

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

Die Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials wird nun entlang einer Reihe von Fallstudien rekonstruiert. Neben den in Kapitel 6.1 genannten Kriterien für die Auswahl des Filmkorpus wird eine möglichst dichte zeitliche Abdeckung angestrebt. Im Einklang mit den dokumentierten Verwendungen liegt der Schwerpunkt auf den Niederlanden, den beiden deutschen Staaten, Großbritannien, den USA und Israel. Die Darstellung ist in fünf Zeitabschnitte unterteilt (1947–1964, 1965–1973, 1974–1989, 1990–2007 sowie 2008–2023). Im Zentrum der qualitativen und quantitativen Untersuchungen steht die Rekonstruktion und Analyse der Bilderwanderung in Hinsicht auf das Bestehen und die Gestalt einer in den sozialen Gedächtnissen vom Holocaust verankerten und diese wiederum stimulierenden Verwendungskultur. Diese Verwendungskultur wird untersucht als Zusammenspiel vieler an der Filmproduktion Beteiligten und somit aus einem (wenn auch stark an den *Memory Studies* orientierten) produktionswissenschaftlichen Blickwinkel. Durch den diskursanalytischen Vergleich von öffentlicher Wahrnehmung, vornehmlich in der Presse und im akademischen Diskurs, und den in den Filmen manifesten Bezugnahmen auf die Holocausterinnerung soll das Spannungsfeld verdeutlicht werden, innerhalb dessen das Filmgedächtnis des Westerborkfilms im Dialog mit den Selektionsregeln der Erinnerungsgemeinschaften Gestalt annimmt. Die untersuchten Trägerfilme¹ werden mit zeitgenössischen Aussagen und Ereignissen in einen Dialog gebracht, um Reibungspunkte zwischen öffentlicher Wahrnehmung und dokumentarfilmischer Intention sichtbar zu machen. Die Entwicklung der Holocausterinnerung, deren Anfänge ich in Kapitel 3 dargestellt habe, wird hier sukzessive entlang der Analyse der Bilderwanderung rekonstruiert. Diese Rekonstruktion erfolgt aufgrund der gewählten Vorgehensweise aus einem in mehrfacher Hinsicht eingeschränkten Blickwinkel. Es werden vorrangig Dokumentarfilme in den Blick genommen und auch nur solche, die sich in einen Zusammenhang mit dem Westerborkmaterial bringen lassen. Erst durch den Vergleich mit den Verwendungsgeschichten anderer Archivmaterialien, wie dem Warschauer Ghettofilm, dem Wochenschaumaterial vom Boykott 1933 oder dem Film aus Libau wird sich ein Gesamtbild der Geschichte der Holocausterinnerung im Zusammenhang mit Archivfilmmaterial ergeben.

7.1 Archivmaterial in Dokumentarfilmen der Nachkriegszeit

In den ersten Jahren nach Ende des Zweiten Weltkriegs werden Archivmaterialien zur rückblickenden Bezugnahme auf das »Dritte Reich« in Re-Educationfilmen² wie *DIE TODESMÜHLEN*, *DEUTSCHLAND ERWACHE!* und *THE TRUE GLORY* sowie in Wochenschauen verwendet und tragen so zu einer vorläufigen und recht diffusen, häufig aufgrund des vorhandenen Täter:innen- und Opferwissens bereits sekundären Historisierung des Lagersystems und eher indirekt auch des Judenmords bei. Diese Filme und Kompilationen bestehen größtenteils aus Montagen mit Aufnahmen, die die US-Signalcorps, die britischen und sowjetischen Kameraleute während der Befreiung der Konzentrationslager gemacht haben, sowie Ausschnitten aus Wochenschauen und Propagandafilmen. In den ersten westdeutschen Dokumentarfilmen über den Nationalsozialismus *Bis 5 NACH 12* (1953, Gerhard Grindel, Richard von Schenk) und *BEIDERSEITS DER ROLLBAHN* (1953, Günther Jonas) wird fast ausschließlich Material aus veröffentlichten Propagandafilmen oder Wochenschauen verwendet.³ Passagen aus Filmen wie *TRIUMPH DES WILLENS* (1935, Leni Riefenstahl) erfüllen dabei die doppelte Funktion der Illustration und der Legitimation der filmischen Erzählung. Denn die Herkunft dieser Materialien aus den staatlichen Massenmedien der 1930er und 1940er Jahre authentifiziert die Dokumentarfilme, in denen sie verwendet werden. Offizielle Propagandafilme und Wochenschauen sichern also als Spuren oder mediale Vermittlungen des öffentlichen Lebens dessen Dokumentation in der Nachkriegszeit ab.

Doch schon bald entwickeln sich die dokumentarfilmischen Befassungen mit der NS-Vergangenheit von Kompilationen aus Wochenschau-Sujets hin zu eigenständigeren Formen der Geschichtsdarstellung, und ein bestimmter Typ von Filmmaterial, der zwar vorhanden und bekannt, aber bisher vernachlässigt worden ist, wird zu einer wichtigen Ressource: der unveröffentlichte Archivfilm. Dabei handelt es sich um eine Zwischenkategorie, da sein meist halboffizieller Produktionshintergrund ihn weniger flüchtig erscheinen lässt als das *found footage* (wie es z. B. in privaten Aufnahmen von Aufmärschen vorliegt), er aber auch nicht den institutionell abgesicherten Status von Wochenschauen oder Propagandafilmen besitzt. Diese unveröffentlichten Archivfilme stammen häufig aus halboffiziellen Zusammenhängen, sind also beispielsweise von einer staatlichen Stelle in Auftrag gegebene Dokumente. Vom unveröffentlichten Archivfilm geht eine Faszination aus, die mit dem breiteren Wahrnehmungsphänomen, das Jamie Baron unter *archive effect* zusammengefasst hat,⁴ nicht ausreichend prä-

zise beschrieben ist. Er zeigt in der Regel keine bekannten Persönlichkeiten oder Ereignisse und eignet sich daher besonders für zwei Zwecke: zur vermeintlich neutralen Illustration oder sogar Dokumentation sowie zur dramatisierenden Illustration. Die Aura der Authentizität, die die Verwendung solcher Materialien umgibt, verdankt sich auch ihren Herkunftsgeschichten. Ihr Status als bisher unveröffentlichtes Filmmaterial verspricht Exklusivität. Noch 1961, auf dem Höhepunkt der Welle von Kompilationsfilmen, spielt dieser Rekurs auf quasi ephemeres Material eine entscheidende Rolle. In Jay Leyda's *Films beget Films* betont Regisseur Paul Rotha den hohen Anteil des von ihm in *DAS LEBEN VON ADOLF HITLER* (1961) verwendeten, »neuen« Materials als bisher nicht öffentlich zugängliches, das bestenfalls auf Parteitreffen gezeigt wurde:

How much »new« material does my film contain? I would estimate it as about one-third of its length. I suppose most of mine came from Nazi Party films which must have been seen inside Germany in the 30s, at Party meetings, but not outside.⁵

Der unveröffentlichte Archivfilm kann, wie von Tobias Ebbrecht-Hartmann anhand des Films von der Judenerschießung aus Libau exemplarisch dargestellt worden ist, von einer Trophäe über ein Beweismittel vor Gericht zu einem Dokument werden.⁶ Auch der Westerborkfilm und der sogenannte Warschauer Ghetofilm, die ebenfalls in diese Kategorie fallen, haben eine ähnliche Entwicklung durchgemacht. Die im Rahmen des Filmikonenprojekts an der Filmuniversität Babelsberg gesammelten und ausgewerteten Daten über Zeitpunkt und Art der Verwendung solcher Archivfilme zeigen, dass sie besondere, bisher von der Filmwissenschaft nicht ausreichend gewürdigte Verwendungsgeschichten haben. Diese frühen Verwendungen markieren den Beginn der Befassung mit dem Judenmord, die von Anfang an von Widerständen begleitet ist.

Der erste Dokumentarfilm, der solche Aufnahmen verwendet, ist der mit erheblichem Verzug veröffentlichte Dokumentarfilm *NÜRNBERG UND SEINE LEHRE* (1948) von Stuart Schulberg, dem Bruder des Filmrechercheurs bei den Nürnberger Prozessen, Budd Schulberg. Stuart Schulbergs Vorgesetzte hatten versucht, den Fokus auf die Juden und Jüdinnen aus der Endfassung zu entfernen, und so ist der Film ein eigenartiger Kompromiss, der wiederum auf ein Publikum trifft, das Darstellungen der NS-Verbrechen sensibel und selektiv rezipiert.⁷ Schulberg, »raised in a Jewish family«, wie es im englischen Wikipedia-Eintrag distanziert heißt, ist dennoch der erste Filmemacher der Nachkriegszeit, der der Verfolgung der europäischen Juden und Jüdinnen in einem Dokumentarfilm ein

eigenes Kapitel widmet, in dem er den Abschnitt über Auschwitz geschickt mit der Aussage von Höß enden lässt, dass ein großer Teil der hier Ermordeten jüdischen Glaubens war. Es folgt eine lange Montage über Zwangsarbeit und über Euthanasie und schließlich eine nur mit Originalton und Musik unterlegte Passage mit Bildern vom Boykott 1933 und dem Pogrom in Lwiw, die mit dem folgenden Kommentar eingeleitet wird: »Eines der größten Verbrechen gegen die Menschlichkeit aber begingen die Nazis an den Juden.« Am Ende eines kurzen Berichts über die Liquidierung des Warschauer Ghettos formuliert das Voice-over schließlich das Ziel der antisemitischen Politik deutlicher als je ein Film vorher: »Nach und nach näherten sich die Nazis dem, was sie die Endlösung nannten – die völlige Ausrottung der Juden in Europa.«⁸ Die dann folgende Beschreibung des Ermordungsprozesses in den Gaskammern in Auschwitz, die ein weiteres Mal mithilfe einer Aussage des Lagerkommandanten Höß erfolgt, nennt die Juden und Jüdinnen als Opfer wiederum nicht, sondern spricht verallgemeinernd von Menschen.⁹ Nur ganz am Ende wird noch einmal erwähnt, dass sechs Millionen Juden und Jüdinnen ermordet wurden. Die gesamte Passage dauert immerhin fast sechs Minuten, ist allerdings nur halb so lang wie der Abschnitt über Kriegsgefangene, zivile Opfer und Zwangsarbeit, der Massaker in den französischen Orten Oradour und Bande sowie in den ardeatinischen Höhlen und die Zerstörung von Lidice zeigt. Durch die verspätete Fertigstellung trifft der Film in Deutschland auf ein Publikum, das sich bereits auf dem Weg in den Kalten Krieg befindet. Die simplifizierende Schuldzuweisung an die NS-Führungskader bei den Nürnberger Prozessen ist ein willkommenes Narrativ.¹⁰ Eine öffentliche Diskussion über das verwendete Archivmaterial lässt sich nicht nachweisen, die Resonanz in den Medien ist gering.¹¹ In der DDR-Presse wird der Film nur zweimal am Rande erwähnt, einmal anlässlich des Kinostarts in Westdeutschland im März 1949¹² und ein weiteres Mal im September mit der Nachricht, dass NÜRNBERG UND SEINE LEHRE in den USA aus Rücksicht auf den Marshallplan keine Kinoaufführung erhalten würde.¹³ Jay Leyda spekuliert, Schmerz und Zerstörung seien nach dem Krieg so ausgeprägt gewesen, dass Filmmaterial aus der NS-Zeit ein Jahrzehnt lang unangetastet in den Filmarchiven gelagert habe. Indem er auf die Ablehnung des französischen Kompilationsfilms *LA RETOUR* (1946) durch die amerikanischen Verleiher und die kurze Laufzeit des sowjetischen Films über die Nürnberger Prozesse *SUD NARODOV* (1946) verweist, sucht er nach den Ursachen in einer allgemeinen Kriegsmüdigkeit.¹⁴ Als Beitrag zur Historisierung des Judenmords scheint NÜRNBERG UND SEINE LEHRE trotz seiner deutlichen Aussage keine Resonanz gefunden zu haben. Die bei der Auswertung der Sichtungen

durch die Alliierten festgestellte positive Reaktion des Publikums, die wahrscheinlich an der klaren Zuschreibung von Verantwortung an die NS-Führung liegt und der damit verbundenen Möglichkeit, sich als Opfer des NS auf der Seite der Gewinner zu fühlen, steht in einem gewissen Kontrast zur Auswahl des Materials, das NÜRNBERG UND SEINE LEHRE eine bis dahin unbekannte Unmittelbarkeit und Schonungslosigkeit verleiht. Die Bilder von der Vergasung aus Mogilew und die Fragmente von den Pogromen in Lwiw sind zwar weniger drastisch als die Befreiungsbilder der Alliierten, haben jedoch als Dokumente der eigentlichen Taten eine unmittelbare Wirkung. Den Archivmontagen in NÜRNBERG UND SEINE LEHRE sind Toneffekte hinzugefügt, und so wird ein Realismus angestrebt, der über die bis dahin übliche Remediation von Wochenschauen weit hinausgeht. NÜRNBERG UND SEINE LEHRE ist auch in dieser Hinsicht seiner Zeit voraus. Allerdings hat er eine in Bezug auf das Archivmaterial kaum stil- oder gedächtnisbildende Wirkung. Manche der hier erstmals gezeigten Filme der Täter:innen, wie das Material aus Mogilew und Lwiw werden bis heute nur selten verwendet.¹⁵

Erst acht Jahre später erscheint mit Alain Resnais' NUIT ET BROUILLARD ein weiterer Dokumentarfilm mit internationalem Vertrieb, der längere Montagen mit ähnlichem Archivmaterial zeigt. Unter diesen damals neu vorgestellten Materialien finden sich die inzwischen oft verwendeten Deportationsszenen aus Polen (das WFD-Material) und schließlich auch endlich der Westerborkfilm, wenn auch nicht für die Darstellung des Judenmords, sondern um die Deportation von Widerstandskämpfer:innen zu veranschaulichen.¹⁶ Es sollten weitere vier Jahre vergehen, bis Erwin Leiser mit DEN BLODIGA TIDEN / MEIN KAMPF (1960, Erwin Leiser) endlich längere Passagen aus dem damals seit mehr als zehn Jahren unter Insidern bekannten sogenannten Warschauer Ghetto-Film verwendet.¹⁷ Schließlich wird 1961 mit dem Filmmaterial von der Erschießung in Libau, das Schier-Gribowsky in AUF DEN SPUREN DES HENKERS (1961)¹⁸ erstmals öffentlich zugänglich macht, der bis heute gültige Kanon des Täter:innenmaterials vervollständigt. Da diese Materialien größtenteils seit 1945 bekannt sind, ist ihre späte Verwendung erklärungsbedürftig. Möglicherweise hängt sie mit einer Veränderung in den Gedächtnissen vom Judenmord zusammen. Ab Mitte der 1950er Jahre beginnt – unter anderem ausgelöst durch Alain Resnais' NUIT ET BROUILLARD – eine allmähliche Substitution der individuellen Täter:innen-, Opfer- oder Zuschauer:innen-Erinnerungen durch die Etablierung einer offiziellen Erzählung über die Verfolgung der europäischen Jüdinnen und Juden. Wie zu zeigen sein wird, wirft insbesondere die frühe Bilderwanderung des Westerborkmaterials Licht auf die anfangs eher zögerliche und auf Umwegen erfolgende Entstehung

dieser neuen Holocausterzählung, die erst Mitte der 1960er Jahre ihre endgültige Form finden sollte.

