet man in die Arbeit. Darum flüchtet man in den Ordnungsdienst. Die sind immer in Bewegung. Bei Deportationen bilden sie eine Kette zur Absicherung. Deren Kommandant [Kommandant des Ordnungsdienstes] hat schon viel von den Deutschen gelernt. Darum flüchtet man sich ins Kabarett. Wer auftritt und Erfolg hat, wird nicht deportiert. Die Bühne ist aus dem Holz der Synagoge in Assen gemacht. Gemmeker ist bei jeder Premiere anwesend. Ich zitiere Abel Herzberg: ›Meine lieben Nachkommen. Seid nicht böse mit uns, wenn ihr an die Zeit der Verfolgung zurückdenkt. Wir haben vor Problemen gestanden, wie vor bodenlosen Abgründen. Und wir wussten keinen anderen Rat. Im Leben ist es nicht so einfach wie im Roman, dem Tod ins Gesicht zu schauen.‹ 93 mal stand der Zug da. Einmal von Amerfoort zweimal aus Vught direkt nach Polen. Und 93 mal fuhr er aus Westerbork ab. 5.000 von unseren Mitbürgern brachte er nach Theresienstadt. 1.600 überlebten. Fast

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.000 nach Bergen-Belsen, das war das Lager der Bevorzugten, das Austauschlager. Es wurde natürlich niemand ausgetauscht und in der letzten, chaotischen Phase des Krieges überlebten hier 1.100. 60.000 brachte der Zug nach Auschwitz-Birkenau, 500 kehrten heim. 34.000 nach Sobibor, 19 Überlebende.« [meine Übersetzung F. S.]

198 »Da kommen sie, die Auserwählten. Sie fürchten die Zukunft, sie kennen sie nicht. Sie sind in Holland geboren, sind dort aufgewachsen und haben dort gearbeitet. Sie liebten das Land. Sie haben alles für ihr Land gegeben und nun fühlen sie sich einsam und ausgestoßen, wehrlos. Wo sind die Bomber der Royal Air Force, die die niederländischen Bahngleise zerstören. Gibt es keine Widerstandsgruppen, die diese Gleise sprengen können? Die Menschen ergeben sich ihrem Schicksal. Wie kannst du dich verstecken, ohne gefälschte Papiere, ohne Hilfe? Für jeden Geflohenen werden zehn andere auf Transport geschickt. Gemmeker verschwindet. Eine weitere Liste wird abgezeichnet.«

199 »Tote ohne Gräber. Es ist lange her. Die Zeit heilt alle Wunden. Das stimmt nicht. Manche Narben schmerzen weiter. Für die Toten gibt es keine Zeit. Unser Herz bleibt leer. Wir können nicht vergessen.«

200 De Jong 1978 (Band 8, Teil 2), S. 736 und S. 773.

201 In Episode 9 wird ein Gedicht aus Auschwitz verlesen.

202 Frank van Vree: Televisie en de geschiedschrijving van de Tweede Wereldoorlog. In: *Theoretische Geschiedenis* 22.1, 1995, S. 6. [meine Übersetzung, F. S.]

203 Ebd., S. 11.

204 Häufig wird der WDR als Produzent genannt und die zirkulierenden Digitalisate haben ein WDR-Logo; der WDR wurde aber erst 1961 gegründet und kommt daher nicht als Hersteller in Frage. Die Leitung der Produktion lag beim SDR.

205 *Der Spiegel*, 1.11.1960, *Die Zeit,* 21.10.1960. Angeblich wurden über 300 Stunden 35-mm-Material ausgewertet und mehr als 21 Stunden Material zur Verwendung umkopiert. Diese Zahlen (»500.000 Meter Film«) werden auch in den Kurzkritiken erwähnt, vgl. *Spandauer Volksblatt* (14.10.1960), u. a.

206 Hannes Hoff (1927–2011) wurde später Unterhaltungschef des WDR.

207 Das Filmportal (www.filmportal.de) nennt außerdem den Historiker Anton Hoch vom Institut für Zeitgeschichte in München unter »Dokumentation«, allerdings findet sich für diese Angabe keine weitere Quelle. In der offiziellen Werbebroschüre wird Zentner unter »Dokumentation« genannt und unter »Assistenz« stehen die Namen Hannes Hoff und Eberhard Leube.

208 Zwei der drei Hauptkritikpunkte in einem Artikel, der am 24.3.1961, also nach Ausstrahlung der letzten Folge, in der westdeutschen *Welt der Arbeit* erscheint, beziehen sich auf die angeblich fehlerhafte Verwendung von Filmmaterial aus dem Archiv.

209 Die von Lersch geäußerte Einschätzung, die Episode sei »unübersichtlich« und undifferenziert, wird hier nicht geteilt, vgl. Edgar Lersch: Vom »SS-Staat« zu »Auschwitz«. Zwei Fernsehdokumentationen zur Vernichtung der europäischen Juden vor und nach »Holocaust«. In: Christoph Classen (Hg.): *Zeitgeschichte-online, Thema: Die Fernsehserie »Holo-*

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

caust« – Rückblicke auf eine »betroffene Nation«, 2004. URL: https://zeitgeschichte-online.de/themen/die-fernsehserie-holocaust (zuletzt besucht 5.2.2024).

210 Unternehmensarchiv SWR: Bestand SDR (F0702): 29-226_Materialbeschaffung_Programmaustausch, Filmprotokoll Folge 8. Für den Hinweis auf diesen Bestand danke ich Edgar Lersch.

211 Hier kommen auch kaum bekannte Amateuraufnahmen aus dem Warschauer Ghetto vor.

212 Wie man an der Qualität der Aufnahme und dem Klang der Stimme erkennen kann, ist dieses Voice-over zu einem anderen Zeitpunkt aufgenommen als der überwiegende Rest. Es gibt noch ein halbes Dutzend weitere Passagen, die auf die gleiche Art verändert wurden. Ein Abgleich mit den Produktionsunterlagen ergab, dass es sich hierbei durchgängig um Korrekturen falscher Jahres- und Opferzahlen bzw. anderer Ungenauigkeiten handelt.

213 Zitiert nach Lersch 2004, S. 7.

214 Arthur Müller machte noch einen weiteren Vorschlag: »Wir haben es nicht gewußt, so sagten wir Deutschen, als alles vorbei war. Aber wir alle konnten und mussten wissen: aus Nationalismus und Rassenwahn, aus Militarismus und der Vergötzung des Staates entsteht unausweichlich die Unmenschlichkeit, die das Antlitz des Menschen zerstört.«

215 Vgl. URL: https://www.fernsehserien.de/das-dritte-reich und http://www.grimmepreis archiv.de/#id_160 (zuletzt besucht: 8.12.2017).

216 Vgl. URL: https://www.yadvashem.org/exhibitions/photographs-warsaw-ghetto/stroop-collection.html (zuletzt besucht: 30.12.2023).

217 Vgl. URL: https://www.yadvashem.org/yv/de/exhibitions/album_auschwitz/index.asp (zuletzt besucht: 30.12.2023).

218 Vgl. *Neues Deutschland,* 20.4.1961.

219 Vgl. *Die Neue Zeit*, 20.4.1961.

220 Vgl. *Deutsche Nationalzeitung*, 25.4.1961.

221 »Sie mögen auch heute noch lachen darüber, genau so, wie sie früher lachten über meine inneren Prophezeiungen. Die kommenden Monate und Jahre werden erweisen, dass ich auch hier richtig prophezeit hatte. Schon jetzt aber sehen wir, wie unsere Rassenerkenntnis Volk um Volk ergreift, und ich hoffe, dass auch die Völker, die heute noch in Feindschaft gegen uns stehen, eines Tages ihren größeren inneren Feind erkennen werden, und dass sie dann doch noch in eine große gemeinsame Front mit uns eintreten werden: die Front einer arischen Menschheit gegenüber der internationalen jüdischen Ausbeutung und Völkerverderbung!«

222 »Wir sind uns im Klaren, daß dieser Krieg ja nur damit enden könnte, daß entweder die germanischen Völker ausgerottet werden, oder das Judentum aus Europa verschwindet …«

223 Hellwig orientierte sich hier wahrscheinlich an der in der DDR zirkulierenden französischen Verleihfassung, die erstmals 1956 auf der Leipziger Kultur- und Dokumentarfilmwoche gezeigt worden war, vgl. Hellmann 1996, S. 86.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

224 Vgl. Rose Aitken: *Seven Seconds – Remediation of the 1944 Westerbork film and West European memory of the Holocaust.* Maatschappijgeschiedenis / History of Society. URL: http://hdl.handle.net/2105/46764 (2018), S. 49.

225 Sie finden sich unter anderem in Heil Hitler! – Confessions of a Hitler Youth (1991, Arthur Holch), Hamburg im Krieg: 1939–1945 (1995, Angelika Rätzke) und Face aux Fantômes (2003, Jean-Louis Comolli).

226 Vgl. Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 328 und 388 Nr. 0153.

227 Vgl. Saryusz-Wolska 2022, S. 259–265.

228 Leontius kann den Blick nicht von den Hingerichteten vor den Toren Athens abwenden, obwohl er sich für seine Neugier schämt. Vgl. *Der Staat* (Politeia) 4. Buch, Abschnitt 439e.

229 Vgl. Lea Wohl von Haselberg: *Filmgeschichte kompakt – Jüdische Filmgeschichte*. München: edition text + kritik 2025 (in Vorbereitung).

230 Vgl. ebd., S. 2. Der Begriff wurde von J. Hoberman geprägt, vgl. https://www.filmlinc.org/series/hollywoods-jew-wave/ (zuletzt besucht: 21.2.2024).

231 Brownstein 2021.

232 Hurwitz erinnert sich in einem Interview 1980 nicht mehr genau an die Umstände der Herstellung, vgl. URL: https://leohurwitz.com/movie/the-museum-and-the-fury/ (zuletzt besucht: 2.1.2024).

233 Vgl. Presskit zur Blu-Ray von Strange Victory (1948), https://nyc3.digitaloceanspaces.com/leohurwitz/app/uploads/2020/01/16170032/Strange_Victory_press_kit.pdf (zuletzt besucht: 6.3.2024).

234 Von Radok übernimmt Hurwitz die Integration von Spielfilmsequenzen in Dokumentarfilmmaterial mithilfe von Bild-in-Bild-Montagen, die sehr deutliche Bezugnahmen auf die Bildkomposition in Daleká Cesta sind.

235 Leyda 1964, S. 90.

236 E-Mail vom 13.12.207 von Frédéric Savard, National Film Board of Canada.

237 Wolpers im Jahr vorher produzierter Film Trial at Nuremberg (1963) verwendet möglicherweise ebenfalls Westerborkmaterial, konnte bisher aber nicht gesichtet werden.

238 Zum Beispiel Die Deutsche Wochenschau 566/29/1941 vom 19.7.1941.

239 Ghetto In Dabrowa Gornicza And Bedzin (A: USHMM) / Die Juden Von Dombrowa (BA). 35 mm, b/w, 241 m. 11 min Source: NARA, 242 MID 6198u, vgl. https://film-history.org/issues/text/filmography-genocide#filmography.

240 *The Pittsburg Press*, 6.4.1965.

241 *Evening Vanguard*, 2.4.1965. »Wisely, Wolper cut back on the scenes of Nazi atrocities [...] perhaps feeling that enough footage has been spent on that nadir of disgrace ...«

242 Vgl. URL: https://it.wikipedia.org/wiki/26%C2%AA_Mostra_internazionale_d%27arte_cinematografica_di_Venezia (zuletzt besucht: 12.3.2022).

243 Vgl. *The Age*, 20.6.1966.

244 Vgl. *Bennington Banner*, 12.3.1966 und *Hartford Courant*, 21.7.1966.

245 *Volksstimme Österreich*, 3.9.1965.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

246 Vgl. *Neue Zeit*, 30.5.1975.

247 URL: http://www.thejewishmuseum.org/online/gallery_theme.php?id=eternal_light (zuletzt besucht: 25.9.2023).

248 Lalo Schiftin ist der Komponist des bis heute legendären Musikthemas von Mission Impossible. Gerüchteweise stammt ein großer Teil der Musik für die Serie Mission Impossible aus dem Score von The Rise and Fall.

249 Auf der Website der Produktionsfirma sind daraus inzwischen 20 Jahre geworden. Dieser Lapsus findet sich zum ersten Mal in einem Bericht anlässlich einer Wiederaufführung in den USA in der *New York Times* (8.12.1982).

250 Vgl. Thomas Doherty: From the Archives: The Rise and Fall of the Third Reich. In*: Cineaste*, Vol. XXXVII, No. 2 2012.

251 *Bellingham Herald*, 1.3.1968.

252 *The Dispatch*, 2.3.1968.

253 *The Dispatch,* 2.3.1968.

254 *Variety*, 13.3.1968.

255 Borowski war unter anderem bekannt für *Kamienny świat,* auf deutsch: *Die steinerne Welt*, ein Band mit Erzählungen von 1948.

256 Vgl. *Saarbrücker Zeitung*, 22.11.1965.

257 Die anderen sind Nuit et Brouillard während der Internationalen Filmfestspiele von Cannes 1956, Good Times, Wonderful Times bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig 1965 und Godards Le livre d'image bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes 2018.

258 Vgl. Brownstein 2021.

259 Die Bedeutung der Sex Pistols für die Popkultur ist selbstevident. Joy Division ist eine der einflussreichsten britischen Postpunk-Bands. Nach dem Suizid des Sängers Ian Curtis 1980 gründete der Rest der Gruppe sich als New Order neu und wurde zu einer der erfolgreichsten Popbands des 20. Jahrhunderts. Ihr 1983 veröffentlichter Hit *Blue Monday* gilt bis heute als meistverkaufte Maxi-Single aller Zeiten. Die vielfältigen Bezugnahmen auf den Holocaust gehen weit über die hier genannten hinaus. So hieß Joy Division ursprünglich Warsaw, um nur eine zu nennen.

260 Eine Anfrage beim Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) ergab für den Zeitraum lediglich eine weitere Verwendung des Westerborkmaterials, und zwar in einem 8-minütigen Tagesmagazin-Beitrag von 1972: Die drei von Breda.

261 Die Deutsche Wochenschau, 567/30/1941.

262 Im Voice-over von Mein Kampf wird behauptet, der Ghettofilm sei nicht veröffentlicht worden, da Goebbels befürchtete, die Bilder könnten bei der deutschen Bevölkerung Mitleid erregen. Hierfür gibt es jedoch keine Quellen.

263 Koch 1992 (S. 173) verweist auf R.M. Friedmann, der die Bedeutung der Faszination des Ekels herausarbeitet, mit der Hippler »die Juden« in Der ewige Jude inszeniert. Vgl. R.M. Friedmann: Juden-Ratten – von der rassistischen Metonymie zur tierischen Metapher in Fritz Hipplers Film Der ewige Jude. In: *Frauen und Film*, Heft 47, Sept 1989, S. 24–35.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

264 Im Oktober 2023 nennt Sinclair McKay die Serie »the greatest TV series ever made«, URL: https://www.spectator.co.uk/article/the-world-at-war-is-the-greatest-documentary-series-ever-made/ (zuletzt besucht: 12.11.2023) um das jüngste Beispiel der anhaltenden Verehrung zu nennen.

265 Angeblich £500.000 vgl. URL: https://www.irishtimes.com/news/world/forty-years-on-the-world-at-war-has-lost-none-of-its-power-1.1541471 (zuletzt besucht: 12.11.2023).

266 Die Editionsgeschichte lässt sich nicht mehr eindeutig nachvollziehen. In der DVD-Edition der Serie gibt es eine Doppelfolge, genannt The Final Solution, die etwas mehr als drei Stunden dauert. Gesendet und rezensiert wird The Final Solution in den Zeitungen aber als vierteilige Miniserie mit Episoden von jeweils einer Stunde, mit einer Folge über die Zeit vom Ersten Weltkrieg bis zur Machtergreifung und drei Episoden über die Verfolgung und Ermordung der Jüdinnen und Juden.

267 *Tampa Bay Times*, 3.11.1975.

268 *Suffolk Newsday*, 8.1.1977.

269 *Die Zeit*, 5.8.1977.

270 *Deutsche Nationalzeitung,* 15.7.1977.

271 *Edmonton Journal*, 6.9.1977.

272 *The Brandon Sun*, 1.9.1977.

273 *Der Spiegel*, 27/1977, 26.6.1977.

274 Allein 1977 hat Hitler – eine Karriere mehr als 1 Mio. Kinobesucher in Deutschland; Mein Kampf hat 1961 1,64 Mio. Zuschauer, Quelle: https://www.insidekino.de/ (zuletzt besucht: 16.1.2024).

275 Vgl. *The Guardian*, 27.1.2013. (Taylor Downings Buch *The World At War* wurde von BFI / Palgrave Macmillan veröffentlicht.)

276 *S.F. Sunday Examiner & Chronicle*, 5.11.1978.

277 Vgl. *Washington Post*, 10.4.2019. Demnach fand Becker die originalen Filmrollen 1972 in einem verlassenen Flugzeughangar unter einem Stapel japanischer 35-mm-Filme. Da sich dieses Material seit 1945 in Wochenschauen und Dokumentarfilmen nachweisen lässt, scheint es zugleich verschollen *und* Teil des kollektiven audiovisuellen Erbes gewesen zu sein. Bezeichnenderweise ist die Wiederentdeckung dieses gar nicht verlorenen Konvoluts von Archivfilmen auch der Zeitpunkt seines eigentlichen Verschwindens, denn die Originale sind seit 1973 laut NARA nicht mehr auffindbar.

278 Vgl. Fernsehprogramm im *Hamburger Abendblatt*, 16.10.1982. Die einzelnen Episoden liefen an folgenden Terminen: Ep.1 (Berlin): 17.10.1982; Ep.2 (Wien): 24.10.1982; Ep.3 (München): 31.10.1982; Ep.4 (Nürnberg): 7.11.1982; Ep.5 (Rom): 28.11.1982; (am 14. und 21.11.1982 liefen auf dem Sendetermin die letzten Folgen der als Wiederholung ausgestrahlten TV-Serie Holocaust mit Meryl Streep; Ep.6 (Prag) 5.12.1982; Ep.7 (Danzig) 12.12.1982; Ep.8 (Paris): 19.12.1982; Ep.9 (London): 2.1.1983; Ep.10 (Stalingrad): 9.1.1983; Ep.11 (Auschwitz): 16.1.1983; Ep.12 (Dresden): 23.1.1983 und Ep.13 (Berlin II): Sendetermin nicht ermittelbar.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

279 Vgl. *Frankfurter Allgemeine*, 23.1.1983.

280 Zum Beispiel in der *Frankfurter Rundschau*, 18.1.1983.

281 Die Episode Auschwitz verwendet neben dem Material aus Westerbork Einstellungen aus dem Ghettofilm, aus Libau, aus dem WFD-Material, Befreiungsbilder aus Auschwitz und Majdanek, Himmler in Minsk, Ausschnitte aus Der ewige Jude und von den Pogromen in Riga, um nur die bekanntesten Archivmaterialien zu nennen.

282 Alle Sendetermine: Ep.1 Marsch in den Krieg (18.4.); Ep.2 Der Krieg im Westen (21.4.); Ep.3 Der Krieg im Osten (25.4.); Ep.4 Rückzug an allen Fronten (28.4.); Ep.5 Das Drama des Luft- und Seekrieges (2.5.); Ep.6 Der Untergang des Reiches (5.5.).

283 *Die Welt*, 2.3.1985.

284 Vgl. *Die Welt*, 18.4.1985.

285 Vgl. u. a. *Berliner Morgenpost*, 18.4.1985.

286 *Frankfurter Rundschau*, 18.4.1985.

287 *Süddeutsche Zeitung*, 18.4.1985.

288 Gemeint ist hier, wie gesagt, nicht eine Gruppe Zeitzeug:innen, sondern eine Gemeinschaft von Personen, die eine bestimmte Sicht auf die Geschichte teilt und sich mit den Täter:innen und Zuschauer:innen identifiziert.

289 Vgl. *Frankfurter Rundschau*, 22.4.1985.

290 *Volksstimme Österreich*, 24.4.1985.

291 Vgl. *Leipziger Volkszeitung*, 7.4.1985; *Das Volk*, 16.5.1985.

292 In *Unsere Zeit* werden gleich zweimal ganzseitig Dutzende durchweg negative Lesermeinungen abgedruckt, am 26.4. und am 10.5.1985.

293 *Vorwärts*, 27.4.1985.

294 *FAZ*, 24.4.1985. Für die letzte Folge werden in der *NRZ* vom 7.5.1985 24 % angegeben.

295 Vgl. *NZZ*, 9.5.1985.

296 *Der Spiegel* Nr. 19, 1985.

297 1967 wird das erste Radioteleskop errichtet, 1971 werden die letzten Baracken abgerissen und 1986 wird das Erinnerungszentrum eröffnet. Siehe URL: https://kampwesterbork.nl/de/geschichte/abbruch-und-wiederaufbau (zuletzt besucht: 15.11.2023).

298 Ghandi nutzte das Spinnrad als Symbol der Freiheit und Unabhängigkeit. Vgl. Felix von Bonin: *Wörterbuch der Märchen-Symbolik.* Ahlerstedt: Param Verlag 2009, S. 167 f.

299 Erzählungen über Hunger in der ersten Zeit des Lagers kommen bei Orthel nicht vor.

300 »From refugee-camp to police transit camp. During this same period when these people arrived in Westerbork, I used to play in the sandbox, had a sharp ear for the airplanes flying over my head and the heads of the people in the camp. Germany. Bombing. Factories. Convoys. But, as I was told afterwards, never that single railway line to the camp.«

301 Gezeigt wird eine britische Hawker Typhoon II, die mit vier Paar RP-3 Raketen eine Bahnlinie zerstört. Das von Orthel verwendete Material ist offenbar sehr populär, da ein Bild aus dem Material auf der Verpackung der Modellbauversion der Hawker Typhoon II von Gomix als Illustration verwendet wird. Der Ausschnitt wird zum ersten Mal in The Gen, the voice of the

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Service No. 9 vom September 1944 verwendet (Orthel hat ihn hier möglicherweise entnommen) und zeigt das Bombardement einer Zugstrecke in der Normandie im Spätsommer 1944. Es handelt sich um Flugzeuge der 2nd Tactical Air Force, No. 174, die vorübergehend mit »Follow me«-Kamerasystemen ausgestattet waren (Informationen stammen aus einem Expertengespräch). Da das Material bereits 1945 in dem niederländischen Kompilationsfilm Vrij en Onverveerd verwendet wird, kommt auch dieser Film als Quelle in Frage.

