

## 5 Der Westerborkfilm

Ende 1947 entdeckt Hans Ottenstein, der seit 1946 für das RIOD (damals Rijksbureau voor Oorlogs-documentatie, heute NIOD)<sup>1</sup> arbeitet, Fragmente eines Films. Zunächst findet er Negativmaterial, dann Positivmaterial und schließlich im Jahr 1948 einen vollständigen Film.<sup>2</sup> Ottenstein ist ein ehemaliger Insasse und Mitglied der Selbstverwaltung.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Den vollständigen Film, bestehend aus acht Filmrollen, findet er in einem Schrank des Finanzministeriums. Offiziell ans RIOD übergeben wird das Material erst 1949.<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> in der Mitglieder des Contact-Afdeling (CA), der Nachfolgeorganisation des Amsterdamer Judenrats, eine Rolle spielen, lässt sich nicht verifizieren.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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<sup>9</sup> wird das Material im Juli 1986 vom RIOD ans Filmarchiv des »Rijksvoorlichtingsdienst« (RVD, Niederländischer Regierungsinformationsdienst),<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> Bei ihren Recherchen entdecken Broersma und Rossing 1994 im Filmmuseum bisher unbekannte Filmrollen (die Rollen F1014, F1015 mit Restmaterial und D1596 mit nicht ver-

## 5 Der Westerborkfilm

```

FILMOTIK =
OPNAME1 = 19440519
OPNAME2 = 19440000
OPNAME3 =
NAME4 = 19431000
TITEL WESTERBORK ( ACTE 1 )
CAMERA Breslauer, J. / Jordan REGIE: Loeb, W.
PRODUKTE ONBEKEND
1944
HERKOMST gecontisqueerd oorlogsmateriaal ( RIJN via NFM )
COLLATIE filmrol (21 min 1 sec) : ZW/W, stom ; 16mm
ONDERWERP interneringskampen / jodenvervolging
LOKATIE Westerbork
TREFWOORD concentratiekampen / stoomlocomotieven / trainen /
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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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

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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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 Aufschrift »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.<sup>17</sup> Meine diesbezügliche Anfrage beim »Documentaliste Service Archives Mémorial de la Shoah« im Herbst 2017 blieb erfolglos.

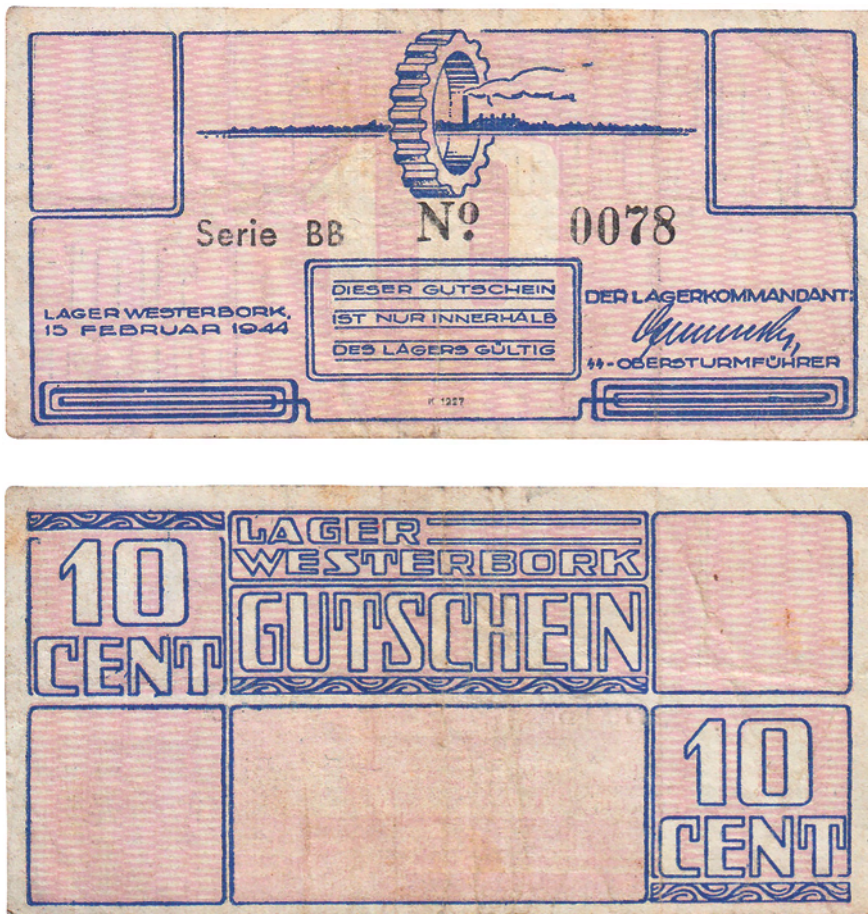
### 5.1 Zeug:innenaussagen

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

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.<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup>

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,



