

## 8 Zusammenfassung

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Untersuchung richtete sich auf die Bedeutung der Bilderwanderung des Westerborkmaterials für die Formierung der Holocausterinnerung. Die Diskussion der für die Formierung historischer sozialer Gedächtnisse relevanten erinnerungstheoretischen und soziologischen Paradigmen ergab zwei Untersuchungsabschnitte: 1.) eine die Voraussetzungen der Entstehung des Materials miteinbeziehende Provenienzforschung, d. h. die Befassung mit der Entstehung des Quellmaterials, insbesondere mit den visuellen Gedächtnissen seiner Entstehungszeit, und 2.) die Rekonstruktion der Entwicklung der Holocausterinnerung entlang und anhand der Bilderwanderung des Westerborkmaterials.

### 8.1 Provenienzforschung

Die eingehende Untersuchung der Geschichte des Internierungslagers Westerbork und der Verfolgung der niederländischen Juden und Jüdinnen erwies sich als hilfreich für das Verständnis der im Westerborkfilm festgehaltenen Fallstrukturen. Die genaue Kenntnis der Bedingungen seiner Herstellung erleichterte es, Umdeutungen seines Filmgedächtnisses zu erkennen, die im Prozess der Historisierung entstanden waren. Da die vorliegende Arbeit die Anfänge der Formierung der sozialen Gedächtnisse vom Judenmord Anfang der 1940er Jahre verortet, beginnt die zu untersuchende Interdependenz zwischen Film und Gedächtnissen auch bereits bei seiner Herstellung. Die Analyse der nationalsozialistischen Bilderwelten verdeutlichte, dass die Darstellung der Arbeit im Westerborkfilm nicht unabhängig von damals allgemein bekannten antisemitischen Kampagnen wie »Juden lernen arbeiten« betrachtet werden kann. Ein Exkurs über Praktiken der Erinnerungsformierung während des Nationalsozialismus und über die Dokumentation der Verfolgung der europäischen Juden und Jüdinnen erschloss den Westerborkfilm als besondere Form der Erinnerungsbewahrung, wenngleich die Holocausterinnerung weitgehend unabhängig von diesen Gedächtnisformierungen erst später entstand. Der Abgleich mit den Ego-Dokumenten der Zeitzeug:innen machte deutlich, dass die im Film eingefangene, »friedliche« Stimmung eine Scheinrealität ist. Die allgegenwärtige Todesangst und der ständig ausgeübte Zwang sind ohne Kontextwissen anhand des Filmmaterials allein nicht nachvollziehbar.

Die Rekonstruktion der Lagergeschichte gestaltete sich aufwändiger als erwartet. Für viele Zeiträume und auch für manche der Erinnerungen der Überlebenden gibt es keine oder nur unvollständige Belege in den Archiven. Die im historiografischen Abschnitt gewählte Darstellung trägt dem dadurch notwendigen Freilegen von Schichten der Überlieferung Rechnung und arbeitet die im Laufe der Zeit entstandenen Brüche und Umdeutungen heraus. Am Beispiel der von anderen Zeitzeug:innen in Frage gestellten Erinnerung des Isidor van der Hal ließ sich verdeutlichen, wie Gedächtnisse als systemrelative Leistungen auch innerhalb einer Erinnerungsgemeinschaft umstritten sein können. Auch die Umstände der Gedächtnisformierung können zu Verzerrungen führen. Viele der weniger gebildeten Internierten in Westerbork haben ihre Erinnerungen nicht aufgeschrieben, und aufgrund der Hierarchien im Lager hatten Internierte mit höherer Bildung auch größere Überlebenschancen. Die Geschichte des Lagers Westerbork stellte sich als heterogen und von vielen Umbrüchen gekennzeichnet dar. Der häufig geäußerten Meinung, Westerbork sei ein humanes Lager gewesen, die ihre Wurzeln in bestimmten friedlicheren Phasen der Lagerhistorie hat, wird in der hier vorgenommenen Erzählung der permanente und systematische Zwang innerhalb des Lagers entgegenstellt. Vorkommnisse wie die Hinrichtung geflohener Insassen durch die Lagerleitung oder die Ermordung von des Widerstands verdächtigten Niederländern auf dem Lagergelände im Herbst 1944 durch die SS machen deutlich, wie leicht die scheinbar fürsorgliche Haltung des Lagerkommandanten in Gewalt umschlagen konnte und wie wenig das Lager vom Terror der Besatzer abgeschirmt war.

Es konnte nicht zweifelsfrei ermittelt werden, wer den Westerborkfilm tatsächlich gedreht und montiert hat. Eine gründliche Analyse der vorhandenen Dokumente demonstrierte, dass es abgesehen von der Zeugenaussage des Lagerkommandanten Gemmeker vor Gericht kaum Belege gibt, die die inzwischen als Allgemeinplatz gehandelte Urhebererschaft des Lagerfotografen Rudolf Breslauer stützen. Es ist möglich, dass verschiedene Internierte, darunter Abraham Hammelburg, und sogar SS-Männer die Kamera bedient haben, jedoch immer unter der direkten oder durch Beauftragte vermittelten Überwachung des Lagerkommandanten. Der Westerborkfilm erscheint so als das Ergebnis der Weisungen des Kommandanten Gemmeker und nicht als Projekt der Internierten. Anders als oft behauptet liegen die Aufnahmen nicht nur als Rohmaterial vor. Zwar wurde 2019 ein kleiner Teil des Materials, unter anderem der sogenannte dritte Zug, als kaum verändertes Kameranegativ nach rund 40 Jahren wiedergefunden. Die spätestens seit den 1980er Jahren in vier Akten als Westerbork-



**Abb. 68** Titelbild des Westerborkfilms bei Open Beelden.

film zirkulierende Fassung ist jedoch teilweise recht aufwändig im Schneide-  
raum bearbeitet.