302 »So this was deportation. Most people didn't stay for long and were sent on eastwards. Leaving friends or following relations. Alone or together. After being acurately registered in the files. Registration in Westerbork transitcamp. There's someone who listens to you. Putting down what you're saying. But nobody can answer your questions with any certainty. How can one remain in the Netherlands, if only in a camp.«

303 WB2 00:01:33:13 und folgende (Batterierecycling), WB2 00:16:39:19 (Bürstenmacher). »Working. Dragging out one's life. Who knew what it meant: transport eastbound? Even if there were misgivings, would I have believed them, if they had concerned myself?«

304 Vgl. Kapitel 4.5.1: Exkurs Isidor van der Hal – ›Kollaboration‹ & Selbstanklage.

305 Orthel verwendet hier einen Auszug aus dem Tagebuch von Mechanicus vom 24.8.1943.

306 Die Fernsehserie Das Dritte Reich lässt die Settela ebenfalls weg.

307 Vgl. Landesarchiv Duisburg, Ger. Rep. 0382 Nr. 1479. »Dieser Film soll nicht ein historisches Bild zeigen: es gibt schon genügend deren [sic]. Meine Absicht ist es zu zeigen, wie es möglich ist, das eine derart eingreifende Sache wie die Anwesenheit der Konzentrationslager – in Europa – zur reinen Vergangenheit werden kann und kaum noch eine Rolle spielt im heutigen alltäglichen Leben, trotzdem [sic] es noch immer einzelne Personen gibt, für denen [sic] dieses Erlebnis der Kernpunkt ihres Lebens geblieben ist und worauf sie noch ständig alles beziehen ohne dass die [sic] es richtig bewältigen können: sie bleiben den Folgen übergeliefert [sic]. Dieses gilt wahrscheinlich für die Konzentrationäre [sic] wie für die Aufseher.«

308 Marcus Stiglegger: *Auschwitz-TV, Serienkulturen: Analyse – Kritik – Bedeutung.* Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 35.

309 Vgl. Sandra Schulz: Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust: die deutsche Erstausstrahlung der US-amerikanischen Fernsehserie ›Holocaust‹ im Jahre 1979. In: *Historical Social Research*, 32(1) 2007, S. 235.

310 Knut Hickethier, Peter Hoff: Im Vorfeld der Kommerzialisierung — Fernsehen in der Bundesrepublik von 1973 bis 1983. In: *Geschichte des deutschen Fernsehens.* Stuttgart: J.B. Metzler 1998, S. 355.

311 Vgl. Schulz 2007 und Christoph Classen: Back to the fifties? Die NS-Vergangenheit als nationaler Opfermythos im frühen Fernsehen der Bundesrepublik. In: *Historical Social Research*, 30(4) 2005, 112–127. doi.org/10.12759/hsr.30.2005.4.112-127.

312 Schulz 2007, S. 211.

313 Ebd., S. 233.

314 Vgl. ebd., S. 211 ff.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

315 Vgl. ebd., S. 237.

316 Vgl. Stiglegger 2015, S. 36.

317 »Um elf Uhr wird der Zug abfahren, man beginnt mit dem Einladen von Menschen und Rucksäcken. Schon seit gestern steht der Zug in unserem Lager. Vorn eine trostlose Reihe farbloser Güterwaggons, hinten ein Personenwagen für das Begleitpersonal. Es entsteht immer mehr Bewegung auf dem Asphaltweg entlang des Zuges. Männer der fliegenden Kolonne fahren Gepäck auf Schubwagen. Immer mehr Menschen füllen die Güterwaggons. Schon 100.000 unserer Schicksalsgenossen plagen sich unter fremdem Himmel oder vermodern unter fremder Erde. Wir wissen nichts von ihrem Los. Vielleicht werden wir es bald wissen. Jeder zu seiner Zeit. Durch die schmalen Öffnungen sieht man Köpfe und Hände, die später, als der Zug abfährt, winken. Mein Himmel gehen diese Türen wirklich alle zu? Ja sie gehen zu. Die Türen werden über die aufeinandergepressten, zurückgedrängten Menschenmassen in den Güterwagen geschlossen.« Vgl. Hillesum 1996, S. 348, 353, 354 (dieser Brief, datiert auf den 24.8.1943, wurde 1943 vom niederländischen Widerstand publiziert).

318 *Die Zeit*, 10.4.1981, die Klammern stammen aus dem Original.

319 Vgl. *Chicago Tribune*, 18.1.1981 oder *Fort Lauderdale News*, 18.1.1981.

320 Schwartzman beschreibt die Herstellung der Ausstellung und des Films in einem Vortrag vor Mitgliedern des D&AD 2018, URL: https://www.youtube.com/watch?v=dFJg20VSm5Y (zuletzt besucht: 19.11.2023).

321 »Whole Jewish communities were told that they were being sent to new regions to become farmers or to work on some project essential for Germany. Some were made to pay for their tickets. Others had the value of their tickets redacted from the value of their property. Everything was done to lower them into a sense of security, at least of hope. The deportations to Auschwitz began three weeks after those to Belzec. From as far West as France, from as far North as Norway, from as far South as Greece the trains bearing their human cargo converged on Auschwitz. For two, three, four, five days, sometimes for as long as two weeks these trains crossed Europe on their way to the gas chambers. [Frauenstimme:] ›A young German engineer, Kurt Gerstein, who witnessed the gassing at Belzec, later described the actions of the SS-commandant Christian Wirth and his victims. As the Jews were driven from the train, they went through a cordon, inscribed the Hebrew inscription: *This is the gate of the Lord, into which the righteous shall enter.*‹ «

322 Hygienefachmann der Waffen-SS und SS-Obersturmführer Kurt Gerstein berichtete 1942 einem schwedischen Gesandten über die von ihm beobachtete Ermordung von Juden und Jüdinnen in Treblinka und Belzec.

323 *Richmond Times Dispatch*, 10.1.1982.

324 *The Jewish Star*, 19.2.1982.

325 Hirsch 2012, S. 3.

326 Aufführungen in Kinos und im Fernsehen lassen sich bis 1990 nachweisen. 2013 wird Dark Lullabies auf dem Stratford Festival Forum nach längerer Pause zum ersten Mal wieder gezeigt (vgl. *The Gazette*, 23.1.2014). Es folgen weitere Wiederaufführungen, so 2015 im DIF

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in Frankfurt und im Arsenal in Berlin, 2016 in Vilnius, 2021 in Toronto usf. Seit 2015 bietet das Arsenal eine 27-seitige Broschüre als Schulmaterial für Bildungszwecke an, URL: https://www.arsenal-berlin.de/assets/Legacy/user_upload/news/Asyn_Dark_Lullabies_Schulmaterial.pdf (zuletzt besucht: 13.9.2023).

327 Auch das vom Arsenal herausgegebene Schulmaterial geht nur am Rande auf das Archivmaterial ein.

328 Eine Ausnahme ist die späte Freundschaft der Westerborküberlebenden Eva Weyl und einer Enkelin von Gemmeker, die eine Zeitlang in den 2010er Jahren gemeinsam Schulklassen besuchten, vgl. URL: https://rp-online.de/nrw/staedte/geldern/holocaust-ueberlebende-eva-weyl-trifft-enkelin-von-kz-kommandant_aid-36001963 (zuletzt besucht: 3.1.2024).

329 *The Los Angeles Times*, 22.3.1985 und *The Herald News*, 26.3.1985.

330 »Und das ist die Wirklichkeit, in die der Lokomotivführer zurückkehrte. Wohin diese Züge gingen, wussten damals nur wenige in Deutschland. Ob es der Mann auf der Straße überhaupt wissen wollte, ist eine andere Frage [Fotos der Selektionen aus dem Auschwitzalbum]. Im Lager wurden diese Menschen entweder sofort umgebracht, oder sie mussten für die deutsche Kriegsindustrie arbeiten.«

331 *Süddeutsche Zeitung*, 5.11.1985.

332 *epd Film*, Ausgabe 7, 1985.

333 Eine umfassende Übersicht über die dokumentarfilmischen Befassung mit dem Judenmord in der DDR 1980–89 findet sich bei Elke Schieber: Im Dämmerlicht der Perestroika 1980 bis 1989. In: *Schwarzweiss und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92*. Potsdam / Berlin: Filmmuseum Potsdam, Jovis Verlagsbüro. 1996, S. 227–232.

334 »Hartnäckig hält sich in der BRD die sogenannte Auschwitzlüge, wird rundheraus behauptet, dass an diesem Platz in Polen niemals so etwas wie eine planmäßige Vernichtung von Menschen stattgefunden habe. Die langen Transportzüge, die aus dem Reich in Richtung Osten fuhren, endeten in größter Anzahl hier. An der Rampe von Auschwitz.«

335 Vgl. Ebbrecht-Hartmann, Stiassny, Schmidt 2023.

336 Die anderen beiden Teile sind Ha-Yam Ha'Aharon (1984) und Pnei Hamered (1985).

337 The Ghetto Fighters' House oder kurz The House ist das älteste Holocaustmuseum der Welt, 1949 von Holocaustüberlebenden in Galiläa im Norden Israels gegründet, URL: http://www.gfh.org.il/ (zuletzt besucht: 2.1.2024).

338 Die Auseinandersetzung mit Egodokumenten im Kontext des Holocaust beginnt sehr viel früher. Jacob Presser ist einer der ersten, der eine historische Darstellung auf Tagebücher und Briefe aufbaut (vgl. Presser 1965/1968). Ein weiteres frühes Beispiel ist Renata Laqueur Weiss: *Writing in Defiance: Concentration Camp Diaries in Dutch, French and German 1940–1945*. New York University (Dissertation) 1971. Siehe auch Moraal 2008, S. 122.

339 The 81st Blow wird 2011 in Israel restauriert und in einer erheblich gekürzten Fassung wiederveröffentlicht. Diese Fassung erreicht aber nicht die Schöpfungshöhe ihrer Vorlage.

340 »Everyone was checked against lists. In transit camp – a roll-call list, to make sure, everyone was present. A few men were always kept in reserve. They lived in constant fear, never

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

knowing if they'd have to go, their departure depending on last-minute deaths and the filling of the quota. The quota had to be full. [Die Lagerbühne wird gezeigt, Musik setzt ein und eine Frau singt auf Hebräisch:] ›They sang on Westerbork's stage. The musicians played and played. Not knowing that after the show, a train waited ready to go. Ready to carry them east – no more flutes, no piano, no drum. They danced on Westerbork's stage. The audience clapped and cheered. Not knowing that tomorrow they'd go. To the planet of no return. They danced to the violin's strains – Only their picture remains‹ [Applaus]. The Jewish management of Westerbork had to make up lists for transports, always adding a few people over the quota, since some might die on the way – for the Auschwitz quota must be filled. We did not know that it meant certain death. Although we knew that many Jews had been sent to Poland, we didn't know what happened to them. Maybe even if we had known, we would not have believed it. The people got in and the doors shut. The train started at about 11 a.m. [Eine Frauenstimme spricht weiter:] ›The train left … we didn't know where to go. Conditions in the train were terrible.‹ [Eine Männerstimme:] ›Men, women, children packed together – how could one survive?‹ [Frauenstimme:] ›Women fainting, cries of Water!‹«

341 *New York Times*, 29.4.1975.

342 »Everyday I would go out to work and when I came back, someone else would be missing from the house. One day I came back and mama was gone.«

343 »The transports went out from all over Europe. From Poland and Slovakia. From Yugoslavia and Greece. From Belgium, Holland, France. And of course, from Germany.«

344 »This was the first time in human history, that genocide, the murder of an entire nation had been carried out. Here, they left no exception.«

345 »The Germans tried to make soothing announcements regarding the satisfaction that working brings – Arbeit macht frei. The SS established a very strong organization based on the forced labor of Jews, which on their part saw it as a chance to buy themselves more time until The Allies would arrive.«

346 Vgl. *The Jewish Star*, 23.1.1981.

347 *New York Times*, 5.12.1988.

348 *YnetNews*, 28.8.2008, URL: https://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3520628,00.html (zuletzt besucht: 2.9.2023).

349 Es lässt sich nicht ausschließen, dass zeitweilig auch beide Fassungen gesichtet wurden. Da die direkt vom Negativ gezogene Kopie jedoch schärfer und detailreicher ist (und mehr Einstellungen enthält), kommt fast ausschließlich diese Kopie zur Verwendung.

350 »Ab Anfang November 1942 kommen die niederländischen Züge mitten im Lager an. Die Züge wurden durch niederländische Polizisten bewacht. Man sieht hier Aufnahmen aus dem Film, den der SS-Kommandant von Westerbork anfertigen ließ. Jeder Transport wurde abgezählt. Die Ankommenden wurden durch jüdische Lagerbedienstete, hauptsächlich deutsche Juden, die als erste nach Westerbork kamen, registriert. Jeder bekam einen Platz in einer der Baracken. Die Baracken waren überfüllt. Das Lager selbst ist sehr sandig. Zwar wird das Lager durch niederländische Gendarmerie bewacht, aber die Ab-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sperrung ist eher provisorisch. Manchmal halfen die Gendarmen auch bei der Flucht. Insgesamt konnten ungefähr zweihundert Juden fliehen. Das Problem ist, dass der SS-Kommandant, SS-Obersturmführer Gemmeker, wir sehen ihn hier mit seiner Freundin und mit Aus der Fünten, der aus Amsterdam zu Besuch gekommen ist, für jeden Flüchtigen zehn andere auf Straftransport schickt. Je nach Laune konnten es auch mal 50 sein. Gemmeker residiert in einer Villa in der Nähe des Lagers. Die anderen SS-Männer wohnen auch in Häusern außerhalb und leben wie die Fürsten. Die im Lager ankommen, haben nur einen Wunsch: so lange in Westerbork zu bleiben, wie möglich. Der menschliche Drang zu überleben, der die Politik des Judenrats mehr und mehr dominiert, ist auch in Westerbork stark ausgeprägt. Was passiert mit Dir im Osten? Man weiß es nicht. Man hat natürlich Angst davor. Darum schätzt sich glücklich, wer dort arbeiten kann. Man will sich in Westerbork unersetzbar machen. Darum flüchtet man auch in die jüdische Lagerpolizei, den Ordnungsdienst. Der muss immer im Laufschritt in Bewegung bleiben. Bei Transporten müssen sie eine Kette bilden. Und dessen Leiter, ein Österreicher, hat viel von den Deutschen gelernt. Darum flüchtet man sich auch ins Kabarett. Gemmeker verpasst keine Vorstellung. Die deutschen Dienstleiter auch nicht. Jede Woche bestimmt die Dienststelle IVB4, wie viele Menschen noch deportiert werden. Gemmeker meldet das den Dienststellen. Wer auf Transport geht, bestimmen in letzter Instanz die Dienstleiter. Darum dürfen die Dienstleiter und ihre Helfer bleiben. 84 Mal stand hier der Zug. Ein deutscher Zug. Die Reichsbahn bekommt die Transporte bezahlt. Den Preis für eine einfache Fahrt. Was sie erwartet, wissen diese Menschen nicht. Gemmeker weiß es. Die Deutschen, die den Transport begleiten, wissen es auch. Sie fahren mit nach Auschwitz und Sobibor. Dort wissen alle Bescheid.« [meine Übersetzung, F. S.]

351 In den Statistiken des Filmikonenprojekts lassen sich bis 1990 85 Filme mit Westerborkmaterial nachweisen und 64, die den Ghettofilm verwenden. In der Gesamtauswertung bis Herbst 2023 ist bei einem Verhältnis 551 zu 325 der Abstand sogar noch erheblich größer.

352 Lindwer 1990.

353 Vgl. Presser 1965; E. Schlagheck: *Film der Jugend*. Aachener Zeitung ohne Datum. Presseархiv Filmuniversität Babelsberg, indirekt: LO-LKP (1949, Max de Haas) u. a.

354 »It is incomprehensible to the writer that Gemmeker does not suspect what a terrible charge it contains against himself and the system he served. Who ever saw the little girl, the helpless Jewish child, in fear of death before the doors shut, looking through a gap in the door of a cattlecar, which takes her away to her unknown destination, will ask the same question.«

355 Vgl. Jay Cantor: Death and the Image. In: C. Warren: *Beyond Document. Essays on Non-fiction film.* Hanover: Wesleyan University Press 1996.

356 Wagenaar 2016, S. 51.

357 Vgl. Eckmann, Grünberg, Hanauer, Heynemann 1945.

358 Max Radin, Frances McClernan et al: *The Black Book: The Nazi Crime Against the Jewish People.* New York: The Jewish Black Book Committee 1946, S. 291 ff.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

359 Vgl. Strusková 2016.

360 Diese ja eigentlich recht absurde Erzählung findet sich noch 2022 in URL: https://www.kino-zeit.de/news-features/fundstuecke-empfehlungen/dokumentarist-wider-willen-rudolf-breslauer-und-sein. Hier heißt es: »Das Rohmaterial verarbeitete Breslauers Kollege Wim Loeb zu einer ›offiziellen Version‹ und einer ›Restversion‹. Letztere wurde schließlich aus dem Lager herausgeschmuggelt, war danach vor allem Forschungsgegenstand, wurde erst kürzlich restauriert und zu einem finalen Film zusammengestellt, nachdem die UNESCO das Zeitdokument 2017 in die Liste der Welterinnerungen aufnahm.«

361 Dazu läuft Kronos Quartett, Bella by Barlight (1988).

362 Beide Beweise (Datierung des Transports anhand des Koffers von Frouwke Kroon und der Beweis der Zusammengehörigkeit der Einstellung mit Settela und der Einstellung mit dem vorbeifahrenden Waggon mit der korrigierten Aufschrift) sind von Farocki unkommentiert in Aufschub übernommen worden.

363 Thomas Elsaesser nennt den Film zu Recht eine Detektivgeschichte getarnt als Dokumentarfilm. Vgl. Thomas Elsaesser: »One train may be hiding another«, private history, memory and national identity. In: *Screening the past*, Mai 1999, S. 8.

364 Vgl. Aussage Gemmeker, Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 382 Nr. 1482.

365 Wagenaar 2016, S. 92.

366 Die Einstellung zeigt die SS-Offiziere am Bahnsteig.

367 Für die Übersetzung danke ich Aad Wagenaar.

368 Die Informationen stammen aus einer E-Mail von Aad Wagenaar vom 27.9.2017.

369 Anita Awosusi, Andreas Pflock: Den Opfern ein Gesicht geben: Historische Fotografien im Kontext der pädagogischen Arbeit des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. In: Silvio Peritore, Frank Reuter (Hg.): *Inszenierung des Fremden.* Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma 2011, S. 277.

370 Man könnte Nina Gladitz' Film Zeit des Schweigens und der Dunkelheit von 1982 mit hinzuzählen, auch wenn es dort vor allem um Leni Riefenstahl geht.

371 *The Daily Telegraph*, 15.3.1995.

372 Vgl. *New York Times*, 21.2.1999, 24.10.1999 und 3.12.1999.

373 Die Bilder stammen aus: Ufa-Tonwoche 471/1939 (Bromberg), Die Deutsche Wochenschau 566/29/1941 (Lwiw), Die Deutsche Wochenschau 567/30/1941(Riga).

374 *Birmingham Post,* 13.9.1995

375 Vgl. *South Florida Sun-Sentinel*, 22.6.1998: »Century traces Nazis' rise and the Holocaust«; *The Orlando Sentinel,* 14.6.1998: »Hour on Hitler is powerful TV«.

376 *South Florida Sun-Sentinel*, 22.6.1998.

377 *The Cincinnati Enquirer,* 14.6.1998.

378 Der Film wurde von Chronos Media auf DVD veröffentlicht. Auf dem Cover steht als Titel Konzentrationslager Westerbork 1939–1945.

379 Es muss dennoch angemerkt werden, dass der Kommentar des Dokumentarfilms ungewöhnlich viele wenigstens ungenaue Formulierungen enthält.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

380 Die Einstellung stammt aus der Deutschen Wochenschau 567 vom 16.7.1941 (Signatur: DW 567/30/41 R3).

381 Vgl. *Evening Standard*, 19.10.2000.

382 Vgl. *Süddeutsche Zeitung*, 13.10.2000.

383 »Star der Truppe ist Berlins einstiger Publikumsliebling Willy Rosen. ›Psychologische Rätsel‹ notiert sich ein Häftling ins Tagebuch – ›wir sitzen hier bis zum Hals im Dreck und trotzdem tiriliert man. Operettenmusik am geöffneten Grab. Unter Witzen blasen sie zum Halali.‹ Die SS hält das Ereignis im Film fest. [Texteinblendung: Lager Westerbork NS-Dokumentation 1944]«

384 »[Louis de Wijze, Fabrikant, Westerborküberlebender:] Weil man drin ist, man hat alles versucht, um länger in Westerbork zu bleiben. [Kommentar:] Mehr als 100.000 Juden gehen von hier aus auf Osttransport. SS-Obersturmführer Gemmeker, der Polizist aus Düsseldorf, prügelt nicht. Er lächelt seine Juden nach Auschwitz. [Werner Löwenhardt, Illustrator, Westerborküberlebender:] Unser Kommandant, der war ein Liebhaber von Kabarett und Musik und alles. Diese Abende hat [sic] auf seine Anweisung stattgefunden. Es war gutes Kabarett.«

385 Vollständiger Text: URL: https://nl.wikisource.org/wiki/Westerbork_Serenade (zuletzt besucht: 12.12.2017).

386 URL: https://www.youtube.com/watch?v=t-uu4ldZY4A (zuletzt besucht: 12.12.2017), von der CD Vergeten Artiesten von Mike Winkelman. Die Geschichte der beiden wird in Totentanz ausführlich erzählt (ab TC 00:32:29).

387 »Und daran gedacht, hören Sie, dass wir vergast werden sollten, das hat im Lager keiner geglaubt, aber so war's. Und die wurden dann am nächsten Tag rein in die … in die Güterwagen und ab nach Auschwitz oder nach Theresienstadt. Alles, alles umgebracht, alles tot. Alle.« Spira gelingt es kurz vor ihrer Deportation, sich mit Hilfe von Hans Georg Calmeyer als »Vollarierin« einstufen zu lassen. Sie kann dadurch das Lager verlassen und überlebt in Amsterdam.

388 Vgl. Katja B. Zaich: »Total verrückt« Die letzte Revue im Durchgangslager Westerbork, in: Viktoria Hertling, Wulf Koepke, Jörg Thunecke (Hg.): *Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffen gegen den Nationalsozialismus*. Wuppertal 2005, S. 239–249 und Zaich 2001.

389 Die deutsche Fernsehdatenbank FESAD listet außer Kurt Gerrons Karussell zwischen 1991 und 2010 noch fünf weitere deutsche Produktionen, die Material von der Lagerbühne in Westerbork verwenden.

390 *Newsday*, 12.12.2003.

391 *The Boston Globe*, 12.12.2003.

392 *New York Times*, 12.12.2003.

393 *The Baltimore Sun*, 22.5.2004.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

394 Jacob Presser beispielsweise scheint sich positiv auf diese Gruppe zu beziehen, der er als Untergetauchter zwar nicht angehörte, die aber seine Eltern und viele Freunde umfasste. Vgl. Presser 1968, S. 371 ff.

395 Vgl. *St. Louis Jewish Light,* 4.6.2008.

396 Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S 36.

397 Vgl. Martin Seel: Was geschieht hier? Beim Verfolgen einer Sequenz in Michelangelo Antonionis Film Zabriskie Point. In: Stefan Liptow, Martin Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 181–194.

398 Vgl. Pilz 2007.

399 Vgl. Seel 2012, S. 186.

400 Lindeperg weist mehrfach darauf hin, das diese Entdeckungen bereits in Settela, Gezicht van het Verleden (1994) dokumentiert sind, u. a. Lindeperg 2009, S. 60, Fn 9.