Die Popularität der frühen Dokumentarfilme und deren häufig eigenwillige Aneignung durch das Publikum legen nahe, dass der unveröffentlichte Archivfilm bei diesem Prozess eine wichtige Rolle spielt. Dass die sozialen Gedächtnisse gerade auf solche Materialien reagieren, hängt mit den Verdrängungsprozessen der Täter:innen- und Zuschauer:innengeneration zusammen.¹⁹ Es tritt an die Leerstelle der ungeteilten Erinnerungen. Der Status des Materials als unveröffentlicht und neu entdeckt erlaubt eine quasi naive sekundäre und generationenübergreifende Historisierung des Judenmords mit Hilfe von Materialien, die im Gegensatz zu den Wochenschauen und Propagandafilmen auch den Täter:innen unbekannt sind und so Distanz zur Tat schaffen. Der Judenmord ist bis in die späten 1950er besonders in Deutschland nicht einfach vergessen worden, sondern eine »umstrittene Erinnerung«.²⁰ Das Interesse der »zweiten Generation« an den Hintergründen des Völkermords und das Schuldbewusstsein der Mitläufer überwiegen jedoch alle Versuche der Verdrängung durch die Täter:innen, und so entsteht aus dem Zusammenspiel von kritischen Filmproduktionen wie Leisers *MEIN KAMPF* und der sie begleitenden Auseinandersetzung in den Medien ein Geschichtsbild vom Holocaust in der deutschen Öffentlichkeit. Hinsichtlich des Mangels an offiziellen Informationen über den Judenmord haben wir hier eine ähnliche Situation wie während des Zweiten Weltkriegs. Und auch hier wird das Mediensystem quasi durch ein Zusatzsystem ergänzt, das in diesem Fall keine Gerüchte sind, sondern durch die Kompilationsfilme gestellt wird. Der Warschauer Ghettofilm, das Material aus Libau und die Westerborkaufnahmen werden zu Resonanzräumen dieser neu entstehenden und sich schnell verbreitenden Holocausterzählung. Heute sind das Mädchen im Güterwaggon aus dem Westerborkfilm oder die Juden und Jüdinnen aus dem Warschauer Ghettofilm, die die Holzbrücke zwischen den Ghettos überqueren, bekannte Bilder des Holocaust. Dieser Status ist das Ergebnis eines Wandels der hegemonialen sozialen Gedächtnisse in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren, an dem auch das Westerborkmaterial maßgeblich beteiligt ist.

7.2 Frühe Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials (1947–1965)

7.2.1 Die Kriegsverbrecherprozesse

Bei den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen 1945/1946 wird Filmmaterial als Beweismittel eingesetzt und direkt im Gerichtssaal aufgeführt. Damals werden unter anderem eigens für den Prozess von Ray Kellogg und George Stevens montierte Kompilationsfilme aus Filmmaterial der Täter:innen gezeigt.²¹ NAZI CONCENTRATION CAMPS (1945, George Stevens) zeigt von den Briten und Amerikanern gemachte Aufnahmen der befreiten Lager und THE NAZI PLAN (1946, Ray Kellogg und George Stevens) kompiliert Wochenschauen, Propagandafilme wie TRIUMPH DES WILLENS und Archivaufnahmen unbekannter Herkunft, wie das Material vom Besuch Himmlers in Minsk, um Charakteristik und Verbrechen des Nazi-Regimes vor Gericht zu dokumentieren und zu veranschaulichen.²² Diese Praxis wird auch bei späteren Prozessen gegen NS-Verbrecher angewendet, und ab 1948 kommt dabei auch der neu entdeckte Westerborkfilm zum Einsatz. In den Verhandlungen gegen die in den Niederlanden stationierten SS-Offiziere Rauter und Gemmeker bietet sich das Zeigen des Westerborkfilms an, da dieser einen Teil ihrer Verbrechen dokumentiert. Im Eichmannprozess wird das Westerborkmaterial ebenfalls verwendet, da es einen konkreten Vorwurf exemplarisch visualisiert und belegt, nämlich die von Eichmann organisierten Deportationen in Zügen. Die Aufführung dieser Filme vor Gericht ist vorerst nur eine indirekte Veröffentlichung. Zwar sind die Prozesse öffentlich, aber erst die mediale Verwendung der Prozessbilder von den Filmaufführungen in Wochenschauen macht das Material einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Das Westerborkmaterial ist zum Zeitpunkt der Nürnberger Prozesse noch nicht wiedergefunden worden und kommt daher auch nicht in die Auswahl zu zeigender Materialien.²³ Von den Aufführungen des Westerborkfilms in den Prozessen gegen Rauter und Eichmann sind im Fall von Rauter ein Wochenschaubericht und bei Eichmann Videoaufnahmen aus dem Gerichtssaal in Israel erhalten.

NS-Kriegsverbrecherprozesse in den Niederlanden (1947/48)

Hanns Albin Rauter, Höherer SS- und Polizeiführer (HSSPF) in den Niederlanden, wird im April 1948 wegen »Kriegsverbrechen und anderen Massenvernichtungsverbrechen« gegen Jüdinnen und Juden, Widerstandskämpfer, Häftlinge und Zivilisten zum Tode verurteilt und 1949 hingerichtet.²⁴ Im Polygoonwochenschau-

Sujet HET PROCES RAUTER vom 20. Mai 1948,²⁵ der über den Prozess berichtet, werden Teile des Westerborkfilms verwendet. Der Bericht beginnt mit einer Texttafel, die auf die Herkunft des Filmmaterials eingeht.²⁶ Er enthält Aufnahmen aus dem Gerichtssaal und unterschneidet diese mehrfach mit Szenen des Westerborkfilms. Dabei entsteht durch den wiederholten Blickwechsel zwischen dem Angeklagtem und dem Filmmaterial der Eindruck, der Film werde im Gerichtssaal auf eine Leinwand projiziert, und Rauter schaue der Aufführung konzentriert und ein wenig verunsichert zu. Die Montage wird mit der Verlesung der Anklage unterlegt, und gezeigt werden vermutlich Rauters Reaktionen auf den Vortrag des Staatsanwalts. Die Einrichtung des Gerichtssaals lässt nicht erkennen, wo sich ggf. die Leinwand für den Film befunden hätte. Da im parallel stattfindenden Prozess gegen Gemmeker jedoch nachweislich Teile des Westerborkfilms gezeigt werden, ist nicht auszuschließen, dass dies auch im Prozess gegen Rauter der Fall ist. Die Wochenschau zeigt jedoch eine nachträgliche Montage. Die verlesene Anklage bleibt in ihrem Wortlaut eher vage und allgemein, verbindet sich aber angesichts der Filmbilder mit der Verhaftung, Internierung und Deportation niederländischer Jüdinnen und Juden, die in einigen der Einstellungen deutlich am Judenstern erkennbar sind. Die Filmausschnitte zeigen vor allem ältere Leute und Kinder, allerdings auch die Einstellung mit den niederländischen Gendarmen, die Rauter mit einer Bewegung, die als verächtliches Lachen gedeutet werden könnte, quittiert. Beim Höhepunkt der Anklageverlesung schneidet der Bericht auf den abfahrenden Zug aus dem Westerborkfilm, während der Staatsanwalt Rauter vorwirft, er habe »als Deutscher mit deutschen Mitteln den deutschen Kriegsinteressen gedien..«²⁷ Insgesamt werden mehr als 20 Einstellungen aus dem Westerborkmaterial gezeigt, und diese erste Verwendung bedient sich bereits der später am häufigsten genutzten Einstellungen, wie den Bildern vom abfahrenden Zug oder der Einstellung mit dem Mädchen, das in den 1990er Jahren als Settela identifiziert werden wird.

Der Kontext der Verwendung erlaubt es, Schlüsse über die hier antizipierten sozialen Gedächtnisse über die Besatzung und die Verfolgung der Juden und Jüdinnen zu ziehen. Denn die Verwendung des Westerborkmaterials im Zusammenhang mit dem Prozess gegen Rauter ist nicht selbstverständlich. Die Polygonwochenschau erwähnt die Vernichtungslager nicht und setzt erhebliches Wissen über die Deportation und Ermordung der niederländischen Juden und Jüdinnen voraus. Weder der Begriff »Kamp Westerbork« auf der Tafel im Vorspann noch der abfahrende Zug werden näher erläutert. Allein das Zeigen der Bilder der abfahrenden Züge reicht in den Augen der Wochenschauproduzent:in-

nen aus, um Rauter mit dem Mord an den niederländischen Juden und Jüdinnen in Verbindung zu bringen. Auch wenn Rauter maßgeblichen Anteil an der Verfolgung der Juden und Jüdinnen hat, wie es die Anklage formuliert, so hat er mit der Internierung und der Deportation in die Vernichtungslager, die das Archivmaterial dokumentiert, kaum etwas zu tun. Rauter ist zwar ranghoher SS-Offizier in den besetzten Niederlanden, der Judenmord wird aber, wie überall in Europa, vom Reichssicherheitshauptamt in Berlin aus organisiert. Eichmanns Abteilung kommuniziert direkt mit dem Befehlshaber der Sicherheitspolizei (BdS) in Den Haag und umgeht dabei das Büro des HSSPFs. Rauter hat in seiner gesamten Amtszeit das Lager Westerbork nur einmal 1941 besucht, also noch vor Beginn der Deportationen. Im Wochenschaubericht wird er aber vor allem als am Judenmord schuldig vorgestellt, und es findet eine Gleichstellung der Besetzung und Verwaltung der Niederlande durch die SS mit der Verfolgung der Juden und Jüdinnen statt. Dieser Fokus ist auch überraschend, weil Rauter damals vielen Zuschauer:innen im Zusammenhang mit anderen Gräueltaten ein Begriff gewesen sein muss. Gerade gegen Ende seiner Amtszeit ist er durch unverhältnismäßig grausame Vergeltungsmaßnahmen gegen die niederländische Bevölkerung aufgefallen.²⁸ Die Produzent:innen der Polygoonwochenschau gehen also nicht nur davon aus, dass das niederländische Publikum bereits umfassend über die Deportationen und die damit verbundenen Morde informiert ist, sondern schreiben dem Judenmord eine besondere Relevanz zu. Die Judenverfolgung ist während der Besatzung kaum Teil der offiziellen Berichterstattung. Die unkommentierten Bilder mit den Deportierten am Bahnsteig und der abfahrende Zug reichen aber quasi als Stichwort, um die Erinnerung vieler Niederländer an Verfolgung und Deportation wachzurufen.

Die Verwendung des Westerborkfilms ist ein Hinweis darauf, dass der Genozid in den Niederlanden unmittelbar nach dem Krieg nicht als umstrittene Erinnerung gilt. Das relativ friedliche Material vom Bahnsteig in Westerbork eignet sich gerade für diese Darstellung. Es klagt die Deutschen an, Niederländer aus der Mitte der Gesellschaft deportiert zu haben. Gleichzeitig vermittelt es ein Bild der Deportationen, das den gewalttätigen Teil des Völkermords und damit ein Stück weit auch Fragen der Mitschuld auslagert. Das Filmgedächtnis, das hier entsteht, verbindet die Westerborkbilder mit dem Judenmord, bringt die Beteiligung der niederländischen Behörden (durch die Maréchaussée-Gendarmen am Bahnsteig) ins Spiel und stellt außerdem einen Zusammenhang zwischen dem Filmmaterial als Dokument und der Verurteilung der NS-Täter her. Der Wochenschaubeitrag nimmt ein zentrales Motiv der Archivbilder am Ende in einer eige-

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

nen Inszenierung eines Abtransports wieder auf. Rauter wird von Uniformierten über einen Kelleraufgang aus dem Gerichtsgebäude abgeführt; er besteigt den Wagen über die hintere Tür; diese wird demonstrativ verschlossen und »der Zug fährt ab«. Die Westerborkmontage zeigt Material vom ersten, zweiten und dritten Zug, allerdings weder in der Reihenfolge des Negativs noch in einer anderen bekannten Schnittfassung. In der ersten von drei Montagen werden abwechselnd Einstellungen vom dritten Zug mit Bildern vom ersten Zug hintereinander geschnitten. Die beiden folgenden zeigen nur Einstellungen vom dritten Zug. HET PROCES RAUTER ist die älteste mir bekannte öffentliche Verwendung des Westerborkmaterials und sie hat für die Überlieferungsgeschichte des Materials besondere Bedeutung. Denn eine der Einstellungen des ankommenden ersten Zugs ist um vier Sekunden länger als das sogenannte Originalmaterial.²⁹ Die Polygoonwochenschau belegt somit, dass es unmittelbar nach dem Krieg mehr Filmmaterial aus Westerbork gab, als heute in den Archiven erhalten ist.

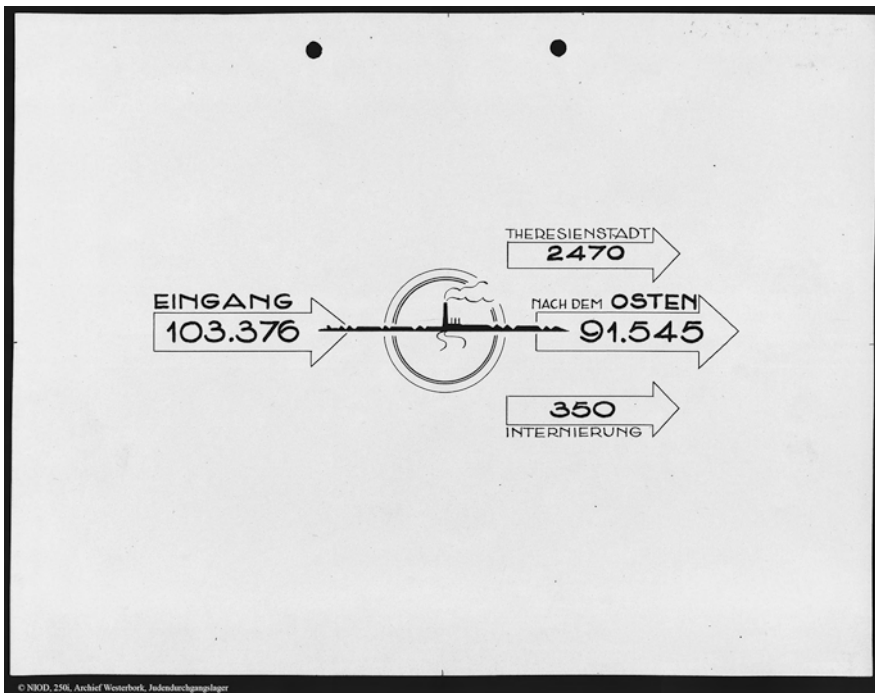


Abb. 41 Teil einer Animation im Restmaterial des Westerborkfilms. NIOD 250i, Dok 854.

Ebenfalls 1948 werden Teile des Westerborkmaterials bei der Gerichtsverhandlung gegen den Lagerkommandanten von Westerbork, Albert Konrad Gemmeker, als Beweismittel im Gerichtssaal aufgeführt. Gemmeker ist wegen »anderer Massenvernichtungsverbrechen und NS-Gewaltverbrechen in Haftstätten« angeklagt und wird zu zehn Jahren Haft verurteilt, aber bereits 1955 vorzeitig entlassen.³⁰ Über das im Prozess gezeigte Material sind über die Kommentare Gemmekers im Protokoll hinaus keine Aufzeichnungen erhalten geblieben. Aus seinen Äußerungen geht hervor, dass ihm Einstellungen vom dritten Zug gezeigt werden. Die Filmbilder werden für die Aufführung im Prozess mit einer zusätzlichen Texttafel mit der Aufschrift »Eingang und Abfahrt« versehen. Gemmeker merkt nach der Vorführung an, dass ihm diese Tafel unbekannt sei, was bei Aad Wagenaar zu dem Missverständnis führt, Gemmeker habe behauptet, das gesamte Material vom dritten Zug noch nie gesehen zu haben.³¹ Dieser Zwischentitel und die Fehlinterpretation der Aussage Gemmekers werden von Wagenaar und anderen immer wieder zitiert. Die erwähnte Tafel ist aber in den Produktionsunterlagen nicht überliefert. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass eine solche Tafel 1948 noch existierte. Für die Deportationsszenen sind in den Produktionsunterlagen³² zwei Tafeln erhalten geblieben (Abb. 42).

Auch diese Aufführung ist für die Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials von Bedeutung. Denn bei seinen Aussagen während der Voruntersuchung und vor Gericht legt Gemmeker den Grundstein für die Erzählungen, die sich seitdem um die Entstehung des Materials ranken, und die das Filmgedächtnis, das sich zum Westerborkmaterial gebildet hat, stark beeinflusst haben. Eine ausführliche Würdigung dieser Aussagen findet sich in Kapitel 5.6.