**Abb. 21** Westerborker Lagerwährung.

wird kurz nach ihrer Gründung aufgelöst und die entsprechenden Befugnisse der Zivilverwaltung übertragen.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> Eine solche Amtshilfe von Propagandakompanien aus anderen Teilen des Reichs wäre in Westerbork denkbar gewesen, findet jedoch offenbar nicht statt. Allerdings hat

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.<sup>22</sup>

### 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.<sup>23</sup> 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 Šádek) 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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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«.<sup>26</sup>

### 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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<sup>29</sup> in der Folge dieses Austauschs.

Die vorliegenden Akten wurden mehrfach zur Rekonstruktion der Vorgänge rund um die Vorbereitung und Durchführung der Dreharbeiten herangezogen.<sup>30</sup> 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-

## 5 Der Westerborkfilm



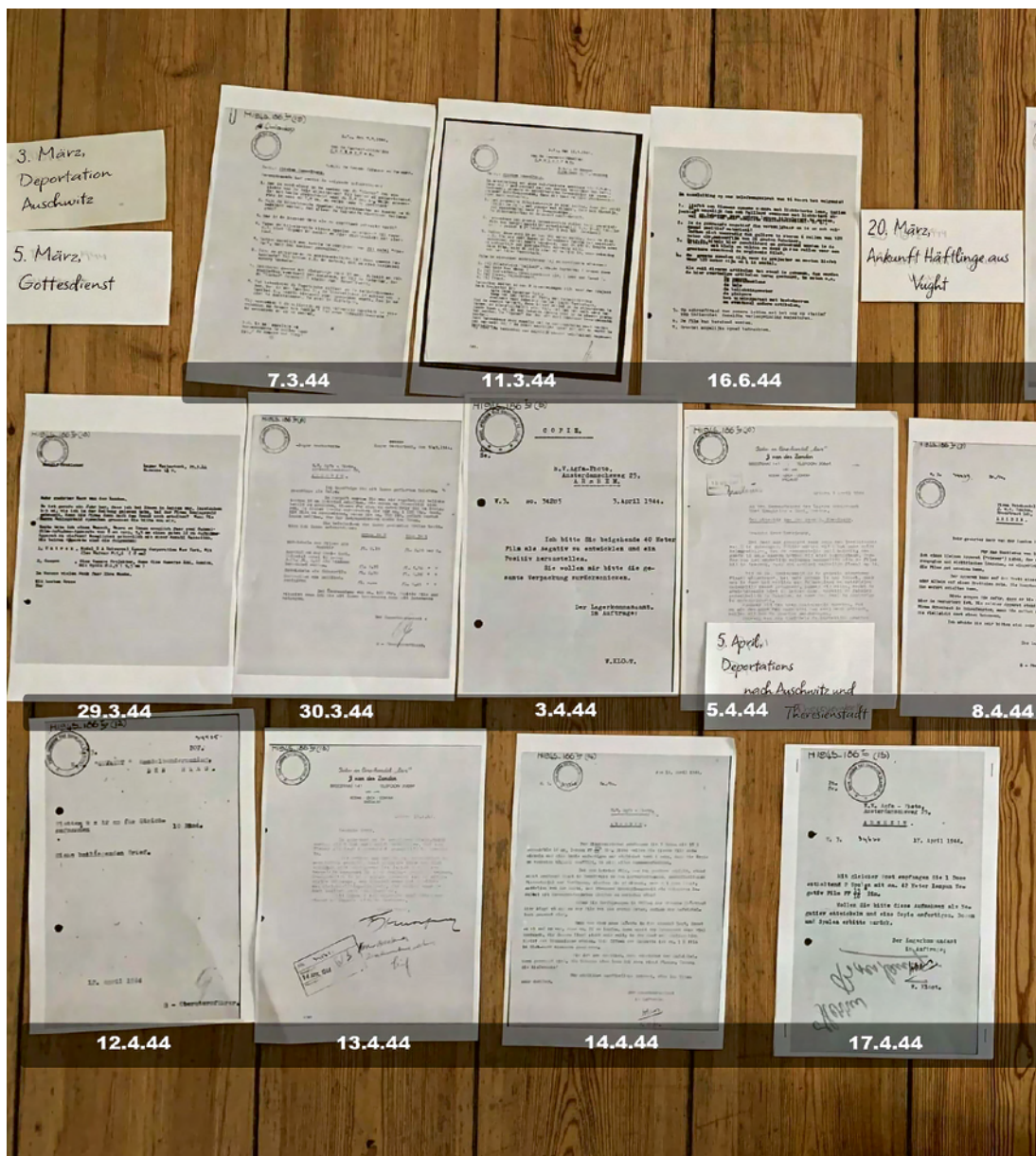
**Abb. 22**  
16-mm-Siemens-Kamera  
mit Filmkassette.