401 Elsaesser äußert sich in seinem Katalogbeitrag anlässlich der Ausstellung von Aufschub verwundert darüber, dass weder Aad Wagenaar noch Cherry Duyns im Film erwähnt werden und verweist auf eine Kritik auf Farockis Website, in der diese Entdeckungen sogar fälschlicherweise Farocki selbst zugeschrieben werden, vgl. Elsaesser 2009, S. 58.

402 Vgl. Sven Kramer: Reiterative Reading: Harun Farocki's Approach to the Footage from Westerbork Transit Camp. In: *New German Critique* 123, Vol. 41 Issue 3 (2014), S. 35–55; Lindeperg 2009; Elsaesser 2009.

403 TC 00:02:08:00 »FK = Fliegende Kolonne, eine Einheit der Lagerpolizei«.

404 TC 00:14:38:00 »Am Dienstag Vormittag ging der Zug von Westerbork ab«.

405 NIOD 250i, Dokument 147, 157.

406 Knoch 2001, S. 86, Fn 97.

407 Vgl. Koch 1992, S. 176.

408 Lediglich Kramer 2014, S. 44 relativiert diese Annahme, wenn er feststellt, dass Farocki allein aufgrund der Länge seines Films nur Teile des Westerborkmaterials zeigt, »although the general impression and the overarching gesture of the film both suggest the faithful transmission of the only surviving footage from Westerbork«.

409 Übersetzt: »Im Auftrag von:«.

410 Für einen Überblick über den biografischen Dokumentarfilm siehe Bianca Herlo: *Zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis. Erinnern und Erzählen im biographischen Dokumentarfilm.* Bielefeld: Transcript 2018.

411 So geht der Nachruf in der *New York Times* vom 27.2.2014 auf die Oscar-Nominierung des Films ein.

412 Vgl. *New York Times*, 27.1.2018.

413 *Chicago Tribune*, 21.1.2018.

414 Bekannte Beispiele für dieses Verfahren sind Richard Linklaters Waking Life (2001) und A scanner darkly (2006); die Technik wurde allerdings schon 1915 von Max Fleischer entwickelt und ab 1919 in der Serie Out of the Inkwell angewendet.

415 David A. Adler: *The Number on My Grandfather's Arm.* New York: URJ Press 1987.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

416 Zur Bedeutung der Nummerntätowierung für die Holocausterinnerung siehe Ebbrecht-Hartmann, Stiassny, Schmidt 2023.

417 Der *Hartford Courant* (Connecticut) verwendet in der Ankündigung vom 21.1.2018 eine Aquarell-Adaption eines weniger bekannten Farbfotos mit Kindern vor einer Suppenküche in Litzmannstadt von Walter Genewein. Der Bericht im *Boston Globe* vom 26.1.2018 verwendet irritierenderweise dasselbe Motiv, allerdings nicht das Aquarell, sondern dessen Fotovorlage. Die HBO-Website des Kurzfilms ist schon seit längerem nur via »Way-back-machine« https://web.archive.org/ abrufbar.

418 Maurice Frankenhuis: *My visit to the camp Westerbork and interview with ex-Commander Gemmecke detained in the Criminal Prison in Assen in 1948.* Den Haag: W.P. van Stockum en Zn. 1948.

419 Vgl. *New York Times*, 4.7.2022.

420 Vgl. URL: https://geschichtedergegenwart.ch/der-katechismus-der-deutschen/ (zuletzt besucht: 19.1.2024).

421 In den ikonischen Szenen aus dem Westerborkfilm sieht man die mit Kreide geschriebene Aufschrift »74. Pers«; diese Zahl ist kurz vor der Abfahrt des Zuges in eine »75« korrigiert worden.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

8 Zusammenfassung

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Untersuchung richtete sich auf die Bedeutung der Bilderwanderung des Westerborkmaterials für die Formierung der Holocausterinnerung. Die Diskussion der für die Formierung historischer sozialer Gedächtnisse relevanten erinnerungstheoretischen und soziologischen Paradigmen ergab zwei Untersuchungsabschnitte: 1.) eine die Voraussetzungen der Entstehung des Materials miteinbeziehende Provenienzforschung, d. h. die Befassung mit der Entstehung des Quellmaterials, insbesondere mit den visuellen Gedächtnissen seiner Entstehungszeit, und 2.) die Rekonstruktion der Entwicklung der Holocausterinnerung entlang und anhand der Bilderwanderung des Westerborkmaterials.

8.1 Provenienzforschung

Die eingehende Untersuchung der Geschichte des Internierungslagers Westerbork und der Verfolgung der niederländischen Juden und Jüdinnen erwies sich als hilfreich für das Verständnis der im Westerborkfilm festgehaltenen Fallstrukturen. Die genaue Kenntnis der Bedingungen seiner Herstellung erleichterte es, Umdeutungen seines Filmgedächtnisses zu erkennen, die im Prozess der Historisierung entstanden waren. Da die vorliegende Arbeit die Anfänge der Formierung der sozialen Gedächtnisse vom Judenmord Anfang der 1940er Jahre verortet, beginnt die zu untersuchende Interdependenz zwischen Film und Gedächtnissen auch bereits bei seiner Herstellung. Die Analyse der nationalsozialistischen Bilderwelten verdeutlichte, dass die Darstellung der Arbeit im Westerborkfilm nicht unabhängig von damals allgemein bekannten antisemitischen Kampagnen wie »Juden lernen arbeiten« betrachtet werden kann. Ein Exkurs über Praktiken der Erinnerungsformierung während des Nationalsozialismus und über die Dokumentation der Verfolgung der europäischen Juden und Jüdinnen erschloss den Westerborkfilm als besondere Form der Erinnerungsbewahrung, wenngleich die Holocausterinnerung weitgehend unabhängig von diesen Gedächtnisformierungen erst später entstand. Der Abgleich mit den Ego-Dokumenten der Zeitzeug:innen machte deutlich, dass die im Film eingefangene, »friedliche« Stimmung eine Scheinrealität ist. Die allgegenwärtige Todesangst und der ständig ausgeübte Zwang sind ohne Kontextwissen anhand des Filmmaterials allein nicht nachvollziehbar.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Rekonstruktion der Lagergeschichte gestaltete sich aufwändiger als erwartet. Für viele Zeiträume und auch für manche der Erinnerungen der Überlebenden gibt es keine oder nur unvollständige Belege in den Archiven. Die im historiografischen Abschnitt gewählte Darstellung trägt dem dadurch notwendigen Freilegen von Schichten der Überlieferung Rechnung und arbeitet die im Laufe der Zeit entstandenen Brüche und Umdeutungen heraus. Am Beispiel der von anderen Zeitzeug:innen in Frage gestellten Erinnerung des Isidor van der Hal ließ sich verdeutlichen, wie Gedächtnisse als systemrelative Leistungen auch innerhalb einer Erinnerungsgemeinschaft umstritten sein können. Auch die Umstände der Gedächtnisformierung können zu Verzerrungen führen. Viele der weniger gebildeten Internierten in Westerbork haben ihre Erinnerungen nicht aufgeschrieben, und aufgrund der Hierarchien im Lager hatten Internierte mit höherer Bildung auch größere Überlebenschancen. Die Geschichte des Lagers Westerbork stellte sich als heterogen und von vielen Umbrüchen gekennzeichnet dar. Der häufig geäußerten Meinung, Westerbork sei ein humanes Lager gewesen, die ihre Wurzeln in bestimmten friedlicheren Phasen der Lagerhistorie hat, wird in der hier vorgenommenen Erzählung der permanente und systematische Zwang innerhalb des Lagers entgegengestellt. Vorkommnisse wie die Hinrichtung geflohener Insassen durch die Lagerleitung oder die Ermordung von des Widerstands verdächtigten Niederländern auf dem Lagergelände im Herbst 1944 durch die SS machen deutlich, wie leicht die scheinbar fürsorgliche Haltung des Lagerkommandanten in Gewalt umschlagen konnte und wie wenig das Lager vom Terror der Besatzer abgeschirmt war.

Es konnte nicht zweifelsfrei ermittelt werden, wer den Westerborkfilm tatsächlich gedreht und montiert hat. Eine gründliche Analyse der vorhandenen Dokumente demonstrierte, dass es abgesehen von der Zeugenaussage des Lagerkommandanten Gemmeker vor Gericht kaum Belege gibt, die die inzwischen als Allgemeinplatz gehandelte Urheberschaft des Lagerfotografen Rudolf Breslauer stützen. Es ist möglich, dass verschiedene Internierte, darunter Abraham Hammelburg, und sogar SS-Männer die Kamera bedient haben, jedoch immer unter der direkten oder durch Beauftragte vermittelten Überwachung des Lagerkommandanten. Der Westerborkfilm erscheint so als das Ergebnis der Weisungen des Kommandanten Gemmeker und nicht als Projekt der Internierten. Anders als oft behauptet liegen die Aufnahmen nicht nur als Rohmaterial vor. Zwar wurde 2019 ein kleiner Teil des Materials, unter anderem der sogenannte dritte Zug, als kaum verändertes Kameranegativ nach rund 40 Jahren wiedergefunden. Die spätestens seit den 1980er Jahren in vier Akten als Westerbork-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

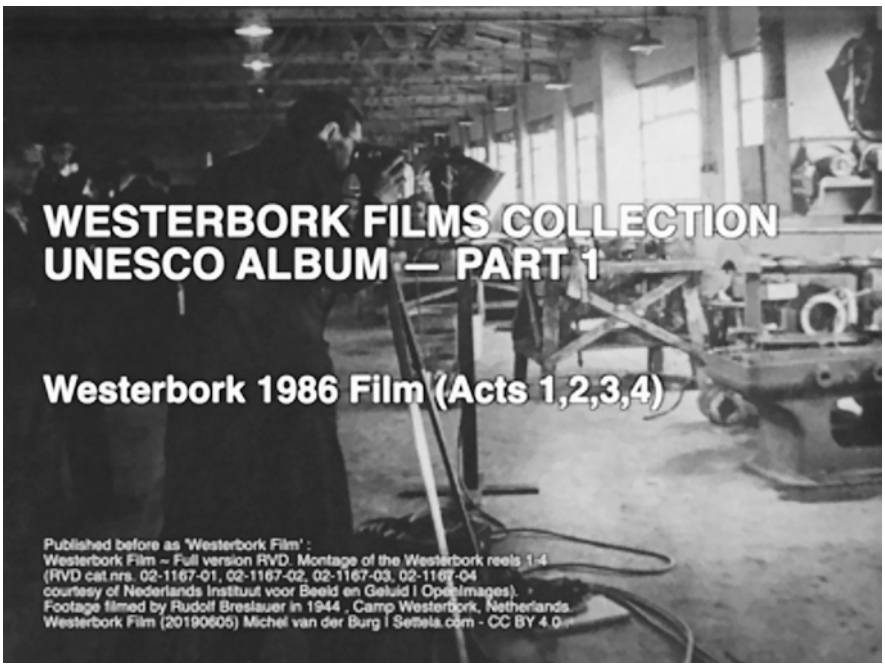


Abb. 68 Titelbild des Westerborkfilms bei Open Beelden.

film zirkulierende Fassung ist jedoch teilweise recht aufwändig im Schneideraum bearbeitet.

Insbesondere die am häufigsten in Dokumentarfilmen verwendeten Szenen, die Bilder von den Zügen, sind in dieser montierten Fassung erheblich editorisch bearbeitet. Wann diese Bearbeitung erfolgt ist, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Die Aufnahmen aus Westerbork sind, unabhängig von solchen Bearbeitungen, keine unverstellten Dokumente des Lagerlebens und somit quasi-objektiv, eine Behauptung des Lagerkommandanten Gemmeker während des Gerichtsprozesses gegen ihn, die in vielen Publikationen über den Film unkritisch und ohne Quellenangabe wiederholt wird. Viele der Aufnahmen sind inszeniert, und im eigentlichen Sinne freiwillig nimmt niemand teil. Große Teile des Materials aus den unterschiedlichen Abteilungen der Landwirtschaft sind offenbar mit einer Gruppe von jungen Frauen inszeniert worden. Die Aufnahmen beim Gottesdienst sind laut der Zeugin Henny Dormits gestellt und entstanden unter Zwang. Wie am Exkurs über die »Diamant-Juden« dargelegt werden konnte, stammen selbst die häufig zitierten Aufnahmen vom Bahnsteig nicht von einer zufälligen und typi-

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen, sondern von einer gezielt ausgewählten und untypischen Deportation. Außerdem zeigt das erhaltene Filmmaterial weder die Wohnbereiche noch die Einrichtungen für Hygiene oder Essenszubereitung. Eine Übersicht über das Lagerleben erhält man durch das Material also gerade nicht. Die überlieferten Akten über die Werkstätten dokumentieren keine signifikante Wertschöpfung, die auf eine Funktion der Arbeit jenseits der Aufrechterhaltung des Lagerbetriebs hinweisen würde, und lassen die Hypothese vom Industriefilm als Hauptmotiv für den Dreh als wenigstens fraglich erscheinen. Schließlich muss in Frage gestellt werden, ob das Bild der Settela ein, wie die quasi-offizielle Version über die Entstehung des Films insinuiert, heimlich in das Material eingeschmuggeltes Bild des Leidens ist. Auch wenn nicht ganz ausgeschlossen werden kann, dass der Kameramann oder die Kamerafrau das Bild in einem unbemerkten Moment und zumindest anfänglich gegen den Willen des Lagerkommandanten gefilmt hat, so wird das Filmmaterial schließlich mit großer Wahrscheinlichkeit von Gemmeker selbst gerettet und nicht heimlich von den Internierten aus dem Lager geschmuggelt. Das Bild der Settela ähnelt den Aufnahmen der Propagandakompagnien von polnischen Juden und Jüdinnen und entspricht insofern den zeitgenössischen Erwartungen an Bildmaterial über die Deportationen. Nimmt man alle Erkenntnisse zusammen, so erscheint der Westerborkfilm in Hinsicht auf seinen Inhalt und seine Ästhetik eher als Produkt einer grundsätzlich antisemitischen bzw. antiziganistischen Haltung und weniger als Dokumentarfilm oder Industriefilm, und schon gar nicht als subversives Bilddokument. Diese von den teilweise spekulativen Narrativierungen der erinnerungskulturellen Befassung mit dem Material insbesondere seit den 1990er Jahren bereinigte Analyse der Provenienz des Westerborkfilms und der in ihm manifesten ideologischen Bezüge bildet die Grundlage für die Untersuchung der Bilderwanderung. Sowohl der propagandistische Entstehungshintergrund als auch die für Zeitgenoss:innen offensichtlich antisemitische Stilistik beeinflussten die Verwendung des Materials in der Nachkriegszeit. So erweist sich die Erforschung der Provenienz als hilfreich für die Rekonstruktion der Verwendungsgeschichte.

8.2 Verwendungsgeschichte

Nach den Verwendungen in einem Wochenschaubericht über den Prozess gegen Hanns Albin Rauter 1948, der indirekten Verwendung durch *re-enactments* in Lo-LKP (1949) und der ersten direkten Verwendung im niederländischen Kurzfilm

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

De Vlag (1955) beginnt die eigentliche Bilderwanderung des Westerborkfilms mit Alain Resnais' Nuit et Brouillard (1956). Die wenig später folgenden Verwendungen im DEFA-Film Ein Tagebuch für Anne Frank (1958) und in der westdeutschen Fernsehdokumentation Als wär's ein Stück von Dir! (1959) sorgen für eine erste Verbreitung und für die Verfügbarkeit des Materials in Frankreich, Ost- und Westdeutschland. Diese drei Produktionen stehen für grundsätzlich unterschiedliche Ansätze, die bereits eine erste grundlegende Typologie der Verwendungen andeuten: die nüchterne Dokumentation (Als wär's ein Stück von Dir!), die symbolische bzw. typisierende Verwendung (Nuit et Brouillard) und die Dramatisierung (Ein Tagebuch für Anne Frank). In Kompilationsfilmen wie Mein Kampf (1960) und Das Leben von Adolf Hitler (1961) und in Fernsehproduktionen Anfang der 1960er Jahre wird das Material noch in zwei unterschiedlichen Konnotationen verwendet: für die Deportationen im Kontext der Zwangsarbeit und als Illustration für die Verfolgung der Jüdinnen und Juden. Trotz dieser teilweise unschlüssigen Kontextualisierungen wird das Westerborkmaterial insbesondere in der BRD vom Publikum als Dokument des Genozids an den Jüdinnen und Juden erkannt, und sowohl Nuit et Brouillard als auch Mein Kampf werden gerade von jüngeren Zuschauer:innen als Filme über den Judenmord appropriiert. Wie sich anhand von Zeitungsrezensionen und Zuschauer:innenbefragungen zeigen ließ, gibt das Westerborkmaterial einem sich zu Beginn der 1960er Jahre neu formierenden sozialen Gedächtnis vom Judenmord eine spezifische Prägung. Es wird zu einem Symbolbild der mitfühlenden und viktimisierenden Holocausterinnerung. Die historische Aufarbeitung der NS-Zeit, die hier über den Umweg des Archivmaterials geführt wird, ersetzt einen innergesellschaftlichen Dialog, den die Generation der Zeitzeug:innen verweigert. Die Deportationssequenz aus Westerbork wird bald zu einem festen Bestandteil dieser *visual history*. Während Aufnahmen wie der grinsende Hitler vom Reichsparteitag 1935 oder Hitler, der in der Wagner-Villa ängstlich aus seiner Tasse Tee trinkt, nach einer Phase der wiederholten Verwendungen in Dokumentarfilmen wieder aus der Zirkulation verschwinden, hat der Westerborkfilm seit den 1960er Jahren einen festen Platz in den Bilderwelten der Holocausterinnerung. Begünstigt durch die Berichterstattung über den Eichmannprozess 1961 und deren Fokussierung auf Deportationen wird das Material zu einem Bestandteil des Repertoires einer weltweit neu entstehenden Holocausterinnerung. Mit den Verwendungen in Good times wonderful times und The Rise and Fall of the Third Reich gelangt das Westerborkmaterial Mitte der 1960er Jahre auch in US-amerikanische Produktionen, und durch The 81st Blow und Pillar of Fire

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erreicht die Bilderwanderung Mitte der 1970er Jahre mit Israel ihre vorerst letzte Station. Ebenfalls Mitte der 1970er entstehen in Europa mit The World at War, Die Deutschen im Zweiten Weltkrieg oder Schatten der Zukunft im Ansatz geschichtsrevisionistische Holocaust-Dokumentarfilme und -Serien, die die empathische Holocausterinnerung in Frage stellen. Viele dieser Filme lassen erstmals die Täter:innen als Zeugen oder Zeuginnen zu Wort kommen und richten sich an Erinnerungsgemeinschaften, die sich mit den Täter:innen solidarisch fühlen, bzw. die den Juden und Jüdinnen gegenüber Vorbehalte haben. Dies schlägt sich auch in der Verwendung des Westerborkmaterials nieder, dem nun eine eher distanzierende Funktion zukommt. Hier zeigt sich, dass die alternativen, konfligierenden Historisierungen nicht durch eine vollständige Umdeutung oder gar Leugnung der Abläufe entstehen, sondern durch unterschiedliche Formen der Identifikation, die wiederum zu Differenzen bei der Zuschreibung von Verantwortung und Schuld führen. Doch diese Versuche einer Revision der Holocausterinnerung setzen sich nicht durch, und das Westerborkmaterial illustriert weiter, und mit zunehmendem Erfolg, empathische Holocaust-Dokumentarfilme. Beispiele dafür sind die 1981 mit einem Academy Award nominierte deutsche Produktion Der Gelbe Stern und der US-amerikanische Film Genocide, der 1982 als erster Holocaust-Dokumentarfilm einen Oscar erhält. Die Einstellung mit Settela schafft es sogar in Godards legendäre Kino-Essay-Serie Histoire(s) du Cinema (1988–1998). Seit dem 50. Jahrestag des Kriegsendes gibt es einen deutlichen Anstieg der Verwendungen, und so haben etwa 3/4 der Filme, in denen Aufnahmen aus Westerbork gefunden wurden, ein Produktionsdatum nach 1994. In den Dokumentarfilmen von Guido Knopp erscheint der Westerborkfilm gleichberechtigt neben den Befreiungsfilmen aus Bergen-Belsen und Auschwitz als Symbolbild für den Holocaust. Es ist allerdings die Befassung mit dem Westerborkmaterial in den Niederlanden, die Anfang der 1990er Jahre den Anstoß zu einer der entscheidenden Veränderungen in der Verwendungskultur gibt. Die Untersuchung des Materials als Dokument und historische Quelle und die dadurch ausgelöste Entdeckung der Sinti-Abstammung des Mädchens mit dem Kopftuch, das bis dahin für eine Jüdin gehalten worden war, verschafft dem damals bereits ikonischen Material neue internationale Bekanntheit, ändert aber auch die Art und Weise, in der es verwendet wird. Schließlich erhält der Westerborkfilm 2007 durch Harun Farockis Kurzfilm Aufschub erneute Aufmerksamkeit und die 2017 erfolgende Aufnahme ins Weltdokumentenerbe der UNESCO ist ein letzter Höhepunkt in der Karriere des Materials. Rund die Hälfte der nachgewiesenen Verwendungen stammen aus der Zeit nach der Veröffentlichung von

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aufschub. Seit den 1990er Jahren begleitet das Westerborkmaterial ein breites Spektrum an Dokumentarfilmen über Holocaustüberlebende, über *postmemory*, über die Kindertransporte und über Anne Frank, erscheint aber auch in Serienepisoden über Nazigold oder okkulte Riten der SS. Lediglich zwei Drittel der ermittelten Filme mit Westerborkmaterial haben einen Fokus auf den Holocaust. Im verbleibenden Drittel, das sich größtenteils allgemeiner mit dem Nationalsozialismus oder dem Zweiten Weltkrieg befasst, symbolisiert der Westerborkfilm in der Regel das Lagersystem und den Judenmord.