Der Eichmannprozess (1961)

Auch während des Eichmannprozesses, nach den Nürnberger Prozessen das weltweit meistbeachtete Medienereignis mit Bezug auf den Judenmord, werden Filmaufnahmen als Beweismittel eingesetzt und im Gerichtssaal gezeigt. Die für die Durchführung des Prozesses Verantwortlichen versuchen aus den Fehlern der ersten Verfahren gegen führende Nazis in Nürnberg zu lernen und begründen die Anklage eher auf Zeug:innenaussagen als auf Dokumenten.³³ Die Aufführung von Filmen hingegen wird als erfolgreiche Strategie übernommen. Das während der Verhandlung gezeigte Filmmaterial aus Westerbork wird als Beweismittel anerkannt und ist daher im israelischen Staatsarchiv aufbewahrt.³⁴ Vorgeführt wird eine Positivkopie des Negativmaterials vom dritten Zug.³⁵

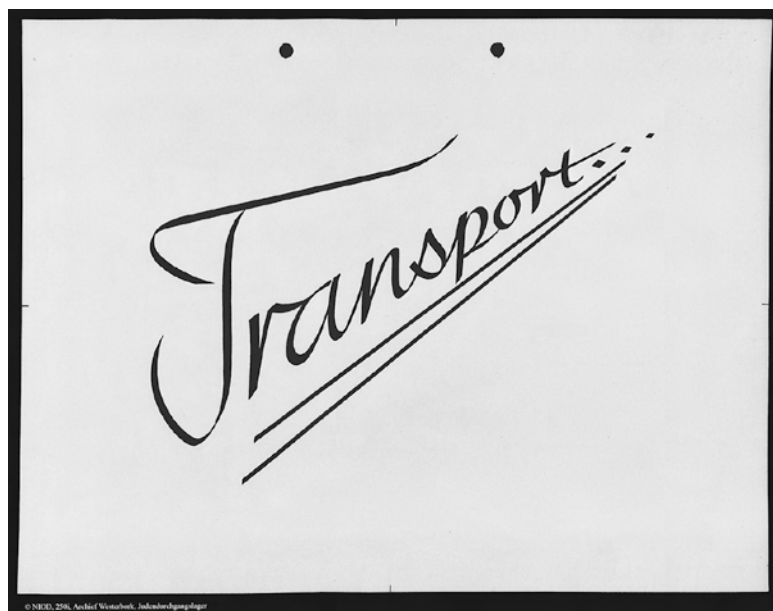


Abb. 42 Titelkarten. NIOD 250i. Dok 854.



Abb. 43 Der Kontrollraum des Eichmannprozesses in Jerusalem. Leo Hurwitz in der Mitte mit dunklem Hemd. Milton Fruchtmann, der Produzent, steht hinter ihm.

Das Westerborkmaterial wird, zusammen mit anderem *footage*,³⁶ in der Sitzung Nr. 70 am 8. Juni 1961 im Gerichtssaal vorgeführt. Da ein Fernsehteam den gesamten Prozess aufzeichnet, sind auch Teile dieser Aufführung auf Video dokumentiert. Aufgezeichnet wird nicht nur die Sitzung Nr. 70, sondern auch die inoffizielle Vorführung für Eichmann und seinen Anwalt am vorherigen Tag. Die Dokumentation des Eichmannprozesses auf Video erfolgt unter der Leitung des Regisseurs Leo Hurwitz, der die Positionierung der Kameras überwacht und den MAZ-Schnitt live gestaltet.³⁷

Er platziert vier für die Zuschauer:innen unsichtbare Kameras im Gerichtssaal, die jeweils Schwenks und Zooms ausführen können. Diese vier Kamera-

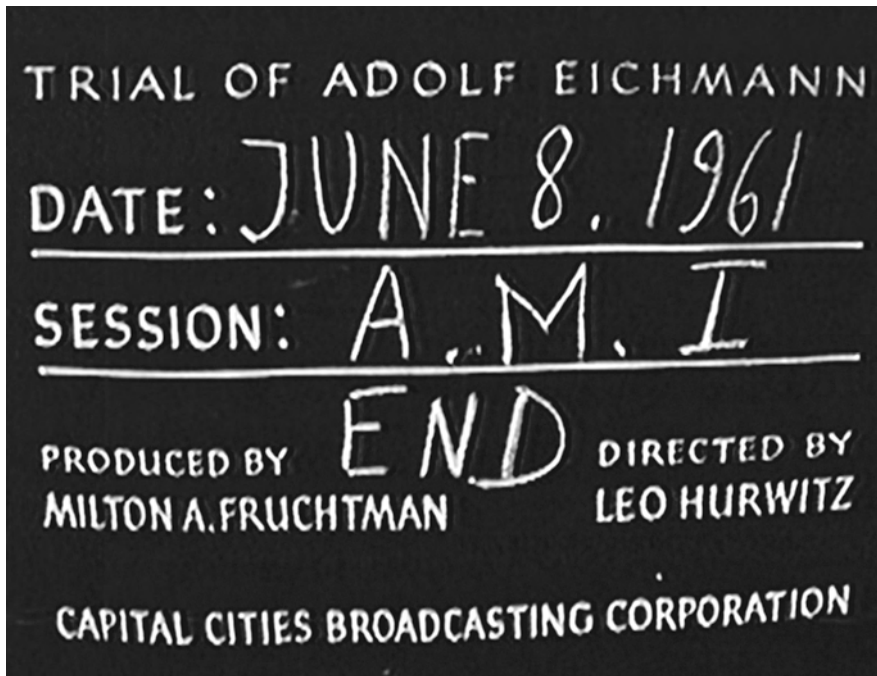


Abb. 44 Eingebblendete Filmklappe der Aufnahmen aus dem Gerichtssaal.

perspektiven observiert er von seiner Regie aus und entscheidet live, welche der Kameras auf das Videotape aufgezeichnet wird. Die von Hurwitz verfolgte ästhetische Strategie orientiert sich mit ihren suggestiven Schuss-Gegenschuss-Montagen und Closeups am damals populären *direct cinema* von Drew & Associates und dessen Suche nach *privileged moments*.³⁸

Hurwitz' zum Teil recht plakative Montagen sind von Zeitgenossen mehrfach als aufgesetzt oder künstlich kritisiert worden.³⁹ Die über die Montage vermittelte Narrativierung des Prozessgeschehens lässt sich jedoch nicht auf eine rein effekthascherische Zuspitzung reduzieren. Hurwitz scheint im Gegenteil im Laufe der Zeit ein Gespür dafür zu entwickeln, wann es sich lohnt, auf Eichmann zu schneiden. Eichmann, der das Verfahren über weite Strecken emotions- und bewegungslos verfolgt, hat immer wieder kurze aktive Momente, die Hurwitz geschickt einzufangen versteht. In dieser Weise nimmt er jeden Tag ca. sieben Stunden Material auf, von dem die vertraglich verbundenen Fernsehstationen

jeweils eine Auswahl senden.⁴⁰ Im ZDF wird zweimal pro Woche unter dem Titel EINE EPOCHE VOR GERICHT über den Prozess berichtet. Obwohl offiziell geplant ist, die Aufzeichnungen vollständig zu archivieren, sind offenbar viele der Bänder nicht erhalten geblieben.⁴¹

Der Aufführung der Filme vor Gericht als Beweis gehen einige Diskussionen voraus. In Sitzung 54 beantragt der Staatsanwalt Gideon Hausner schließlich die Aufführung und versichert, dass er für alle gezeigten Szenen Personen präsentieren werde, die deren Authentizität bezeugen können.⁴² Staatsanwalt Hausner schränkt damit den Beweischarakter der Filme allerdings ein.

But we shall only exhibit a film in a case where some witness or other will be able to appear and swear that what he saw with his own eyes at a particular place and at a particular time looked as the film shows. [...] We have a film which was apparently taken at the time of a deportation to the Westerbork camp. We shall bring a witness who will swear that when people were deported, the scene looked like that, and this will illustrate the testimonies heard.⁴³

Das Filmmaterial wird am 7. Juni in einer nichtöffentlichen nächtlichen Probevorführung für Eichmann und seinen Anwalt und offiziell am 8. Juni 1961 in Sitzung Nr. 70 jeweils stumm vorgeführt.⁴⁴ Als Zeuge für das Material aus Westerbork ist Dr. Joseph Melkman anwesend. Der spätere Direktor von Yad Vashem⁴⁵ wurde am 15. Februar 1944 von Westerbork nach Auschwitz deportiert. Melkmans Aussagen – er war bereits am 10. Mai in Sitzung Nr. 34 zum ersten Mal befragt worden – gehören neben Jacob Pressers Geschichtsbuch *Ondergang* und dem Tagebuch von Mechanicus zu den einflussreicheren Quellen für die Historisierung der Deportationen in Westerbork. US-amerikanische Zeitungen zitieren sie mehrfach ausführlich,⁴⁶ und die Videoaufnahmen werden wahrscheinlich in vielen Ländern im Rahmen der Berichterstattung über den Eichmannprozess im Fernsehen ausgestrahlt. So erneuern sich die sozialen Gedächtnisse vom Judenmord, die bereits durch die Verwendung der Deportationssequenz des Westerborkfilms in Resnais *NUIT ET BROUILLARD* und in *EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK* (1958, Joachim Hellwig) in den späten 1950er Jahren eine zweite Rahmung erfahren haben. Melkman erzählt von den Dienstagstransporten, vom nächtlichen Ausrufen der Namenslisten und von der Abfertigung der Züge in Westerbork. Der sehr detaillierte Bericht führt zu einer indirekten Aufladung des Filmgedächtnisses des Filmmaterials. Die nur wenige Tage nach Melkmans erster Aussage in Sitzung Nr. 70 im Gerichtssaal stattfindende Aufführung des Westerborkma-

terials als Beweismittel wird im westdeutschen Fernsehen zwar nicht gezeigt, stattdessen aber montierte bereits Folge 3 von *EINE EPOCHE VOR GERICHT* am 25. April 1961 Einstellungen aus dem Westerborkmaterial in eine Sequenz über die Verlesung der Anklage. Diese Kontextualisierung und Verbindung der Aufnahmen aus Westerbork mit dem Eichmannprozess, in dem es ja vor allem um Deportationen geht, trägt zur öffentlichen Wahrnehmung des Westerborkfilms und zur erhöhten Aufmerksamkeit für die Deportationen bei.⁴⁷ Dass auch hier, wie bei der Berichterstattung über den Prozess gegen Rauter, das Westerborkmaterial im Zusammenhang mit der Verlesung der Anklage verwendet wird, unterstreicht seine Beweisfunktion.

Anders als im Fall des Prozesses gegen Hanns Albin Rauter, bei dessen Berichterstattung der Eindruck einer Aufführung nur durch den Schnitt erzeugt wurde, zeigt der Mitschnitt des Eichmannprozesses wirklich den Angeklagten beim Betrachten des Westerborkmaterials. Eichmann schaut das Material bei der Probevorführung am 7. Juni in einer Strickjacke, leicht nach rechts gelehnt, in einer Art Denkerpose den Kopf auf den rechten Arm gestützt, zunächst emotionslos an. Wie ein Vergleich des Hurwitz-Videos mit dem im Gerichtssaal aufgeführten Westerborkmaterial ergab, scheint in der Probe die gesamte Vorführung des Materials ungekürzt auf Video dokumentiert zu sein.⁴⁸ Etwa die Hälfte der Deportationssequenz (41 Einstellungen) ist im Video zu sehen und Hurwitz schneidet elf Mal auf Eichmann. Die Schnitte sind zwar noch etwas holperig, verraten aber die Intentionen des Regisseurs. So schneidet Hurwitz u. a. jeweils direkt nach dem Bild der Sattela, nach dem Bild mit den alten Leuten im Waggon, nach dem Beladen der Fässchen für die Notdurft und nach der Einstellung mit der großen weißen Bahre auf Rädern auf Eichmann. Damit markiert er bereits 1961 die heute am häufigsten verwendeten Einstellungen des Materials.⁴⁹

Eichmanns Anwalt kommentiert die Aufführung der Westerborkszenen nicht kritisch, d. h. er sieht in ihnen offenbar, genau wie Gemmeker 1948, kein größeres Problem für seinen Mandanten. Im Zusammenspiel mit Melkmans Aussage haben die Westerborkbilder auf die Prozessbeobachter:innen dennoch einen größeren Eindruck gemacht, wie eine Passage in Haim Gouris *Facing the Glass Booth* deutlich macht:⁵⁰

But even more chilling are the scenes from a German newsreel: a train arrives at a camp platform; people in suits and coats climb out, carrying their suitcases, they and their children; the purposeful bustle; the dignified man who stops and looks around, as if trying to find a porter to carry his bags; the man who lights a cigarette, the one who looks at his

watch; the diligent woman inspecting her new home; the thick trees in the background. As in the movies, you have the impulse to warn the hero, ›Look out behind you! Look out behind you!‹ The audience, after all, always knows things the actors do not. Suddenly, the German camera comes to rest on the face of a Jewish girl in a dark-colored scarf, who undoubtedly guesses everything. That face will haunt you for days afterward, and sometimes, at night, you may see it as a negative: a dark face in a white scarf. Aside from the photographs of the ›action squads‹ in the East, taken from a distance, I think I have already seen most of these pictures in other documentary films. But now they are being screened at a closed session of the Jerusalem District Court, where Adolf Eichmann is on trial. ⁵¹

Das Mädchen Settela und auch einige der Deportierten sind hier gut wiederzuerkennen. Manche der Details haben jedoch nichts mit dem gezeigten *footage* zu tun. Das Mädchen hat in Wahrheit ein helles Kopftuch und im Westerborkmaterial gibt es weder rauchende, noch auf die Uhr schauende oder besonders elegante Personen und auch keine großen Bäume, sondern nur dürre Setzlinge. Auch wenn seine Erinnerung überraschend vage ist, hält Gouri das Entscheidende fest: bis auf den Film aus Libau ist dem Publikum das Material vertraut. Der Hinweis auf den bleibenden Eindruck der Settela und das Bedürfnis, die Deportierten zu warnen – all das ist Ausdruck der starken emotionalen Wirkung der Bilder. Der Westerborkfilm erscheint hier als Teil der Anklage. Die Aufführung der Bloßstellung der Täter:innen durch die Konfrontation mit einer Aufzeichnung ihrer Taten ist auch ein Traum des Kinos von der Wirkmacht der Bilder. Schon in *FURY* (1936, Fritz Lang) wird die Konspiration einer Kleinstadt mithilfe von nichtveröffentlichten Archivbildern eines Wochenschauteams, die beim *show down* im Gerichtssaal aufgeführt werden, aufgedeckt. Hier geht es nicht nur darum, sich ein Bild von den Taten zu machen – die Bilder sollen die ausweichenden Antworten Eichmanns widerlegen. Das Westerborkmaterial erfährt hier, wie aus Haim Gouris Beschreibung deutlich wird, eine nachträgliche Authentifizierung. Es ist bereits aus Dokumentarfilmen bekannt und seine Verwendung als Beweis vor Gericht belegt und verstärkt seinen Dokumentcharakter. Auch wenn dieser Zusammenhang nicht allen im Publikum gleichermaßen gegenwärtig sein mag, ist er als Insiderwissen für die spätere Auswahl durch Archive Producer:innen und Recherteams von Relevanz.