terial in einer Zeitleiste angeordnet und online zugänglich gemacht (Abb. 23). Durch Klicken lassen sich die Dokument auf lesbare Größe heranholen.

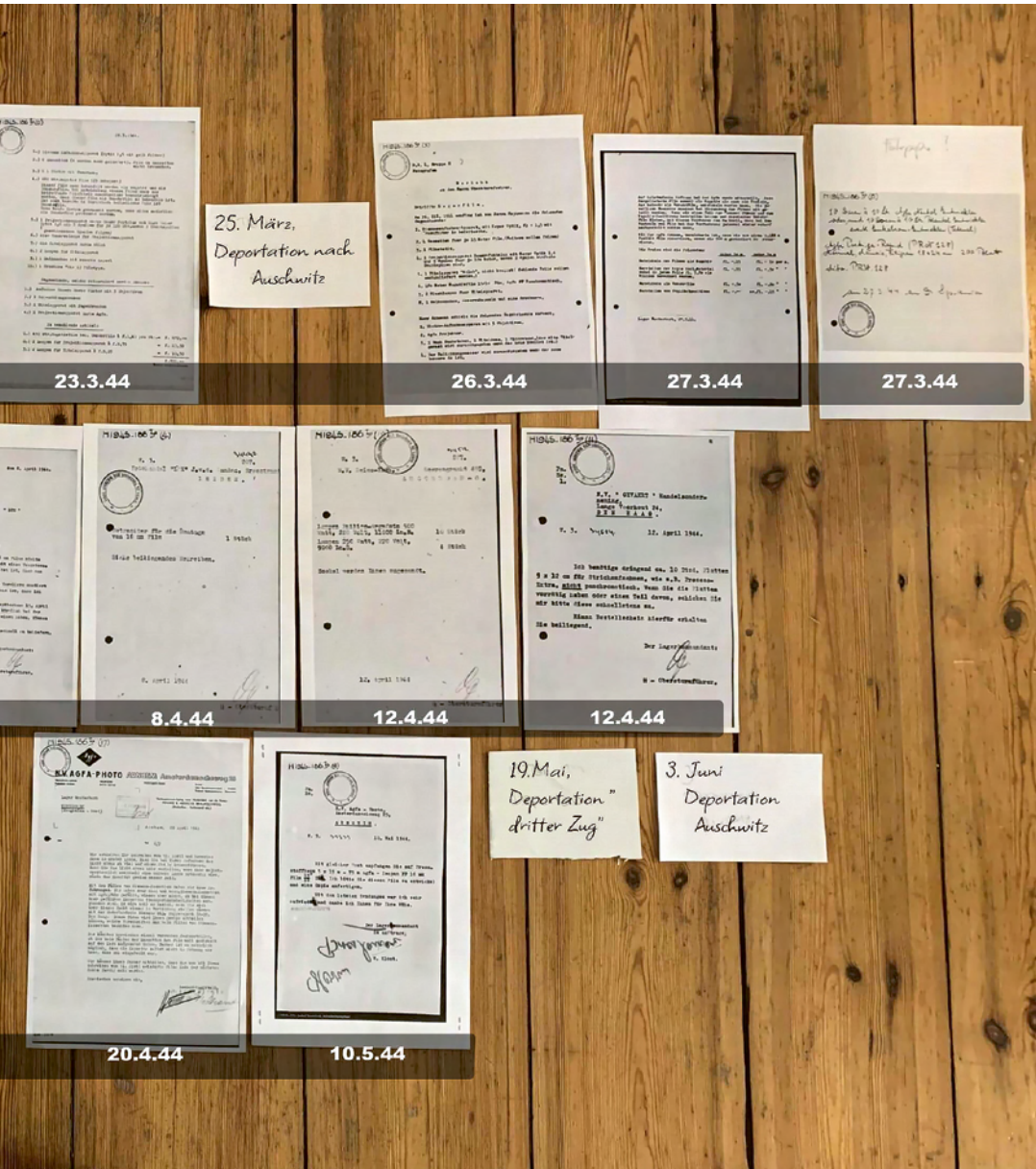
Dennoch lässt sich aus den Dokumenten einiges ablesen, das über die bisher veröffentlichten Überlegungen hinausgeht. Die ersten drei Briefe sind an Abraham Hammelburg adressiert, der zu Beginn für die Aufnahmen verantwortlich zu sein scheint. Gemmeker interessiert sich ab Ende März für das Projekt und 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-

## 5 Der Westerborkfilm



**Abb. 23** Timeline der datierbaren Dokumente zur Herstellung des Westerborkfilms  
(online nutzbar: <http://timeline-westerbork.verwendungsgeschichte.de/>)



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.<sup>31</sup>

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 Waggonen 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

Cohen-Nijstad, ein Mitglied der Fliegenden Kolonne, erkennt sich nach dem Krieg in den Szenen vom ersten Zug wieder.<sup>32</sup> Darüber hinaus werden die Aufnahmen während des Eichmannprozesses nach einer Begutachtung durch Joseph Melkman, einem Zeugen des Gerichts, als authentische Bilder aus Westerbork zugelassen.<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

Um die genauen Kamerapositionen bestimmen zu können, wurde für diese Arbeit ein digitales 3D-Modell von den Gebäuden rund um das Bahngleis herum erstellt.<sup>36</sup> Dieses Modell ermöglicht eine recht exakte Rekonstruktion der Dreharbeiten für den sogenannten »dritten Zug«. Das Modell 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.<sup>37</sup> 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<sup>38</sup> und die Aufnahmen vom Gottesdienst sogar auf den 5. März.<sup>39</sup>

## 5 Der Westerborkfilm



**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.



**Abb. 26** Blick durch den Sucher der Kamera auf das 3D Modell.



**Abb. 27** Blick durch den Sucher der Kamera auf das Westerborkmaterial.

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,<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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 Kabarettsszenen 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*<sup>42</sup> 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<sup>43</sup> beruht u. a. auf der Annahme, dieses Datum sei richtig.<sup>44</sup> 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.«<sup>45</sup> Im Material ist deutlich zu erkennen, dass zwischen dem Einsteigen in die Waggonen 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.