8.3 Selektives Bildergedächtnis, Filmgedächtnis und Erinnerungsgemeinschaften

Historiografische Analysen der Gerüchtekommunikation im Deutschen Reich, des Täter:innen- und Opferwissens, der sogenannten *Meldungen aus dem Reich* und der Berichterstattung über die Judenverfolgung in der US-amerikanischen Presse verdeutlichten, dass es sowohl im Deutschen Reich als auch bei den Alliierten schon vor Kriegsende zum Teil konkretes Wissen, wenigstens aber weit verbreitete (wenn auch zum Teil vage) soziale Gedächtnisse über den Judenmord gibt. Diese teils neueren Erkenntnisse lassen eine Öffnung des Begriffs der Holocausterinnerung im Sinne eines oder vieler sozialer historischer Gedächtnisse vom Judenmord, die bereits während des Zweiten Weltkriegs entstehen, als sinnvoll erscheinen. Diese subkutanen Gedächtnisse, die als Täter:innen- und Opferwissen, vor allem aber als Gerüchte oder Mundpropaganda weiten Teilen der Bevölkerung bekannt sind, führen jedoch weder bei den Täter:innen noch bei den Befreier:innen nach 1945 zu einer Historisierung des Judenmords. Im Gegenteil wird der Judenmord nicht nur von der Täter:innenseite beschwiegen, sondern auch in den Re-Educationfilmen kommen die Juden und Jüdinnen nicht vor. Dennoch ist gerade dieses Schweigen für die Entstehung der sekundären und bis heute dominanten Holocausterinnerung konstitutiv und letztere nur durch ersteres nachvollziehbar. Denn gerade das beredte Schweigen der Täter:innen und Zuschauer:innen weckt bei der zweiten Generation erst Misstrauen und dann das Interesse an der Geschichte der Verfolgung der Jüdinnen und Juden. Diese Mischung aus Neugier und Argwohn findet ab Mitte der 1950er Jahre mit Dokumentarfilmen wie Nuit et Brouillard eine Projektionsfläche, und schließlich entsteht parallel zu den Auseinandersetzungen um die Kompilationsfilme und der Berichterstattung über den Eichmannprozess Anfang der 1960er Jahre eine erste

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

öffentliche, aber genaugenommen *sekundäre* Holocausterinnerung. Das dabei verwendete Filmmaterial der Täter und Täterinnen hat maßgeblichen und strukturierenden Einfluss auf diesen Formierungsprozess. Wie anhand von Rezensionen und Zuschauerreaktionen dargelegt werden konnte, fallen bei den für diesen Prozess relevanten Dokumentarfilmen die von den Produzierenden intendierte Aussage und die öffentliche Wahrnehmung der Filme häufig auseinander. So wird ein Teil der Produktionen erst durch eine Aneignung seitens des Publikums zu Holocaust-Dokumentarfilmen. Nuit et Brouillard, konzipiert als Film über die Résistance und das System der Zwangsarbeit, wird schon bei seiner Premiere, zumindest in der BRD, vom Publikum als Film über den Judenmord wahrgenommen und angeeignet und gilt heute weltweit als wichtiger Holocaust-Dokumentarfilm. Auch Leisers Mein Kampf wird vom Publikum in der BRD entgegen der Themengewichtung des Films als reiner Holocaust-Dokumentarfilm verstanden und angeeignet. Vom Publikum präferiert werden hierbei nicht die anklagenden, sondern die auf Mitgefühl abzielenden filmischen Näherungen. Im Kontext der Rezeption der Kompilationsfilme, in denen die zweite Generation Antworten auf Fragen erhält, die die Kriegsgeneration nicht beantworten will, entsteht also eine neue, mitfühlende Holocausterinnerung. Die in dieser Gedächtnisformierung nicht adressierten Erinnerungen der Täter und Täterinnen bleiben dadurch vorerst subkutane Gedächtnisse, die erst Mitte der 1970er Jahre wieder virulent werden. Da das *travelling memory* auch in Form von latenten Erinnerungsgehalten reist, gehen Anteile der Täter:innenerinnerungen in diese sekundäre Erinnerungsformierung ein, was unter anderem in der Verwendung des Westerborkmaterials und den Wandlungen seines Filmgedächtnisses manifest ist. Um der komplizierten Geschichte der Entstehung der Holocausterinnerung gerecht zu werden, erwies sich der erinnerungstheoretische Ansatz als fruchtbar, der die untersuchten Dokumentarfilme nicht nur als Manifestationen der Bildergedächtnisse auffasst, sondern die Formierung dieser Gedächtnisse als aktiven Prozess einer Aneignung durch das Publikum, in unserem Fall vor allem durch die zweite Generation, rekonstruiert. Auch der hier gewählte produktionstheoretische Blickwinkel, der von vornherein zwischen intendierter Aussage vor dem Hintergrund der Formierung eines organisationalen Gedächtnisses der Kurator:innen und der Aneignung durch das Publikum differenziert, bewährte sich. Die Unterscheidung der Filmgedächtnisse als materialspezifische Deutungsfilter von den selektiven Bildergedächtnissen als globalere Interpretationsvereinbarungen der Erinnerungsgemeinschaften (bzw. Kodifizierungen von Normalität) machte die Bedeutung des Westerborkfilms im Kontext einer allgemeineren Erinnerungsformierung sicht-

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und greifbar. Um diese Verwendungsgeschichte überhaupt als solche wahrzunehmen, war ein Ansatz notwendig, der die Verwendungen weder in einer *auteur*-orientierten Perspektive noch als Teil bestimmter Genres untersucht, sondern die zu untersuchende Filmauswahl ausschließlich anhand der Bilderwanderung selbst zusammenstellt. Das Phänomen der Bilderwanderung wurde über alle Grenzen hinweg als das Ergebnis einer Kuratierung durch Regisseur:innen und Archive Producer:innen untersucht, die durch einen Expert:innen-Diskurs strukturiert und deren Möglichkeiten durch die Produktionsbedingungen eingeschränkt sind. Erst diese, vom Quellmaterial her beginnende Suche nach Verwendungen förderte die vorliegende Auswahl an Trägerfilmen zutage, in der auch Filme enthalten sind, die zwar nicht als Holocaust-Dokumentarfilme wahrgenommen werden, die aber maßgeblich an der Formierung der Holocausterinnerung beteiligt sind. Ein Beispiel ist der für den Oscar nominierte, zionistische Dokumentarfilm Let my People go, der eine der bis dahin ausführlichsten Montagen mit Materialien der Täter enthält, aber bis heute kaum in erinnerungskulturellen Kontexten genannt wird.

8.4 Archivrecherchen und Materialbeschaffung als organisationales Gedächtnis

Bis in die 1990er Jahre ließ sich in den Zeitungsrezensionen der untersuchten Filme großes öffentliches Interesse an Archivrecherchen und an der Materialsuche feststellen. Lediglich die DDR-Presse befasst sich kaum mit Archivmaterial. Dieses Interesse deutet auf ein Bedürfnis der Öffentlichkeit hin, Prozesse der Bilderwanderung transparent zu machen und in ihrer Bedingtheit zu untersuchen. Diese öffentliche Befassung mit den Archivmaterialien selbst ist bereits eine Manifestation der selektiven Bildergedächtnisse der Erinnerungsgemeinschaften, die noch vor der Sichtung als Wahrnehmungsfilter kommuniziert wird und das Publikum für das Archivmaterial sensibilisiert. Während sich solche Beurteilungen und Verurteilungen häufig als temporär und volatil erwiesen und sich gegebenenfalls noch während der Erstauswertung einer Produktion wandeln, ließen sich in der Verwendungskultur auch diskursive, also beständigere Formen eines spezifischen Filmgedächtnisses des Westerborkfilms nachweisen, wie die immerhin 20 Mal aufgefundene Zweckentfremdung des Materials vom zweiten Zug als Illustration für die Ankunft in Auschwitz, oder die Popularität einzelner Einstellungen wie der Settela oder den Totalen mit den abfahrenden

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zügen, die überdurchschnittlich häufig verwendet werden. Dass fast ausschließlich die Deportationssequenz verwendet wird, ist ebenfalls eine der weitgehend akzeptierten Regeln einer auch über das Filmgedächtnis tradierten Verwendungskultur, die ihren Ursprung in den frühen offenbar legitimierenden Verwendungen in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre hat. Diese Verwendungskultur ist auch Manifestation eines organisationalen Gedächtnisses der Gemeinschaft der Archive Producer:innen und Kurator:innen, das wiederum Einfluss auf die einzelnen Filmgedächtnisse hat. Dieses Gedächtnis folgt eigenen Selektionsregeln, die zum einen in der Befolgung bestimmter Verwendungskonventionen, zum anderen im Streben nach Originalität und Differenz bestehen. Faktoren wie die Gemeinfreiheit und die insgesamt gute Verfügbarkeit begünstigen die Verwendungen. Wie im zweiten Kapitel angesprochen, ist diese Differenzierung für das Verständnis der *visual history* des Holocaust von Bedeutung, da so erklärt werden kann, wie es zur Bildung eines Kanons von Archivmaterialien zu einem Zeitpunkt kommen konnte, an dem viele dieser Materialien kaum Teil eines öffentlichen Bewusstseins waren. Dieses organisationale Gedächtnis formiert sich allerdings nicht allein entlang des Fachwissens der Kurator:innen. Auch pragmatische Übernahmen von Material aus anderen Filmen, wie die offenbar ohne weitere Überprüfung der Provenienz erfolgte Lizensierung von Westerborkmaterial aus Nuit et Brouillard für die Verwendung in der TV-Serie Das Dritte Reich, gehören zu den Manifestationen dieses Gedächtnisses.

Da die Kuratierungen im öffentlichen Raum stattfinden, ist dieser Formierungsprozess durch die Reaktion des Publikums beeinflusst. Verwendungen in erfolgreichen, bekannten und häufig aufgeführten Filmen haben eine Vorbildfunktion. Es lassen sich auch hemmende Einflüsse in der Formierung dieses organisationalen Gedächtnisses nachweisen, wie die Überführung des Materials vom RIOD zum RVD Ende der 1980er Jahre, die zu einer nachweisbar selteneren Verwendung der sogenannten »Outtakes« führt. Hier gerät ein Teil des Materials im Filmgedächtnis des Westerborkfilms, verstanden als organisationales Gedächtnis, plötzlich in Vergessenheit. Eine nähere Untersuchung dieses Vorgangs offenbarte weitere Eigenheiten dieser Verwendungskultur. Zu Beginn der Untersuchung war das Fehlen der »Outtakes« offensichtlich – Filme, die nach 1987 entstanden waren, verwendeten diese Aufnahmen nicht mehr. Diese Klarheit ist darauf zurückzuführen, dass die meisten Filme, die zuerst untersucht wurden, kommerziell erfolgreiche Produktionen waren, die das Material legal über das RIOD oder später das RVD bezogen und dadurch von der Umstellung direkt betroffen waren. Zum Zeitpunkt des Abschlusses der Untersuchung lagen

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

viermal so viele Filmbeispiele für die Verwendung von Westerborkmaterial vor, und so hat sich das Bild gewandelt. Vor allem Dokumentar- und Kunstfilme mit kleinen Budgets neigen dazu, Archivmaterial aus anderen Filmen zu verwenden, ohne es zu lizensieren. Insofern, als das Westerborkmaterial schon recht lange gemeinfrei ist, ist diese Praxis nicht einmal illegal. Daher hat der Effekt, dass die so genannten vier »Outtakes« seit Ende der 1980er Jahre aus dem offiziell zirkulierenden Material verschwunden sind, in der aktuellen Stichprobe weniger Signifikanz. Während bis 1988 rund 40 % aller Filme die sogenannten Outtakes verwendeten, sind es im Gesamtdurchschnitt der Zeit danach nur noch knapp über 10 % (in der ersten Stichprobe war das Verhältnis noch 24 % zu 0 %). Diese Kultur des »Ausschlachtens« anderer Filme, die in der analogen Zeit begann, aber im digitalen Zeitalter noch einfacher und zu einer üblichen Praxis geworden ist, trägt auch zu einem ausgeprägteren Bewusstsein bei den Produzierenden für die Verwendungen in anderen Filmen bei, und könnte eine der Ursachen für den hohen Grad an Differenzierung zwischen den Verwendungen sein. Alle diese Faktoren haben starke Auswirkungen auf die Auswahl der Bilder, die in der Öffentlichkeit erscheinen (oder eben nicht erscheinen) und dann erst Teil größerer gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse über Geschichte werden können.

Das Wissen über Provenienz und Verwendung von Archivfilmmaterial bei den Rezensent:innen ist besonders in der ersten Nachkriegszeit überraschend detailliert. Journalist:innen lassen dieses Wissen in die Rezensionen einfließen und gehen ganz selbstverständlich auf die Archivrecherchen ein. Nicht nur Umfang und Bedingungen der Materialrecherchen werden seit den 1960er Jahren sowohl in den deutschen als auch in den US-amerikanischen Kritiken regelmäßig erwähnt – auch wird diese Arbeit als eigenständiger Bereich innerhalb der Produktion wahrgenommen, und häufig werden die Rechercheur:innen und Archive Producer:innen namentlich benannt. Archivmaterial ist lange Zeit ein *main selling point* der hier untersuchten Dokumentarfilme. Dieser Schwerpunkt hängt indirekt mit der verspäteten Historisierung des Judenmords zusammen. Durch die in den Kompilationsfilmen verwendeten Archivmaterialien scheint auf einmal ein Weg gefunden, vorbei an den Zeitzeug:innen auf Täter:innenseite über diesen Teil der Geschichte zu sprechen. Das Archivmaterial überbrückt hier die Kommunikationsverweigerung der ersten Generation, und viele Journalist:innen scheinen dies als Chance wahrgenommen zu haben. Noch 1978 gibt der Archive Producer von HITLER – EINE KARRIERE Lutz Becker in einer kalifornischen Tageszeitung ein ganzseitiges Interview über seine Arbeit im Archiv. Spätestens ab den 1990er Jahren werden die Verweise auf die Verwendung von Archivfilmmaterial

https://doi.org/10.5771/9783968300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in den Filmbesprechungen jedoch immer seltener. Beginnend mit Täter:innen-Interviews in den 1970er Jahren lösen nach und nach die Zeug:innen das Archivmaterial als *main selling point* ab. Dabei treten Täter:innen, wie der SS-General Karl Wolff oder Hitlers Sekretärin Traudl Junge, mit ihren Versionen der Geschichte den Archivbildern entgegen. Die zuvor von Zeitungsberichten begleitete Bilderwanderung steht nun nicht mehr im Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion. Das Archivmaterial bleibt jedoch ein integraler Bestandteil der Dokumentarfilme über den Holocaust. Schon in den 1980er Jahren treten mehr und mehr Holocaustüberlebende als Zeitzeug:innen in den Dokumentarfilmen auf. Diese Neuerung verdrängt das Filmmaterial jedoch nur kurzzeitig. Denn parallel zum Auftritt der Zeitzeug:innen werden ab Mitte der 1990er Jahre immer häufiger Archivmaterialien als historische Quellen untersucht. Die durchgängige Verwendung der Materialien, vor allem aber deren Untersuchung als Quelle bestätigt, wie wichtig sie für die Erinnerungskultur sind. Ihr konkreter Quellenwert ist zwar meist nicht Ursache für ihren Status. Dennoch sind sie genuine Zeugen der Fallstrukturen, die in ihnen abgebildet sind, und haben dadurch eine Verbindung zur historischen Wirklichkeit, die sich von der anderer Visualisierungen unterscheidet. Und hier wird eine weitere Parallele zu den Zeitzeug:innen sichtbar. Auch wenn die Zeitzeug:innen insbesondere in den Produktionen der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte häufig nur zur Bestätigung konventionalisierter sozialer Gedächtnisse von der Unschuld der durchschnittlichen Deutschen herangezogen werden (was für sich genommen zu sehr interessanten Aufführungen der Restrukturierung individueller Erinnerungen entlang von Selektionsregeln führt), lassen sich die Spuren der erlebten historischen Wirklichkeit in den Gedächtnissen der Zeitzeug:innen nie ganz verwischen oder umformen. Das Phänomen *postmemory* zeigt, dass Erinnerungen von einer Generation auf die nächste übergehen können. Am Beispiel der Kinder von Holocaustüberlebenden und der Erinnerungsgemeinschaften der Kindertransportkinder ließ sich illustrieren, dass die individuellen Erinnerungen nicht nur jeweils am Anfang der Formierung sozialer Gedächtnisse stehen, sondern dass sich auch die Aufrechterhaltung der Gedächtnisse nicht durch ihre rituelle Bestätigung allein bewerkstelligen lässt. Mit dem Sterben der letzten Zeitzeug:innen geht diese Pflicht des Zeugnis-Ablegens nun quasi auf die Filmmaterialien über, die dadurch wieder stärker in ihrer Funktion als Zeugnisse in den Blick geraten. Dieser Prozess hat allerdings bereits Mitte der 1990er Jahre begonnen. Ab den 2010er Jahren scheinen immer weniger an den Produktionen beteiligte Personen die Materialien zu erkennen, wie am Beispiel der Werbung bei The Number on

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Great-Grandpa's Arm (2018) gezeigt werden konnte. An der Ikonizität des Bilderkanons ändert dies nichts. Anders als Keilbach und Steinle in den 1990er und 2000er Jahren vermuten, haben sich die Materialien offenbar nicht abgenutzt. Statt der Suche nach neuen Bildern setzt eher eine Untersuchung der bereits bekannten Filme ein.

8.5 Erinnerungsgemeinschaften

Die Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials lässt unterschiedliche Erinnerungsgemeinschaften sichtbar werden. So wird das Material anfangs vorrangig von jüdischen Kuratoren wie Erwin Leiser, Peter Schier-Griboswsky und Loe de Jong im Sinne der Formierung einer mitfühlenden, aber auch viktimisierenden Holocausterinnerung verwendet. Dieses Angebot wird insbesondere von der zweiten Generation in Deutschland dankbar angenommen, die das hier vermittelte Geschichtsbild verinnerlicht. Der durchweg weniger anklagende als Mitleid heischende Tonfall dieser Produktionen deutet jedoch bereits auf eine zwischen den Generationen und Erinnerungsgemeinschaften vermittelnde Funktion hin. Mitte der 1970er Jahre melden sich die Täter:innen und deren Gehilfen als eigene Erinnerungsgemeinschaft zu Wort, was zu einer kurzen Phase des Revisionismus führt. Auch wenn davon auszugehen ist, dass es innerhalb der ersten Generation Differenzierungen zwischen Täter:innen, Zuschauer:innen und Opfern gibt, so nivellieren sich diese Unterschiede im Laufe der Nachkriegszeit zunehmend, und in Hinsicht auf erkennbare Erinnerungsgemeinschaften wird die erste Generation zu einem Sammelbegriff für eine eher konservative, exkulpierende Haltung im Gegensatz zur stärker sichtbaren, öffentlichen Erinnerungskultur, die sich von den Täter:innen abgrenzt. Erinnerungsgemeinschaften bestehen durch das gemeinsame Erinnern fort, nicht allein durch das zurückliegende, gemeinsame Erleben. In dieser Perspektive lassen sich die Dokumentarfilme von Guido Knopp auch als gelungene Vermittlungsleistungen zwischen den Erinnerungsgemeinschaften interpretieren. Die Ambivalenz und Mehrdeutigkeit seiner Serien, das zeigen die Rezensionen im In- und Ausland, erlauben es unterschiedlichen Erinnerungsgemeinschaften – via Selektivität –, das jeweils präferierte Identifikationsschema oder Geschichtsbild in die Dokumentarfilme hineinzulesen. Mit dem Abtreten der Generation der Zeitzeug:innen verschwindet die Erinnerungsgemeinschaft der nationalistisch eingestellten Deutschen zwar nicht, dennoch nimmt deren Sichtbarkeit im Kontext der Holocausterinnerung zunächst wieder deutlich ab.

https://doi.org/10.5771/9783968300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dass das Westerborkmaterial an diesen Entwicklungen maßgeblichen Anteil hat, macht sich nicht nur daran fest, dass es in all diesen Filmen verwendet wird. Mindestens genauso wichtig ist die prominente Stellung, die den im Material enthaltenen Deportationsdarstellungen in Presse und Literatur – oft ohne Kenntnis der Quelle – eingeräumt wird. Indirekte Verweise auf das Westerborkmaterial ließen sich unter anderem in den deutschen, niederländischen und US-amerikanischen Kritiken zu Lo-LKP (1949), De Vlag (1955), Nuit et Brouillard (1956), Ein Tagebuch für Anne Frank (1958), Eichmann und das Dritte Reich (1961), The legacy of Anne Frank (1967), Der gelbe Stern (1981) und Die Mitläufer (1985) nachweisen, um nur die prominenteren Beispiele bis 1985 zu nennen. Gerade die frühen Bezugnahmen sind auch insofern aussagekräftig, als in den 1960er Jahren der Ghettofilm aus Warschau, Triumph des Willens und die Eva-Braun-Filme zu den hauptsächlich als Archivmaterial aus dem »Dritten Reich« wahrgenommenen und explizit benannten Filmen gehören. Das Westerborkmaterial schafft es trotz seiner Unbekanntheit als Archivalie in überraschend viele Berichte und Kritiken. Ab den 1970er Jahren werden diese Verweise auf das Deportationsmaterial seltener. Das Geschichtsbild der Deportationen hat sich nun gebildet und wird zum selbstverständlichen Teil der *visual history*. Ab Anfang der 1990er Jahre ist der Westerborkfilm selbst häufiger konkreter Gegenstand der dokumentarfilmischen Untersuchungen und wird daher auch wieder öfter in der Presse erwähnt. Allerdings finden sich vereinzelte direkte Erwähnungen im Laufe der Verwendungsgeschichte von Anfang an. Nimmt man Produktionen, in denen die Provenienz des Materials thematisiert wird, wie Als wär's ein Stück von Dir! (1959), De Bezetting (1960–1965 und 1990/91), Auf den Spuren des Henkers (1961), Das Leben von Adolf Hitler (1961), Bericht über Erich Rajakovic und Wilhelm Harster (1963), The Legacy of Anne Frank (1967), um nur die Beispiele bis Ende der 1960er Jahre zu nennen, und die Bezugnahmen in Büchern wie bei Haim Gouri und Jacob Presser, so wird deutlich, das der Westerborkfilm schon lange vor seiner Wiederentdeckung in den 1990er Jahren und der folgenschweren Verwendung in Aufschub (2007) auch als Filmdokument bekannt war.