Die Deportation der »Diamant-Juden«

Es gibt über die Verwendung des Westerborkmaterials als Beweis hinaus noch eine weitere Verbindung zwischen dem Eichmannprozess und dem Filmmaterial. Denn die Aufnahmen des dritten Zugs vom 19. Mai 1944 zeigen – wahrscheinlich hauptsächlich – die Deportation einer als »Diamant-Juden« bezeichneten Gruppe von Zwangsarbeiter:innen und ihren Familien nach Bergen-Belsen,⁵² an die sich Eichmann in einer seiner Aussagen vor Gericht erinnert. Diese ist von Bedeutung für den Westerborkfilm, da der Transport dieser Gruppe nach Bergen-Belsen mit großer Wahrscheinlichkeit der eigentliche Anlass für die Aufzeichnung der Deportation auf Film war. Bei den sogenannten »Diamant-Juden« handelt es sich um eine kurzzeitig privilegierte Gruppe von Fachleuten aus dem Diamantheim und deren Familien, die auf Weisung Himmlers nach Bergen-Belsen deportiert werden und dort zwecks Devisenbeschaffung eine Diamantschleiferei betreiben sollen.⁵³ In den Akten des Eichmannprozesses sind diese mehrfach Thema. Eichmann besucht im November 1943 die Niederlande und nimmt am 10. November 1943 an einem Treffen mit Zoepf und dem Bevollmächtigten beim Reichsdiamantenbüro Assessor Hahnemann teil, bei dem es auch um den Status der »Diamant-Juden« geht.⁵⁴ Bei einem weiteren Treffen am 13. November 1943, an dem auch der Lagerkommandant von Westerbork Gemmeker teilnimmt, ist die Herausnahme der Diamantschleifer:innen aus den Transporten nach Auschwitz wieder Thema.⁵⁵ Eichmanns Anwalt Dr. Servatius kommt in der 83. Sitzung ein weiteres Mal auf die »Diamant-Juden« zu sprechen. Während die Anklage das Dokument vom 13. November 1943 als Beleg für Eichmanns europaweite Tätigkeit als Organisator des Völkermords anführt, versucht Eichmanns Verteidiger anhand des Dokuments zu belegen, dass Eichmann gerade in Hinsicht auf die Entscheidung, wohin die zu Deportierenden im Einzelnen verschickt werden, keinerlei Einfluss hat. In diesem Zusammenhang erwähnt Eichmann die Bedeutung der »Diamant-Juden«:

Dr. Servatius: Lag eine besondere Veranlassung vor, dass Sie selbst nach Holland fahren zu dieser Besprechung?

Eichmann: Von all den hier angeführten Punkten habe ich eine direkte Erinnerung nur noch an die Tatsache oder an die Vorstellung der Diamantenspalter, da weiß ich, dass um jene Zeit eine ziemliche ... Bewegung im Gange war.

Dr. Servatius: An einen besonderen Auftrag erinnern Sie sich nicht?

Angeklagter: Sicherlich musste [ich] an Ort und Stelle die Tatsachen feststellen, um sie zu berichten, denn es ergibt sich ja aus dem Text, dass ich selbst nicht entscheiden konnte.⁵⁶

Es ist sicher kein Zufall, dass Gemmeker gerade den Transport der »Diamant-Juden« filmen lässt, über den er acht Monate vorher mit Eichmann persönlich gesprochen hat und der Eichmann seiner eigenen Erinnerung nach wichtig war. Evtl. ist Gemmekers Intention in diesem Fall wirklich, seinen Vorgesetzten in Berlin Bericht zu erstatten, während beispielsweise das Material aus den Werkstätten von vornherein mit anderen Vorsätzen gedreht wird. Himmler befiehlt bereits am 3. Dezember 1942, im Lager Herzogenbusch eine Diamantschleiferei einzurichten, und lässt 1943 entsprechende Maschinen aus Auschwitz nach Holland bringen. Anlässlich eines erneuten Besuchs im Lager ordnet er am 3. Februar 1944 den Transfer der Diamantschleifer und ihrer Familien nach Westerbork und dann weiter nach Bergen-Belsen an. Die Maschinen sind zum Zeitpunkt der Übersiedlung bereits dorthin transportiert worden.⁵⁷ Der Holocaustüberlebende Maurice Werkendam erinnert sich nach dem Krieg an die Ankunft der Diamantschleifer in Bergen-Belsen:

At the end of May 1944 the diamond group arrived in Bergen-Belsen from Amsterdam, and the men told us that a diamond industry would be established here. The diamond group did not have to work. The Jewish men from Holland, including many diamond traders, [die zu dem Zeitpunkt schon in Bergen-Belsen lebten, F.S.] were very jealous, since this special group did not work, but instead played soccer, cards, and other games. A few months later the camp elder Albala announced that if there were any diamond workers in other groups, they could register on a second diamond list so they could also be employed in the diamond industry. My brother Max and I put our names on that second list as experienced diamond workers. All the equipment for that new industry was already there in Bergen-Belsen, we just had to find a place to put the machines, we were told, in addition to all the promises of perks like cigarettes and better food and the like. The total diamond list grew from 104 to 164 people. The Asscher family was not among them yet. Of course, people who knew nothing about the diamond industry also had their names put on the list to get a better life and not have to work. But that didn't happen: we still had to do heavy work; sometimes we had Sundays off, but mostly we worked seven days a week.⁵⁸

Eine Sperrliste für Juden und Jüdinnen aus der Diamantindustrie, auf die man sich gegen eine Gebühr setzen lassen kann und die eine Deportation nach Polen verhindert, gibt es in Amsterdam schon bald nach der Besetzung durch die Deutschen. Loe de Jong spricht von 800 Personen, die direkt gesperrt sind, und von bis zu 1200 Familienangehörigen, die davon profitieren.⁵⁹ Grundidee hinter der Liste ist eine Erhaltung der niederländischen und belgischen Diamantindustrie

mit dem Ziel, dem südafrikanischen Weltmonopol etwas entgegenzusetzen. Die 1941 eingeführte Liste ist jedoch eine Finte, um an gehortete Rohdiamanten zu kommen. Nachdem viele der ehemaligen Diamanthändler:innen eine Pflichtabgabe in Industriediamanten geleistet haben, platzt die Liste im Dezember 1942. Allerdings wird der Plan, eine Diamantindustrie zu betreiben, nicht aufgegeben, sondern schließlich im KL Herzogenbusch umgesetzt. Der Transport am 19. Mai 1944 markiert also nur die Verlegung dieses Projekts weg vom nun frontnahen Herzogenbusch ins sichere Bergen-Belsen. Die Auswahl dieses speziellen Deportationstermins für Filmaufnahmen kommt Gemmeker, der einen gewöhnlichen Transport wahrscheinlich nicht freiwillig gefilmt hätte, entgegen. Die sogenannten »Diamant-Juden« sind weniger ängstlich, da sie wissen, dass sie nicht in ein Arbeitslager in Polen verbracht werden. Jakob Presser erwähnt den 19. Mai 1944 als Deportationsdatum der »Diamant-Juden« in *Ondergang* bereits 1965.⁶⁰ Es ist eigenartig, dass kaum Material vom Einsteigen der sogenannten »Diamant-Juden« in die Dritte-Klasse-Wagen gefilmt wird, sondern nur davon, dass die meisten der Deportierten in die Viehwaggons einsteigen. Wenigstens einer der drei Personenwagen war für die »Diamant-Juden« reserviert, und es gibt immerhin eine Einstellung, in der wir zwei Kinder aus einem dieser Wagen winken sehen. Bei ihnen handelt es sich um Kinder der Familie Degen, die auf der Diamantliste steht.⁶¹ Die von Broersma und Rossing 2021 veröffentlichten Erkenntnisse über die Identität einiger der auf dem Material sichtbaren Personen legen nahe, dass nicht ausschließlich »Diamant-Juden« gefilmt wurden. Drei der (wenn auch nicht zweifelsfrei) identifizierten Personen sind demnach keine, sodass man davon ausgehen muss, dass offenbar gleichzeitig eine Gruppe Personen aus der Strafbaracke in den Zug einsteigt. Möglicherweise war es Gemmeker ganz recht, dass auch die privilegierten Facharbeiter:innen in den Viehwaggons transportiert wurden, wovon man angesichts der wenigen Personenwaggons ausgehen muss, und was durch die Untersuchung von Broersma und Rossing bestätigt wird. Auf diese Weise gelingt es ihm, eine besonders ruhige und dennoch authentisch wirkende Deportation auf Film zu bannen. Uninformierte Zuschauer:innen bekommen bis heute den falschen Eindruck, die nach Auschwitz deportierten Juden und Jüdinnen seien gutgelaunt und ahnungslos abgefahren.

Die Holocausterinnerung ist nur kurze Zeit nach dem Eichmannprozess besonders in Deutschland durch den Auschwitzprozess 1963 erneut Gegenstand der Berichterstattung. Allerdings geht es hier kaum um die Deportationen, sondern vor allem um die Ermordungen mit Zyklon-B, sodass das Westerborkmaterial eine untergeordnete Rolle spielt. Auf die dokumentarfilmische Auseinander-

setzung mit dem Holocaust im Allgemeinen haben diese Prozesse allerdings eine erhebliche Wirkung. Die Zahl der weltweit veröffentlichten Dokumentarfilme, die sich mit dem Holocaust befassen, steigt im Jahr des Eichmannprozesses sprunghaft an – von durchschnittlich neun pro Jahr in der Dekade vorher auf 35 im Jahr 1961. Das mediale Interesse, das dem Eichmannprozess 1961 und dem Frankfurter Auschwitzprozess 1963 international zu Teil wird, gilt als einer der Wendepunkte in der internationalen Wahrnehmung des Holocaust. Die Prozesse bedeuten auch eine Aktualisierung des Holocaust für die erste Nachkriegsgeneration, die sich in Deutschland als prägend für die gesamte Holocausterinnerung erweisen wird. Beide Prozesse affirmieren die bereits auf Deportation und Vernichtungslager und nicht auf den *Holocaust by bullets* fokussierenden Holocaustgedächtnisse. Dies begünstigt eine Weichenstellung, die bis heute die internationale Holocausterinnerung bestimmt. Für die Erinnerungskultur in Deutschland ist über diese beiden Prozesse hinaus der Ulmer Einsatzgruppenprozess 1958 von größerer Bedeutung. Das außergewöhnliche öffentliche Interesse resultiert in der Forderung nach systematischen Ermittlungen und mündet schließlich in der Gründung der »Zentralen Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen« 1958. In Hinsicht auf diese Entwicklung werden der Eichmann- und der Auschwitzprozess als weitere Erfolge bei der juristischen Vergangenheitsbewältigung wahrgenommen. 1965 wird auf internationalen Druck hin die Verjährungsfrist für NS-Verbrechen in der BRD zunächst fünf Jahre ausgesetzt und schließlich 1970 ganz aufgehoben. 1964 erhält die »Zentrale Stelle« auch die Zuständigkeit für Verbrechen im ehemaligen Reichsgebiet⁶² und beginnt, nicht nur gegen Lagermannschaften und Einsatzgruppen im besetzten Ausland zu ermitteln, sondern auch gegen Vertreter der Reichsbehörden. Die mediale Flankierung der Historisierung des Holocaust durch Prozesse gegen Einsatzgruppen, Lagermannschaften und Schreibtischtäter stoppt jedoch Ende der 1960er Jahre abrupt. Denn die juristische Aufarbeitung der NS-Verbrechen in Deutschland kommt im Anschluss an eine Rechtsreform – dem sogenannten Verjährungsskandal aus dem Jahr 1968 – fast völlig zum Erliegen. Durch die auf Betreiben Eduard Dreher im Rahmen der Rechtspflege durchgeführte Änderung des § 50 StGB verjährt die Beihilfe zum Mord, wenn »besondere persönliche Merkmale« des Tatmotivs fehlen. Die scheinbar nebensächliche Anpassung führt dazu, dass die Ermittlungsverfahren gegen tausende NS-Täter:innen im Zusammenhang mit dem Judenmord Ende der 1960er Jahre eingestellt werden, da diese Verbrechen nun als bereits seit 1960 verjährt gelten.⁶³ Die Radikalisierung der Studentenbewegung Ende der 1960er Jahre ist auch eine Reaktion auf diese

Art des Umgangs mit der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit. Die Verwendung des Westerborkmaterials in den Kriegsverbrecherprozessen trägt zu seiner Bekanntheit bei, vor allem aber dient sie als Legitimation der Nutzung durch Archive Producer:innen und Produzent:innen. Der Westerborkfilm beginnt aber schon vor dem Eichmannprozess in Spiel- und Dokumentarfilmen zu zirkulieren, allerdings zunächst nur in den Niederlanden.

7.2.2 Beginn der Bilderwanderung in der Nachkriegszeit (1948–1959)

Die erste Verwendung des Westerborkmaterials nach dessen Auftauchen in der Polygoonwochenschau von 1948 findet sich in DE VLAG (1955, Kes Stip), einem fiktionalen Kurzfilm, der 1955 in den Niederlanden anlässlich des zehnten Jahrestags der Befreiung im Auftrag des Rijksvoorlichtingsdienstes von der Produktionsfirma Polygoon-Profilitti gedreht wird.⁶⁴ Frank van Vree verweist 1999 in seinem Essay über den Film »DE VLAG als lieu de memoire« auf den halboffiziellen Status des Films und die damit verbundene Relevanz für die sozialen Gedächtnisse und Geschichtsbilder der Besatzungszeit in den Niederlanden. Ab Ende April 1955 läuft DE VLAG im Vorprogramm zahlreicher Premierenkinos und erhält eine Reihe von weitgehend wohlwollenden Zeitungskritiken.⁶⁵ Wie in vielen der staatlich beauftragten Filmproduktionen der unmittelbaren Nachkriegszeit kommen auch in DE VLAG Juden und Jüdinnen als Verfolgte oder Opfer nur indirekt vor. Das Voice-over erwähnt, dass der versteckte Junge »zum Tode verurteilt wurde, nur weil er geboren wurde« (ein Hinweis, der in den zeitgenössischen Rezensionen bezeichnenderweise übergangen wird).⁶⁶ Ein wenige Sekunden dauernder, unkommentierter Blick auf das zerstörte jüdische Viertel in Amsterdam und schließlich drei Einstellungen aus dem Westerborkfilm sind die einzigen Spuren der Judenverfolgung. Keine der Kritiken geht auf die fehlende Erwähnung der Ermordung der niederländischen Juden und Jüdinnen ein. Damit orientiert sich auch die Berichterstattung über DE VLAG an der Tendenz der offiziellen, staatlichen Bezugnahmen auf den Judenmord. Ganz im Gegensatz dazu stehen zwei in den Niederlanden privatwirtschaftlich produzierte Spielfilme aus der Nachkriegszeit, die sich explizit mit dem Völkermord befassen. NIET TEVERGEEFS (1948, Edmond Grévilles), bezeichnenderweise der erste abendfüllende Spielfilm, der nach Kriegsende in den Niederlanden gedreht wird, und Lo-LKP (1949, Max de Haas) gehen auf die Judenverfolgung ein, auch wenn sie diese nicht in den Mittelpunkt stellen. Beide weisen keine direkten Verwendungen von Material aus dem Westerborkfilm auf. Im Fall von Lo-LKP verwundert dies, da der Film über



Abb. 45 Screenshot aus Lo-LKP (1949, Max de Haas).

das Leben und Sterben des Widerstandskämpfers Willem Visser lange Passagen mit Archivmaterial enthält. Die ca. zwölfminütige historische Einführung aus Archivmaterial und gestellten Szenen befasst sich zunächst belustigend und distanzierend mit der Besetzung der Niederlande durch die Wehrmacht. Auf gestellte Aufnahmen von Wehrmachtssoldaten, die mit holländischen Jungen und Mädchen spielen, folgt eine mehrminütige Passage über die allmähliche Verschlechterung der Situation der niederländischen Judenheit, die ihren Höhepunkt in einer Deportationsszene findet. Sie ist nachgestellt, wenn auch in einem an Wochenschauaufnahmen erinnernden Duktus, und lässt sich nicht eindeutig vom Rest des Archivmaterials unterscheiden. Und diese Szene enthält eine Überraschung. Denn Max de Haas hat hier mit einigem Aufwand das Westerborkmaterial nachgestellt und als *re-enactment* für seinen Film neu gedreht. Diese nachgedrehten Szenen einer Deportation wirken realistischer und intensiver als das Westerborkmaterial und man kann davon ausgehen, dass Max de Haas sie auch aus diesem Grund herstellen ließ. Lo-LKP weist unmissverständliche Bezugnah-

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

men auf das Westerborkmaterial auf. So trägt der Güterwaggon in der nachgestellten Szene die Kreideaufschrift »75 Pers.«, fast genau wie der Waggon, aus dem Settela am Bahnsteig in Westerbork in die Kamera blickt (Abb. 46 & 47). Für beinahe jede der neu gedrehten Einstellungen gibt es ein Pendant im Archivmaterial aus Westerbork. Einzig das Mädchen, auf das die Kamera fokussiert, ist kein Sinti-Mädchen mit Kopftuch, sondern ein dunkelgelocktes, das eher den Publikumserwartungen an eine niederländische Jüdin entspricht. Allerdings verzichtet Max de Haas hier auf eine kompositorische Komponente. Das Mädchen schaut nicht durch einen Spalt, sondern aus einer offenen Wagentür (Abb. 48). Zudem werden die Waggonen hier nicht von Funktionshäftlingen verschlossen, sondern von SS-Männern (Abb. 46), auch das ist eine der Disambiguierungen des *re-enactments* gegenüber der Vorlage.