### 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.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> Das Rapportbuch des Ordnungsdienstes in Westerbork macht folgende Angaben: »Transport 453 Personen nach Auschwitz, 238 Personen nach BB und 245 Zigeuner«<sup>49</sup>. 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.<sup>50</sup> 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<sup>51</sup> 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

## 5 Der Westerborkfilm

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.]<sup>52</sup>

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.<sup>53</sup> Gemmekers Aussagen werden in den Jahren nach dem Krieg von Jacob Presser und

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.<sup>54</sup> So wird der Karikaturist Jo Spier von anderen Theresienstadtüberlebenden schon kurz nach seiner Rückkehr in niederländischen Zeitungen der Kollaboration bezichtigt.<sup>55</sup> Grundlage der Beschuldigung sind vor allem Illustrationen von den Dreharbeiten, die Spier nach eigenen Angaben als Beobachter im Auftrag des Judenrats angefertigt hat,<sup>56</sup> 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.<sup>57</sup>

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



**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 Gemmecker 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



**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.<sup>58</sup> Wim Loeb bestreitet während des ersten Interviews mit Wagenaar gar die Beteiligung Breslauer an den Dreharbeiten.<sup>59</sup> 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,<sup>60</sup> erwähnt sie den Westerborkfilm nicht ein einziges

## 5 Der Westerborkfilm

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?«

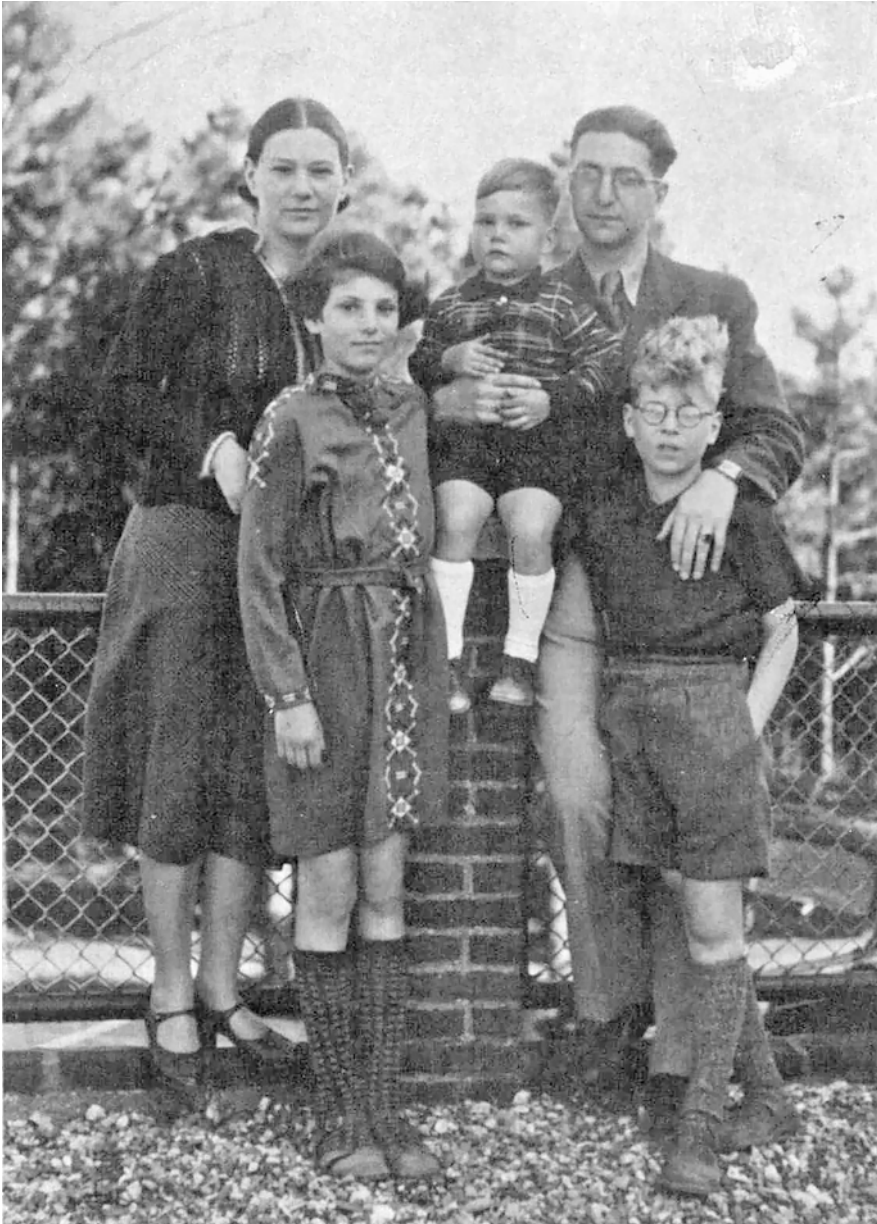
Chanita Moses: »No.«

Übersetzung aus dem Hebräischen: Barak Ben-Aroia.