Allerdings steht das Westerborkmaterial *nicht* für die klassische Darstellung von Deportationen in Spielfilmen, wie sie aus Sterne (1959, Konrad Wolf), Sophie's Choice (1983, Alan J. Pakula), Korczak (1990, Andrzej Wajda), Schindler's List (1993, Steven Spielberg) oder The Pianist (2002, Roman Polanski) bekannt ist. In diesen Filmen finden die Deportationen unter Gewaltanwendung und Zwang statt. Im Westerborkmaterial dagegen manifestiert sich die Vorstellung einer Tötungsmaschinerie, bei der alles bis zum Moment des Mordens selbst

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ruhig und geordnet abläuft. Die Schilder mit der Aufschrift »Bad und Desinfektion« aus Majdanek und die Erzählungen über Seife, die den Deportierten vor der Vergasung gegeben wird, gehören zu diesem Narrativ, das zumindest zum Teil dem Kalkül und Vorgehen der Deutschen in vielen Fällen auch entspricht. Das Narrativ von den arglosen Opfern ist gleichzeitig ein Symbol der Perfidie des Mordens, und es hat eine entlastende Wirkung für diejenigen, die diese Morde erinnern müssen oder wollen, ganz gleich, ob sie sich mit den Opfern oder den Täter:innen identifizieren. In dieser Hinsicht überschneiden sich die Bedürfnisse dieser antagonistischen Erinnerungsgemeinschaften, und in diesem Schnittpunkt steht der Film aus Westerbork. Dem Filmgedächtnis des Westerborkmaterials kommt hier eine die Erinnerungsgemeinschaften verbindende Funktion zu. Zwar hatten die verstörenden Bilder aus dem Ghettofilm auf die zweite Generation eine stärkere emotionale Wirkung, wie das Presseecho und die Befragungen der Zuschauer:innen illustrieren. Diese Wirkung stellt sich bei der ersten Generation direkt nach dem Krieg nicht ein, da der Ghettofilm als typische antisemitische Propaganda für die Zeitzeug:innen seine Legitimität als Bilddokument verloren hatte. Das Westerborkmaterial hingegen macht ein Identifikationsangebot, das sich gleichermaßen an alle richtet. Es stellt die Juden und Jüdinnen im Gegensatz zum Ghettofilm als Menschen »wie du und ich« dar. Vor allem aber repräsentiert es die Deportationen so, wie die erste Generation sie sich gerne vorstellen wollte. Dies scheint es vielen Zuschauer:innen erleichtert zu haben, die Bilder vom Bahnsteig in Westerbork als Dokumente anzunehmen. Die damit einhergehende latente Verharmlosung des Deportationsgeschehens, die wiederum für Zuschauer:innen der zweiten Generation weniger deutlich war, ist sozusagen der Preis für die Überwindung einer gesellschaftlichen Spaltung. Für die Theorie, dass das Westerborkmaterial hauptsächlich wegen dieser Wirkung und nicht nur wegen der geheimnisvoll-ikonischen Settela verwendet wird, sprechen auch die hier gesammelten Daten. Es gibt mehr Filme mit Aufnahmen, die Jüdinnen und Juden auf dem Bahnsteig zeigen (53 %) als solche mit Settela, die zwar Mitleid evoziert, aber keine Identifikation erlaubt (nur 35 %). Aufnahmen ganz ohne Menschen werden auffallend häufig verwendet (26 % der Filme verwenden sie ausschließlich), sind aber immer noch in der Unterzahl gegenüber den Aufnahmen mit Menschen auf dem Bahnsteig insgesamt (die auch Einstellungen mit SS einschließen; immerhin ca. 21 % verwenden nur Einstellungen mit der SS).

Die detaillierte Rekonstruktion der Bilderwanderung des Westerborkmaterials machte die Brüche und Risse sichtbar, von denen sie geprägt ist, ermöglichte es aber auch, die Bedeutung des Materials innerhalb der Formierung der

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Holocausterinnerungen seit den 1950er Jahren zu rekonstruieren. Die Ergebnisse der quantitativen Analyse machten zunächst deutlich, dass manche der als ikonisch wahrgenommenen Einstellungen nicht zu den am häufigsten verwendeten gehören. Subjektiv wahrgenommene Ikonizität hängt also nicht notwendigerweise mit der ihr zugeschriebenen Verwendungshäufigkeit zusammen. Diese Erkenntnis führte zu einer Verschiebung des Fokus weg von einzelnen, häufig verwendeten Aufnahmen und hin zum Filmgedächtnis der Deportationssequenz als Ganzem und ihrer Funktion als mitfühlendem Blick auf die Deportationen und den Holocaust. Der prekäre Status des Westerborkfilms als propagandistisches Täter:innen-Filmmaterial in Kombination mit dieser entscheidenden Funktion innerhalb der Holocausterinnerung macht die bisweilen idiosynkratischen historischen Erzählungen wie die Breslauer-Geschichte als Legitimationsstrategien nachvollziehbar. Heute erscheint das Westerborkmaterial auch in Filmen, die sich mit anderen Völkermorden oder Gräueltaten befassen, als Symbolbild für den Holocaust. Indem es durch seine Präsenz in der Holocausterinnerung ein Netz von Beziehungen spannt, ist das Filmgedächtnis des Westerborkmaterials einerseits allgegenwärtig, andererseits lässt es sich mit unzähligen anderen Bildern und Kontexten in Verbindung bringen und steht wie ein Markenzeichen für einen ganzen Komplex historischer Ereignisse – den Holocaust –, in einer spezifischen Weise: indem es die Juden und Jüdinnen in einer einschließenden Geste als alltägliche Menschen erinnert, die zufällig Opfer einer Mordkampagne wurden. In dieser emotionalisierenden Wirkung definiert das Westerborkmaterial das für die globale Holocausterinnerung konstitutive Identifikationsschema: Der Holocaust wird als Mord an Mitmenschen erinnert, und darin liegt seine gemeinschaftsbildende, humanistische Bedeutung. In seiner relationalen Funktion verweist dieses Filmgedächtnis nicht nur auf den Holocaust selbst, sondern auch auf die Netzwerke widersprüchlicher Erzählungen und Kontexte, die es verbindet. Der Westerborkfilm, aber auch die Filmgedächtnisse anderer ikonischer Materialien sind nicht nur Etiketten, sondern aktive Portale zu umfassenden Bedeutungswelten. Versuche, die Bildikonen auf ihre Funktion als Inhaltsträger zu reduzieren,[1] oder vorrangig unter Gesichtspunkten einer popkulturellen Aufmerksamkeitsökonomie zu betrachten,[2] werden dem relationalen Potenzial dieser Gedächtnisse nicht gerecht. Öffentliche Erinnerungen sind nicht »homogenisiert«,[3] aufgrund der Art und Weise, wie sie entstehen. Im Gegenteil bettet das Filmgedächtnis des Westerborkmaterials Familienerinnerungen und individuelle Erinnerungen in historische Kontexte ein. Der Eindruck von sich ständig wiederholenden und überstrapazierten Bildern, um auf

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine der Fragen vom Anfang zurückzukommen, resultiert also möglicherweise aus einer ungünstigen Perspektive des akademischen Historikers bzw. der Historikerin. Indem er von »ikonischen Bildern« spricht statt von Filmgedächtnissen, kritisiert der akademische Diskurs ein Phänomen, das die Manifestation einer lebendigen Kultur der Verwendung und der notwendigen Erinnerungsbestätigung ist. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die fortwährende, vielfältige Verwendung des Materials aus dem Westerborkfilm in Dokumentarfilmen zu einer immer umfassenderen Erzählung des Holocaust beiträgt. Diese Nutzungen integrieren das Material in eine stetig wachsende Zahl individueller Geschichten. Das Filmmaterial aus Westerbork dient durch seine Wiedererkennbarkeit als gemeinsamer Nenner, der all diese Erzählungen miteinander verbindet.

1 Zum Begriff der »Gedächtnisbank« vgl. Anton Kaes: History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination. In: *History and Memory* Vol. 2, No. 1 (Herbst, 1990), S. 120.

2 Vgl. »Ikonographie des NS«, Keilbach 2008, S. 43.

3 Kaes 1990, S. 124.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

9 Ausblick: Das Filmgedächtnis

Mit dem seit Januar 2024 kursierenden Begriff »Wannseekonferenz 2.0« und der damit verbundenen Diskussion in den Sozialen Medien über die AfD-Konferenz vom 25. November 2023, bei der laut *Correctiv* ein Plan für die Deportation aller »nicht-ethnischen« Deutschen sowie aller Ausländer:innen besprochen wurde,[1] erfährt die Holocausterinnerung eine überraschende Erneuerung, die auch indirekt das Westerborkmaterial betrifft. Die geplante Deportation von Millionen von Deutschen evoziert fast zwangsläufig die Bilder der Züge, die in die Lager fahren. Dieses Ereignis macht deutlich, dass die Holocausterinnerung nicht nur ein kosmopolitisches Gedächtnis ist, sondern in Deutschland bis heute eine sehr konkrete Bedeutung für innenpolitische Auseinandersetzungen hat, die gegebenenfalls von der Holocausterinnerung strukturiert werden. Form, Ort und Inhalt der Veranstaltung legen nahe, dass der Eindruck, es handle sich hier um eine Neuauflage der Wannseekonferenz, beabsichtigt war – auch wenn dies heftig dementiert wird. Der Holocaust fungiert hier nicht als empathisches Gedächtnis, sondern als Symbol für eine Machtstruktur, mit der »das Establishment« angeblich Rechte und Ansprüche der Mehrheitsgesellschaft einschränkt. Mit dem Wannseekonferenz-Vergleich begibt sich die AfD in eine Opferrolle und klagt die politischen Gegner:innen an, die »Rechtsaußenkeule« zu schwingen, wie die »Auschwitzkeule« neuerdings genannt wird. Dies macht deutlich, wie leicht sich die Holocausterinnerung instrumentalisieren lässt. Die Filmgedächtnisse allein können eine Wiederholung dieser schrecklichen Vergangenheit nicht verhindern, dennoch haben sie ein kaum zu überschätzendes emotionales Potenzial und daher noch immer große Bedeutung auch in den aktuellen Debatten. Die im Filmgedächtnis des Westerborkfilms vorgehaltene Erinnerung an die Deportierten im Westerborkfilm als durchschnittliche europäische Stadtbevölkerung ist unter den überlieferten Materialien der Täter und Täterinnen rar, wenn nicht sogar einzigartig. Lediglich die weitgehend unbekannten Filmmaterialien über die Deportationen in Bruchsal, Stuttgart und Dresden hätten eine vergleichbare gedächtnisformierende Wirkung entfalten können.[2] Die durch das Filmgedächtnis des Westerborkfilms ermöglichte Identifikation mit den Opfern wird durch die Filmgedächtnisse offen propagandistischer Filme wie dem Ghettofilm oder Der ewige Jude, die beide häufig in Dokumentarfilmen adressiert werden, ständig in Frage gestellt. Das stetig erneuerte Filmgedächtnis des Westerborkfilms und die parallel stattfindende Historisierung seiner Entstehung gehen also über achtlose

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wiederholungen hinaus. Sie dienen auch weiterhin als Gegengift und Gegenpol zu den herabsetzenden Darstellungen aus den NS-Propagandafilmen und gegen die Polemik der Neuen Rechten. Bis heute verleiht das Filmgedächtnis des Westerborkmaterials diesem universalen Appell an Empathie und Humanität Nachdruck, der das Fundament der Holocausterinnerung bildet.

1 Vgl. https://correctiv.org/aktuelles/neue-rechte/2024/01/10/geheimplan-remigration-vertreibung-afd-rechtsextreme-november-treffen/ (zuletzt besucht: 11.1.2024).

2 DEPORTATION VON BRUCHSAL NACH GURS. b/w. 1 min. Source: Stadtarchiv Bruchsal; JUDENDEPORTATION IN STUTTGART (A: BA) / STUTTGARTER KRIEGSFILMCHRONIK. 16 mm, b/w, 58 m. 7 min. Deportation filmed by *Gestapoleitstelle* Stuttgart. Source: Stadtarchiv Stuttgart; ZUSAMMENLEGUNG DER LETZTEN JUDEN IN DRESDEN IN DAS LAGER AM HELLERBERG AM 23./24. NOV. 1942 / DEPORTATION OF DRESDEN JEWS TO HELLERBERG (A: USHMM). Zusammenlegung der letzten Juden in Dresden in das Lager am Hellerberg am 23./24. Nov. 1942 / Deportation of Dresden Jews to Hellerberg (A: USHMM). PR: Zeiss-Ikon AG., Dresden. Camera operator: Erich Höhne. 16 mm, b/w, 240 m. USHMM RG-60.0199, Film ID 4274. AKH M3422, https://archiv-akh.de/filme/3422.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

10 Literaturliste

Irving Abella, Franklin Bialystok: Canada. In: David S. Wyman (Hg.): *The World reacts to the Holocaust*. Baltimore und London: The John Hopkins University Press 1996.

David A. Adler: *The Number on My Grandfather's Arm*. New York: URJ Press 1987.

H.G. Adler: *Theresienstadt 1941–1945, Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*. Tübingen: J.C.B. Moohr (Paul Siebeck) 1960.

Rose Aitken: Seven Seconds – Remediation of the 1944 Westerbork film and West European memory of the Holocaust. Maatschappijgeschiedenis / History of Society. Retrieved from http://hdl.handle.net/2105/46764 (2018).

Götz Aly: *Hitlers Volksstaat*. Berlin: Fischer 2013.

American Institute of Public Opinion-Surveys, 1938–1939, The Public Opinion Quarterly, Vol. 3, No. 4 (Oct., 1939).

Andreij Angrick: *»Aktion 1005« – Spurenbeseitigung von NS-Massenverbrechen 1942–1945*. Göttingen: Wallstein 2018.

Miriam Y. Arani: Die Fotografien der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939–1945. In: *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 60 (2011) H. 1.

Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge Totaler Herrschaft*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsgesellschaft 1955.

Svante Arrhenius: On the Influence of Carbonic Acid in the Air upon the Temperature of the Ground. In: *Philosophical Magazine and Journal of Science*, 1896 Band 41, S. 239–276.

Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H.Beck 1999.

Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. Berlin: C.H.Beck 2006.

Aleida Assmann: *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein Verlag 2016.

Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*. München: C.H.Beck 1992.

Anita Awosusi, Andreas Pflock: Den Opfern ein Gesicht geben: Historische Fotografien im Kontext der pädagogischen Arbeit des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. In: Silvio Peritore, Frank Reuter (Hg.): *Inszenierung des Fremden*. Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma 2011, S. 263–280.

Frank Bajohr, Dieter Pohl: *Der Holocaust als offenes Geheimnis. Die Deutschen, die NS-Führung und die Alliierten*. München: C.H.Beck 2006.

Frank Bajohr, Dieter Pohl: *Massenmord und schlechtes Gewissen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008.

Axel Bangert: *The Nazi Past in Contemporary German Film: Viewing Experiences of Intimacy and Immersion*. Rochester: Camden House 2014.

https://doi.org/10.5771/9783968300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jamie Baron: *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge 2014.

Jamie Baron: *Reuse, Misuse, Abuse: The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 2020.

André Bazin: Le mythe du cinéma total. In: *Critique*, 1946.

Peter Becker, Bürokratie, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 30.08.2016 URL: http://docupedia.de/zg/Becker_buerokratie_v1_de_2016.

Hans Belting: *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C. H. Beck 1990.

Wolfgang Benz, Barbara Distel (Hg.): *Terror im Westen: Nationalsozialistische Lager in den Niederlanden, Belgien und Luxemburg 1940–1945*. Berlin: Metropol Verlag 2004.

Jacob Boas: *Boulevard des Misères: the story of transit camp Westerbork*. Hamden CT: Archon 1985.

Heinz Boberach (Hg.): *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1939–1945*. Herrsching: Pawlak 1984.

Bernd Boll: *Waffe und Souvenir*, 2013

URL: https://www.yumpu.com/de/document/read/18897410/vortragstext-bernd-boll-waffe-und-souvenir.

Mirjam Bolle: *Ich weiß, dieser Brief wird dich nie erreichen*. Frankfurt am Main: Eichborn 2006.

Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.

Alexander Böhnke: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: Transcript 2007.

Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Brill | Fink 1994, S. 11–38.

Petra Bopp: *Fremde im Visier*. Bielefeld: Kerber 2009.

Heinz-Ludger Borgert: Die Kriegsmarine und das Unternehmen ›Barbarossa‹. In: *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv* 1: 52–66, 1999.

Frank Bovenkerk: The other side of the Anne Frank story: The Dutch role in the persecution of the Jews in World War Two. In: *Crime, Law & Social Change* 34: 237–258, 2000.

Bettina Brandt, Britta Hochkirchen: Bilder als Denk- und Erfahrungsraum möglicher Geschichten im Werk Reinhart Kosellecks. In: Manfred Hettling, Wolfgang Schieder (Hg.): *Reinhart Koselleck als Historiker*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2021.

Cornelia Brink: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Berlin: Akademieverlag 1998.

Cornelia Brink: How to bridge the gap? Überlegungen zu einer fotografischen Sprache des Gedenkens, in: Insa Eschenbach, Sigrid Jacobeit, Susanne Lanwerd (Hg.): *Die Sprache des Gedenkens. Zur Geschichte der Gedenkstätte Ravensbrück 1945–1995*, Berlin: Edition Hentrich, S. 108–119, 1999.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Cornelia Brink: Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps. In: *History and Memory* Vol. 12, No. 1 (Frühling / Sommer 2000), S. 135–150.

Koert Broersma, Gerard Rossing: *Kamp Westerbork gefilmd*. Hooghalen / Assen: Van Gorcum & Comp. B.V. 1997.

Koert Broersma, Gerard Rossing: *Kamp Westerbork gefilmd*. Hooghalen / Assen: Koninklijke Van Gorcum 2021.

Adam Brown: *Judging »Privileged« Jews*. New York: Berghahn 2013.

Christopher R. Browning: *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. New York: Harper Perennial 1992.

Rich Brownstein: *Holocaust Cinema Complete*. Jefferson, NC: McFarland & Company 2021.

Rogers Brubaker, Frederick Cooper: Beyond »Identity«. In: *Theory and Society*, Vol. 29, No. 1 (Feb., 2000), S. 1–47.

Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Peter Burke: Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen kultureller Erinnerung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 289–304.

Ian Buruma: *Erbschaft der Schuld: Vergangenheitsbewältigung in Deutschland und Japan*. München: Carl Hanser Verlag 1994.

Jay Cantor: *Death and the Image. In: Charles Warren: Beyond Document. Essays on Non-fiction film*. Hanover: Wesleyan University Press 1996.

David Cesarani: Secret Churchill Papers Released. In: *Journal of Holocaust Education* 4, no. 2 (1995): 225–226.

Christoph Classen (Hg.): Zeitgeschichte-online, Thema: Die Fernsehserie »Holocaust« – Rückblicke auf eine »betroffene Nation«, 2004 URL: https://zeitgeschichte-online.de/themen/die-fernsehserie-holocaust.

Christoph Classen: Back to the fifties? Die NS-Vergangenheit als nationaler Opfermythos im frühen Fernsehen der Bundesrepublik. In: *Historical Social Research*, 30(4) 2005, 112–127. doi.org/10.12759/hsr.30.2005.4.112-127.

Akiba A. Cohen, Sandrine Boudana, Paul Frosh: You Must Remember This: Iconic News Photographs and Collective Memory. In: *Journal of Communication* 68 (2018) 453–479; doi:10.1093/joc/jqy017, URL: https://academic.oup.com/joc/article/68/3/453/4991796.

David Cohen: *Zwervend en Dolend. De Joodse vluchtelingen in Nederland in de jaren 1933–1940, met een inleiding over de jaren 1900–1933*. Haarlem: De Erven F. Bohn N.V 1955.

Martin A. Conway (Hg.): *Cognitive Models of Memory*. Cambridge Massachusetts: MIT Press 1997.

Danuta Czech: *Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939–1945*. Reinbek: Rowohlt Buchverlag 1989.

Sonja Czekaj: *Deutsche Geschichtsbilder – Filme Reflektieren Geschichte*. Marburg: Schüren 2015.

Loe de Jong: *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog* (14 Bände). Den Haag: SDU-Verlag 1969–1991.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Loe de Jong: *Herinneringen II*. Den Haag 1996.

Hans de Vries: Herzogenbusch (Vught) – Stammlager, In: Wolfgang Benz, Barbara Distel (Hg.): *Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager.* (Bd. 7) Wewelsburg, Majdanek, Arbeitsdorf, Herzogenbusch (Vught), Bergen-Belsen, Mittelbau-Dora. München: C.H.Beck 2009, S. 133–150.

Dan Diner: *Gegenläufige Gedächtnisse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

Lucjan Dobroszycki: *The Chronicle of the Lódz Ghetto, 1941–1944*. New Haven: Yale University Press 1984.

Janine Doerry, Thomas Kubetzky, Katja Seybold (Hg.): *Das soziale Gedächtnis und die Gemeinschaften der Überlebenden*. Göttingen: Wallstein 2014.

Thomas Doherty: From the Archives: The Rise and Fall of the Third Reich. In*: Cineaste*, Vol. XXXVII, No. 2 2012.

Dokumentarfilm- und Fernsehpublizistik in der DDR: Retrospektive zur XII. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen, Berlin 1969.

Bernward Dörner: *Die Deutschen und der Holocaust. Was niemand wissen wollte, aber jeder wissen konnte*. Berlin: Propyläen Verlag 2007.

Franz Dröge: *Der zerredete Widerstand. Zur Soziologie und Publizistik des Gerüchts im 2. Weltkrieg*. Düsseldorf: Bertelsmann 1970.

Natascha Drubek: The Three Screenings of a Secret Documentary. In: *Apparatus* No 2–3 (2016).

Natascha Drubek-Meyer: *Filme über Vernichtung und Befreiung. Die Rhetorik der Filmdokumente aus Majdanek 1944–1945*. Wiesbaden: Springer SV 2020.

Edwin Erich Dwinger: *Der Tod in Polen. Die volksdeutsche Passion*. Eugen Diederichs Verlag 1940.

Tobias Ebbrecht: Migrating Images: Iconic Images of the Holocaust and the Representation of War in Popular Film. In: *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Volume 28, Number 4, Summer 2010, S. 86–103.

Tobias Ebbrecht: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis – Filmische Narrationen des Holocaust.* Bielefeld: Transcript 2011.

Tobias Ebbrecht-Hartmann: Echoes from the Archive: Retrieving and Re-viewing Cinematic Remnants of the Nazi Past. In: Dora Osborne (Hg.): *Archive and Memory in German Literature and Visual Culture: Edinburgh German Yearbook* 9. Rochester, NY: Camden House 2015.

Tobias Ebbrecht-Hartmann: Trophy, evidence, document: appropriating an archive film from Liepaja, 1941. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 35 (2016), IV, S. 509–528.

Tobias Ebbrecht-Hartmann, Noga Stiassny, and Fabian Schmidt: The Auschwitz Tattoo in Visual Memory. Mapping Multilayered Relations of a Migrating Image. In: *Research in Film and History*. Video Essays (2023). https://film-history.org/node/1129. doi.org/10.25969/mediarep/19713.

Tobias Ebbrecht-Hartmann, Noga Stiassny, Lital Henig: Digital visual history: historiographic curation using digital technologies. In: *Rethinking History,* 27:2 (2023), 159–186, DOI: 10.1080/13642529.2023.2181534

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tobias Ebbrecht-Hartmann, Fabian Schmidt: Virtual Topographies of Memory. Liberation Films as Mobile Models of Atrocity Sites. In: Lucie Česálková, Johannes Praetorius-Rhein, Perrine Val, Paolo Villa (Hg.): *Non-fiction Cinema in Postwar Europe: Visual Culture and Reconstruction of Public Space.* Amsterdam: Amsterdam University Press 2024.

H. Eckmann, F. Grünberg, H. H. Hanauer, W. Heynemann: The work of the Contact Afdeling (Contact Division) at Westerbork, Amsterdam 1945 (https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn522573).

Anita Eckstaedt: *Nationalsozialismus in der »Zweiten Generation«. Psychoanalyse von Hörigkeitsverhältnissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Thomas Elsaesser: »One train may be hiding another«, private history, memory and national identity. In: *Screening the past*, Mai 1999.

Thomas Elsaesser: Holocaust Memory and the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in Respite. In: Antje Ehmann, Kodwo Eshun (Hg.): Harun Farocki: *Against what? Against whom?* London: Koenig Books 2009.

Thomas Elsaesser: Migration und Motiv. Die (parapraktische) Erinnerung an ein Bild. In: Michael Hagner, Peter Geimer: *Nachleben und Rekonstruktion*. München: Wilhelm Fink Verlag 2012, S. 158–175.