Abgeschlossen wird die Deportationsszene mit einer Überblendung zu britischem Filmmaterial von SS-Männern, die in Bergen-Belsen Leichen von einem LKW hieven. Der Kommentar leitet von hier zur Zwangsarbeit und schließlich



Abb. 46 Screenshot aus Lo-LKP (1949, Max de Haas).



Abb. 47 Screenshot aus dem Westerborkfilm.



Abb. 48 Screenshot aus LO-LKP (1949, Max de Haas).



Abb. 49 Screenshot aus Lo-LKP (1949, Max de Haas).



Abb. 50 Screenshot aus dem Westerborkfilm.

zum Widerstand über. Lo-LKP wird erstmals 1947 in der Presse erwähnt und ein Jahr später berichtet *De Tijd* über den Abschluss der Dreharbeiten und die Aufnahmen im »Straflager«. ⁶⁷ Nach NIET TEVERGEEFS (1948) und EEN KONINKRIJK VOOR EEN HUIS (1949, Jaap Speyer) ist Lo-LKP die dritte und vorerst letzte niederländische Nachkriegsproduktion. Die Besteuerung von Filmproduktionsfirmen in den Niederlanden war für einen kommerziellen Produktionsbetrieb schlicht zu hoch. ⁶⁸ Bereits der erste Bericht über eine Aufführung des Films auf dem »Holland Festival« in *De Tijd* vom 14. Juni 1949, wo er zusammen mit LADRI DI BICICLETTA (1948, Vittorio De Sica) läuft, zeigt ein Foto von den nachgestellten Szenen vom Bahnhof in Westerbork, geht aber nicht näher auf dieses *re-enactment* ein. Die Kritiken in der niederländischen Presse sind insgesamt positiv. Die Darstellung der Deportationen wird erwähnt, jedoch bezeichnenderweise, ähnlich wie später bei NUIT ET BROUILLARD, in den Kontext der Verschleppung in die Zwangsarbeit gestellt. Trotz dieser Zurückhaltung in Bezug auf die Vernichtungslager werden in fast allen Besprechungen die im Film vorkommenden Juden und Jüdinnen erwähnt. Dass sich der dokumentarische Teil vorrangig mit der Verfolgung der niederländischen Judenheit befasst, steht jedoch nirgends. Für Regisseur Max de Haas war diese Art der Bezugnahme auf den Judenmord offenbar angemessen, für seine Rezensenten dagegen nicht. Der Gegensatz zwischen der staatlichen Produktion DE VLAG, die den Judenmord als unangenehme Erinnerung weitgehend ausspart, und den beiden Spielfilmen, die ein öffentliches Interesse an diesen Themen antizipieren, das dann aber von der Presse wiederum nicht aufgenommen wird, sollte nicht als Hinweis auf ein sich erst bildendes soziales Gedächtnis missverstanden werden, sondern als zwei intentionale, wenn auch gegensätzliche Arten der Befassung mit einer historischen Tatsache, die allgemein bekannt ist. Dass sich das Geschichtsbild vom Holocaust in Europa in den 1960er Jahren noch einmal in einer Art sekundärer Historisierung zu einem weitaus anschlussfähigeren Gedächtnis wandeln sollte, bedeutet nicht, dass ein solches Gedächtnis nicht als subkutane Erinnerung bereits direkt nach dem Krieg existiert.

Die erste Verwendung des Westerborkmaterials außerhalb der Niederlande ist wenig später die in NUIT ET BROUILLARD (1956). In den folgenden Jahren erscheint das Material im DEFA-Kurzfilm EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK (1958), in MEIN KAMPF (1960, Erwin Leiser) und EICHMANN UND DAS DRITTE REICH (1961, Erwin Leiser), in DAS LEBEN VON ADOLF HITLER (1961, Paul Rotha) ⁶⁹ sowie in DER GROSSE VATERLÄNDISCHE KRIEG (1965, Roman Karmen), und gehört daher zum gemeinsamen Repertoire der sogenannten Kompilationsfilme. ⁷⁰ Das Material

findet Anfang der 1960er Jahre auch in Fernsehdokumentationen Verwendung, unter anderem in der Eichmanddokumentation *AUF DEN SPUREN DES HENKERS* (1961, Schier-Gribowsky) und in den Fernsehserien *DAS DRITTE REICH* (1960/61, Heinz Huber, Arthur Müller, Gerd Ruge) in der BRD sowie *DE BEZETTING* (1960–65, Milo Anstadt) in den Niederlanden. Diese Verwendungen fallen in die Zeit der Entstehung des Geschichtsbilds vom Holocaust als hauptsächlich in den Vernichtungslagern stattfindendes Verbrechen⁷¹ an wehrlosen Mitbürger:innen, für dessen Illustration das Westerborkmaterial maßgebliche Bedeutung hat. Den eigentlichen Ausgangspunkt der internationalen Bilderwanderung bilden die drei ersten Verwendungen außerhalb der Niederlande: *NUIT ET BROUILLARD* (1956) in Frankreich, *EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK* (1958) in der DDR und der kaum bekannte westdeutsche Fernsehdokumentarfilm *ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR!* (1959, Peter Schier-Gribowsky) in der BRD.

Die bis heute bekannteste Verwendung des Westerborkmaterials ist die in *NUIT ET BROUILLARD*, einem 30-minütigen, aus Archivmaterial und neu gedrehten Szenen kompilierten Essayfilm über die Vernichtungs- und Arbeitslager der Nationalsozialisten unter besonderer Berücksichtigung der deportierten Widerstandskämpfer:innen, den Alain Resnais im Auftrag des Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale herstellt. Als die politische Situation 1954 zu Schwierigkeiten bei der Materialakquise in englischen und französischen Archiven führt, sichtet er gemeinsam mit Olga Wormser das Westerborkmaterial in Amsterdam im RIOD⁷² und entschließt sich, Teile der Deportationsszenen sowie Fotos aus dem privaten Fotoalbum des Lagerkommandanten zu verwenden. Bei den Fotos handelt es sich um drei Aufnahmen aus der Villa des Kommandanten, die mit großer Wahrscheinlichkeit vom Fotografen und Lagerinsassen Rudolf Breslauer stammen. Sie zeigen Gemmeker mit seinem Hund und seiner Sekretärin und Geliebten Elisabeth Hassel-Müllender beim Lesen und Schach spielen sowie in größerer, ausgelassener Damenrunde. In *NUIT ET BROUILLARD* ist diesen Fotos als *establishing shot* ein Standbild der Villa des Kommandanten des Konzentrationslagers Stutthof vorangestellt. Auf die Fotos von Gemmeker und seiner Sekretärin folgen Bilder aus Auschwitz. Die Montage amalgamiert die drei Orte zu einem einzigen. Resnais zielt hier, ähnlich wie *DIE TODESMÜHLEN* (1954), auf die Typisierung eines verallgemeinerten Lagers ab.⁷³ Das Voice-over weist im Prinzip sachgemäß auf die etwas außerhalb gelegene Villa des Kommandanten hin,⁷⁴ in der im Kontrast zur Willkür des Lagers das gesellschaftliche Leben gepflegt wird – der vielfach preisgekrönte Cannes- und Oscar-Gewinner *THE ZONE OF INTEREST* (2023, Jonathan Glazer) machte diesen topografischen Zusammenhang erst kürzlich zum

zentralen Gegenstand seiner Handlung und Gestaltung. Die unkommentierte Kombination der Fotos aus dem Durchgangslager Westerbork mit denen aus Auschwitz illustriert in NUIT ET BROUILLARD den Abstand zwischen Privatleben des Wachpersonals und Lageralltag des Arbeits- und Vernichtungslagers effektiv. Diese Typisierung reduziert die verwendeten Einstellungen der Deportation aber nicht zu Illustrationen, wie zu erwarten wäre. Im Gegenteil geht das in der deutschen Fassung von Paul Celan übersetzte Voice-over erklärend auf Bilddetails des Westerborkmaterials ein, das dadurch als Dokument in Erscheinung tritt. Durch diese Sensibilisierung für den Bildinhalt stellt sich ein Authentizitätseindruck ein, den selbst eine genaue Angabe der Provenienz kaum je evozieren könnte.⁷⁵

Verwendet werden Einstellungen des ersten und des dritten Zugs gemischt mit dem sogenannten WFD-Material. Auf eine totale und eine halbtotale Einstellung mit Jüdinnen und Juden, die am Güterzug entlanggehen oder auf das Einsteigen warten, folgt eine halbnah Einstellung vom ersten Zug, in der zwei niederländische Maréchaussée-Gendarme einem deutschen Ordnungspolizisten dabei zusehen, wie er eine Liste überprüft. Die Montage springt zurück zu den Juden und Jüdinnen an den Waggon. Ein glatzköpfiger Mann mit deutlich erkennbarem Judenstern geht ein wenig unschlüssig, sich unsicher die Hände reibend am Zug entlang auf die Kamera zu; eine Frau rechts blickt direkt in die Kamera. Schnitt auf das grobkörnigere und kontrastreiche WFD-Material. Ein Vater mit drei kleinen Kindern geht verängstigt an Güterwaggonen entlang; im Hintergrund ist ein deutscher Soldat mit Karabiner zu sehen; auf dem Waggon steht »Deutsche Reichsbahn Posen«. Der Vater blickt kurz in die Kamera und dann zu Boden. Die Kamera springt an den verunsichert blickenden Vater heran; im Hintergrund sind nun ein polnischer und ein deutscher Uniformierter zu sehen, der Deutsche trägt einen Karabiner. Die Kamera schwenkt herunter auf die Kinder, die ängstlich links an der Kamera vorbeiblicken. Der Vater schaut nun ebenfalls in diese Richtung und scheint von dort Anweisungen zu erhalten. Er dreht sich leicht nach rechts und es sieht aus, als ob sich die Familie nun nebeneinander vor dem Waggon aufstellt, die Montage schneidet jedoch sogleich wieder auf die von links anrollende Bahre auf Rädern aus Westerbork, sodass der Eindruck entsteht, der Vater habe mit seinen Kindern Platz für die Bahre gemacht. Es folgt eine Einstellung mit vier SS-Männern und einem Hund, die in Richtung Morgensonne links an der Kamera vorbeiblicken. Sie stehen betont lässig da, einer hat eine Hand auf Brusthöhe in die Uniform gesteckt, drei haben die Schirme ihrer Mützen tief ins Gesicht gezogen. Zwei der Offiziere zeigen in Richtung aufgehender Sonne und schicken sich an, loszugehen. Schnitt auf die Bahre,

die nun von einem Mann mit Judenstern, der direkt in die Kamera blickt,⁷⁶ wieder in die von den Offizieren angezeigte Richtung zurückgerollt wird. Schnitt auf am Bahnsteig ankommende Jüdinnen und Juden. Acht deutlich sichtbare Judensterne lassen keine Zweifel mehr darüber, um wen es sich hier handelt. Die Ankommenden blicken suchend, begrüßen andere *hors champ*, außerhalb des Blickfelds der Kamera, sind nicht orientiert, gehen verwirrt hin und her. Einer der Ankommenden wendet sich an einen Mann in einem Umhang, der eine offizielle Funktion zu haben scheint; der Befragte weist den Weg. Im Hintergrund umarmt sich ein Ehepaar zum Abschied. Die weiter von rechts ankommenden Juden und Jüdinnen tragen teils Koffer, teils Rucksäcke und aufgerollte Decken. Sie haben dicke Mäntel und Schals an; alle Männer tragen Hüte. Es folgt eine Einstellung mit acht SS-Männern und Ordnungspolizisten, die im Kreis stehen; einer macht Einträge in eine Liste. Schnitt zum Zug und zu einer Gruppe mit einem Leiterwagen an einem halboffenen Waggon; ein kleines Fässchen wird hineingereicht; einer der Männer mit den Fässern guckt prüfend ins Innere des Waggons. Zwei SS-Männer und ein Hund gehen den fast leeren Bahnsteig am Zug entlang. Sie treffen auf zwei andere Uniformierte. Einer der Offiziere zeigt den anderen mit beiden Händen eine bestimmte Länge an. Eine Waggonwand mit der Kreideaufschrift »74 Pers.«. Die Kamera schwenkt nach links und dann nach oben, und das Gesicht eines Mädchens mit einem Kopftuch erscheint. Das Mädchen blickt regungslos durch eine halb geöffnete Waggontür direkt in die Kamera. Es hat den Mund leicht geöffnet, und sein Gesicht wirkt merkwürdig ausdruckslos, fast entrückt; die Bedeutung dieses Blickes lässt sich nicht bestimmen; das Bild und besonders der Blick des Mädchens bleiben als begrifflich unbestimmt in Erinnerung. Durch die Bewegungslosigkeit des Mädchens sticht diese Einstellung aus dem geschäftigen Hin- und Her am Bahnsteig heraus. Auch der kurze Schwenk der Kamera, die hier offenbar kurzzeitig von Hand geführt wird und nicht auf einem Stativ ruht, unterscheidet den Moment von den anderen. Die Montage schneidet auf fünf deutsche Soldaten aus dem WFD-Material, die eine Waggontür mit Schwung zuziehen; dann zurück nach Westerbork – auch hier wird eine Waggontür geschlossen, allerdings von Männern mit Judensternen. In mehreren Einstellungen ist zu sehen, wie die Deportierten den Männern beim Schließen helfen und sich von ihnen freundschaftlich verabschieden. Dann wieder Ordnungspolizei und SS am Bahnsteig, der Zug fährt langsam an. Die Ordnungspolizei steigt mit professioneller Geschäftigkeit in den anfahrenden Zug ein und die Waggons werden langsam aus dem Lager gezogen. Rechts am Gleis steht ein SS-Mann mit einem Fahrrad, der an einen Landpostboten erinnert. Abge-

schlossen wird die etwas mehr als zwei Minuten dauernde Montage durch eine Einstellung aus dem polnischen Spielfilm *OSTATNI ETAP* (1948, Wanda Jakubowska), die einen bei Nacht in Auschwitz ankommenden Zug zeigt. Es folgen Farbaufnahmen der Gleise in Auschwitz bei Tag 1955. Die Montage ist am Anfang mit einer Variation der deutschen Nationalhymne (die Melodie der österreichischen Kaiserhymne von Joseph Haydn) in Moll von Hanns Eisler unterlegt. Erst wenn der Zug abfährt, beschreibt ein eindringliches Voice-over die menschenunwürdigen Zustände in den Waggonen.