Insbesondere die am häufigsten in Dokumentarfilmen verwendeten Szenen, die Bilder von den Zügen, sind in dieser montierten Fassung erheblich editorisch bearbeitet. Wann diese Bearbeitung erfolgt ist, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Die Aufnahmen aus Westerbork sind, unabhängig von solchen Bearbeitungen, keine unverstellten Dokumente des Lagerlebens und somit quasi-objektiv, eine Behauptung des Lagerkommandanten Gemmeker während des Gerichtsprozesses gegen ihn, die in vielen Publikationen über den Film unkritisch und ohne Quellenangabe wiederholt wird. Viele der Aufnahmen sind inszeniert, und im eigentlichen Sinne freiwillig nimmt niemand teil. Große Teile des Materials aus den unterschiedlichen Abteilungen der Landwirtschaft sind offenbar mit einer Gruppe von jungen Frauen inszeniert worden. Die Aufnahmen beim Gottesdienst sind laut der Zeugin Henny Dormits gestellt und entstanden unter Zwang. Wie am Exkurs über die »Diamant-Juden« dargelegt werden konnte, stammen selbst die häufig zitierten Aufnahmen vom Bahnsteig nicht von einer zufälligen und typi-

schen, sondern von einer gezielt ausgewählten und untypischen Deportation. Außerdem zeigt das erhaltene Filmmaterial weder die Wohnbereiche noch die Einrichtungen für Hygiene oder Essenszubereitung. Eine Übersicht über das Lagerleben erhält man durch das Material also gerade nicht. Die überlieferten Akten über die Werkstätten dokumentieren keine signifikante Wertschöpfung, die auf eine Funktion der Arbeit jenseits der Aufrechterhaltung des Lagerbetriebs hinweisen würde, und lassen die Hypothese vom Industriefilm als Hauptmotiv für den Dreh als wenigstens fraglich erscheinen. Schließlich muss in Frage gestellt werden, ob das Bild der Settela ein, wie die quasi-offizielle Version über die Entstehung des Films insinuiert, heimlich in das Material eingeschmuggeltes Bild des Leidens ist. Auch wenn nicht ganz ausgeschlossen werden kann, dass der Kameramann oder die Kamerafrau das Bild in einem unbemerkten Moment und zumindest anfänglich gegen den Willen des Lagerkommandanten gefilmt hat, so wird das Filmmaterial schließlich mit großer Wahrscheinlichkeit von Gemmeker selbst gerettet und nicht heimlich von den Internierten aus dem Lager geschmuggelt. Das Bild der Settela ähnelt den Aufnahmen der Propagandakompagnien von polnischen Juden und Jüdinnen und entspricht insofern den zeitgenössischen Erwartungen an Bildmaterial über die Deportationen. Nimmt man alle Erkenntnisse zusammen, so erscheint der Westerborkfilm in Hinsicht auf seinen Inhalt und seine Ästhetik eher als Produkt einer grundsätzlich antisemitischen bzw. antiziganistischen Haltung und weniger als Dokumentarfilm oder Industriefilm, und schon gar nicht als subversives Bilddokument. Diese von den teilweise spekulativen Narrativierungen der erinnerungskulturellen Befassung mit dem Material insbesondere seit den 1990er Jahren bereinigte Analyse der Provenienz des Westerborkfilms und der in ihm manifesten ideologischen Bezüge bildet die Grundlage für die Untersuchung der Bilderwanderung. Sowohl der propagandistische Entstehungshintergrund als auch die für Zeitgenoss:innen offensichtlich antisemitische Stilistik beeinflussten die Verwendung des Materials in der Nachkriegszeit. So erweist sich die Erforschung der Provenienz als hilfreich für die Rekonstruktion der Verwendungsgeschichte.

### 8.2 Verwendungsgeschichte

Nach den Verwendungen in einem Wochenschaubericht über den Prozess gegen Hanns Albin Rauter 1948, der indirekten Verwendung durch *re-enactments* in Lo-LKP (1949) und der ersten direkten Verwendung im niederländischen Kurzfilm

DE VLAG (1955) beginnt die eigentliche Bilderwanderung des Westerborkfilms mit Alain Resnais' NUIT ET BROUILLARD (1956). Die wenig später folgenden Verwendungen im DEFA-Film EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK (1958) und in der westdeutschen Fernsehdokumentation ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR! (1959) sorgen für eine erste Verbreitung und für die Verfügbarkeit des Materials in Frankreich, Ost- und Westdeutschland. Diese drei Produktionen stehen für grundsätzlich unterschiedliche Ansätze, die bereits eine erste grundlegende Typologie der Verwendungen andeuten: die nüchterne Dokumentation (ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR!), die symbolische bzw. typisierende Verwendung (NUIT ET BROUILLARD) und die Dramatisierung (EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK). In Kompilationsfilmen wie MEIN KAMPF (1960) und DAS LEBEN VON ADOLF HITLER (1961) und in Fernsehproduktionen Anfang der 1960er Jahre wird das Material noch in zwei unterschiedlichen Konnotationen verwendet: für die Deportationen im Kontext der Zwangsarbeit und als Illustration für die Verfolgung der Jüdinnen und Juden. Trotz dieser teilweise unschlüssigen Kontextualisierungen wird das Westerborkmaterial insbesondere in der BRD vom Publikum als Dokument des Genozids an den Jüdinnen und Juden erkannt, und sowohl NUIT ET BROUILLARD als auch MEIN KAMPF werden gerade von jüngeren Zuschauer:innen als Filme über den Judenmord appropriiert. Wie sich anhand von Zeitungsrezensionen und Zuschauer:innenbefragungen zeigen ließ, gibt das Westerborkmaterial einem sich zu Beginn der 1960er Jahre neu formierenden sozialen Gedächtnis vom Judenmord eine spezifische Prägung. Es wird zu einem Symbolbild der mitfühlenden und viktimisierenden Holocausterinnerung. Die historische Aufarbeitung der NS-Zeit, die hier über den Umweg des Archivmaterials geführt wird, ersetzt einen innergesellschaftlichen Dialog, den die Generation der Zeitzeug:innen verweigert. Die Deportationssequenz aus Westerbork wird bald zu einem festen Bestandteil dieser *visual history*. Während Aufnahmen wie der grinsende Hitler vom Reichsparteitag 1935 oder Hitler, der in der Wagner-Villa ängstlich aus seiner Tasse Tee trinkt, nach einer Phase der wiederholten Verwendungen in Dokumentarfilmen wieder aus der Zirkulation verschwinden, hat der Westerborkfilm seit den 1960er Jahren einen festen Platz in den Bilderwelten der Holocausterinnerung. Begünstigt durch die Berichterstattung über den Eichmannprozess 1961 und deren Fokussierung auf Deportationen wird das Material zu einem Bestandteil des Repertoires einer weltweit neu entstehenden Holocausterinnerung. Mit den Verwendungen in GOOD TIMES WONDERFUL TIMES und THE RISE AND FALL OF THE THIRD REICH gelangt das Westerborkmaterial Mitte der 1960er Jahre auch in US-amerikanische Produktionen, und durch THE 81ST BLOW und PILLAR OF FIRE