Günter Engelhard, Horst Schäfer, Walter Schobert in Zusammenarbeit mit der Wochenzeitung *Rheinischer Merkur / Christ und Welt* (Hg.): *111 Meisterwerke des Films. Das Video-Privatmuseum.* Frankfurt am Main 1989.

Alexander E. Epifanov: *Die Außerordentliche Staatliche Kommission*. Wien 1997.

Astrid Erll: Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the »Indian Mutiny«. In: Astrid Erll, Ann Rigney (Hg.): *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. New York: De Gruyter, 2009, pp. 109–138. doi.org/10.1515/9783110217384.2.109.

Astrid Erll: Travelling Memory. In: *Parallax*, 17:4, 4–18 (2011), DOI:10.1080/13534645.2011.605570.

Karola Fings: Umgedeutete Vergangenheit. Erinnerungsdiskurse über Konzentrationslager. In: Jan Erik Schulte (Hg.): Die SS, Himmler und die Wewelsburg. Paderborn u. a. 2009.

Torben Fischer und Matthias N. Lorenz (Hg.): *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: Transcript, 2007.

Maurice Frankenhuis: *My visit to the camp Westerbork and interview with ex-Commander Gemmecke detained in the Criminal Prison in Assen in 1948*. Den Haag: W. P. van Stockum en Zn. 1948.

Norbert Frei: *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit.* München: C. H. Beck 1996.

Norbert Frei: Deutsche Lernprozesse: NS-Vergangenheit und Generationenfolge seit 1945. In: Ders. (Hg.): *1945 und Wir: Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen.* München: Beck, 2005, 23–40.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

R.M. Friedmann: Juden-Ratten – von der rassistischen Metonymie zur tierischen Metapher in Fritz Hipplers Film Der ewige Jude. In: *Frauen und Film*, Heft 47, Sept 1989, S. 24–35.

Saul Friedländer (Hg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the »Final Solution«* Cambridge: Harvard University Press 1992.

Saul Friedländer: *Das Dritte Reich und die Juden*. München: C.H.Beck 2006.

Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

George Ginsburgs: *Moscow's road to Nuremberg. The Soviet background to the trial*. Den Haag 1996.

Vicky Goldberg: The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives. Ncw York: Abbeville Press I99l.

Haim Gouri: *Facing the Glass Booth*. Detroit: Wayne State University Press 2004.

Rasmus Greiner: *Histospheres: Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms (Film und Geschichte)*. Berlin: Bertz + Fischer, 2020.

Michael Greve: Amnestierung von NS-Gehilfen – eine Panne? Die Novellierung des § 50 Abs. 2 StGB und dessen Auswirkungen auf die NS-Strafverfolgung. In: *Kritische Justiz*. Nr. 3, 2000, S. 412–424.

Elke Grittmann, Ilona Ammann: Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie. In: Elke Grittmann, Irene Neverla, Ilona Ammann (Hg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag 2008.

Olaf Groehler: Der Holocaust in der Geschichtsschreibung der DDR. In: Ulrich Herbert, Olaf Groehler: *Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in beiden deutschen Staaten*. Hamburg: Ergebnisse Verlag 1992.

Hannelore Grünberg-Klein: *Ich denke oft an den Krieg, denn früher hatte ich dazu keine Zeit*. Köln: Kiepenhauer & Witsch 2016.

William Guynn: *Writing history in Film*. New York: Routledge 2006.

William Guynn: *Unspeakable Histories. Film and the Experience of Catastrophe*. New York: Columbia University Press 2016.

Toby Haggith, Joanna Newman (Hg.): *Holocaust and the Moving Image*. Columbia: Wallflower 2005.

Barbara Haible: *Indianer im Dienste der NS-Ideologie*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac 1998.

Anna Hájková: *Das Polizeiliche Durchgangslager Westerbork*, URL: https://hcommons.org/deposits/download/hc:11660/CONTENT/das_polizeiliche_durchgangslager_westerb.pdf (22.7.2022).

Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis* [frz. *La mémoire collective*. 1950], Übs. v. Holde Lhoest-Offermann. Frankfurt am Main: Fischer 1991.

Helmut Heiber (Hg.): *Reichsführer!... Briefe an und von Himmler*. München: DVA 1970.

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thomas Hellmann: Von Stahl und Menschen 1953–1960. In: *Schwarzweiss und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92.* Potsdam / Berlin: Filmmuseum Potsdam, Jovis Verlagsbüro 1996.

Ulrich Herbert: Holocaust-Forschung in Deutschland: Geschichte und Perspektiven einer schwierigen Disziplin. In: Frank Bajohr, Andrea Löw (Hg.): *Der Holocaust. Ergebnisse und neue Fragen der Forschung.* Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2015.

Tobias Hering: Nuit et brouillard – Nacht und Nebel – Night and Fog. In: Vinzenz Hediger, Stefanie Schulte Strathaus (Hg.): *Accidental Archivism. Shaping Cinema's Futures with Remnants of the Past.* Lüneburg: Meson press, 2023.

Bianca Herlo: *Zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis. Erinnern und Erzählen im biographischen Dokumentarfilm.* Bielefeld: Transcript 2018.

Abel J. Herzberg: *Kroniek der Jodenvervolging.* Amsterdam: J.M. Meulenhoff 1950.

Heinz Hesdörffer: *Bekannte traf man viele …* Berlin: Chronos 1998.

Knut Hickethier, Peter Hoff: Im Vorfeld der Kommerzialisierung — Fernsehen in der Bundesrepublik von 1973 bis 1983. In: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart: J.B. Metzler 1998.

Raul Hilberg: *Täter, Opfer, Zuschauer. Die Vernichtung der Juden 1933–1945*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1992.

Etty Hillesum: *An Interrupted Life: The Diaries, 1941–1943; and Letters from Westerbork*. New York: Henry Holt and Company 1996.

Fritz Hippler: *Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden von Fritz Hippler ehem. Reichsfilmintendant unter Josef Goebbels.* Düsseldorf: Verlag Mehr Wissen 1981.

Marianne Hirsch: *The Generation of Postmemory – Writing and Visual Culture After the Holocaust.* New York: Columbia University Press 2012.

Simon Hobbs: *Cultivating Extreme Art Cinema Text, Paratext and Home Video Culture.* Edinburgh University Press 2018.

Hans Hofer: Der Film über Theresienstadt. In: Rat der jüdischen Gemeinden in Böhmen und Mähren (Hg.): *Theresienstadt*. Wien: Europa Verlag 1968.

Anja Horstmann: Das Filmfragment »Ghetto« – erzwungene Realität und vorgeformte Bilder, URL: http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/geheimsache-ghettofilm/156549/das-filmfragment-ghetto?p=all (8.5.2013).

Peter Hurrelbrink: Befreiung durch Erinnerung – Zur Rezeptionsgeschichte des 8. Mai 1945. 19.04.2005, http://library.fes.de/pdf-files/akademie/online/50382.pdf.

Peter Jahn, Ulrike Schmiegelt (Hg.): *Foto-Feldpost: geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945*. Berlin: Elefanten Press, 2000.

Benjamin Johnson, Judith E. Rosenbaum: Spoiler alert: Consequences of narrative spoilers for dimension of enjoyment, appreciation, and transportation. In: *Communication Research*, 2015 S. 1–21.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stefan Joller: Das Gedächtnis der Redaktion. In: Nian Leonhard, Oliver Dimbath, Hanna Haag, Gerd Sebald (Hg.): *Organisation und Gedächtnis.* Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 131–157.

Anton Kaes: History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination. In: *History and Memory* Vol. 2, No. 1 (Herbst, 1990).

Wulf Kansteiner: History, memory, and film: A love / hate triangle. In: *Memory Studies* 2018, Vol. 11(2) 131–136, URL: doi.org/10.1177/1750698017754167 (22.7.2022).

Wulf Kansteiner: Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies. In: *History & Theory* 41 (2) 2002, S. 179–197.

Jan Karski: *Story of a Secret State*. Boston: Houghton Mifflin 1944.

Judith Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen.* Münster: Lit Verlag Münster 2008.

Beate Kleber: *In Gedenken an das Ende des Zweiten Weltkrieges: Öffentliche Erinnerungsdiskurse in Deutschland und den USA im Jahr 2005.* Inaugural-Dissertation. München 2013.

Ernst Klee, Willie Dreßen, Volker Rieß (Hg.): »*Schöne Zeiten« Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer*. Frankfurt am Main: Fischer 1988.

Habbo Knoch: *Die Tat als Bild.* Hamburg: Hamburger Edition 2001.

Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Angelika Königseder: Polizeihaftlager, In: Wolfgang Benz, Barbara Distel (Hg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager.* (Bd. 9) Arbeitserziehungslager, Ghettos, Jugendschutzlager, Polizeihaftlager, Sonderlager, Zigeunerlager, Zwangsarbeitslager. München: C.H. Beck 2009, S. 19–52.

Ulrike Koppermann: Challenging the Perpetrators' Narrative: A Critical Reading of the Photo Album ›Resettlement of the Jews from Hungary‹. In: *Journal of Perpetrator Research* 2.2, 2019, S. 101–129.

Andreas Kötzing: »Der Bundeskanzler Wünscht einen harten Kurs ...« Bundesdeutsche Filmzensur durch den »Interministeriellen Ausschuß für Ost / West-Filmfragen«. In: Johannes Roschlau (Hg.): *Kunst unter Kontrolle – Filmzensur in Europa.* München: edition text + kritik 2014.

Siegfried Kracauer: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*. Band 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Sven Kramer: Reiterative Reading: Harun Farocki's Approach to the Footage from Westerbork Transit Camp. In: *New German Critique* 123, Vol. 41 Issue 3 (2014), S. 35–55.

Sven Kramer, Rezension zu: *Weckel, Ulrike: Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager. Stuttgart 2012*, ISBN 978-3-515-10113-4, In: H-Soz-Kult, 23.11.2012, www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-18688.

Charles Krantz: Teaching Night and Fog: History and Historiography. In: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies Center for the Study of Film and History* Volume 15, Number 1, February 1985, S. 1–11.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Florian Krautkrämer (Hg.): *Aufschub. Das Lager Westerbork und der Film von Rudolf Breslauer / Harun Farocki*. Berlin: Vorwerk 8 2018.

Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen.* Berlin: Akademie Verlag 2004.

Stefan Kühl: *Ganz normale Organisationen: zur Soziologie des Holocaust*. Berlin: Suhrkamp 2014.

Otto Dov Kulka, Eberhard Jäckel (Hg.): *Die Juden in den geheimen NS-Stimmungsberichten 1933–1945.* Düsseldorf: Droste 2004/I.

Otto Dov Kulka, Eberhard Jäckel (Hg.): *Die Juden in den geheimen NS-Stimmungsberichten 1933–1945.* Gesamtausgabe. Düsseldorf: Droste 2004/II.

Alison Landsberg: *Prosthetic Memory – The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture.* New York: Columbia University Press, 2004.

Walter Laqueur. *The Terrible Secret: Suppression of the Truth About Hitler's »Final Solution».* Boston, MA: Little Brown 1980.

Renata Laqueur: *Bergen-Belsen Tagebuch.* Hannover: Fackelträger-Verlag 1989.

Renata Laqueur Weiss: *Writing in Defiance: Concentration Camp Diaries in Dutch, French and German 1940–1945.* New York University (Dissertation) 1971.

Jonathan D. Leavitt, Nicholas J. S. Christenfeld: »Story Spoilers Don't Spoil Stories«. In: *Psychological Science* 22 (9): 1152–1154. 2011. doi:10.1177/0956797611417007. PMID 21841150. S2CID 7955048.

Claus Leggewie: Zur Einleitung: Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerns. In: Erik Meyer (Hg.): *Erinnerungskultur 2.0.* Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag 2009.

Erwin Leiser: *Gott hat kein Kleingeld.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993.

Nian Leonhard, Oliver Dimbath, Hanna Haag, Gerd Sebald (Hg.): *Organisation und Gedächtnis.* Wiesbaden: Springer VS 2016.

Edgar Lersch: Vom »SS-Staat« zu »Auschwitz«. Zwei Fernsehdokumentationen zur Vernichtung der europäischen Juden vor und nach »Holocaust«. In Christoph Classen (Hg.): *Zeitgeschichte-online, Thema: Die Fernsehserie »Holocaust« – Rückblicke auf eine »betroffene Nation«*, 2004.

Daniel Levy, Natan Sznaider: Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory. In: *European Journal of Social Theory* 2002 5: 87, DOI: 10.1177/1368431002005001002.

Jay Leyda: *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang 1964.

Sylvie Lindeperg: Suspended lives, revenant images. In: Antje Ehmann, Kodwo Eshun (Hg.): Harun Farocki: *Against what? Against whom?* London: Koenig Books 2009.

Sylvie Lindeperg: *Nacht und Nebel.* Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2010.

Sylvie Lindeperg: *La voie des images.* Paris: Verdier 2013/I.

Sylvie Lindeperg: Film Production as a Palimpsest. In: Petr Szczepanik, Patrick Vonderau (Hg.): *Behind the screen*. New York: Palgrave Macmillan 2013/II.

Sylvie Lindeperg, Annette Wieviorka: The two stages of the Eichmann Trial. In: Gisela Pollock, Max Silverman (Hg.): *Concentrationary Memories*. New York: Ibtauris 2014.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sylvie Lindeperg: Westerbork: Das doppelte Spiel des Films. In: Florian Krautkrämer (Hg.): *Aufschub. Das Lager Westerbork und der Film von Rudolf Breslauer / Harun Farocki*. Berlin: Vorwerk 8 2018.

Sylvie Lindeperg: *Nuremberg, la bataille des images*. Paris: Payot 2021.

Willy Lindwer: *Kamp van Hoop en Wanhoop*. Amstelveen 1990.

Martin Loiperdinger: *Triumph des Willens, Einstellungsprotokoll*. München: Filmland Presse 1980.

Peter Longerich: *»Davon haben wir nichts gewusst!«. Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933–1945*. Berlin: Siedler Verlag 2006.

Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1996 (2009).

Hartmut Lutz: *Indianthusiasm: Indigenous Responses*. Waterloo Ontario: Wilfrid Laurier University Press 2020.

Karl Mannheim: Das Problem der Generationen. In: *Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie* 7 (1928), S. 157–185, 309–330.

Karel Margry: »Theresienstadt« (1944–1945): The Nazi Propaganda Film Depicting the Concentration Camp as Paradise. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 12, No. 2, 1992, S. 145–162.

Karel Margry: The First Theresienstadt Film (1942). In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 19, No. 3, 1999, S. 309–337.

Philip Mechanicus: *Im Depot*. Berlin: Verlag Klaus Bittermann 1993.

W. J. T. Mitchell: Interdisciplinarity and Visual Culture. In: Robert M. Burns (Hg.): *Historiography* Vol 3 – Ideas. New York: Routledge 2006.

Sabine Moller: *Zeitgeschichte sehen*. Berlin: Bertz + Fischer 2018.

Eva Moraal: Westerbork. Methodische Überlegungen zu einer Geschichte seiner Bedeutung. In: Janine Doerry, Alexandra Klei, Elisabeth Thalhofer, Karsten Wilke (Hg.): *NS-Zwangslager in Westdeutschland, Frankreich und den Niederlanden. Geschichte und Erinnerung*. München: Ferdinand Schöningh 2008.

Eva Moraal: *'Als ik morgen niet op transport ga, ga ik 's avonds naar de revue': kamp Westerbork in brieven, dagboeken en memoires (1942–2010)*. Universiteit van Amsterdam 2013.

Corinna Müller, Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg: Schüren 2007 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 15). doi.org/10.25969/mediarep/14196.

Katharina Müller: Geheime Öffentlichkeiten. Zum Kuratieren audiovisueller Spuren der LGBTIQ+-Selbstdokumentation in und mit Verbindungslinien nach Österreich. In: *Nach Dem Film* (https://nachdemfilm.de/essays/geheime-oeffentlichkeiten) 22.11.2021.

Sönke Neitzel: *Abgehört. Deutsche Generäle in britischer Kriegsgefangenschaft 1942–1945*. Berlin: Propyläen 2005.

Pierre Nora: *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard 1984.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Peter Novick: *The Holocaust in American Life.* Boston: Houghton Mifflin Company 1999.

Roger Odin: Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris* 1,1, 1983, S. 76–82.

Dalia Ofer: The Strength of Remembrance: Commemorating the Holocaust during the First Decade of Israel. In: *Jewish Social Studies, New Series*, Vol. 6, No. 2 (Winter, 2000), pp. 24–55.

Alessa K. Paluch*: Nicht-ikonische Bilder.* Bielefeld: Transcript 2022.

Gerhard Paul: Visual History, Version: 3.0. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 13.03.2014 http://docupedia.de/zg/paul_visual_history_v3_de_2014, doi.org/10.14765/zzf.dok.2.558.v3.

David D. Perlmutter: *Photojournalism and foreign policy – Icons of outrage in international crises.* New York: Praeger 1998.

Dirk Pilz: *Krisengeschöpfe. Zur Theorie und Methodologie der Objektiven Hermeneutik.* Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2007.

Platon: *Der Staat* (Übersetzt von Rudolf Rufener). Zürich: Artemis Verlag 1982.

Léon Poliakov, Josef Wulf: *Het Derde Rijk en de Joden*. Scheltem & Holkema N.V. 1956.

Giselda Pollock, Max Silverman (Hg.): *Concentrationary Cinema. Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog.* New York: Berghahn Books 2012.

Jacob Presser: *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom 1940–1945.* Den Haag: Staatsdrukkerij / Martinus Nijhoff 1965.

Jacob Presser: *Ashes in the wind. The Destruction of Dutch Jewry.* London: Souvenir Press 1968.

Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 2: *Im Schatten junger Mädchenblüte.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011.

Almuth Püschel: *Verwehte Spuren – Zwangsarbeit in Potsdam, Fremdarbeiter und Kriegsgefangene*. Wilhelmshorst: Märkischer Verlag 2002.

Max Radin, Frances McClernan et al: *The Black Book: The Nazi Crime Against the Jewish People.* New York: The Jewish Black Book Committee 1946.

Laura Rascaroli: Transits Essayistic Thinking at the Junctures of Images in Harun Farocki's Respite and Arnaud des Palliere's Drancy Avenir. In: Axel Bangert, Robert S.C. Gordon, Libby Saxton (Hg.): *Holocaust Intersections*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing 2013.

John K. Roth, Elisabeth Maxwell (Hg.): *Remembering for the Future: 3* Volume Set: The Holocaust in an Age of Genocide. New York: Palgrave Macmillan 2001.

Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte: Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart.* Zürich: diaphanes 2011.

Dirk Rupnow: *Vernichten und Erinnern, Spuren nationalsozialistischer Gedächtnispolitik.* Göttingen: Wallstein Verlag 2005.

Jörn Rüsen: *Historik – Theorie der Geschichtswissenschaft.* Köln: Böhlau Verlag 2013.

Debarati Sanyal: *Memory and Complicity. Migrations of Holocaust remembrance.* New York: Fordham University Press 2015.

Ramona Saavedra Santis: Unzugehörig. Kommunikative Erinnerungsmuster von Überlebenden des Frauen-Konzentrationslagers Ravensbrück aus der Sowjetunion. In: Janine

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Doerry, Thomas Kubetzky, Katja Seybold (Hg.): *Das soziale Gedächtnis und die Gemeinschaften der Überlebenden.* Göttingen: Wallstein 2014.

Magdalena Saryusz-Wolska: *Mikrogeschichten der Erinnerungskultur: »Am grünen Strand der Spree« und die Remedialisierung des Holocaust by bullets.* Berlin: De Gruyter 2022 (Medien und Kulturelle Erinnerung Bd. 8), open access: https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110745528/html.

Harriet Scharnberg: Juden lernen arbeiten. In: Michael Nagel, Moshe Zimmermann (Hg.): *Judenfeindschaft und Antisemitismus in der deutschen Presse.* Bremen: Edition Lumiere 2013, Bd. 2, S. 841–872.

Harriet Scharnberg: *Die Judenfrage im Bild. Der Antisemitismus in nationalsozialistischen Fotoreportagen.* Hamburg: Hamburger Edition 2018.

Elke Schieber: Im Dämmerlicht der Perestroika 1980 bis 1989. In: *Schwarzweiss und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92.* Potsdam / Berlin: Filmmuseum Potsdam, Jovis Verlagsbüro 1996, S. 227–232.

Fabian Schmidt: The Westerbork Film Revisited: Provenance, the Re-Use of Archive Material and Holocaust Remembrances. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 40, no. 4 (2020), doi.org/10.1080/01439685.2020.1730033.

Fabian Schmidt, Alexander Oliver Zöller: Atrocity Film. In: *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, no. 12 (March 2021). doi.org/10.17892/app. 2021.00012.223.

Fabian Schmidt, Alexander Zöller: Filmography of the Genocide: Official and Ephemeral Film Documents on the Persecution and Extermination of the European Jews 1933–1945. In: *Research in Film and History.* Audiovisual Traces (2022), Nr. 4, S. 1–160. DOI: doi.org/10.25969/mediarep/18245.

Fabian Schmidt: *Perpetrator gaze.* 2024 (unveröffentlichtes Manuskript).

Jan Erik Schulte (Hg.): *Die SS, Himmler und die Wewelsburg.* Paderborn 2009.

Jan Eric Schulte und Michael Wildt (Hg.): *Die SS nach 1945. Entschuldungsnarrative, populäre Mythen, europäische Erinnerungsdiskurse.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag 2018.

Fred Schwarz: *Züge auf falschem Gleis.* Wien: Verlag der Apfel 1996.

Sandra Schulz: Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust: die deutsche Erstausstrahlung der US-amerikanischen Fernsehserie ›Holocaust‹ im Jahre 1979. In: *Historical Social Research*, 32(1) 2007, 189–248. doi.org/10.12759/hsr.32.2007.1.189-248

Gerd Sebald, Jan Weyand (2011): Zur Formierung sozialer Gedächtnisse. In: *Zeitschrift für Soziologie* Jg. 40, Heft 3, S. 174–189.

Gerd Sebald, René Lehmann, Florian Öchsner (Hg.): *Formen und Funktionen sozialen Erinnerns.* Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013.

Martin Seel: Was geschieht hier? Beim Verfolgen einer Sequenz in Michelangelo Antonionis Film Zabriskie Point. In: Stefan Liptow, Martin Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 181–194.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tom Segev: *The Seventh Million: The Israelis and the Holocaust.* New York: Farrar, Straus and Giroux 1993.

Bettine Siertsema: *The Rescue of Belsen's Diamond Children*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2022.

Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau in Zusammenarbeit mit dem Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma Heidelberg: *Gedenkbuch – Die Sinti und Roma im Konzentrationslager Auschwitz Birkenau.* München: Saur 1993.

Matthias Steinle: Das Archivbild und seine ›Geburt‹ als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren. In: Corinna Müller; Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen, Erzählen, Archivieren, Beschreiben.* Marburg: Schüren 2007 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 15).

Noga Stiassny: ›Travelling landscapes‹ and the potential of Artscapes. In: *Memory Studies*, 15(5), 1105–1126. doi.org/10.1177/17506980211045599 (29.7.2022).

Marcus Stiglegger: *Auschwitz-TV, Serienkulturen: Analyse – Kritik – Bedeutung.* Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015.