In einem noch später (27. März 2011) mit dem Herinnerungszentrum 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 »Breslauer Film« spricht, verbindet Breslauer mit dem Film.<sup>61</sup> 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



**Abb. 30** Foto der Familie Breslauer von 1942. Rudolf Breslauer trägt den Ring an seiner linken Hand. Quelle: Herinneringscentrum Westerbork.

## 5 Der Westerborkfilm

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.



**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 verierten 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

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.<sup>62</sup> 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<sup>63</sup> sowie deren Registrierung im Theatersaal), und den abfahrenden dritten Zug, enthält der Film über eine Länge von ca. 150 Minuten<sup>64</sup> 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

der verwehrten Häftlinge aus dem KL Herzogenbusch) und der vom 15. März 1944 aus Amsterdam.<sup>65</sup> 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 Kameralente 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.<sup>66</sup> 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 Waggon des Deportationszugs hinein werden zusätzliche Scheinwerfer verwendet, wie in der vermeintlichen Abbildung Breslauer 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.<sup>67</sup> Ein halbes Dutzend Titelformen und eine kurze Animationssequenz mit Statistiken des Lagers und dem Logo sind ebenfalls erhalten geblieben.

Schließlich finden sich unter den ältesten Kopien des Films im Archiv von Beeld en Geluid ein paar »geflippte«, 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.<sup>68</sup>

### 5.8 Identifizierung des Films als Einheit

»Ist Ihnen bekannt, wie es zu der Zusammenstellung dieses ganz offensichtlich von mehreren Filmen 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)<sup>69</sup>

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

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.<sup>70</sup> 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.

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 Polygonwochenschau 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

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.)<sup>71</sup> wurden zwei Drittel der 131 Einstellungen, bei durchschnittlich 14 Sekunden pro Aufnahme, bearbeitet.<sup>72</sup> 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

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).<sup>73</sup> Bei Akt drei (ca. 28 Min.) weist ein gutes Drittel der 174 Aufnahmen (neun Sek. pro Aufnahme), Bearbeitungsspuren auf.<sup>74</sup> Und Akt 4 (ca. 33 Min.) hat 40 % bearbeitete Einstellungen (durchschnittlich neun Sek. lang).<sup>75</sup> 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 durchschnittlich 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.

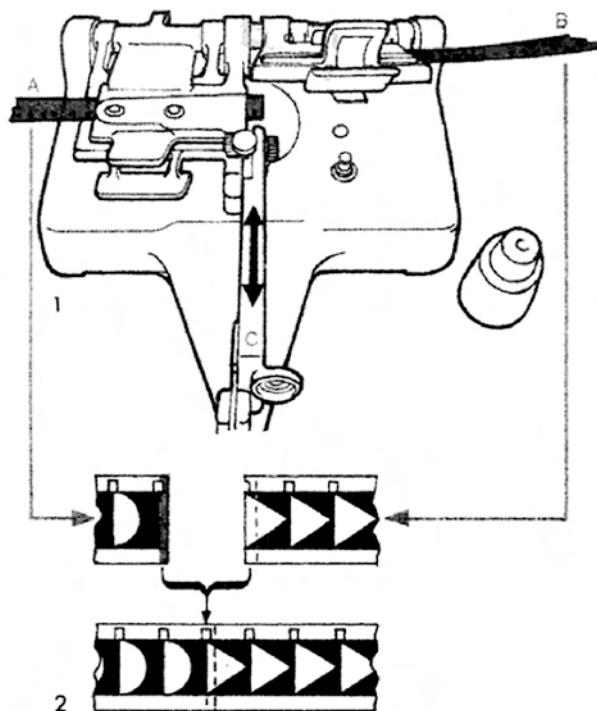
Eine fehlerhafte Handhabung der Klebepresse, die sich über den gesamten Film verteilt finden lässt, ist ein Hinweis darauf, dass alle neun Rollen ursprünglich von derselben Person montiert worden sind. Insofern als diese Hypothese von Bedeutung für die Frage nach dem Status des Materials als Film ist, 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).