erreicht die Bilderwanderung Mitte der 1970er Jahre mit Israel ihre vorerst letzte Station. Ebenfalls Mitte der 1970er entstehen in Europa mit *THE WORLD AT WAR*, *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* oder *SCHATTEN DER ZUKUNFT* im Ansatz geschichtsrevisionistische Holocaust-Dokumentarfilme und -Serien, die die empathische Holocausterinnerung in Frage stellen. Viele dieser Filme lassen erstmals die Täter:innen als Zeugen oder Zeuginnen zu Wort kommen und richten sich an Erinnerungsgemeinschaften, die sich mit den Täter:innen solidarisch fühlen, bzw. die den Juden und Jüdinnen gegenüber Vorbehalte haben. Dies schlägt sich auch in der Verwendung des Westerborkmaterials nieder, dem nun eine eher distanzierende Funktion zukommt. Hier zeigt sich, dass die alternativen, konfligierenden Historisierungen nicht durch eine vollständige Umdeutung oder gar Leugnung der Abläufe entstehen, sondern durch unterschiedliche Formen der Identifikation, die wiederum zu Differenzen bei der Zuschreibung von Verantwortung und Schuld führen. Doch diese Versuche einer Revision der Holocausterinnerung setzen sich nicht durch, und das Westerborkmaterial illustriert weiter, und mit zunehmendem Erfolg, empathische Holocaust-Dokumentarfilme. Beispiele dafür sind die 1981 mit einem Academy Award nominierte deutsche Produktion *DER GELBE STERN* und der US-amerikanische Film *GENOCIDE*, der 1982 als erster Holocaust-Dokumentarfilm einen Oscar erhält. Die Einstellung mit Settela schafft es sogar in Godards legendäre Kino-Essay-Serie *HISTOIRE(S) DU CINEMA* (1988–1998). Seit dem 50. Jahrestag des Kriegsendes gibt es einen deutlichen Anstieg der Verwendungen, und so haben etwa 3/4 der Filme, in denen Aufnahmen aus Westerbork gefunden wurden, ein Produktionsdatum nach 1994. In den Dokumentarfilmen von Guido Knopp erscheint der Westerborkfilm gleichberechtigt neben den Befreiungsfilmen aus Bergen-Belsen und Auschwitz als Symbolbild für den Holocaust. Es ist allerdings die Befassung mit dem Westerborkmaterial in den Niederlanden, die Anfang der 1990er Jahre den Anstoß zu einer der entscheidenden Veränderungen in der Verwendungskultur gibt. Die Untersuchung des Materials als Dokument und historische Quelle und die dadurch ausgelöste Entdeckung der Sinti-Abstammung des Mädchens mit dem Kopftuch, das bis dahin für eine Jüdin gehalten worden war, verschafft dem damals bereits ikonischen Material neue internationale Bekanntheit, ändert aber auch die Art und Weise, in der es verwendet wird. Schließlich erhält der Westerborkfilm 2007 durch Harun Farockis Kurzfilm *AUFSCHUB* erneute Aufmerksamkeit und die 2017 erfolgende Aufnahme ins Weltdokumentenerbe der UNESCO ist ein letzter Höhepunkt in der Karriere des Materials. Rund die Hälfte der nachgewiesenen Verwendungen stammen aus der Zeit nach der Veröffentlichung von

AUFSCHUB. Seit den 1990er Jahren begleitet das Westerborkmaterial ein breites Spektrum an Dokumentarfilmen über Holocaustüberlebende, über *postmemory*, über die Kindertransporte und über Anne Frank, erscheint aber auch in Serienepisoden über Nazigold oder okkulte Riten der SS. Lediglich zwei Drittel der ermittelten Filme mit Westerborkmaterial haben einen Fokus auf den Holocaust. Im verbleibenden Drittel, das sich größtenteils allgemeiner mit dem Nationalsozialismus oder dem Zweiten Weltkrieg befasst, symbolisiert der Westerborkfilm in der Regel das Lagersystem und den Judenmord.

### 8.3 Selektives Bildergedächtnis, Filmgedächtnis und Erinnerungsgemeinschaften

Historiografische Analysen der Gerüchtekommunikation im Deutschen Reich, des Täter:innen- und Opferwissens, der sogenannten *Meldungen aus dem Reich* und der Berichterstattung über die Judenverfolgung in der US-amerikanischen Presse verdeutlichten, dass es sowohl im Deutschen Reich als auch bei den Alliierten schon vor Kriegsende zum Teil konkretes Wissen, wenigstens aber weit verbreitete (wenn auch zum Teil vage) soziale Gedächtnisse über den Judenmord gibt. Diese teils neueren Erkenntnisse lassen eine Öffnung des Begriffs der Holocausterinnerung im Sinne eines oder vieler sozialer historischer Gedächtnisse vom Judenmord, die bereits während des Zweiten Weltkriegs entstehen, als sinnvoll erscheinen. Diese subkutanen Gedächtnisse, die als Täter:innen- und Opferwissen, vor allem aber als Gerüchte oder Mundpropaganda weiten Teilen der Bevölkerung bekannt sind, führen jedoch weder bei den Täter:innen noch bei den Befreier:innen nach 1945 zu einer Historisierung des Judenmords. Im Gegenteil wird der Judenmord nicht nur von der Täter:innenseite beschwiegen, sondern auch in den Re-Educationfilmen kommen die Juden und Jüdinnen nicht vor. Dennoch ist gerade dieses Schweigen für die Entstehung der sekundären und bis heute dominanten Holocausterinnerung konstitutiv und letztere nur durch ersteres nachvollziehbar. Denn gerade das beredte Schweigen der Täter:innen und Zuschauer:innen weckt bei der zweiten Generation erst Misstrauen und dann das Interesse an der Geschichte der Verfolgung der Jüdinnen und Juden. Diese Mischung aus Neugier und Argwohn findet ab Mitte der 1950er Jahre mit Dokumentarfilmen wie *NUIT ET BROUILLARD* eine Projektionsfläche, und schließlich entsteht parallel zu den Auseinandersetzungen um die Kompilationsfilme und der Berichterstattung über den Eichmannprozess Anfang der 1960er Jahre eine erste

öffentliche, aber genau genommen *sekundäre* Holocausterinnerung. Das dabei verwendete Filmmaterial der Täter und Täterinnen hat maßgeblichen und strukturierenden Einfluss auf diesen Formierungsprozess. Wie anhand von Rezensionen und Zuschauerreaktionen dargelegt werden konnte, fallen bei den für diesen Prozess relevanten Dokumentarfilmen die von den Produzierenden intendierte Aussage und die öffentliche Wahrnehmung der Filme häufig auseinander. So wird ein Teil der Produktionen erst durch eine Aneignung seitens des Publikums zu Holocaust-Dokumentarfilmen. NUIT ET BROUILLARD, konzipiert als Film über die Résistance und das System der Zwangsarbeit, wird schon bei seiner Premiere, zumindest in der BRD, vom Publikum als Film über den Judenmord wahrgenommen und angeeignet und gilt heute weltweit als wichtiger Holocaust-Dokumentarfilm. Auch Leisers MEIN KAMPF wird vom Publikum in der BRD entgegen der Themengewichtung des Films als reiner Holocaust-Dokumentarfilm verstanden und angeeignet. Vom Publikum präferiert werden hierbei nicht die anklagenden, sondern die auf Mitgefühl abzielenden filmischen Näherungen. Im Kontext der Rezeption der Kompilationsfilme, in denen die zweite Generation Antworten auf Fragen erhält, die die Kriegsgeneration nicht beantworten will, entsteht also eine neue, mitfühlende Holocausterinnerung. Die in dieser Gedächtnisformierung nicht adressierten Erinnerungen der Täter und Täterinnen bleiben dadurch vorerst subkutane Gedächtnisse, die erst Mitte der 1970er Jahre wieder virulent werden. Da das *travelling memory* auch in Form von latenten Erinnerungsgehalten reist, gehen Anteile der Täter:innenerinnerungen in diese sekundäre Erinnerungsformierung ein, was unter anderem in der Verwendung des Westerborkmaterials und den Wandlungen seines Filmgedächtnisses manifest ist. Um der komplizierten Geschichte der Entstehung der Holocausterinnerung gerecht zu werden, erwies sich der erinnerungstheoretische Ansatz als fruchtbar, der die untersuchten Dokumentarfilme nicht nur als Manifestationen der Bildergedächtnisse auffasst, sondern die Formierung dieser Gedächtnisse als aktiven Prozess einer Aneignung durch das Publikum, in unserem Fall vor allem durch die zweite Generation, rekonstruiert. Auch der hier gewählte produktionstheoretische Blickwinkel, der von vornherein zwischen intendierter Aussage vor dem Hintergrund der Formierung eines organisationalen Gedächtnisses der Kurator:innen und der Aneignung durch das Publikum differenziert, bewährte sich. Die Unterscheidung der Filmgedächtnisse als materialspezifische Deutungsfiler von den selektiven Bildergedächtnissen als globalere Interpretationsvereinbarungen der Erinnerungsgemeinschaften (bzw. Kodifizierungen von Normalität) machte die Bedeutung des Westerborkfilms im Kontext einer allgemeineren Erinnerungsformierung sicht-



und greifbar. Um diese Verwendungsgeschichte überhaupt als solche wahrzunehmen, war ein Ansatz notwendig, der die Verwendungen weder in einer *auteur*-orientierten Perspektive noch als Teil bestimmter Genres untersucht, sondern die zu untersuchende Filmauswahl ausschließlich anhand der Bilderwanderung selbst zusammenstellt. Das Phänomen der Bilderwanderung wurde über alle Grenzen hinweg als das Ergebnis einer Kuratierung durch Regisseur:innen und Archive Producer:innen untersucht, die durch einen Expert:innen-Diskurs strukturiert und deren Möglichkeiten durch die Produktionsbedingungen eingeschränkt sind. Erst diese, vom Quellmaterial her beginnende Suche nach Verwendungen förderte die vorliegende Auswahl an Trägerfilmen zutage, in der auch Filme enthalten sind, die zwar nicht als Holocaust-Dokumentarfilme wahrgenommen werden, die aber maßgeblich an der Formierung der Holocausterinnerung beteiligt sind. Ein Beispiel ist der für den Oscar nominierte, zionistische Dokumentarfilm *LET MY PEOPLE GO*, der eine der bis dahin ausführlichsten Montagen mit Materialien der Täter enthält, aber bis heute kaum in erinnerungskulturellen Kontexten genannt wird.

#### 8.4 Archivrecherchen und Materialbeschaffung als organisationales Gedächtnis

Bis in die 1990er Jahre ließ sich in den Zeitungsrezensionen der untersuchten Filme großes öffentliches Interesse an Archivrecherchen und an der Materialsuche feststellen. Lediglich die DDR-Presse befasst sich kaum mit Archivmaterial. Dieses Interesse deutet auf ein Bedürfnis der Öffentlichkeit hin, Prozesse der Bilderwanderung transparent zu machen und in ihrer Bedingtheit zu untersuchen. Diese öffentliche Befassung mit den Archivmaterialien selbst ist bereits eine Manifestation der selektiven Bildergedächtnisse der Erinnerungsgemeinschaften, die noch vor der Sichtung als Wahrnehmungsfilter kommuniziert wird und das Publikum für das Archivmaterial sensibilisiert. Während sich solche Beurteilungen und Verurteilungen häufig als temporär und volatil erwiesen und sich gegebenenfalls noch während der Erstauswertung einer Produktion wandeln, ließen sich in der Verwendungskultur auch diskursive, also beständigere Formen eines spezifischen Filmgedächtnisses des Westerborkfilms nachweisen, wie die immerhin 20 Mal aufgefundene Zweckentfremdung des Materials vom zweiten Zug als Illustration für die Ankunft in Auschwitz, oder die Popularität einzelner Einstellungen wie der Settela oder den Toten mit den abfahrenden

Zügen, die überdurchschnittlich häufig verwendet werden. Dass fast ausschließlich die Deportationssequenz verwendet wird, ist ebenfalls eine der weitgehend akzeptierten Regeln einer auch über das Filmgedächtnis tradierten Verwendungskultur, die ihren Ursprung in den frühen offenbar legitimierenden Verwendungen in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre hat. Diese Verwendungskultur ist auch Manifestation eines organisationalen Gedächtnisses der Gemeinschaft der Archive Producer:innen und Kurator:innen, das wiederum Einfluss auf die einzelnen Filmgedächtnisse hat. Dieses Gedächtnis folgt eigenen Selektionsregeln, die zum einen in der Befolgung bestimmter Verwendungskonventionen, zum anderen im Streben nach Originalität und Differenz bestehen. Faktoren wie die Gemeinfreiheit und die insgesamt gute Verfügbarkeit begünstigen die Verwendungen. Wie im zweiten Kapitel angesprochen, ist diese Differenzierung für das Verständnis der *visual history* des Holocaust von Bedeutung, da so erklärt werden kann, wie es zur Bildung eines Kanons von Archivmaterialien zu einem Zeitpunkt kommen konnte, an dem viele dieser Materialien kaum Teil eines öffentlichen Bewusstseins waren. Dieses organisationale Gedächtnis formiert sich allerdings nicht allein entlang des Fachwissens der Kurator:innen. Auch pragmatische Übernahmen von Material aus anderen Filmen, wie die offenbar ohne weitere Überprüfung der Provenienz erfolgte Lizenzierung von Westerborkmaterial aus NUIT ET BROUILLARD für die Verwendung in der TV-Serie DAS DRITTE REICH, gehören zu den Manifestationen dieses Gedächtnisses.

Da die Kuratierungen im öffentlichen Raum stattfinden, ist dieser Formierungsprozess durch die Reaktion des Publikums beeinflusst. Verwendungen in erfolgreichen, bekannten und häufig aufgeführten Filmen haben eine Vorbildfunktion. Es lassen sich auch hemmende Einflüsse in der Formierung dieses organisationalen Gedächtnisses nachweisen, wie die Überführung des Materials vom RIOD zum RVD Ende der 1980er Jahre, die zu einer nachweisbar selteneren Verwendung der sogenannten »Outtakes« führt. Hier gerät ein Teil des Materials im Filmgedächtnis des Westerborkfilms, verstanden als organisationales Gedächtnis, plötzlich in Vergessenheit. Eine nähere Untersuchung dieses Vorgangs offenbarte weitere Eigenheiten dieser Verwendungskultur. Zu Beginn der Untersuchung war das Fehlen der »Outtakes« offensichtlich – Filme, die nach 1987 entstanden waren, verwendeten diese Aufnahmen nicht mehr. Diese Klarheit ist darauf zurückzuführen, dass die meisten Filme, die zuerst untersucht wurden, kommerziell erfolgreiche Produktionen waren, die das Material legal über das RIOD oder später das RVD bezogen und dadurch von der Umstellung direkt betroffen waren. Zum Zeitpunkt des Abschlusses der Untersuchung lagen

viermal so viele Filmbeispiele für die Verwendung von Westerborkmaterial vor, und so hat sich das Bild gewandelt. Vor allem Dokumentar- und Kunstfilme mit kleinen Budgets neigen dazu, Archivmaterial aus anderen Filmen zu verwenden, ohne es zu lizenzieren. Insofern, als das Westerborkmaterial schon recht lange gemeinfrei ist, ist diese Praxis nicht einmal illegal. Daher hat der Effekt, dass die so genannten vier »Outtakes« seit Ende der 1980er Jahre aus dem offiziell zirkulierenden Material verschwunden sind, in der aktuellen Stichprobe weniger Signifikanz. Während bis 1988 rund 40 % aller Filme die sogenannten Outtakes verwendeten, sind es im Gesamtdurchschnitt der Zeit danach nur noch knapp über 10 % (in der ersten Stichprobe war das Verhältnis noch 24 % zu 0 %). Diese Kultur des »Ausschlachtens« anderer Filme, die in der analogen Zeit begann, aber im digitalen Zeitalter noch einfacher und zu einer üblichen Praxis geworden ist, trägt auch zu einem ausgeprägteren Bewusstsein bei den Produzierenden für die Verwendungen in anderen Filmen bei, und könnte eine der Ursachen für den hohen Grad an Differenzierung zwischen den Verwendungen sein. Alle diese Faktoren haben starke Auswirkungen auf die Auswahl der Bilder, die in der Öffentlichkeit erscheinen (oder eben nicht erscheinen) und dann erst Teil größerer gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse über Geschichte werden können.

Das Wissen über Provenienz und Verwendung von Archivfilmmaterial bei den Rezensent:innen ist besonders in der ersten Nachkriegszeit überraschend detailliert. Journalist:innen lassen dieses Wissen in die Rezensionen einfließen und gehen ganz selbstverständlich auf die Archivrecherchen ein. Nicht nur Umfang und Bedingungen der Materialrecherchen werden seit den 1960er Jahren sowohl in den deutschen als auch in den US-amerikanischen Kritiken regelmäßig erwähnt – auch wird diese Arbeit als eigenständiger Bereich innerhalb der Produktion wahrgenommen, und häufig werden die Rechercheur:innen und Archive Producer:innen namentlich benannt. Archivmaterial ist lange Zeit ein *main selling point* der hier untersuchten Dokumentarfilme. Dieser Schwerpunkt hängt indirekt mit der verspäteten Historisierung des Judenmords zusammen. Durch die in den Kompilationsfilmen verwendeten Archivmaterialien scheint auf einmal ein Weg gefunden, vorbei an den Zeitzeug:innen auf Täter:innenseite über diesen Teil der Geschichte zu sprechen. Das Archivmaterial überbrückt hier die Kommunikationsverweigerung der ersten Generation, und viele Journalist:innen scheinen dies als Chance wahrgenommen zu haben. Noch 1978 gibt der Archive Producer von *HITLER – EINE KARRIERE* Lutz Becker in einer kalifornischen Tageszeitung ein ganzseitiges Interview über seine Arbeit im Archiv. Spätestens ab den 1990er Jahren werden die Verweise auf die Verwendung von Archivfilmmaterial

in den Filmbesprechungen jedoch immer seltener. Beginnend mit Täter:innen-Interviews in den 1970er Jahren lösen nach und nach die Zeug:innen das Archivmaterial als *main selling point* ab. Dabei treten Täter:innen, wie der SS-General Karl Wolff oder Hitlers Sekretärin Traudl Junge, mit ihren Versionen der Geschichte den Archivbildern entgegen. Die zuvor von Zeitungsberichten begleitete Bilderwanderung steht nun nicht mehr im Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion. Das Archivmaterial bleibt jedoch ein integraler Bestandteil der Dokumentarfilme über den Holocaust. Schon in den 1980er Jahren treten mehr und mehr Holocaustüberlebende als Zeitzeug:innen in den Dokumentarfilmen auf. Diese Neuerung verdrängt das Filmmaterial jedoch nur kurzzeitig. Denn parallel zum Auftritt der Zeitzeug:innen werden ab Mitte der 1990er Jahre immer häufiger Archivmaterialien als historische Quellen untersucht. Die durchgängige Verwendung der Materialien, vor allem aber deren Untersuchung als Quelle bestätigt, wie wichtig sie für die Erinnerungskultur sind. Ihr konkreter Quellenwert ist zwar meist nicht Ursache für ihren Status. Dennoch sind sie genuine Zeugen der Fallstrukturen, die in ihnen abgebildet sind, und haben dadurch eine Verbindung zur historischen Wirklichkeit, die sich von der anderer Visualisierungen unterscheidet. Und hier wird eine weitere Parallele zu den Zeitzeug:innen sichtbar. Auch wenn die Zeitzeug:innen insbesondere in den Produktionen der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte häufig nur zur Bestätigung konventionalisierter sozialer Gedächtnisse von der Unschuld der durchschnittlichen Deutschen herangezogen werden (was für sich genommen zu sehr interessanten Aufführungen der Restrukturierung individueller Erinnerungen entlang von Selektionsregeln führt), lassen sich die Spuren der erlebten historischen Wirklichkeit in den Gedächtnissen der Zeitzeug:innen nie ganz verwischen oder umformen. Das Phänomen *postmemory* zeigt, dass Erinnerungen von einer Generation auf die nächste übergehen können. Am Beispiel der Kinder von Holocaustüberlebenden und der Erinnerungsgemeinschaften der Kindertransportkinder ließ sich illustrieren, dass die individuellen Erinnerungen nicht nur jeweils am Anfang der Formierung sozialer Gedächtnisse stehen, sondern dass sich auch die Aufrechterhaltung der Gedächtnisse nicht durch ihre rituelle Bestätigung allein bewerkstelligen lässt. Mit dem Sterben der letzten Zeitzeug:innen geht diese Pflicht des Zeugnis-Ablegens nun quasi auf die Filmmaterialien über, die dadurch wieder stärker in ihrer Funktion als Zeugnisse in den Blick geraten. Dieser Prozess hat allerdings bereits Mitte der 1990er Jahre begonnen. Ab den 2010er Jahren scheinen immer weniger an den Produktionen beteiligte Personen die Materialien zu erkennen, wie am Beispiel der Werbung bei THE NUMBER ON

GREAT-GRANDPA'S ARM (2018) gezeigt werden konnte. An der Ikonizität des Bilderkanons ändert dies nichts. Anders als Keilbach und Steinle in den 1990er und 2000er Jahren vermuten, haben sich die Materialien offenbar nicht abgenutzt. Statt der Suche nach neuen Bildern setzt eher eine Untersuchung der bereits bekannten Filme ein.

### 8.5 Erinnerungsgemeinschaften

Die Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials lässt unterschiedliche Erinnerungsgemeinschaften sichtbar werden. So wird das Material anfangs vorrangig von jüdischen Kuratoren wie Erwin Leiser, Peter Schier-Griboswsky und Loe de Jong im Sinne der Formierung einer mitfühlenden, aber auch viktimisierenden Holocausterinnerung verwendet. Dieses Angebot wird insbesondere von der zweiten Generation in Deutschland dankbar angenommen, die das hier vermittelte Geschichtsbild verinnerlicht. Der durchweg weniger anklagende als Mitleid heischende Tonfall dieser Produktionen deutet jedoch bereits auf eine zwischen den Generationen und Erinnerungsgemeinschaften vermittelnde Funktion hin. Mitte der 1970er Jahre melden sich die Täter:innen und deren Gehilfen als eigene Erinnerungsgemeinschaft zu Wort, was zu einer kurzen Phase des Revisionismus führt. Auch wenn davon auszugehen ist, dass es innerhalb der ersten Generation Differenzierungen zwischen Täter:innen, Zuschauer:innen und Opfern gibt, so nivellieren sich diese Unterschiede im Laufe der Nachkriegszeit zunehmend, und in Hinsicht auf erkennbare Erinnerungsgemeinschaften wird die erste Generation zu einem Sammelbegriff für eine eher konservative, exkulpierte Haltung im Gegensatz zur stärker sichtbaren, öffentlichen Erinnerungskultur, die sich von den Täter:innen abgrenzt. Erinnerungsgemeinschaften bestehen durch das gemeinsame Erinnern fort, nicht allein durch das zurückliegende, gemeinsame Erleben. In dieser Perspektive lassen sich die Dokumentarfilme von Guido Knopp auch als gelungene Vermittlungsleistungen zwischen den Erinnerungsgemeinschaften interpretieren. Die Ambivalenz und Mehrdeutigkeit seiner Serien, das zeigen die Rezensionen im In- und Ausland, erlauben es unterschiedlichen Erinnerungsgemeinschaften – via Selektivität –, das jeweils präferierte Identifikationsschema oder Geschichtsbild in die Dokumentarfilme hineinzulesen. Mit dem Abtreten der Generation der Zeitzeug:innen verschwindet die Erinnerungsgemeinschaft der nationalistisch eingestellten Deutschen zwar nicht, dennoch nimmt deren Sichtbarkeit im Kontext der Holocausterinnerung zunächst wieder deutlich ab.

Dass das Westerborkmaterial an diesen Entwicklungen maßgeblichen Anteil hat, macht sich nicht nur daran fest, dass es in all diesen Filmen verwendet wird. Mindestens genauso wichtig ist die prominente Stellung, die den im Material enthaltenen Deportationsdarstellungen in Presse und Literatur – oft ohne Kenntnis der Quelle – eingeräumt wird. Indirekte Verweise auf das Westerborkmaterial ließen sich unter anderem in den deutschen, niederländischen und US-amerikanischen Kritiken zu *Lo-LKP* (1949), *DE VLAG* (1955), *NUIT ET BROUILLARD* (1956), *EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK* (1958), *EICHMANN UND DAS DRITTE REICH* (1961), *THE LEGACY OF ANNE FRANK* (1967), *DER GELBE STERN* (1981) und *DIE MITLÄUFER* (1985) nachweisen, um nur die prominenteren Beispiele bis 1985 zu nennen. Gerade die frühen Bezugnahmen sind auch insofern aussagekräftig, als in den 1960er Jahren der Ghettofilm aus Warschau, *TRIUMPH DES WILLENS* und die Eva-Braun-Filme zu den hauptsächlich als Archivmaterial aus dem »Dritten Reich« wahrgenommenen und explizit benannten Filmen gehören. Das Westerborkmaterial schafft es trotz seiner Unbekanntheit als Archivalie in überraschend viele Berichte und Kritiken. Ab den 1970er Jahren werden diese Verweise auf das Deportationsmaterial seltener. Das Geschichtsbild der Deportationen hat sich nun gebildet und wird zum selbstverständlichen Teil der *visual history*. Ab Anfang der 1990er Jahre ist der Westerborkfilm selbst häufiger konkreter Gegenstand der dokumentarfilmischen Untersuchungen und wird daher auch wieder öfter in der Presse erwähnt. Allerdings finden sich vereinzelte direkte Erwähnungen im Laufe der Verwendungsgeschichte von Anfang an. Nimmt man Produktionen, in denen die Provenienz des Materials thematisiert wird, wie *ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR!* (1959), *DE BEZETTING* (1960–1965 und 1990/91), *AUF DEN SPUREN DES HENKERS* (1961), *DAS LEBEN VON ADOLF HITLER* (1961), *BERICHT ÜBER ERICH RAJAKOVIC UND WILHELM HARSTER* (1963), *THE LEGACY OF ANNE FRANK* (1967), um nur die Beispiele bis Ende der 1960er Jahre zu nennen, und die Bezugnahmen in Büchern wie bei Haim Gouri und Jacob Presser, so wird deutlich, dass der Westerborkfilm schon lange vor seiner Wiederentdeckung in den 1990er Jahren und der folgensweren Verwendung in *AUF-SCHUB* (2007) auch als Filmdokument bekannt war.

Allerdings steht das Westerborkmaterial *nicht* für die klassische Darstellung von Deportationen in Spielfilmen, wie sie aus *STERNE* (1959, Konrad Wolf), *SOPHIE'S CHOICE* (1983, Alan J. Pakula), *KORCZAK* (1990, Andrzej Wajda), *SCHINDLER'S LIST* (1993, Steven Spielberg) oder *THE PIANIST* (2002, Roman Polanski) bekannt ist. In diesen Filmen finden die Deportationen unter Gewaltanwendung und Zwang statt. Im Westerborkmaterial dagegen manifestiert sich die Vorstellung einer Tötungsmaschinerie, bei der alles bis zum Moment des Mordens selbst

ruhig und geordnet abläuft. Die Schilder mit der Aufschrift »Bad und Desinfektion« aus Majdanek und die Erzählungen über Seife, die den Deportierten vor der Vergasung gegeben wird, gehören zu diesem Narrativ, das zumindest zum Teil dem Kalkül und Vorgehen der Deutschen in vielen Fällen auch entspricht. Das Narrativ von den arglosen Opfern ist gleichzeitig ein Symbol der Perfidie des Mordens, und es hat eine entlastende Wirkung für diejenigen, die diese Morde erinnern müssen oder wollen, ganz gleich, ob sie sich mit den Opfern oder den Täter:innen identifizieren. In dieser Hinsicht überschneiden sich die Bedürfnisse dieser antagonistischen Erinnerungsgemeinschaften, und in diesem Schnittpunkt steht der Film aus Westerbork. Dem Filmgedächtnis des Westerborkmaterials kommt hier eine die Erinnerungsgemeinschaften verbindende Funktion zu. Zwar hatten die verstörenden Bilder aus dem Ghettofilm auf die zweite Generation eine stärkere emotionale Wirkung, wie das Presseecho und die Befragungen der Zuschauer:innen illustrieren. Diese Wirkung stellt sich bei der ersten Generation direkt nach dem Krieg nicht ein, da der Ghettofilm als typische antisemitische Propaganda für die Zeitzeug:innen seine Legitimität als Bilddokument verloren hatte. Das Westerborkmaterial hingegen macht ein Identifikationsangebot, das sich gleichermaßen an alle richtet. Es stellt die Juden und Jüdinnen im Gegensatz zum Ghettofilm als Menschen »wie du und ich« dar. Vor allem aber repräsentiert es die Deportationen so, wie die erste Generation sie sich gerne vorstellen wollte. Dies scheint es vielen Zuschauer:innen erleichtert zu haben, die Bilder vom Bahnsteig in Westerbork als Dokumente anzunehmen. Die damit einhergehende latente Verharmlosung des Deportationsgeschehens, die wiederum für Zuschauer:innen der zweiten Generation weniger deutlich war, ist sozusagen der Preis für die Überwindung einer gesellschaftlichen Spaltung. Für die Theorie, dass das Westerborkmaterial hauptsächlich wegen dieser Wirkung und nicht nur wegen der geheimnisvoll-ikonischen Settela verwendet wird, sprechen auch die hier gesammelten Daten. Es gibt mehr Filme mit Aufnahmen, die Jüdinnen und Juden auf dem Bahnsteig zeigen (53 %) als solche mit Settela, die zwar Mitleid evoziert, aber keine Identifikation erlaubt (nur 35 %). Aufnahmen ganz ohne Menschen werden auffallend häufig verwendet (26 % der Filme verwenden sie ausschließlich), sind aber immer noch in der Unterzahl gegenüber den Aufnahmen mit Menschen auf dem Bahnsteig insgesamt (die auch Einstellungen mit SS einschließen; immerhin ca. 21 % verwenden nur Einstellungen mit der SS).

Die detaillierte Rekonstruktion der Bilderwanderung des Westerborkmaterials machte die Brüche und Risse sichtbar, von denen sie geprägt ist, ermöglichte es aber auch, die Bedeutung des Materials innerhalb der Formierung der

Holocausterinnerungen seit den 1950er Jahren zu rekonstruieren. Die Ergebnisse der quantitativen Analyse machten zunächst deutlich, dass manche der als ikonisch wahrgenommenen Einstellungen nicht zu den am häufigsten verwendeten gehören. Subjektiv wahrgenommene Ikonizität hängt also nicht notwendigerweise mit der ihr zugeschriebenen Verwendungshäufigkeit zusammen. Diese Erkenntnis führte zu einer Verschiebung des Fokus weg von einzelnen, häufig verwendeten Aufnahmen und hin zum Filmgedächtnis der Deportationssequenz als Ganzem und ihrer Funktion als mitfühlendem Blick auf die Deportationen und den Holocaust. Der prekäre Status des Westerborkfilms als propagandistisches Täter:innen-Filmmaterial in Kombination mit dieser entscheidenden Funktion innerhalb der Holocausterinnerung macht die bisweilen idiosynkratischen historischen Erzählungen wie die Breslauer-Geschichte als Legitimationsstrategien nachvollziehbar. Heute erscheint das Westerborkmaterial auch in Filmen, die sich mit anderen Völkermorden oder Gräueltaten befassen, als Symbolbild für den Holocaust. Indem es durch seine Präsenz in der Holocausterinnerung ein Netz von Beziehungen spannt, ist das Filmgedächtnis des Westerborkmaterials einerseits allgegenwärtig, andererseits lässt es sich mit unzähligen anderen Bildern und Kontexten in Verbindung bringen und steht wie ein Markenzeichen für einen ganzen Komplex historischer Ereignisse – den Holocaust –, in einer spezifischen Weise: indem es die Juden und Jüdinnen in einer einschließenden Geste als alltägliche Menschen erinnert, die zufällig Opfer einer Mordkampagne wurden. In dieser emotionalisierenden Wirkung definiert das Westerborkmaterial das für die globale Holocausterinnerung konstitutive Identifikationsschema: Der Holocaust wird als Mord an Mitmenschen erinnert, und darin liegt seine gemeinschaftsbildende, humanistische Bedeutung. In seiner relationalen Funktion verweist dieses Filmgedächtnis nicht nur auf den Holocaust selbst, sondern auch auf die Netzwerke widersprüchlicher Erzählungen und Kontexte, die es verbindet. Der Westerborkfilm, aber auch die Filmgedächtnisse anderer ikonischer Materialien sind nicht nur Etiketten, sondern aktive Portale zu umfassenden Bedeutungswelten. Versuche, die Bildikonen auf ihre Funktion als Inhaltsträger zu reduzieren,<sup>1</sup> oder vorrangig unter Gesichtspunkten einer popkulturellen Aufmerksamkeitsökonomie zu betrachten,<sup>2</sup> werden dem relationalen Potenzial dieser Gedächtnisse nicht gerecht. Öffentliche Erinnerungen sind nicht »homogenisiert«,<sup>3</sup> aufgrund der Art und Weise, wie sie entstehen. Im Gegenteil bettet das Filmgedächtnis des Westerborkmaterials Familienerinnerungen und individuelle Erinnerungen in historische Kontexte ein. Der Eindruck von sich ständig wiederholenden und überstrapazierten Bildern, um auf



eine der Fragen vom Anfang zurückzukommen, resultiert also möglicherweise aus einer ungünstigen Perspektive des akademischen Historikers bzw. der Historikerin. Indem er von »ikonischen Bildern« spricht statt von Filmgedächtnissen, kritisiert der akademische Diskurs ein Phänomen, das die Manifestation einer lebendigen Kultur der Verwendung und der notwendigen Erinnerungsbestätigung ist. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die fortwährende, vielfältige Verwendung des Materials aus dem Westerborkfilm in Dokumentarfilmen zu einer immer umfassenderen Erzählung des Holocaust beiträgt. Diese Nutzungen integrieren das Material in eine stetig wachsende Zahl individueller Geschichten. Das Filmmaterial aus Westerbork dient durch seine Wiedererkennbarkeit als gemeinsamer Nenner, der all diese Erzählungen miteinander verbindet.

- 1 Zum Begriff der »Gedächtnisbank« vgl. Anton Kaes: *History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination*. In: *History and Memory* Vol. 2, No. 1 (Herbst, 1990), S. 120.
- 2 Vgl. »Ikonographie des NS«, Keilbach 2008, S. 43.
- 3 Kaes 1990, S. 124.