Janina Struk: *Photographing the Holocaust*. New York: Routledge 2005.

Eva Strusková: The ›Second Life‹ of the Theresienstadt Films after the Second World War. In: *Apparatus* No 2–3 (2016).

Coenrad J.F. Stuldreher: Deutsche Konzentrationslager in den Niederlanden. Amersfoort, Westerbork, Herzogenbusch. In: Wolfgang Benz, Barbara Distel (Hg.): *Dachauer Hefte 5, Die vergessenen Lager*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994, S. 141–173.

Jirí Šubrt, Štêpánka Pfeiferová: Kollektives Gedächtnis und historisches Bewusstsein, in: René Lehmann, Florian Öchsner, Gerd Sebald (Hg.): *Formen und Funktionen sozialen Erinnerns.* Wiesbaden: Springer 2013.

Georg Tessin: *Zur Geschichte der Ordnungspolizei 1936–1945 Teil II: Die Stäbe und Truppeneinheiten der Ordnungspolizei*. Schriften des Bundesarchivs 3, Koblenz 1957.

Heinz Umrath: Die Vernichtung des Judentums in Holland. In: Hermann Maas, Gustav Radbruch, Lambert Schneider (Hg.): *Den Unvergessenen. Opfer des Wahns 1933 bis 1945.* Heidelberg: Verlag Lambert Schneider 1952, S. 134–159.

Daniel Uziel: Wehrmacht Propaganda Troops and the Jews. In: *Yad Vashem Studies*, Vol. 29, 2001, S. 27– 65.

Annemieke van Bockxmeer: *De oorlog verzameld.* Amsterdam: Bezige Bij b.v. 2014.

Siegfried van den Bergh: *Der Kronprinz von Mandelstein*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1996.

Isidor van der Hal: *The Pocketknife. The war of a Jewish doctor.* Van Gelder Publishers 2014 (1997).

Ewout van der Knaap*: Uncovering the Holocaust.* London: Wallflower 2006.

Rob van der Laarse: Historical context of the Westerbork Film from an international perspective. Appendix A, of Nomination Form International Memory of the World Register. 2017.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Harm van der Veen: *Westerbork 1939–1945 Het Verhaal Van Vluchtelingenkamp En Durchgangslager Westerbork*. Herinneringcentrum Kamp Westerbork. 2003.

Is van Nierop, Louis Coster: *Westerbork Het Leven en Werken in Het Kamp*. Den Haag: Haagsche Drukkerij en Uitgevers Maatschappij 1945.

Frank van Vree: De Vlag als lieu de mémoire: Film en de publieke herinnering aan de bezetting. In: *TMG Journal for Media History*, 2(1), S. 36–51, 1999. doi.org/10.18146/tmg.32.

Frank van Vree: Televisie en de geschiedschrijving van de Tweede Wereldoorlog. In: *Theoretische Geschiedenis* 22.1, 1995, S. 1–26.

Felix von Bonin: *Wörterbuch der Märchen-Symbolik*. Ahlerstedt: Param Verlag 2009.

Hasso von Wedel*: Die Propagandatruppen der Deutschen Wehrmacht*. Neckargemünd: Kurtz Vowinckel Verlag 1962.

Rudolf Vrba, Alfred Wetzler: Der Vrba-Wetzler-Bericht. In: Israel Gutman (Hg.): *Encyclopedia of the Holocaust*. Bd. 1. New York: Macmillan, 1990.

Aad Wagenaar: *Settela*. Marshwood, Dorset: Lamorna Publications 2016.

Jens-Christian Wagner: *Produktion des Todes. Das KZ Mittelbau-Dora*. Göttingen: Wallstein 2015.

Chris Wahl: »Thälmann ist tot. Aber Globke lebt noch.« Paul Rothas Das Leben von Adolf Hitler (1961) zwischen Vergangenheitsbewältigung und Erinnerungskultur. In: *Filmblatt* 63 (2017), S. 82–98.

Chris Wahl: Alternative Geschichte(n) und die Amazon-Serie The man in the high castle. In: Johannes Rhein, Julia Schumacher, Lea Wohl von Haselberg (Hg.): *Schlechtes Gedächtnis? Kontrafaktische Darstellungen des Nationalsozialismus in alten und neuen Medien*. Berlin: Neofelis 2019, S. 51–81.

Chris Wahl: Rache für Oradour (und andere deutsche Kriegsverbrechen)! – Le vieux fusil als Erinnerungsfilm. In: Rasmus Greiner, Chris Wahl (Hg.): *Audiovisual History. Film als Quelle und Historiofotie*. Berlin: Bertz+Fischer 2023, S. 60–93.

Ulrike Weckel: Beschämende Bilder. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012/I.

Ulrike Weckel: Disappointed Hopes for Spontaneous Mass Conversions: German Responses to Allied Atrocity Film Screenings, 1945–46. In: *Bulletin of the German Historical Institute 51*, Fall 2012/II.

Susan Welch: American Opinion Toward Jews During the Nazi Era: Results from Quota Sample Polling During the 1930s and 1940s. In: *Social Science Quarterly*, Volume 95, Number 3, September 2014, S. 615–635.

Harald Welzer: *Opa war kein Nazi: Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer 2002.

Bret Werb: *We Will Never Die: A Pageant to Save the Jews of Europe*. 2010. URL: http://orelfoundation.org/journal/journalArticle/we_will_never_die_a_pageant_to_save_the_jews_of_europe.

Andreas Wernet: *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*. Opladen: Leske + Budrich 2000.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hans Wielek: *De oorlog die Hitler won.* Amsterdam: Amsterdamsche Boek- & Courantmaatschappi 1947.

Michael Wildt, Rezension zu: Dörner, Bernward: Die Deutschen und der Holocaust. Was niemand wissen wollte, aber jeder wissen konnte. Berlin 2007, ISBN 978-3-549-07315-5 / Bajohr, Frank; Pohl, Dieter: Der Holocaust als offenes Geheimnis. Die Deutschen, die NS-Führung und die Alliierten. München 2006, ISBN 978-3-406-54978-6 / Longerich, Peter: »Davon haben wir nichts gewußt!«. Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933–1945. Berlin 2006, ISBN 978-3-88680-843-4, In: *H-Soz-Kult,* 12.03.2008, www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-10354.

Michael Wildt: *Massenmord und Holocaust*, URL: https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/151942/massenmord-und-holocaust.

Michael Wildt: Der Begriff der Arbeit bei Hitler. In: Marc Buggeln, Michael Wildt (Hg.): *Arbeit im Nationalsozialismus*. München: De Gruyter Oldenbourg 2014.

Karsten Wilke: Veteranen der Waffen-SS in der frühen BRD. In: Jan Eric Schulte und Michael Wildt (Hg.*): Die SS nach 1945. Entschuldungsnarrative, populäre Mythen, europäische Erinnerungsdiskurse.* Göttingen 2018.

Lea Wohl von Haselberg: Filmgeschichte kompakt – Jüdische Filmgeschichte. (noch unveröffentlicht).

Edgar Wolfrum: Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1989: Phasen und Kontroversen. In: Petra Bock, Edgar Wolfrum (Hg.): *Umkämpfte Vergangenheit: Geschichtsbilder, Erinnerung und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.

Olga Wormser-Migot: *Le Système concentrationnaire nazi (1933–1945).* Paris: Presses universitaires de France 1968.

Dieter Wuttke, Peter Schmidt: *Aby Warburg und die Ikonologie.* Wiesbaden 1993.

Katja B. Zaich: *»Ich bitte dringend um ein Happyend.« Deutsche Bühnenkünstler im niederländischen Exil.* Hamburger Beiträge zur Germanistik 2001.

Katja B. Zaich: »Total verrückt« Die letzte Revue im Durchgangslager Westerbork, in: Viktoria Hertling, Wulf Koepke, Jörg Thunecke (Hg.): *Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffen gegen den Nationalsozialismus.* Wuppertal 2005, S. 239–249.

Sandra Ziegler: *Gedächtnis und Identität der KZ-Erfahrung. Niederländische und deutsche Augenzeugenberichte des Holocaust*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

Joshua D. Zimmermann: *Contested Memories: Poles and Jews During the Holocaust and Its Aftermath.* New Jersey: Rutgers University Press 2003.

Cornelia Zumbusch: ›Gesteigerte Gesten‹ Pathos und Pathologie des Gedächtnisses bei Warburg und Freud. In: Bettina Bannasch, Günter Butzer (Hg.): *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses.* Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 269–289.

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

11 Danksagungen

Diese Arbeit wäre ohne die Unterstützung einer Vielzahl von Kolleginnen und Kollegen, Mentor:innen, Programmierern, Gestalter:innen und Archivar:innen nicht möglich gewesen. An dieser Stelle möchte ich mich bei ihnen allen herzlich bedanken. Als erstes danke ich meinen beiden Betreuern, dem Erstgutachter Chris Wahl, der mich in meinen Aktivitäten unterstützt und die Doktorarbeit erst ermöglicht hat, und dem Zweitgutachter Tobias Ebbrecht-Hartmann, der mir in vielen Gesprächen und durch unsere gemeinsamen Publikationen zu mancher Einsicht verholfen hat. Mein besonderer Dank gilt Valentine Kuypers von Beeld en Geluid, René Pottkamp vom NIOD, Bas Kortholt vom Herinneringscentrum Westerbork, Michal Saft vom Israel State Archive, Efrat Komisar vom Filmarchiv Yad Vashem, Lindsay Zarwell, Barak Ben-Aroia, Ellen van den Bosch, Natalie Lettenewitsch, den Regisseur:innen Michele Ohayon, Ralf Orthel, Jon Blair und Willy Lindwer sowie Karel Margry, Nico de Klerk, Aad Wagenaar, Natascha Drubek, Ingo Zechner vom Ludwig Boltzmann Institute for Digital History, der DFG für die Finanzierung meiner Qualifikationsstelle an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, Lea Wohl von Haselberg, Michael Loebenstein und Anna Högner vom Österreichischen Filmmuseum, Valérie Pozner, Katja B. Zaich, Irina Tcherneva, Emily Dreyfus, Ole Lorenzen, Dirk Göken, Götz Lachwitz, Jahsa Rebecca Wiles, Meike Weimann, Hannes Böck sowie Mikhail Chihicen für die 3D-Modelle und die Timeline mit den Dokumenten und Wyndham Wallace.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

12 Appendix

12.1 Filmografie

Die im Rahmen der Untersuchung ermittelten 555 Filme und Serienepisoden mit Westerborkmaterial sind in einer Excel-Tabelle dokumentiert, die über den folgenden Link einsehbar ist:
https://docs.google.com/spreadsheets/d/1TT1nsEu-8k50qUIXGC8USjwqbvUT6Zjun2huN9fqKRs/edit?usp=sharing

Trägerfilme mit Westerborkmaterial, die im Text erwähnt werden

A people uncounted (2011, Aaron Yeger)
Aktion J (1961, Walter Heynowski)
Als wär's ein Stück von Dir! (1959, Peter Schier-Gribowsky)
Anne Frank Remembered (1995, Jon Blair)
Auf den Spuren des Henkers (1961, Peter Schier-Gribowsky)
Aufschub (2007, Harun Farocki)
Bericht über Erich Rajakovic und Wilhelm Harster (1963, Peter Schier-Gribowsky)
Buchenwald (1961, Günter Weschke)
Ça Ira, il fiume della rivolta (1963, Tinto Brass)
Dark Lullabies (1985, Irene Angelico, Jack Neidik)
Das Dritte Reich – Bilder nationalsozialistischer Herrschaft (1959)
Das falsche Wort (1987, Katrin Seybold)
Das Lager Westerbork 1939–1945 (1999, Karel Margry)
Das Leben von Adolf Hitler (1961, Paul Rotha)
De laatste zeven maanden: Vrouwen in het spoor van Anne Frank (1988, Willy Lindwer)
De Vlag (1955, Kes Stip)
Der gelbe Stern – Ein Film über die Judenverfolgung 1933–1945 (1981, Dieter Hildebrandt)
Der grosse Vaterländische Krieg (1965, Roman Karmen)
Der Mann an der Rampe (1988, Walter Heynowski, Gerhard Scheumann)
Der unvergessene Krieg / The Unknown War (1978, Ilya Gutman, Roman Karmen und andere)
Die Mitläufer (1985, Erwin Leiser)
Eichmann und das Dritte Reich (1961, Erwin Leiser)
Ein Tagebuch für Anne Frank (1958, Joachim Hellwig)
Es ging Tag und Nacht, liebes Kind (1982, Katrin Seybold, Melanie Spitta)
Face aux Fantômes (20003, Jean-Louis Comolli)

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Forbidden (1984, Anthony Page)
Fragments of Isabella (1989, Ronan O'Leary)
Gemmeker (2020, Robert Schinkel)
Genocide (1982, Arnold Schwartzman)
Good Times, Wonderful Times (1965, Lionel Rogosin)
Hamburg im Krieg: 1939–1945 (1995, Angelika Rätzke)
Heil Hitler! – Confessions of a Hitler Youth (1991, Arthur Holch)
Hitler – eine Karriere (1977, Christian Herrendoerfer, Joachim Fest)
Hitlers Menschenhändler (2012, Thomas Ammann, Stefan Aust, Caroline Schmidt)
In Depot (1964, Jacques Presser)
Kamp Westerbork, de film (2010, Karel van den Berg)
Let my People go: The Story of Israel (1965, Marshall Flaum)
Lo-LKP (1949, Max de Haas)
Mein Kampf – Part II / Krigsförbrytare (1962, Tore Sjöberg)
Mein Kampf (1960, Erwin Leiser)
My Knees Were Jumping: Remembering the Kindertransports (1996, Melissa Hacker)
Nicky's Family (2011, Matej Minac)
Nuit et Brouillard (1956, Alain Resnais)
One Survivor Remembers (1995, Kary Antholis)
Playing for Time (1980, Daniel Mann, Joseph Sargent)
Porjamos (2000, Ágota Varga)
Porträt Adolf Hitler (1965, Dietrich Leube, Wolfgang Kahle)
Schatten der Zukunft (1984, Wolfgang Bergmann)
Settela, Gezicht van het Verleden (1994, Cherry Duyns)
Strafsache 4 Ks 2/63 (1993, Rolf Bickel, Dietrich Wagner)
The 81st Blow (1974, David Bergman, Jacques Ehrlich, Haim Gouri)
The Devil's Confession: The Lost Eichmann Tapes (2022, Yariv Mozer)
The Lady in Number 6: Music Saved My Life (2013, Malcolm Clarke)
The Legacy of Anne Frank (1967, Martin Hoade)
The Man Who Saw Tomorrow (1981, Robert Guenette)
The Number on Great-Grandpa's Arm (2018, Amy Schatz)
Totentanz – Kabarett im KZ (2000, Volker Kühn)
Wederzijds (1963, Gerard Rutten)

TV-Serien

Das Dritte Reich (1960/61, Heinz Huber, Arthur Müller, Gerd Ruge)
De Bezetting (1960–65, Milo Anstadt)
De Bezetting (1989–90, Rob Swanenburg)

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Deutschen im Zweiten Weltkrieg (1985, Joachim Hess, Henric L. Wuermeling)
Europa unterm Hakenkreuz (1982/83, Roman Brodmann, Wilhelm Reschl, Helmuth Rompa, Rainer C.M. Wagner)
Fragen an die deutsche Geschichte (1974)
Histoire(s) du Cinema (1988–1998, Jean-Luc Godard)
Holokaust (2000, Maurice Philip Remy)
People's Century (1995, Archie Baron, Jonathan Lewis, und andere)
The Pillar of Fire (1981, Yigal Lossin)
The Rise and Fall of the Third Reich (1968, Jack Kaufman)
The US and the Holocaust (2022, Ken Burns)
The World at War (1973–74, Hugh Raggett, John Pett, David Elstein, Ted Childs, Michael Darlow, Martin Smith)

Andere Formate

Het Proces Rauter – Polygoon Wochenschau (1948)
TV-Aufnahmen des Eichmannprozesses, Sitzung 70 und Sichtung am 7. Juni 1961
WDR-Landesspiegel: Arbeiter an Rhein und Ruhr im NS-Staat (1982)

Weitere Filme, die in der Untersuchung genannt werden

Adamah (1947, Helmar Lerski)
Baranski (1979, Werner Masten)
Beiderseits Der Rollbahn (1953, Günther Jonas)
Bis 5 Nach 12 (1953, Gerhard Grindel, Richard von Schenk)
Bowling for Columbine (2002, Michael Moore)
Choice & Destiny (1993, Tsipi Reichenbach)
Chronik eines Mordes (1965, Joachim Hasler)
Daleká Cesta (1948, Alfréd Radok)
Dawids Tagebuch (1981, Konrad Weiß)
Der Ewige Jude (1940, Fritz Hippler)
Deutschland erwache! (1945, U.S. Signal Corps)
Die bleierne Zeit (1981, Margarethe von Trotta)
Die Feuerprobe (1988, Erwin Leiser)
Die Innere Sicherheit (2000, Christian Petzold)
Die Lüge und der Tod (1988, Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, Stephan Hermlin)
Die Mörder sind unter uns (1946, Wolfgang Staudte)
Die Todesmühlen (1945, Hanuš Burger, Billy Wilder)
Drancy Avenir (1997, Arnaud des Pallières)

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dresden (2006, Roland Suso Richter)
Falkenau, the Impossible (1988, Emil Weiss, Samuel Fuller)
Final Account (2020, Luke Holland)
Fury (1936, Fritz Lang)
Gemmeker, Commandant van Kamp Westerbork (2019, Melinde Kassens)
Gerdas Schweigen (2008, Britta Wauer)
German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014, Sidney Bernstein)
Ha-Martef (1963, Natan Gross)
Ha-Yam Ha'Aharon (1984, David Bergman, Jacques Ehrlich, Haim Gouri)
Hotel Terminus (1988, Marcel Ophüls)
In Thy Blood, Live (1961, David Perlovs)
Jakob der Lügner (1974, Frank Beyer)
Kapò (1960, Gillo Pontecorvo)
L.A. Confidential (1997, Curtis Hanson)
Lang ist der Weg (1949, Herbert B. Fredersdorf, Marek Goldstein)
Me Ever Le Nistru (Beyond the Nistru, 2016, Boris Maftsir)
Memorandum (1966, Donald Brittain, John Spotton)
Morituri (1948, Eugen York)
Murder of the Jews (1981, Alexandre Szombati)
Nackt unter Wölfen (1963, Frank Beyer)
Nepokoryonnye (1945, Mark Donskoy)
Niet Tevergeefs (1948, Edmond Grévilles)
Night Train to Munich (1940, Carol Reed)
Night Will Fall (2014, André Singer)
Ostatni etap (1948, Wanda Jakubowska)
Pnei Hamered (1985, Jacques Ehrlich, Haim Gouri)
Shoah (1985, Claude Lanzmann)
Shoah par balles (2008, Romain Icard)
Shtikat haarchion (2010, Yael Hersonski)
Sterne (1959, Konrad Wolf)
Swastika (1973, Philippe Mora)
The Double-Headed Eagle: Hitler's Rise to Power 1918–1933 (1973, Lutz Becker)
The Juggler (1949, Edward Dmytryk)
The Last days (1998, James Moll)
The long way home (1997, Mark Jonathan Harris)
The Mortal Storm (1940, Frank Borzage)
The Pawnbroker (1964, Sidney Lumet)
The Race for Space (1959, David L. Wolper)
The Seventh Cross (1944, Fred Zinneman)
The True Glory (1945, Garson Kanin, Carol Reed)

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The Yellow Star (1960, Natan Gross)
Those we remember (1952, Lasar Dunner)
Trial at Nuremberg (1963, David Wolper)
Triumph des Willens (1935, Leni Riefenstahl)
Ulica Graniczna (1949, Aleksander Ford)
Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne (1999, Eyal Sivan)
Vaghe stelle dell'Orsa … (1965, Luchino Visconti)
Verriegelte Zeit (1990, Sibylle Schönemann)
Verzeihung, ich lebe (2000, Andrzeij Klamp, Marek Pelc)
Vrij en Onverveerd (1945, George Cummins)
Who shall live and who shall die? (1982, Laurence Jarvik)
Willy Wonka & the Chocolate Factory (1971, Mel Stuart)
Zehn Brüder sind wir gewesen – Der Weg nach Auschwitz (1995, Erwin Leiser)

TV-Serien

Am Grünen Strand der Spree (1960, Fritz Umgelter)
Archive sagen aus (1957–1958, Andrew Thorndike, Annelie Thorndike)
Holocaust (1978, Marvin J. Chomsky)
Nederland in de Tweede Wereldoorlog (2015)
The Nazis: A Warning from History (1997, Laurence Rees, Tilman Remme)
Vastberaden, maar soepel en met mate (1974, Henk Hofland, Hans Keller, Hans Verhagen)

Andere Formate

Kinodokumenty o zverstvakh nemetsko-fashistskikh zakhvatchikov (1945, Elizaveta Svilova)
Les camps de la mort (1945)
Majdanek – cmentarzysko Europy (1945, Aleksander Ford)
Nazi Concentrations Camps (1945, George Stevens)
Oswiecim (1945, Elizaveta Svilova)
The Gen, the voice of the Service No. 9 (1944)
The Nazi Plan (1946, E. Ray Kellogg)
Welt im Film Episode KZ (1945)

https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

12.2 Sequenzprotokoll und Sequenzanalyse des Materials vom dritten Zug

Sequenzprotokoll bezieht sich auf den montierten, in vier Rollen vorliegenden Westerborkfilm.