## 5.8 Identifizierung des Films als Einheit

| 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.



**Abb. 34**  
16-mm-  
Filmmontage.

#### JOINING WITH CEMENT

##### Overlap splice

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).

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.



**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 richtigerum 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-



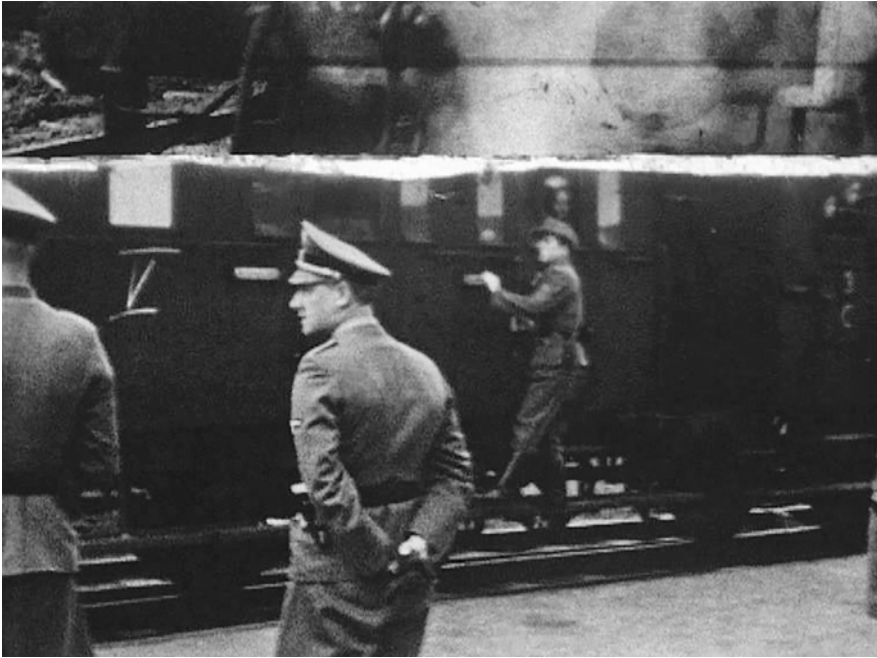
**Abb. 36** Unsachgemäß ausgeführte Klebestelle im Westerborkfilm.

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.

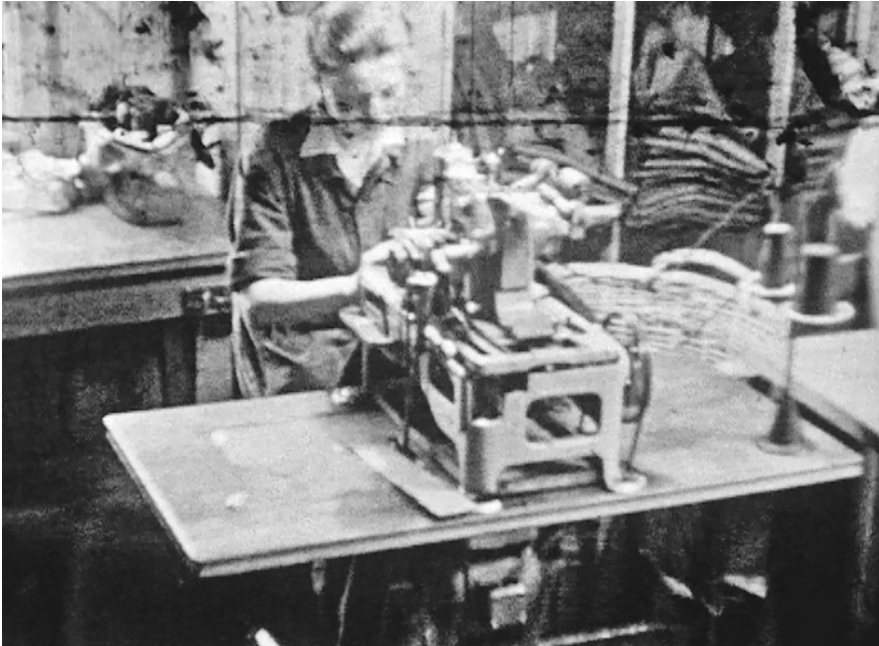
Dies lässt auf mehrere Schnittphasen mit unterschiedlichen, den Schnitt ausführenden Personen schließen. Möglicherweise stammen die fachgerechten Klebungen aus einer späteren Bearbeitung. Sie könnten aber auch aus einer noch früheren Phase stammen, in der jemand das Umkehrmaterial fachgerecht montierte. So kann man vermuten, dass es zumindest zwei unterschiedliche



**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



**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 Schneiderraum wurde weniger geschickt montiert, als vor Ort gedreht worden war.



**Abb. 39** Unsachgemäß ausgeführte Klebestelle mit Überlappung am unteren Rand.



**Abb. 40** Sachgemäße Klebung, aber mit Überlappung am oberen Rand.

### 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:<sup>76</sup>

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).<sup>77</sup> 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.<sup>78</sup>

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<sup>79</sup> sowie die niederländische Edition von *Das Dritte Reich und die Juden* von Poliakov und Wulf erwähnen den Film nicht.<sup>80</sup> Das maßgebliche Werk der unmittelbaren Nachkriegszeit über die Juden und Jüdinnen in den Niederlanden während der Besatzungszeit ist Jacob Pressers *Ondergang* von 1965.<sup>81</sup> In *Ondergang* wird der Westerborkfilm in der niederländischen Ausgabe erwähnt,<sup>82</sup> in die gekürzte englische Ausgabe wird die Passage jedoch nicht übernommen.<sup>83</sup> 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.<sup>84</sup> 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«<sup>85</sup> 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,

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.<sup>86</sup> 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.«<sup>87</sup>

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-

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<sup>88</sup> und einmal im Zusammenhang mit dem zweiten Theresienstadtfilm von 1944.<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup> 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

Rande erwähnt.<sup>91</sup> 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.<sup>92</sup> 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 Loeb gegenüber Broersma und Rossing stammen aus Interviews, die erst später stattfinden und für die Loeb sich offenbar mit dem vorhandenen Material vertraut gemacht hat.<sup>93</sup> 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 Loeb muss deren Wahrheitsgehalt insgesamt in Frage gestellt werden. Festgehalten werden sollte aber, dass er keine der allgemein geteilten Annahmen über den Film bestätigt.<sup>94</sup> 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.<sup>95</sup> 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-

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,<sup>96</sup> 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.<sup>97</sup>

## 5 Der Westerborkfilm

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.<sup>98</sup> 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 Leid-segracht 20 in Amsterdam, der am 19.5.1945 Akten des C.A. gemeinsam mit Fotos und

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.

## 5 Der Westerborkfilm

- 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

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 filmmappaaraat, 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 geweest 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 geweest 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, COM-MANDANT 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.

## 5 Der Westerborkfilm

- 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 Gemmecker 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

(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](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.]

## 5 Der Westerborkfilm

- 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 Breslauer gibt es keine weitere Quelle.
- 92 Cherry Duyns SETTELA, *GEZICHT VAN HET VERLEDEN* (1994).
- 93 Wagenaar 2016, S. 43 ff.
- 94 Loeb's 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.