Der abwesende Blick der Settela ist eines der eindrucksvollsten Bilder der gesamten Montage. Allerdings fügt *NUIT ET BROUILLARD* dem Westerborkmaterial mit den zwei Einstellungen eines verunsicherten Vaters mit kleinen Kindern aus dem WFD-Material stärker auf Mitleid abzielende Bilder hinzu, wohl um die ansonsten emotional eher indifferenten Westerborkeinstellungen mit empathischeren Bildern in ihrer Wirkung zu verstärken. Und *NUIT ET BROUILLARD* lädt manche der Einstellungen durch das Zusammenmontieren eigentlich disparater Momente mit neuer Bedeutung auf. So suggerieren der SS-Mann und die niederländischen Gendarme vom ersten Zug zu Beginn der Montage, dass die Deportation unter Aufsicht und Anleitung der Sicherheitskräfte stattfindet. Die Bilder der Deportierten werden immer wieder, anders als im Westerborkfilm, von Einstellungen abgelöst, die Uniformierte zeigen. Insbesondere die auf das Bild der Settela folgende Einstellung der vier Soldaten aus dem WFD-Material, die den Waggon verschließen, zeigt die Deutschen als selbst Hand anlegende Täter der Deportation, ein Aspekt, der im Westerborkmaterial gerade vermieden wird. Trotz dieser Modifikationen hebt die Montage die den Westerborkeinstellungen eigene, geschäftige, aber nicht aggressive Stimmung nicht ganz und gar auf. Im Zusammenhang mit Eislers Musik bildet die Deportationssequenz einen unheimlichen, aber friedlichen Gegenpol zu den später folgenden Bildern aus den Vernichtungslagern. Montage und Kontextualisierung verstärken also die im Westerborkmaterial bereits angelegten Tendenzen. Der verunsicherte, suchende Mann auf dem Bahnsteig in Westerbork findet seine Entsprechung im suchenden und verzweifelten Vater aus dem WFD-Material. Die Ambitioniertheit der Wehrmachtssoldaten beim Türen Schließen aus dem WFD-Material nimmt der Lässigkeit, mit der sich SS und Ordnungspolizei im Westerborkmaterial inszenieren, ihre Neutralität. Aber auch neue Narrative entstehen durch die Montage. Die Einstellung mit Settela folgt auf das Bild mit Kommandant Gemmeker und seinem Hund, die den Bahnsteig entlanggehen. Dadurch entsteht der Eindruck, das Mädchen blicke dem Hund hinterher.⁷⁷ Lindeperg verweist auf einen weiteren Montageeffekt,

durch den Gemmeker einer in der folgenden Einstellung erscheinenden Krankenhause den Weg zu weisen scheint.⁷⁸

Das Westerborkmaterial nimmt eine Sonderstellung innerhalb von *NUIT ET BROUILLARD* ein. Es ist das einzige der verwendeten Fremdmaterialien, in dem die abgebildeten Personen anhand der Judensterne als Juden und Jüdinnen erkennbar sind. Durch Abwesenheit von eindeutigen Hinweisen darauf, dass es in Auschwitz vor allem um deren Verfolgung und Ermordung ging, reiht sich *NUIT ET BROUILLARD* in die Tradition der Re-Educationfilme ein. Der fehlende Verweis auf die Hauptopfergruppe gehört zu den erstaunlichen Aspekten des Films, gilt er doch heute als einer der wichtigsten Holocaust-Dokumentarfilme überhaupt. Der in der französischen Originalfassung von Jean Cayrol eingesprochene Kommentar befasst sich zwar mit dem Lagersystem, allerdings nicht als Teil des Genozids, sondern aus der Sicht der französischen Résistance-Kämpfer:innen und mit einem Fokus auf die Ökonomie des Zwangsarbeitssystems.⁷⁹ Juden und Jüdinnen werden im Kommentar nur ein einziges Mal am Rande erwähnt, und zwar bei der Aufzählung potentiell künftig Internierter:

Der Arbeiter aus Berlin, der jüdische Student aus Amsterdam, der Kaufmann aus Krakau, die Lycealschülerin aus Bordeaux. Sie alle ahnen nicht, dass ihnen in einer Entfernung von 1.000 km bereits ein Platz zugewiesen ist.

Bilder der Deportation polnischer Juden und Jüdinnen werden verallgemeinernd als »Aushebungen in Warschau, Aussiedlungen aus Lodz« kommentiert. Damit schließt *NUIT ET BROUILLARD* Juden und Jüdinnen indirekt aus den als Zuschauer:innen antizipierten Erinnerungsgemeinschaften aus. Sylvie Lindeperg erklärt dies unter anderem mit der Einflussnahme des Réseau du Souvenir, dessen Hauptinteresse der Erinnerung an die Résistance-Kämpfer:innen gilt.⁸⁰ Von deutschen Behörden scheint dieser Aspekt damals nicht negativ wahrgenommen zu werden, im Gegenteil, hier wird die Darstellung des Lagersystems als Affront gewertet und die Teilnahme des Films am Wettbewerb bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes mit diplomatischen Mitteln verhindert. Diese Reaktion macht deutlich, dass es Mitte der 1950er Jahre noch Akteur:innen gibt, die nicht nur eine Erneuerung der Erinnerung an die Juden und Jüdinnen als Opfergruppe zu verhindern suchen, sondern das Lagersystem an sich in Vergessenheit geraten lassen wollen.

In Israel und von der Erinnerungsgemeinschaft der jüdischen Holocaust-überlebenden wird *NUIT ET BROUILLARD* zurückhaltend bis ablehnend aufgenom-

men. Wie Lindeperg rekonstruiert, wird er 1958 offiziell in Israel freigegeben. Die erste Aufführung findet aber erst 1960 statt. Die Kritik am Fehlen einer Erwähnung der Juden und Jüdinnen als Opfergruppe in der israelischen Presse trägt dazu bei, dass *NUIT ET BROUILLARD* nur sporadisch gezeigt wird. Erst nach dem Jom-Kippur-Krieg 1973 ändert sich dies.⁸¹ Auch wenn es nicht Resnais' Ziel oder Auftrag ist, einen möglichst sachgemäßen Report über den Holocaust zu liefern, sondern er offenbar eher ein Emotionsbild anstrebt, das zu einer Haltung oder Haltungsänderung, auch in Bezug auf die aktuellen Ereignisse in Algerien führen soll, lässt sich der fehlende Hinweis auf die Juden und Jüdinnen so nicht befriedigend erklären. Möglicherweise schreibt Resnais hier aus Unsicherheit eine Tradition fort, die sich seit den Re-Educationfilmen etabliert hat, latent antisemitische Einflüsse im Umfeld der Produktion lassen sich jedoch auch nicht ganz ausschließen. Wie in Kapitel 3.1.2 gezeigt wurde, ist der Judenmord Mitte der 1950er Jahre bereits ein gängiges Thema in Kinofilmen. Die Nichterwähnung der Jüdinnen und Juden, die zu einer allegorischen, also verallgemeinernden Darstellung des Lagersystems führt, könnte ihre Ursache auch in der politischen Realität der 1950er Jahre haben. Wie Sanyal⁸² ausführt, gibt es bereits Ende der 1940er Jahre in Algerien ein Netz französischer Internierungslager sowie Folter und willkürliche Tötungen, sodass die Bilder aus den KZs in der Berichterstattung über die Reaktion der Kolonialregime auf die Aufstände nach Kriegsende längst ein aktuelles Korrelat besitzen. Insofern, als die von den Franzosen in Nordafrika ausgeübte Gewalt vor allem wirtschaftliche Interessen befriedigt, ist eine kapitalismuskritische Lesart der Gräueltaten des Lagersystems der Nationalsozialisten damals eine adäquate Art der politischen Instrumentalisierung und der gezielten Migration dieser Bilder in einen aktuellen Kontext. Der Verweis auf die Einzigartigkeit des Genozids an den Juden und Jüdinnen wird von Befürwortern des Kolonialregimes im Zusammenhang mit den Vorgängen in Algerien als ein Argument für eine Relativierung der Grausamkeiten dieses Konflikts genutzt. Die hier manifesten Widersprüche legen jedoch auch nahe, dass es sich beim Holocaust bis Ende der 1950er Jahre in Deutschland und Frankreich, mehr als in den Niederlanden, um eine umstrittene Erinnerung handelt.

NUIT ET BROUILLARD affirmiert nicht einfach ein bestimmtes Gedächtnis. Er trägt zur Entwicklung und Verstetigung einer neu entstehenden Holocausterinnerung bei. Dies gelingt ihm unter anderem durch die auf den ersten Blick banale Herstellung einer Verbindung zwischen den Deportationen und dem Lagersystem. Damit eröffnet *NUIT ET BROUILLARD* die Möglichkeit einer Diskussion über die Vorgeschichte des Völkermords. Denn die bis dahin veröffentlichten Filme über

die Lager, vor allem die Re-Educationfilme der Nachkriegszeit, aber auch NÜRNBERG UND SEINE LEHRE enthalten alle keine Informationen darüber, wie die Internierten in die Vernichtungslager gelangen und wo sie herkommen. Mit der Einbeziehung der Transportwege rückt NUIT ET BROUILLARD das KZ-System ein Stück näher an die Alltagswelt nicht nur im Deutschen Reich, sondern auch in den besetzten Gebieten heran. Resnais etabliert hier mithilfe des Westerborkmaterials eines der heute zentralen Topoi der Holocausterinnerung: die Deportation. Der Hinweis darauf, dass die Lager für alle offen sichtbar waren, ist von Anfang an ein wichtiger Bestandteil der Dokumentation, doch Resnais geht noch darüber hinaus. Während viele der Befreiungsfilme Wert darauf legen, durch Kameraschwenks zu zeigen, wie nah die Lager an Ortschaften und Städten liegen,⁸³ weist NUIT ET BROUILLARD indirekt darauf hin, wie allgegenwärtig Deportationen in diese Lager überall im Einflussbereich der Deutschen sind. Gleichzeitig legt NUIT ET BROUILLARD damit aber auch den Grundstein für eine Tradition der beruhigenden und letztlich kontrafaktischen Darstellung der Deportationen in Dokumentarfilmen. Die Entkoppelung von antisemitischer Politik außerhalb der Lager einerseits und Mordpraxis in den Vernichtungslagern andererseits wird durch eine räumliche Aufteilung im Film festgeschrieben.

Die Passage über die Transporte in NUIT ET BROUILLARD liefert eine eindrucksvolle Vorstellung der Deportationen, gerade weil sie keine individuelle Deportation zeigt, sondern mithilfe von Material aus wenigstens sechs unterschiedlichen Quellen⁸⁴ schablonenhaft ein Bündel an Umständen zusammenfasst, das für die entsprechenden Handlungen und Vorgänge typisch ist. Viehwaggons, Kinder, Verzweiflung, Soldaten, Paare, Unsicherheit, Riegel, geschäftiges Hantieren, Sachlichkeit. Mit der collagierenden Vorgehensweise deckt NUIT ET BROUILLARD einerseits eine große Zahl von realen Ereignissen ab – ähnlich der Kombination der Villa aus Stutthof mit Gemmeker im Wohnzimmer und den roten Backsteinhäusern aus dem Stammlager Auschwitz –, andererseits wird durch das nahtlose Aneinanderschneiden der Bilder deutlich, dass das Geschehen überall gleich abläuft, die Orte austauschbar sind, es ein System gibt. Die Westerbork-einstellungen tragen hierbei durch ihre ausführliche Verwendung maßgeblich zu einem virtualisierten, transportablen Erinnerungsbild des Lagersystems bei.

NUIT ET BROUILLARD verwendet außer den Bildern der Züge keine weiteren Einstellungen des Westerborkmaterials. Ein Grund dafür ist die schematisch verkürzte Darstellung des Geschehens, die Sammellager und Ghettos auslässt. Lediglich vier Einstellungen einer Fabrikhalle, die provisorisch als Sammelpunkt genutzt wird, deuten diesen Abschnitt der Verschleppungen an. Konsequenter-

weise wird auch das Lager Westerbork nicht genannt. Den Aufnahmen auf den allzu provisorischen Bahnanlagen in Westerbork ist im Übrigen eine Einstellung vorangestellt, in der man Deportierte und einen Ordnungspolizisten auf einem regulären Bahnhof mit überdachtem Bahnsteig und Anzeigetafeln sieht. Ein weiterer Grund für die Auslassung der Westerborkaufnahmen aus den Arbeitsbaracken, dem Kabarett und der Landwirtschaft ist wahrscheinlich die teilweise fast fröhlich wirkende Stimmung der Juden und Jüdinnen in Westerbork, die nicht in die auf Mitleid und Schock fokussierte Erzählung des Lagersystems in *NUIT ET BROUILLARD* zu passen scheint. Es ist, wie eingangs erwähnt, vor allem dem Mangel an Material über die Deportationen geschuldet, dass das Westerborkmaterial überhaupt verwendet wird. Denn die abgebildete Situation widerspricht bereits Mitte der 1950er Jahre gängigen Vorstellungen von den Deportationen, die durch Zeitzeug:innenberichte untermauert sind. Innerhalb der Dramaturgie von *NUIT ET BROUILLARD* entfaltet das Westerborkmaterial jedoch eine Wirkung, die dramatischere Bilder nicht erreicht hätten. Dies hängt paradoxerweise auch mit einer »Premediation« zusammen, die diese spezifische Deportation in die positiv konnotierten Bilderwelten des mit der Bahn Verreisens hinein transponiert und damit weg von den antisemitischen Propagandasujets und den Elendsbildern aus den Ghettos. Alain Resnais setzt mit *NUIT ET BROUILLARD* einen neuen Maßstab hinsichtlich der Darstellung des Lagersystems. Die Kombination aus emotionalisierender Musik, verständnisvollem Kommentar und Schreckensbildern trifft einen bestimmten Tonfall, dem sich kaum jemand im Publikum entziehen kann und den es vorher im Kontext der Filme über die Lager nicht gab. Jay Leyda vertritt die These, Resnais habe als erster die Schreckensbilder aus den KZs nicht als Schockelement eingesetzt, sondern als Quelle einer mitfühlenden Tragik.

When he was commissioned to make a memorial film to the victims of the death camps, he came to the horrifying footage made at Auschwitz by both Nazis and liberators, and brought to it a passion and a sympathy that left no room for sensationalism. No matter how foreign distributors of *NUIT ET BROUILLARD* [...] have tried to exploit it as a horror film, its spectators come away from it with an awed sense of having witnessed a tragedy. These are the same materials we have seen so often since – what did Resnais do with them to change their impression on us? On the screen we see two kinds of material which complement each other – the empty ruins of Auschwitz today, filmed in a bleak autumnal colour, alternating with a strangely matter-of-fact presentation of its past, the corpses and the pitiful piles of treasures taken from them, shoes, gold teeth, handbags, hair. The colour

of the contemporary scenes increases the stark nakedness of the archive materials. The sound-track never lashes you with flamboyant speech or feverish music; Hanns Eisler's score echoes icily the terrible thing before you.⁸⁵

Bereits über die verhinderte Teilnahme von NUIT ET BROUILLARD in Cannes wird 1956 nicht nur in der Presse in Frankreich und den beiden deutschen Staaten berichtet, sondern selbst Tageszeitungen im fernen Kanada befassen sich mit dem Thema⁸⁶ – hier wird wieder deutlich, dass die Formierung der Holocaust-erinnerung von Beginn an ein transnationales Phänomen ist. Nach der Premiere des Films außer Konkurrenz in Cannes am 8. Mai 1956 und ersten Aufführungen in West-Berlin im Juni und Juli während der Berlinale läuft er Anfang Oktober auf dem Jahrestreffen der Filmclubs in Bad Ems und schließlich am 24. Oktober im Rahmen der 3. Westdeutschen Kulturfilmtage in Oberhausen. Dort erhält er mit dem Prädikat »besonders bemerkenswert« die höchste Auszeichnung. Noch 1956 wird NUIT ET BROUILLARD mit dem Prix Jean Vigo ausgezeichnet, und bereits im November kommt die westdeutsche Fassung ins Kino. Nur ein halbes Jahr später, am 18. April 1957, wird der Film zum ersten Mal in der ARD gezeigt und ab Juni 1957 läuft die französische Originalfassung mit deutschen Untertiteln eine Zeitlang täglich im Babylon Kino in Ost-Berlin.⁸⁷ Der Film bekommt allerdings erst am 13. Juni 1960 als ostdeutsche Synchronfassung mit einem neuen Off-Kommentar eine Zulassung für die Kinos der DDR.⁸⁸ NUIT ET BROUILLARD läuft erst ab 1960 in den USA,⁸⁹ zunächst als untertitelte leicht gekürzte Fassung.⁹⁰ Dieser späte Kinostart steht im Gegensatz zur durchgängigen Präsenz des Films in Europa. Mitte des Jahres 1960 zirkulieren noch immer 150 Kopien mit dem westdeutschen Voice-over in der BRD.⁹¹ Am 7. Dezember 1960 wird eine Aufführung des Films im Cinema 16 in New York angekündigt und NUIT ET BROUILLARD wird von Amos Vogel in seine legendäre Filmografie *Film as a subversive Art* aufgenommen. 1961 ist er bei der Verleihung des britischen BAFTA für den United-Nations-Award nominiert, den Alain Resnais in der Tat in diesem Jahr gewinnt, nur für einen anderen Film, nämlich für HIROSHIMA MON AMOUR (1959, Alain Resnais) – ein Zeichen dafür, dass die Angst vor dem Atomkrieg die Aufarbeitung des Völkermords zeitweilig überdeckt. NUIT ET BROUILLARD hat also schon durch die sich über mehr als vier Jahre hinziehenden Erstausswertung eine erhebliche Medienpräsenz. Im Jahresrückblick des *Daily Telegraph* (31. Dezember 1960) wird er unter »haunting report on Nazi prison camps« als einer von drei sehenswerten Dokumentarfilmen des vergangenen Jahres genannt. Ab 1960 ist NUIT ET BROUILLARD eine feste Bezugsgröße und taucht immer wieder in der internatio-

nalen Presse auf. Der Film begleitet und überschattet die Berichterstattung über Resnais' späteres Werk und wird weiter regelmäßig aufgeführt. Wird er zunächst meist als Auschwitz-Dokumentarfilm gehandelt, findet sich am 25. Februar 1964 in einer Ankündigung im US-amerikanischen *The Evening Herald* zum ersten Mal eine kontrafaktische Beschreibung mit Bezugnahmen auf den Judenmord:

NIGHT AND FOG, regarded by Resnais as his most successful and powerful commentary as well as his greatest accomplishment in film art, concerns Germany's concentration camps and the extermination of the Jews.