Nr.	Timecode	Beschreibung
1.	0:00:17:16	Einfahrender Zug, Totale (leicht unscharf); Kamera verfolgt den Zug mit einem Schwenk nach links, es werden Waggons mit der Aufschrift »3« auf jeder Tür erkennbar (3. Klasse); Dächer der gegenüberliegenden Gebäude spiegeln sich in den Scheiben der Abteile. Es handelt sich um eine Lok, einen Kohlenwagen und vier Personenwagen ohne weitere Anhänger.
2.	0:00:40:11	Wieder der einfahrende Zug, als wäre die Kamera noch ein wenig weiter geschwenkt, die Türen mit der »3« darauf. Zwei Männer am Gleis, ein Bahnbeamter. Man sieht deutlich das Ende des Zuges.
3.	0:00:45:10	Weitere Einfahrt des Zuges, er kommt zum Halten, Männer mit Schirmmützen und Mänteln mit Judensternen erwarten den Transport. Ein zweirädriger Holzwagen mit der Aufschrift »FK« wird herangerollt (Fliegende Kolonne).
4.	0:00:53:11	Internierte sind vor einem Gebäude angetreten. Einer trägt eine Armbinde mit der Aufschrift »FK«. Es ist windig.
5.	0:00:57:20	Closeup der Armbinde »FK«.
6.	0:00:59:05	2. Closeup, noch näher.
7.	0:01:00:22	Zwei weibliche Häftlinge mit FK-Binden tragen einen großen Korb vom Gleis weg (im HG der Zug).
8.	0:01:05:18	Zivilisten steigen aus dem Zug. Es sind keine Kinder dabei, die meisten sind ältere Leute (ab ca. 60).
9.	0:00:16:02	Zwei Uniformierte vor dem Zug. Rechts ein dürrer Baum. Personen reichen Gepäck aus den Waggons.
10.	0:01:22:03	Die beiden Uniformierten aus S9, nur einen Moment später. Der linke gestikuliert und geht ab. Im Hintergrund weiter aussteigende Ankommende.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nr.	Timecode	Beschreibung
11.	0:01:27:00	Die Kamera blickt direkt auf eine der Zugtüren, Säcke oder Pakete werden ausgeladen.
12.	0:01:13:09	Der Baum aus S9, nun im Zentrum des Bildes, dahinter der Zug und der mit Gepäck beladene Wagen aus S3. Die Kamera folgt einer Frau mit Kind (in eine Decke eingehüllt), die von links kommend am Zug entlanggeht.
13.	0:01:36:19	Wieder Blick auf den Zug und Vorbeilaufende. Auffällig sind zwei Frauen, die zwar zivile Kleidung, aber Kopfbedeckungen wie bei Nonnen üblich tragen.
14.	0:01:41:03	Ähnliche Einstellung wie S13. Die beiden Nonnen sind zu sehen und zwischen ihnen taucht das eingehüllte Kind aus S12 auf. Eine der Nonnen deckt das Kind erneut mit der Decke zu.
15.	0:01:44:02	Ein Mann verdeckt das Kind und die Nonne halb – es scheinen ein paar Frames zu fehlen, die Nonne ist noch im Begriff das Kind neu zuzudecken.
16.	0:01:44:14	Holländische Gendarmen in langen Mänteln mit Gewehren geschultert laufen eilig den Bahnsteig antlang. Wartende mit Hüten und kleinem Gepäck, die wohl einsteigen wollen.
17.	0:01:49:17	Zwei Beamte schauen auf Papiere. Der rechte raucht. Bild schneidet auf Schwarzfilm.
18.	0:01:54:19	Lok, Nahe, Zug fährt ab (bzw. ein).
19.	0:01:58:05	Soldaten am Bahngleis. Ein leerer Zug mit Abteilen. Rechts der dürre Baum (aus S9 ?), aber ohne angelehntes Fahrrad.
20.	0:02:04:10	Ausgelassene Soldaten vor einem Güterwaggon. Aus einer Luke schaut jemand heraus.
21.	0:02:07:07	Einstellung wie S20, kurze Zeit später. Das Gesicht ist nicht mehr an der Luke zu sehen. Soldaten eilen nach links. Ein Zivilist öffnet die Ladetüren des Waggons. Innen stehen Männer in einfacher Kleidung und Holzpantinen. Sie steigen aus. (Auch hier fehlen in der Einstellung ein paar Frames.)
21a.	0:02:15:01	Einstellung wie S21, ein paar Sekunden später.

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nr.	Timecode	Beschreibung
21b.	0:02:17:24	Einstellung wie S21a, ein paar Sekunden später.
22.	00:02:20:18	Weitere Männer mit Holzbotten steigen aus dem Zug und treten an.
23.	00:02:29:06	Weiterführung von S22.
24.	00:02:34:01	Kamera weiter vom Zug entfernt (hinter den dürren Bäumen). Weiterführung von S23. Schwenk nach rechts, am Gleis entlang stehen mehrere Gruppen von Männern in Holzbotten. Dahinter der Güterzug (ganz rechts ein 3. Klasse-Abteil).
25.	00:02:52:17	Closeup der marschierenden Holzpantinen.
26.	00:02:55:05	(unscharf) Männer und Jungen mit kahlgeschorenen Köpfen stehen gedrängt in einem weiß getünchten Raum. Sie wenden sich von der Kamera ab und einige bedecken ihr Gesicht mit den Händen. Vielleicht wollen sie nicht gefilmt werden, vielleicht blendet aber auch das Kunstlicht, ohne das in diesem Vorraum nicht gedreht werden konnte.
27.	00:03:03:09	(unscharf) Der Schwenk von S26 setzt sich fort und fährt entlang eines Tisches mit Schreibmaschinen. Links sitzen die Angekommenen und gegenüber weitestgehend weibliche Schreibkräfte mit Schreibmaschinen.
28.	00:03:17:19	(unscharf) S27 weitergeführt. Ein Mann steht auf.
29.	00:03:19:15	(unscharf) Ein anderer Mann setzt sich hin. Die Bewegungen scheinen abgestimmt.
30.	00:03:25:17	(unscharf) S29 weitergeführt.
31.	00:03:32:02	(unscharf) Ein Mann redet eindringlich auf eine der Schreibkräfte ein.
32.	00:03:36:06	(unscharf) Wie S31 nur leichte Untersicht.
33.	00:03:42:07	(unscharf) Wie vorher, diesmal Aufsicht. Wir sehen, dass die Schreibkraft einen Judenstern trägt.
34.	00:03:58:17	Einstellung wie S25, es handelt sich ebenfalls um einen direkten Anschluss (kann man am HG sehen), schneidet auf Schwarzfilm.

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nr.	Timecode	Beschreibung
35.	00:04:06:09	Männer und Frauen mit Judensternen tragen Gepäck an Baracken vorbei. Ein FK-Mann schiebt eine Schubkarre mit Gepäck.
36.	00:04:13:22	Juden mit Gepäck gehen zum Bahnsteig.
37.	00:04:21:17	Wie vorher.
38.	00:04:24:02	Wie S35. Direkter Anschluss an S35. Es handelt sich also um eine Montage. Ein Mann grüßt in Richtung der Kamera und wirft ihr eine Kusshand zu.
39.	00:04:27:16	Einstellung wie S38.
40.	00:04:35:22	Blick auf einen der Güterwaggons. Personen gehen vorbei. Ein paar Menschen stehen im Waggon, davor eine Holztreppe. FK-Personal steht davor und redet mit den Internierten.
41.	00:04:51:09	Kamera leicht zurückgesetzt (aber der gleiche Waggon mit einer »7« links und rechts vom Eingang). Blick auf den Bahnsteig. Menschen gehen an den vollen Güterwaggons vorbei.
42.	00:05:02:00	Wieder näher (wie S40), aber etwas weiter links, auf dem Waggon steht »8«.
43.	00:05:05:21	Menschen am Bahnsteig, wieder Waggon 8, aber etwas mehr nach rechts geschwenkt.
44.	00:05:12:11	Wie S43. Fast derselbe POV wie S62.
45.	00:05:15:24	Wehrmachtsoffizier und zwei Untergebene am Bahnsteig gehen an der Kamera vorbei.
46.	00:05:19:21	Menschen mit Judensternen am Bahnsteig. Dies ist die Fortsetzung von S36 und S37, wie man an der Gruppe mit den hellen Mänteln sehen kann.
47.	00:05:26:20	Menschen am Bahnsteig vor einem Personenwaggon 3. Klasse. Die Türen sind geöffnet.
48.	00:05:27:09	Naheinstellung Personenwaggon. Kinder und Frauen am geschlossenen Fenster. Ein Mann steht vor dem Zug und winkt einem Kind zu. Daneben eine lächelnde Frau.
49.	00:05:29:17	Blick entlang einer Reihe von Personenwaggons. Im VG ein Soldat.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nr.	Timecode	Beschreibung
50.	00:05:36:11	Naheinstellung auf den Eingang eines Güterwaggons (Aufschrift: »10«) Zwei Männer und eine Frau reden mit einem Mann am Bahnsteig. Im Inneren ist ein Kind zu sehen. Ein Mann mit Judenstern zeigt auf etwas am Bahnsteig. Der Mann am Bahsteig dreht sich daraufhin um und das Bild schneidet auf:
51.	00:05:40:17	Eine ältere Frau wird mit einer fahrbaren Bahre mit großen Rädern herbeigerollt. (Die Bahre wird an Waggon 10 vorbeigerollt, allerdings sieht man hier andere Personen im Eingang.) Die Waggons 10 und 9 sind noch getrennt. Es scheint am Ende noch rangiert worden zu sein, bzw. wurden evtl. die einzelnen Abschnitte des langen Zuges jeweils zum Beladen an den Bahnsteig rangiert. (Auch die Lok ist ja am Schluss am anderen Ende des Zuges.)
52.	00:05:42:23	Naheinstellung von der fahrbaren Bahre.
53.	00:05:47:20	Blick auf Waggon 9 mit der Fahrbahre.
54.	00:05:54:00	Die Bahre wird wieder nach links geschoben. Am Eingang von Waggon 9 stehen Frauen.
55.	00:05:59:14	Blick in einen der Waggons. Ältere Menschen sitzen am Boden. Blendet kurz auf Weiß.
56.	00:06:01:18	Einstellung wie S55.
57.	00:06:04:15	Wie S56 nur leicht zurückgesetzt.
58.	00:06:06:20	Naheinstellung auf den Holzwagen der FK. Im Inneren liegen Würste und Kartons mit Margarine.
59.	00:06:08:23	Blick in einen der Waggons. Alte Menschen sitzen zwischen Gepäck am Boden.
60.	00:06:13:16	Bahnsteig. Soldaten gehen entlang der Güterwaggons.
61.	00:06:19:03	Nahaufnahme eines Waggons mit der Aufschrift: »16 / 74 Pers.« Kamera schwenkt nach links auf ein Mädchen (Settela) mit Kopftuch, das durch einen Spalt in der Tür aus dem Waggon schaut.
62.	00:06:25:03	Die Tür von Waggon 8 wird geschlossen.
63.	00:06:28:05	Die Tür von Waggon 9 wird geschlossen.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nr.	Timecode	Beschreibung
64.	00:06:35:19	Die Tür von Waggon 10 wird geschlossen (einer der Internierten hilft).
65.	00:06:39:12	Tür von Waggon 10 wird verriegelt.
66.	00:06:40:13	Bahnsteig. Zwei Soldaten mit Hund von hinten.
67.	00:06:48:08	Blick vom Bahnsteig auf die Baracken. Zwei Offiziere und zwei Soldaten besprechen sich.
68.	00:06:52:16	Dieselbe Gruppe aus einem anderen Winkel.
69.	00:06:58:17	Die beiden Offiziere gehen an Waggon 9 vorbei. In der Lücke zwischen den Waggons wird das zweite Gleis sichtbar.
70.	00:07:04:07	Mehrere Offiziere am Bahnsteig. Ein Zug fährt mit Güterwaggons ab.
71.	00:07:09:17	Offiziere am Bahnsteig, reden mit einem Mann im Anzug, Im Hintergrund Personenwaggons.
72.	00:07:10:24	Dieselbe Gruppe aus einem anderen Winkel.
73.	00:07:13:06	S72 weitergeführt (ein paar Frames fehlen).
74.	00:07:16:08	Dieselbe Gruppe etwas näher.
75.	00:07:18:10	Closeup Dampf nah an den Gleisen, der Zug fährt los. Hier wird für den Bruchteil einer Sekunde die Gleisanlage in Westerbork sichtbar. Das Gleis teilt sich kurz hinter der Lagereinfahrt und wird in der Mitte des Lagers wieder zusammengeführt. Das zweite Rangiergleis ist in Einstellung S69 gut sichtbar. Dies war notwendig, da Westerbork ein Kopfbahnhof war. Die Lok, die den Zug ins Lager hineingezogen hatte, musste während des Beladens ans andere Ende der Waggons rangiert werden, um ihn wieder hinausziehen zu können.
76.	00:07:21:11	Offiziere der Ordnungspolizei am Bahnsteig, der Zug steht im HG, Personenabteile.
77.	00:07:24:20	Offiziere der Ordnungspolizei am Bahnsteig. Der Zug fährt ab, erst Lok, dann ein Güterwaggon, dann Personenwaggons.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nr.	Timecode	Beschreibung
78.	00:07:32:00	Der Zug fährt los. Mannschaften steigen auf die Trittbretter der vollen Personenwaggons. Es folgen die Güterwaggons. Der erste mit der Beschriftung 2, dann 3 usf. Menschen winken aus den Luken. Die Kamera schwenkt nach links zu den Gleisen und zeigt die Räder der Waggons, schwenkt wieder hoch und wir sehen die letzten Wagen vorbeifahren.
79.	00:08:10:12	Ein Personenwaggon am Ende des Zuges rollt vorbei.
80.	00:08:15:08	Güterwaggons rollen langsam an auf freier Strecke. Wir sehen diesemal die andere Seite, daher keine Beschriftungen.
81.	00:08:38:10	Wie 80. Zug fährt weiter. Papier wird aus dem Zug geworfen.
81a.	00:08:46:03	Wie 81, ein paar Frames später, letzter Waggon.

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

12.3 Screenshots aus dem Westerborkfilm

















https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -










https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

12.4 Screenshots WFD-Material








https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -








https://doi.org/10.5771/9783839300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

12.5 Archive

NIOD Institute for War, Holocaust and Genocide Studies (Amsterdam)
Collection NIOD 250i (Westerbork, Judendurchgangslager)

Landesarchiv NRW
Ger. Rep. 382 Nr. 1471–1489;
Ger. Rep. 388 Nr. 156–194.

Israelisches Staatsarchiv
Akte 3067/3-N

Nationaal Archief (Niederlande):
CABR (Centraal Archief Bijzondere Rechtspleging, toegang 2.09.09)
inv.nr. 145 I-III = BRvC 135/49
inv.nr. 87503 = BOOM O-047
COOM (Commissie Opsporing Oorlogsmisdadigers, toegang 2.09.61)
inv.nr. 3646

Deutsches Rundfunkarchiv (Standort Potsdam-Babelsberg)
FESAD Recherche

Unternehmensarchiv SWR
Bestand SDR (F0702)
Produktionsarchiv der Serie Das Dritte Reich

Bundesarchiv Filmarchiv

Institut für Zeitgeschichte München
Archivgut zu Als wär's ein Stück von Dir!

Pressearchiv Filmuniversität Babelsberg

Pressearchiv Deutsche Kinemathek

Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

Archiv des Herinneringscentrum in Westerbork

https://doi.org/10.5771/9783869300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Archiv des South Saskatchewan Regiments

Stadtarchiv Nürnberg

Zeitungsarchive online:

1. ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften (Österreichische Nationalbibliothek) https://anno.onb.ac.at/
2. Niederländische Zeitungen – https://www.delpher.nl/
3. US-amerikanische und Britische Zeitungen – https://www.newspapers.com

Äußerungen aus dem Eichmannprozess sind zitiert nach dem Nizkorprojekt (http://www.nizkor.org/) bzw. nach den bei www.archive.org vorliegenden deutschen Transkriptionen.

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

12.6 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Riegner-Telegramm (Collections of The National Archives UK, FO 371/30917). (c) National Archives UK
Abb. 2 Comic-Zeichnungen von August Maria Froehlich 1944, Arco Publishing Company ((c) 1944). (c) Arco Publishing Company
Abb. 3 Flugblatt mit Fotos von den Hinrichtungen in Pančevo 1941. Quelle: Filmography of the Genocide. (gemeinfrei)
Abb. 4 Zeichnung des Theresienstadtinsassen Dr. Pavel Fantl, möglicherweise von den Dreharbeiten 1942. (c) Yad Vashem
Abb. 5 Settela und Sharbat Gula (»Afghan girl«) (c) Steve McCurry
Abb. 6 Der abfahrende Zug aus Westerbork als negatives Erinnerungssymbol für Fortschritt und Mobilität. (gemeinfrei)
Abb. 7 Westerborkfilm (1944) und Ankunft im Bahnhof La Ciotat (1895, Gebr. Lumière). (gemeinfrei)
Abb. 8 Settela und ähnliche Bildkompositionen aus Spielfilmen
Abb. 9 Lageplan Juli 1944; »gez. Schlesinger«. Quelle: NIOD 250i, Dokument 2. (gemeinfrei)
Abb. 10 Luftbild 22. März 1945, GSGS 4427. (c) U.S. Army Map Service
Abb. 11 Lageplan von 1944 mit Erklärungen (im August 1944 angefertigt). Quelle: Herinneringscentrum Westerbork, Inventory number 0059-2, location number DO 102. (c) NIOD
Abb. 12 Wegweiser zum Lager. (gemeinfrei)
Abb. 13 Eine Baracke im Bau. (gemeinfrei)
Abb. 14 Der Appellplatz (später Fußballplatz). (gemeinfrei)
Abb. 15 Links die Großküche, im Hintergrund der Schornstein des Kesselhauses. (gemeinfrei)
Abb. 16 Sept. 1942, das Bahngleis ins Lager wird gebaut. (gemeinfrei)
Abb. 17 Eine der 1942 von der SS gebauten Baracken. (gemeinfrei)
Abb. 18 Aufstellung der Produkte der Näherei vom Dez. 1943. NIOD 250i 784. (gemeinfrei)
Abb. 19 Karteikarte von Leo Laptos. Quelle: Arolsen Archiv. (gemeinfrei)
Abb. 20 Beeld en Geluid, Westerbork archiefmap 02-1167. (gemeinfrei)
Abb. 21 Westerborker Lagerwährung. (gemeinfrei)
Abb. 22 16-mm-Siemens-Kamera mit Filmkassette. (c) NIOD
Abb. 23 Timeline der datierbaren Dokumente zur Herstellung des Westerborkfilms (online nutzbar: http://timeline-westerbork.verwendungsgeschichte.de/) (gemeinfrei)
Abb. 24 VR-Modell Westerbork. Baracke mit Kamera im Vordergrund. Hinten links die Villa des Lagerkommandanten. (gemeinfrei)
Abb. 25 VR-Modell Westerbork. Hinter dem Zug ist das Dach der Großküche zu sehen. (gemeinfrei)
Abb. 26 Blick durch den Sucher der Kamera auf das 3D-Modell. (gemeinfrei)
Abb. 27 Blick durch den Sucher der Kamera auf das Westerborkmaterial. (gemeinfrei)

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 28 Weinberg-Wyvern zerlegt einen Flugzeugmotor. Filmstill aus dem Westerborkfilm (gemeinfrei)
Abb. 29 Dieses Foto zeigt angeblich Rudolf Breslauer. Wahrscheinlich handelt es sich aber um Weinberg-Wyvern. (gemeinfrei)
Abb. 30 Foto der Familie Breslauer von 1942. Rudolf Breslauer trägt den Ring an seiner linken Hand. Quelle: Herinneringscentrum Westerbork. (gemeinfrei)
Abb. 31 Screenshot aus dem Westerborkfilm. (gemeinfrei)
Abb. 32 Das korrespondierende Standfoto aus dem Archiv des Erinnerungszentrums, in leichter Parallaxe. Der Fotoapparat steht rechts von der Filmkamera. (gemeinfrei)
Abb. 33 16-mm-Filmmaterial. Die Perforation geht über den Bildstrich. (c) U.S. Navy. Photographed by Cmacd123 at en.wikipedia
Abb. 34 16-mm-Filmmontage.(c) Film Splicer Manual
Abb. 35 16-mm-Klebestelle, erkennbar an dem quer über das Bild laufenden Streifen im unteren Viertel. (c) VHH-project
Abb. 36 Unsachgemäß ausgeführte Klebestelle im Westerborkfilm. (gemeinfrei)
Abb. 37 Klebestelle mit Überlappung am oberen Bildrand. (gemeinfrei)
Abb. 38 Klebestelle mit sachgemäßer Klebung, allerdings am oberen Rand. (gemeinfrei)
Abb. 39 Unsachgemäß ausgeführte Klebestelle mit Überlappung am unteren Rand. (gemeinfrei)
Abb. 40 Sachgemäße Klebung, aber mit Überlappung am oberen Rand. (gemeinfrei)
Abb. 41 Titelkarte des Westerborkfilms. NIOD 250i, Dok 854. (gemeinfrei)
Abb. 42 Titelkarten. NIOD 250i. Dok 854. (gemeinfrei)
Abb. 43 Der Kontrollraum des Eichmannprozesses in Jerusalem. Leo Hurwitz in der Mitte mit dunklem Hemd. Milton Fruchtman, der Produzent, steht hinter ihm. (c) Yad Vashem
Abb. 44 Eingeblendete Filmklappe der Aufnahmen aus dem Gerichtssaal. (c) Yad Vashem
Abb. 45 Screenshot aus Lo-LKP (1949, Max de Haas). (c) Beeld en Geluid
Abb. 46 Screenshot aus Lo-LKP (1949, Max de Haas). (c) Beeld en Geluid
Abb. 47 Screenshot aus dem Westerborkfilm. (gemeinfrei)
Abb. 48 Screenshot aus LO-LKP (1949, Max de Haas). (c) Beeld en Geluid
Abb. 49 Screenshot aus Lo-LKP (1949, Max de Haas). (c) Beeld en Geluid
Abb. 50 Screenshot aus dem Westerborkfilm. (gemeinfrei)
Abb. 51 Screenshots aus Sterne (1959). (c) DEFA-Stiftung
Abb. 52 Joy Division *An Ideal for Living* (links und rechts); Triumph des Willens (mittig) (c) Enigma Records
Abb. 53 Screenshot aus Fragen an die deutsche Geschichte. (c) ARD
Abb. 54 Genocide als Breitwandversion: Hier sind eine Einstellung aus dem Westerborkfilm und eine aus dem WFD-Material nebeneinander montiert. In der Ausstellungsversion wären diese beiden Bilder von 16-mm-Projektoren gezeigt worden. (c) Simon Wiesenthal Center

https://doi.org/10.5771/9783868300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 55 Das korrespondierende Bild in der Ein-Bildschirm-DVD-Fassung (vgl. Abb. 58): die Westerborkeinstellung (im originalen Splitscreen links) ist ausgewählt worden, die WFD-Einstellung wird nicht gezeigt. (c) Simon Wiesenthal Center
Abb. 56 In der VHS-Edition von Genocide sind die beiden Splitscreens durch perspektivische Verzerrung in einem 4:3 Format zusammengeführt. (c) Simon Wiesenthal Center
Abb. 57 Kinderzeichnungen der Regisseurin, Dark Lullabies. (c) DLI Productions
Abb. 58 Der Mann an der Rampe. (c) DEFA-Stiftung
Abb. 59 Gemmekers Airedale-Terrier. (gemeinfrei)
Abb. 60 Airedale-Terrier-Welpe am Bahnsteig aus dem Westerborkfilm. (gemeinfrei)
Abb. 61 Deutscher Vorspanntitel der Serie Holokaust mit Settela oben links. (c) ZDF
Abb. 62 DVD-Menü der Serie Holokaust mit ikonischen Aufnahmen aus Westerbork, Auschwitz und Bergen-Belsen. (c) ZDF
Abb. 63 Chanita Moses, die Tochter von Rudolf Breslauer, und Moderator Karel van den Berg in Gemmekers Villa (c) NPO
Abb. 64 The Number on Great-Grandpa's Arm (c) HBO
Abb. 65 Michel Kichka: Second Generation – The Things I Didn't Tell My Father, Europe Comics, 2016 (2012) (c) Michel Kichka
Abb. 66 Zeitungen mit dem an Bergen-Belsen erinnernden Bild des abgemagerten Bosniers. (gemeinfrei)
Abb. 67 Die Suche (2007, Eric Heuvel) (c) Eric Heuvel
Abb. 68 Titelbild des Westerborkfilms bei Open Beelden. (gemeinfrei)

https://doi.org/10.5771/9783689300096 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -