

1 Einleitung

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

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

1 Einleitung

u.a. bei Lindeperg, Weckel und Drubek-Meyer.¹ Dieses Thema, das zur Zeit fast nur im akademischen Kontext diskutiert wird, ist eng verbunden mit der Frage nach dem Ausmaß der Mitwisserschaft über den Genozid nicht nur im Deutschen Reich, sondern auch bei den Alliierten. Gab es in den 2000er Jahren eine Reihe von deutschsprachigen Publikationen zur Frage der Mitwisserschaft unter Deutschen,² ist das frühe Wissen über den Vollzug des Judenmords insbesondere der US-Regierung, aber auch der US-amerikanischen Öffentlichkeit mit der Serie *THE US AND THE HOLOCAUST* (2023, Ken Burns) erst kürzlich zum ersten Mal Thema einer Mainstreamproduktion geworden. Diese Entwicklungen sind Anzeichen einer, wenn auch nur graduellen Re-Formierung der Holocausterinnerung. Was hier in Frage steht, sind die Ursprünge und die Bedingungen der Formierung der heute dominanten Gedächtnisse vom Holocaust. Dabei geht es weniger um den empathischen Bezug auf die Opfer oder das »Wehret den Anfängen«, sondern eher um eine Neudefinition des Begriffs der Zuschauer:innen³ oder *bystander* und sukzessive um die Holocausterinnerung und ihren Bezug auf individuelle Erinnerungen. Für das in dieser Arbeit vorliegende erinnerungstheoretische Erkenntnisinteresse sind diese Entwicklungen von besonderer Bedeutung, da sie ein Licht auf die Entstehung der Holocausterinnerung werfen. Insofern, als es sich bei der Infragestellung der Holocausterinnerung um eins der Kernthemen der Neuen Rechten handelt, ist eine Beschäftigung mit den Ursprüngen dieser Gedächtnisse hochaktuell.

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

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

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

1 Einleitung

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

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

Filmdokumente und Geschichtsschreibung beeinflussen sich gegenseitig. Einerseits prägt das Archivmaterial unsere Vorstellungen von Geschichte, andererseits üben hegemoniale Geschichtsbilder einen starken Einfluss auf die Auswahl, Interpretation und Bewertung des Archivmaterials aus. Dieses wird nur dann akzeptiert und verwendet, wenn es mit den herrschenden Geschichtsbildern einer Erinnerungsgemeinschaft¹³ in Einklang gebracht werden kann. In den letzten Jahren wurden verschiedene Ansätze verfolgt, um die Bedeutung von unterschiedlichen Filmmaterialien, also sowohl dokumentarischen als auch fiktionalen Filmen, für die Historisierung bestimmter historischer Abschnitte oder Ereignisse zu analysieren.¹⁴ Der Versuch hingegen, ein einzelnes, »ikonisches« Material und dessen »mnemonisches Itinerar«,¹⁵ seine Verwendungsgeschichte

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

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

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

1 Einleitung

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

- 1 Vgl. Sylvie Lindeperg: *Nuremberg, la bataille des images*. Paris: Payot 2021; Natascha Drubek-Meyer: *Filme über Vernichtung und Befreiung. Die Rhetorik der Filmdokumente aus Majdanek 1944–1945*. Wiesbaden: Springer SV 2020; Ulrike Weckel: *Beschämende Bilder*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012/I.
- 2 Vgl. Otto Dov Kulka, Eberhard Jäckel (Hg.): *Die Juden in den geheimen NS-Stimmungsberichten 1933–1945*. Düsseldorf 2004/I; Frank Bajohr, Dieter Pohl: *Der Holocaust als offenes Geheimnis. Die Deutschen, die NS-Führung und die Alliierten*. München: C.H.Beck 2006, Frank Bajohr, Dieter Pohl: *Massenmord und schlechtes Gewissen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008; Bernward Dörner: *Die Deutschen und der Holocaust. Was niemand wissen wollte, aber jeder wissen konnte*. Berlin: Propyläen Verlag 2007. International waren die Themen Mitwisserschaft und Mittäterschaft 1996 im Kontext der Veröffentlichung von *Hitlers willige Vollstrecker* von Daniel Jonah Goldhagen diskutiert worden.
- 3 Der englische Begriff *bystander* wird hier in Anlehnung an die deutsche Veröffentlichung von Raul Hilbergs *Perpetrators, Victims, Bystander*, abgesehen von ein paar unvermeidlichen Ausnahmen, mit »Zuschauer:in« übersetzt. Vgl. Raul Hilberg: *Täter, Opfer, Zuschauer. Die Vernichtung der Juden 1933–1945*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1992.
- 4 Der Begriff und das Konzept *digital visual history* wurde von Tobias Ebbrecht-Hartmann eingeführt, vgl. Tobias Ebbrecht-Hartmann, Noga Stiassny, Lital Henig: Digital visual history: historiographic curation using digital technologies. In: *Rethinking History*, 27:2 (2023), 159–186, DOI: 10.1080/13642529.2023.2181534.
- 5 Zur Wanderung von Holocaustbildern (*migrating images from the Holocaust*) in Kinofilme und andere Kontexte vgl. Tobias Ebbrecht: Migrating Images: Iconic Images of the Holocaust and the Representation of War in Popular Film. In: *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Volume 28, Number 4, Summer 2010, S. 86–103, und Ebbrecht-Hartmann, Stiassny, Henig 2023.

- 6 Matthias Steinle: Das Archivbild und seine <Geburt> als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren. In: Corinna Müller; Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen, Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg: Schüren 2007 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 15), S. 281.
- 7 Toby Haggith, Joanna Newman (Hg.): *Holocaust and the Moving Image*. Columbia: Wallflower 2005, S. 33.
- 8 Siegfried Kracauer: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*. Band 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 11.
- 9 Vgl. Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte: Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Zürich: Diaphanes 2011.
- 10 Vgl. Thomas Elsaesser: Migration und Motiv. Die (parapraktische) Erinnerung an ein Bild. In: Michael Hagner, Peter Geimer: *Nachleben und Rekonstruktion*. München: Wilhelm Fink Verlag 2012, S. 159–175.
- 11 Vgl. André Bazin: Le mythe du cinéma total. In: *Critique*, 1946.
- 12 Es sind vor allem Traumdarstellungen, aber auch Erinnerungen, die in sequentieller und bildhafter Weise präsentiert werden, so zum Beispiel in E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Tropf* (1814) oder *Heinrich von Ofterdingen* (1802) von Novalis.
- 13 Zum Begriff der Erinnerungsgemeinschaft: Peter Burke: Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen kultureller Erinnerung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 289–304.
- 14 Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen siehe Judith Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit Verlag 2008; zu filmischen Narrationen des Holocaust siehe Tobias Ebbrecht: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis – Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld: Transcript 2011; über Nachkriegszeit, deutschen Herbst und Wiedervereinigung in selbstreflexiven Non-Fiction-Filmen: Sonja Czekaj: *Deutsche Geschichtsbilder – Filme Reflektieren Geschichte*. Marburg: Schüren 2015.
- 15 Vgl. Astrid Erll: Travelling Memory. In: *Parallax*, 17:4, 4–18 (2011), S. 14. [meine Übersetzung, F.S.]
- 16 Vgl. Chris Wahl: Rache für Oradour (und andere deutsche Kriegsverbrechen)! – LE VIEUX FUSIL als Erinnerungsfilm. In: Rasmus Greiner, Chris Wahl (Hg.): *Audiovisual History. Film als Quelle und Historiofotie*. Berlin: Bertz+Fischer 2023, S. 60–93.