In dieser Umdeutung kündigt sich die spätere weltweite Aneignung des Films als Dokumentation des Judenmords an. In einer ausführlicheren Würdigung des Films in der *Los Angeles Times* vom 15. Oktober 1965 vollzieht Kevin Thomas diesen Übergang zur Zuschreibung des Status eines Holocaust-Dokumentarfilms bezeichnenderweise mit einem Rekurs auf das in NUIT ET BROUILLARD verwendete Westerborkmaterial, wenn er anmerkt: »In short we are given a guided tour that is soon interrupted with flashbacks [...] of Jews being herded into cattle cars.« Wenngleich man dies zunächst nur für eine nüchterne Beschreibung des stummen Westerborkmaterials halten könnte, zeigt eine Kritik vom übernächsten Tag in der *Valley Times*, dass hier eine Umdeutung und damit ein Paradigmenwechsel stattgefunden hat, wenn dem Film zugesprochen wird, »to describe the fate which awaited the millions of Jews who vanished behind concentration camp walls«. Auf NUIT ET BROUILLARD trifft dies eigentlich nicht zu, da er die Juden und Jüdinnen im Kommentar nicht erwähnt, aber in der Tat war der Judenmord das zentrale Projekt, um das sich das Lagersystem herum organisierte. Erst 1981 wird NUIT ET BROUILLARD zum ersten Mal in der US-amerikanischen Presse im Zusammenhang mit dem Begriff Holocaust besprochen.⁹² Auch das Westerborkmaterial findet weitere Erwähnungen in US-amerikanischen Kontexten. So geht Charles Krantz, Dozent am New Jersey Institute of Technology in »Teaching NIGHT AND FOG: History and Historiography« (1985) direkt auf das Westerborkmaterial ein: »We are given a glimpse of a deportee inside a box car, helping to bolt his gate shut – sometimes the victim is also an executioner – hurrying people, ...«⁹³

Besonders bemerkenswert und überraschend sind jedoch die Reaktionen in der BRD-Presse. Mehrfach wird implizit Bezug auf das Westerborkmaterial genommen, das offenbar auf viele der Rezensent:innen großen Eindruck macht. Die »Stellungnahme eines jugendlichen Mitarbeiters«, die ungewöhnlich deutlich auf die »Ausrottung der Juden« als eines der Hauptziele der NS-Politik eingeht –

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

je inoffizieller der Kontext, umso größer scheint die Bereitschaft, den Judenmord beim Namen zu nennen – beschreibt die Westerborkmontage minutiös und paraphrasiert sogar das begleitende Voice-over:

»74 Personen« ist auf einem Güterwagen zu lesen, der soeben verschlossen wurde, aus dem soeben Fetzen Papier mit einer letzten Nachricht flattern. Deportiert wurden die Opfer der Verschleppungsaktionen wie gestapeltes, gebündeltes Frachtgut. Für viele von ihnen waren die Gaskammern oder Scheiterhaufen des Lagers gar nicht mehr nötig; der Tod hatte bereits während der Fahrt die erste, strenge Auslese getroffen.⁹⁴

Erstaunlich ist der Abstand zwischen filmischer Erzählung und öffentlicher Wahrnehmung, der sich so nur in Westdeutschland abzeichnet. Der Rekurs auf den Judenmord wird auffallend häufig mit dem Westerborkmaterial in Verbindung gebracht. Bereits in den ersten Besprechungen ist die Rede vom »lange(n) Viehwagenzug«⁹⁵ und von

Filme[n], die im Auftrag der Wehrmacht gedreht wurden. Jüdische Kinder, höchstens 10 Jahre alt, Frauen, Greise, Männer, werden aus Viehwaggons – »Inhalt 73 Personen« – durch das Tor des KZ Auschwitz [...] getrieben.⁹⁶

Im *Echo der Zeit* aus Recklinghausen (24. Februar 1957) wird der Westerborkfilm gar mit dem damals bereits ikonischen Befreiungsmaterial aus Bergen-Belsen auf eine Stufe gestellt:

Zwei Bilder bleiben unvergeßlich: Das ahnungsvolle Gesicht des jüdischen Mädchens im Türspalt des Viehwaggons, und der Schneepflug [der die Leichenberge in Bergen-Belsen bewegt]

und in der *Welt der Arbeit* (5. April 1957) ist zu lesen: »Man sieht, wie jüdische Männer, Frauen und Kinder in Güterzüge verfrachtet werden, ...« Auch die *Kölnische Rundschau* (12. April 1957) geht auf das Westerborkmaterial ein:

Nur zwei Stellen sind von den Pariser Synchronisateuren auf deutsche Bitten hin eliminiert, und wir sollen hier furchtlos genug sein, sie zu nennen: Die ausdrucksvoll kontrastierte Musik Hans [sic] Eislers intoniert ursprünglich auf einem Verladebahnhof [gemeint ist Westerbork, F.S.] Haydns Kaiserquartett, dessen Melodie später zu »Deutschland, Deutschland über alles ...« wurde.⁹⁷

Auch die *Süddeutsche Zeitung* (9. November 1976) berichtet über die Deportationszüge.⁹⁸ Sowohl die fast durchgängigen Verweise auf Juden und Jüdinnen als auch die Bedeutung, die den Deportationen in den westdeutschen Rezensionen eingeräumt wird, sind erstaunlich. Auch wenn in keiner der Rezensionen direkt vom »Holocaust« die Rede ist, wird NUIT ET BROUILLARD in der BRD-Presse von Anfang an der Status einer Dokumentation über den Judenmord zugeschrieben. Auch belegt die wiederholte Beschreibung des Westerborkmaterials dessen Bedeutung für diese Einordnung und damit auch für die Entstehung des Geschichtsbilds der Deportationen und der Formierung der Gedächtnisse vom Judenmord überhaupt. Die Kritiken im von der Katholischen Filmkommission für Deutschland herausgegebenen *Filmdienst* und im *Evangelischen Filmbeobachter* verweisen auf einen weiteren, zentralen Aspekt von NUIT ET BROUILLARD, und zwar auf die – im Gegensatz zu EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK – über das Voice-over vermittelte, stille Anklage, die ohne Hass auskommt. In diesem Versuch, die Erinnerung an das Lagersystem mit Mitleid aufzuladen, resonieren die Bilder aus Westerbork umso stärker, da deren Friedlichkeit unter dem Eindruck des fatalistischen Kommentars eine umso stärkere, geradezu tragische Wirkung entfaltet. Die Forderung des *Evangelischen Filmbeobachters*, den Film nicht »der kommerziellen Filmwirtschaft« zu überlassen, sondern den »Kirchen als zuverlässigsten Treuhändern« zu überantworten, »als Anschauungsmittel und als immerwährende Zuchtrute zur Buße«, verdeutlicht einmal mehr seine emotionale Wirkung. In der DDR-Presse lässt sich eine solche Entwicklung hingegen nicht feststellen. Der Begriff »Juden« taucht im *ND*, in der *Berliner Zeitung* und in der *Neuen Zeit* im Zeitraum 1945–1990 in Bezug auf den Film überhaupt nicht auf und auch das Westerborkmaterial oder der Topos Deportation finden keine Erwähnung.

Die Literatur zu NUIT ET BROUILLARD geht, mit Ausnahme einer kurzen Erwähnung bei Lindeperg,⁹⁹ nicht näher auf das Westerborkmaterial ein. Immerhin führt der deutsche Internetauftritt »Durchblick-Filme« in seiner Hintergrunddarstellung zu NUIT ET BROUILLARD den Westerborkfilm als Quelle auf und zählt ihn zu den Materialien der Täter und Täterinnen.¹⁰⁰ Der Regisseur von EEN SCHIJN VAN TWIJFEL, Rolf Orthel, erinnert sich in einem Interview 2017 daran, wie er NUIT ET BROUILLARD zum ersten Mal 1958 in einer Vorstellung des Pariser Cineclubs sah, als Vorprogramm von CONFIDENTIAL REPORT (1958, Orson Welles) – seiner Erinnerung nach unter Protest des Publikums; ein Zuschauer versuchte, die Befreiungsbilder mit ausgestreckten Armen vor der Leinwand zu verdecken. Orthel ist sich sicher, damals das Westerborkmaterial als Aufnahmen der Deportation niederländischer Juden und Jüdinnen erkannt zu haben, da ihm die Perso-

nenwaggon der dritten Klasse aus seiner Kindheit vertraut waren. Hier wird deutlich, dass Archivmaterial, wie der Westerborkfilm, sehr unterschiedliche Erinnerungen wachrufen kann. Das Publikum in der unmittelbaren Nachkriegszeit hat konkretere Assoziationen als beispielsweise das durchschnittliche Publikum der 1970er und 1980er Jahre. Zuschauer:innen erkennen mitunter nationale Eigenheiten wie die Eisenbahnwaggon, und dem Publikum der 1950er Jahre sind viele der verwendeten Materialien aus der persönlichen Erinnerung bekannt, wie beispielsweise Wochenschaubeiträge. Dadurch geht der allegorische Effekt, mit dem NUIT ET BROUILLARD ein virtuelles Lagersystem durch eine typisierende Verwendung der Bilder entstehen lässt, für das Publikum der unmittelbaren Nachkriegszeit häufiger mit einem Parallelerlebnis des Erkennens dieser Orte einher.

Zum ersten mal nach NUIT ET BROUILLARD wird das Westerborkmaterial zwei Jahre darauf von einer DEFA-Kurzfilm-Produktion verwendet, die den kapitalismuskritischen Ansatz des vielbesprochenen und auch in der DDR verfügbaren Essayfilms von Resnais übernimmt und radikalisiert. In EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK (1958) wird die Verhaftung und die Deportation der deutsch-jüdischen Familie im niederländischen Exil zum Anlass genommen, Verbindungen des nationalsozialistischen Lagersystems zur Industrie in der BRD aufzuzeigen. Indem die bereits in NUIT ET BROUILLARD im Bildmaterial aus der NS-Zeit dargestellten, aber nicht namentlich genannten Täter und Industriellen, wie der Westerborker Lagerkommandant Gemmeker und der Architekt Max Faust, hier mit ihren neuen beruflichen Positionen und aktuellen Wohnanschriften in Westdeutschland genannt werden, wird der bei Resnais eher latente Ansatz einer Aktualisierung des Tatvorwurfs konkretisiert. Trotz vieler Ähnlichkeiten handelt es sich bei dieser Nutzung des Westerborkmaterials nicht einfach um eine Übernahme aus Resnais' Film, sondern um eine eigenständige Montage, in der auch Material eingeschnitten wird, das Resnais nicht benutzt.¹⁰¹ So lässt sich schon an der Verwendung ablesen, dass die DEFA über eine eigene Quelle für das Westerborkmaterial verfügte.¹⁰² Und in der Tat besucht Regisseur Joachim Hellwig Ende 1957 das RIOD persönlich und bittet dessen Direktor Loe de Jong um Unterstützung für einen »Film über die SS und die Konzentrationslager«. ¹⁰³ Loe de Jong ist offenbar unsicher und fragt daher im Januar 1958 bei Hilmar Hoffmann nach, dem damaligen Leiter der Kulturfilmtage Oberhausen, den Hellwig selbst bei seinem Besuch als Referenz angibt. Er wolle auf keinen Fall einen Film unterstützen, der »einen Angriff darstellt auf die Niederlande und seine Verbundeten [sic]«. ¹⁰⁴ Hoffmann antwortet umgehend und bescheinigt Hellwig zwar künstlerische Begabung, nimmt de Jong aber nicht dessen Bedenken hinsichtlich der

politischen Ausrichtung des Regisseurs.¹⁰⁵ De Jong entscheidet sich dennoch, Hellwig zu helfen, und am 24. April wird Material des Westerborkfilms nach Ost-Berlin geschickt. Aus der Korrespondenz über die Erstattung der Unkosten geht hervor, dass Loe de Jong Hellwig damals eine 16-mm-Negativkopie bereitstellt. Es handelt sich mit Sicherheit um ein Duplikat des 2019 in den Niederlanden wiederentdeckten Negativmaterials. Die gesamte Korrespondenz und auch der Versand des Westerborkmaterials wird über Hellwigs Privatanschrift in Ost-Berlin abgewickelt, staatliche Stellen sind anscheinend nicht beteiligt.

Zur Illustration der Deportation von Anne Frank werden Einstellungen vom dritten Zug, unterschritten mit WFD-Material verwendet, und bei der Ankunft in Auschwitz kommen drei Einstellungen vom zweiten Zug zum Einsatz. Die vergleichsweise friedlichen bzw. indifferenten Deportationsbilder aus Westerbork, unterlegt mit treibender, unheilverkündender Musik, werden in einer Montage verfremdeten Nahaufnahmen des Gesichts von Anne Frank gegenübergestellt, die zusätzlich mit der Toncollage einer gewalttätigen Festnahme unterlegt sind. Die Verwendung einer Einstellung aus dem WFD-Material (die Kamera blickt aus dem Inneren eines Waggons nah auf die Einsteigenden) trägt zu einer Dramatisierung im Stil einer Spielfilmsequenz bei. Damit durchbricht die Montage in *EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK* den zurückhaltenden und beobachtenden Blick der Aufnahmen des Westerborkfilms zugunsten einer stärker emotionalen Involvierung des Publikums. Wir sehen zunächst Anne Frank, durch den Spion an der Haustür blickend, also aus der Täterperspektive. Dann schneidet die Kamera unvermittelt auf die Perspektive von Anne Frank und wir blicken in die Augen eines Täters – das Licht geht aus, die Tür wird gewaltsam aufgestoßen. Als das Licht wieder angeht, sehen wir eins der ikonischen Portraits von Anne Frank und der Erzähler erklärt lakonisch: »So war es«. Das Westerborkmaterial wird als Illustration der Deportation immigrierter Juden und Jüdinnen im Prinzip sachgemäß verwendet, mit der Einschränkung, dass statt der Deportation nach Auschwitz hier die Deportation der Franks nach *Westerbork* illustriert wird. Zum ersten Mal verwendet werden die Bilder des zweiten Zugs und die später sehr populäre, bereits erwähnte Einstellung des Blicks aus dem Waggon heraus (WFD-Material), beide sind nicht in *NIJT ET BROUILLARD* zu finden. Es werden also offenbar beide Quellen erneut gesichtet. Auffällig ist, dass keine Einstellungen verwendet werden, in denen Personenwaggons zu sehen sind. Damit verstärkt der Film eine der Tendenzen bei der Formierung des Geschichtsbilds der Deportationen, die heute nur noch als Transport in Viehwaggons vorgestellt werden.¹⁰⁶ Wenige Minuten nach der Deportationsmontage wird das Westerborkmaterial ein weiteres Mal verwendet und diesmal

unsachgemäß. Die verwehrten Häftlinge des sogenannten zweiten Zugs aus dem KL Herzogenbusch in Holzpantinen werden zu dokumentarischen Aufnahmen vom Bahnhof in Auschwitz deklariert. Diese Umdeutung ist für die Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials folgenreich, da sie immer wieder übernommen wird und ab den 1980er Jahren kanonisch wird. Ähnlich wie in *NUIT ET BROUILLARD* ist in *EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK* der Zusammenhang zwischen Deportationen und Zwangsarbeitssystem ein zentrales Thema. Von der Ankunft der Franks in Auschwitz geht der Film über zu den Größen der deutschen Wirtschaft und deren Involvierung in Firmen in Monowitz und schließlich zu deren Positionen in Westdeutschland zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Films. Der Holocaust wird als kapitalistischer Exzess interpretiert.

Während Olga Wormser und Alain Resnais das Westerborkmaterial zunächst in Ermangelung anderer Bilder nutzen, kann man hier davon ausgehen, dass der Lagerfilm Hellwig während seiner Recherchen in den Niederlanden bereits bekannt ist, gezielt von ihm gesucht und in Kenntnis der Verwendung in *NUIT ET BROUILLARD* ausgewählt wird. Wie durch die Auswertung der DDR-Presse gezeigt werden konnte, ist *NUIT ET BROUILLARD* in der sowjetisch besetzten Zone auch infolge der Kontroverse um dessen Premiere in Cannes gut bekannt, und dem Produktionsteam von *EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK* ist eine Verleihfassung zugänglich. Hellwigs nachweislicher Zugriff auf das gesamte Material legt nahe, dass die folgenreiche Verwendung der Bilder vom zweiten Zug für die Ankunft in Auschwitz unter bewusster Inkaufnahme der Zweckentfremdung erfolgt. Der *AUGENZEUGE* (A17, 1959) berichtet über Hellwigs Film und verwendet dabei drei Einstellungen aus Westerbork, allerdings stammen nur zwei aus dem DEFA-Film. Das Material wird also sogar für den Wochenschaubericht ein weiteres Mal gesichtet und eigens dafür ausgewertet.

EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK hat seinen Kinostart offiziell am 13. März 1959,¹⁰⁷ eine erste Aufführung findet allerdings schon am 15. Dezember 1958 statt.¹⁰⁸ Am 25. Februar wird er im Rahmen einer Pressekonferenz des Ausschusses für Deutsche Einheit im Senatssaal der Berliner Humboldt-Universität vor mehr als 100 in- und ausländischen Korrespondent:innen aufgeführt.¹⁰⁹ Anlass der Pressekonferenz ist die Vorlage einer Liste von 800 in der BRD beschäftigten Richtern, die während des Nationalsozialismus als Sonder- und Kriegsrichter im Sinne des NS-Regimes geurteilt haben. Angesichts des international besetzten Präsidiums der Pressekonferenz titelt das *Neue Deutschland* martialisch: »Europas Völker klagen Bonn an«. Die in der *Berliner Zeitung* und der *Neuen Zeit* ebenfalls als Titelschlagzeile erscheinende Berichterstattung über die

Pressekonferenz sorgt dafür, dass EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK schlagartig in Ost- und kurz darauf auch in Westdeutschland zu Bekanntheit gelangt. Der Film wird von Anfang an als Teil der politischen Auseinandersetzungen zwischen Ost und West instrumentalisiert und taucht auch in den folgenden Tagen und Wochen immer wieder in diesem Zusammenhang in den Medien auf. Die Prominenz, die Hellwig seiner BRD-Kritik in EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK einräumt, und die verspätete Zulassung von NUIT ET BROUILLARD sind beides typische Symptome für die Unsicherheit und die Zurückhaltung bei der Aufarbeitung des Judenmords Ende der 1950er Jahre in der DDR. Gründe hierfür sind der staatlich verordnete Antifaschismus, der auf den kommunistischen Widerstand fokussiert, sowie ein im Zuge der antistalinistischen Schauprozesse neu aufkommender, als Antizionismus gefärbter Antisemitismus.¹¹⁰ Trotz allem erwähnt die DDR-Presse die jüdische Herkunft Anne Franks, und im *ND* werden die Verantwortlichen mehrfach als »Judenmörder« tituliert. Zu den im Film identifizierten noch lebenden Tätern gehört auch der ehemalige General der Waffen-SS Karl Wolff. Wolff wird einige Jahre später, 1964, wegen Beihilfe zum Mord zu 15 Jahren Gefängnis verurteilt. Wolff, Himmlers Adjutant, und maßgeblich an der Durchführung der Aktion Reinhardt beteiligt, wird in den 1970er Jahren zeitweilig zu einem beliebten Holocaust-Zeitzeugen, und tritt unter anderem in der Serie *THE WORLD AT WAR* (1973–74, Hugh Raggett, John Pett, David Elstein, Ted Childs, Michael Darlow, Martin Smith) auf, in der auch Westerborkmaterial verwendet wird.

Auch in den Niederlanden hat EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK ein erhebliches Presseecho. Nachdem es zunächst den Anschein hat, dass er zugelassen wird, berichten die Zeitungen am 11. März 1959 über ein überraschendes Verbot.¹¹¹ Im Zusammenhang mit dem Kinostart des Films in New York am 17. März wird über Proteste gegen dieses Verbot berichtet.¹¹² Eine ausführlichere Kritik im *Provinciale Drentsche en Asser Courant* erwähnt das Deportationsmaterial und rechtfertigt das Zensurverbot mit Rücksicht auf das Verhältnis zur BRD.¹¹³ Das nachträglich von der niederländischen Regierung an den dafür zuständigen Institutionen vorbei dekretierte Verbot des Films hat jedoch Konsequenzen. Zwei der Mitglieder des Zentralrats der Filmzensur verlassen das Gremium aus Protest über die Einmischung.¹¹⁴ Das Verbot wird zwar offenbar nie offiziell revidiert, dennoch kommt der Film in den Niederlanden mehrfach zur Aufführung. Im Februar 1960 erscheinen mehrere den Film betreffende Leserbriefe.¹¹⁵

Bereits am 21. April 1959 wird der Film in Wien aufgeführt.¹¹⁶ Dass in Österreich über den Film und dessen Aufführungen¹¹⁷ ausschließlich in der kommunistischen Monatszeitschrift *Der Neue Mahnruf* berichtet wird, zeigt jedoch, dass

er jenseits linker Kreise kaum wahrgenommen wird. Laut Hellmann stellt die DEFA »englische, französische, italienische, finnische und schwedische Fassungen« des Films her.¹¹⁸ EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK läuft auf den Internationalen Filmfestspielen in Moskau¹¹⁹ und erhält 1959 auf Festivals in Wien¹²⁰ und Prag¹²¹ Preise. 1960 wird er bei der III. Kurz- und Dokumentarfilmwoche Leipzig mit dem Hauptpreis geehrt. In den amerikanischen Zeitungen finden sich, anders als in der DDR-Presse zur Zeit der Veröffentlichung,¹²² direkte Bezugnahmen auf die verwendeten Archivfilme. Die Kritik im *Boston Globe* vom 10. März 1959 erwähnt sogar indirekt das Westerborkmaterial als »actual Nazi-shot newsreels of Jewish deportations« und verweist explizit auf Westerbork und Lagerkommandant Gemmeker. Neben einer wohlwollenden Kritik von Margaret C. Anderson, die in mehreren US-Zeitungen gedruckt wird, gibt es allerdings auch eine negative im britischen *Guardian* vom 14. September 1960, die dem Film vorwirft, im Stil der Nazi-Propaganda zu argumentieren. Der Autor Terence Prittie, damals oft als »christlicher Zionist« bezeichnet, rechnet in seinem Bericht gleich mit der gesamten Dokumentarfilmproduktion der DEFA ab. Im westlichen Ausland sorgt EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK für Kontroversen. Bei den DDR-Filmwochen im englischen Coventry 1959 wird der Film zunächst nicht zugelassen,¹²³ dann aber schließlich doch für den Raum London freigegeben.¹²⁴ 1960 schließlich wird die Aufführung bei den Dokumentarfilmtagen in Mannheim durch den Bürgermeister untersagt.¹²⁵ Es ist unklar, ob die in der Presse kolportierte Rücknahme des Films durch die DDR-Delegation überhaupt möglich war oder ob die Aufführung unter den angeblich vom Bonner Interministeriellen Filmprüfungsausschuss erlassenen Auflagen stattfindet. Leider lassen die Berichte in der Presse in diesem Punkt keine eindeutigen Schlüsse zu. Dass der Interministerielle Filmprüfungsausschuss seit 1954 an der FSK vorbei Filme aus dem Ostblock zensierte oder verbot, indem er sie als Waren deklarierte, ist allerdings gut dokumentiert.¹²⁶ Laut *Der Spiegel* musste der Film um Szenen von der »Jagd auf Juden in Amsterdam« gekürzt werden, und es ist nur eine ausgewählte Gruppe von staatlichen Vertreter:innen und Journalist:innen zu einer Vorführung außerhalb des offiziellen Programms zugelassen.¹²⁷ Die widersprüchlichen und lückenhaften Berichte gehen auch darauf zurück, dass die zur Aufführung zugelassenen Journalist:innen sich verpflichten müssen, »die Vorführung der Filme, ihren Inhalt, die Diskussion und das Ergebnis der Arbeitstagung nicht zu publizieren.«¹²⁸ Die Bonner Zensur ist hier möglicherweise effektiv. 1969 läuft der Film im Rahmen der Retrospektive »20 Jahre Kurzfilmschaffen der DDR« auf der XII. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, und hier nennt das Programm in der

kurzen Zusammenfassung die »Bilder von der Deportation holländischer Juden, vom Judensammellager Westerbork«. ¹²⁹ Das *Neue Deutschland*, die *Berliner Zeitung* und die *Neue Zeit* kündigen bis in die 1980er Jahre regelmäßig Wiederauführungen von EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK an. ¹³⁰ Damit steht der Film nicht nur mit der ursprünglichen Migration des Archivmaterials in die DDR in Verbindung, sondern ist bis zur Wiedervereinigung wiederholt Anlass für die Aufführung der Szenen aus Westerbork, sowohl im Fernsehen der DDR als auch in Kinoveranstaltungen.

Der DEFA-Spielfilm STERNE (1959, Konrad Wolf) enthält Deportationsszenen, die zwar keine offensichtlichen *re-enactments* wie in Lo-LKP (1949) sind, aber dennoch an die Bilder aus Westerbork erinnern (Abb. 51). Der freundliche SS-Mann, der den Kindern in den Waggon hilft, die Kreideaufschrift und das Schließen der Riegel erinnern an die Montagen aus WFD-Material und Westerborkfilm.

In Westdeutschland wird das Westerborkmaterial zum ersten Mal ausführlich in der Fernsehproduktion ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR! (1959, Peter Schier-Gribowsky) verwendet, und der Eindruck, dass es sich hier um ein symbolisches Auf- oder Nachholen handelt, spiegelt sich im Voice-over wider, das die Erstausführung des Materials im Fernsehen der BRD betont. Diese erste westdeutsche Verwendung geht in Hinsicht auf Kontextualisierung und Umfang des gezeigten Materials weit über ihre Vorgänger hinaus. Finden sich in NUIT ET BROUILLARD 24 Einstellungen aus Westerbork und in EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK immerhin noch 13, so zeigt ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR! mit 40 Einstellungen als erster Dokumentarfilm überhaupt den gesamten zweiten und weite Teile des dritten Zugs. In der Mitte der Montage wird das Westerborkmaterial mit einer selig nach oben schauenden Anne Frank überblendet. Obgleich der Kommentar nicht weiter darauf eingeht, ist dies zumindest eine visuelle Bezugnahme auf den Anne-Frank-Film von Joachim Hellwig. Auch wenn ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR! damals weit weniger Beachtung erfährt als NUIT ET BROUILLARD und EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK, stellt er für die Verwendungsgeschichte dennoch einen wichtigen Schritt dar. Denn mit seiner Herstellung 1959 ist das Westerborkmaterial nicht nur in Frankreich und der DDR verfügbar, sondern auch in einem der westdeutschen Rundfunkarchive, und wird von nun an regelmäßig in westdeutschen Produktionen eingesetzt. So verwendet Peter Schier-Gribowsky in den folgenden drei Jahren Westerborkmaterial in zwei weiteren TV-Filmen und bis 1965 erscheinen darüber hinaus fünf weitere westdeutsche Produktionen mit Westerborkmaterial.



Abb. 51 Screenshots aus STERNE (1959).

7.2.3 Das Westerborkmaterial in den Kompilationsfilmen (1960–1965)

Noch bevor der Eichmannprozess beginnt, hat Erwin Leisers *MEIN KAMPF* Premiere.¹³¹ Laut Leisers Erinnerungen in *Gott hat kein Kleingeld* ist die Herstellung von *MEIN KAMPF* unmittelbar mit Alain Resnais' *NUIT ET BROUILLARD* verbunden. Leiser kann den Filmverleiher Tore Sjöberg davon überzeugen, *NUIT ET BROUILLARD* für den Vertrieb in Schweden zu importieren, indem er ihm verspricht, eine Kompilation aus Wochenschauen und Archivmaterialien zur Schlacht in Stalingrad zusammenzustellen, die schließlich mit Resnais' Film zusammen ein abendfüllendes Programm ergibt.¹³² Mit dem Geld, das Sjöberg mit diesem Programm verdient, stellen die beiden dann *MEIN KAMPF* her. Immerhin vier Abschnitte des Films befassen sich mit dem Judenmord. Es gibt eine Passage über die Verfolgung der Juden und Jüdinnen in Polen mit Bildern aus dem Ghettofilm¹³³ und eine über Zwangsarbeit,¹³⁴ die sich in der zweiten Hälfte mit dem Massenmord in den Gaskammern befasst und ganz am Ende erst auf die Ermordung der ungarischen Judenheit und dann auf den Völkermord im Allgemeinen eingeht.¹³⁵ In der ersten Hälfte dieser Passage über Zwangsarbeit wird das Westerborkmaterial verwendet. Schließlich folgt ein dritter Abschnitt, der sich explizit mit dem Judenmord und der Liquidierung des Warschauer Ghettos auseinandersetzt.¹³⁶ Der Film schließt mit Befreiungsbildern aus Auschwitz und Sonnenburg,¹³⁷ erwähnt aber die Juden und Jüdinnen als Opfergruppe zunächst nicht und stellt nur einen Bezug zwischen den Kindern, die ihre Nummerntätowierungen zeigen, und den medizinischen Experimenten her. Zu den Bildern aus Sonnenburg suggeriert der Kommentar, es handle sich bei den Toten vorwiegend um deutsche Widerstandskämpfer:innen. Erst ganz am Ende nennt das Voice-over die Juden und Jüdinnen als Hauptopfergruppe der Vernichtung in den Konzentrationslagern. Diese vier Abschnitte sind zusammen rund 15 Minuten lang und machen weniger als ein Fünftel der 117 Minuten Gesamtlänge aus. Auch *MEIN KAMPF* verwendet das Westerborkmaterial, möglicherweise inspiriert durch *NUIT ET BROUILLARD*, also nicht im Zusammenhang mit der Ermordung der Jüdinnen und Juden, sondern in einer Passage über die für die deutsche Kriegswirtschaft überall in Europa verhafteten und deportierten Zwangsarbeiter:innen. Unterlegt ist die Montage mit Dvoraks »Stabat Mater Dolorosa« und dazu referiert ein lakonisches Voice-over über Sklavenarbeiter:innen und Kriegsindustrie, Deportation und Ermordung. Juden und Jüdinnen werden nicht erwähnt.¹³⁸ Für diese Montage wird die aus dem Kurzfilm über Anne Frank von Joachim Hellwig vertraute Abfolge von Einstellungen des Westerborkmaterials kopiert und nur um eine

Einstellung gekürzt. Kurz danach folgen Szenen vom zweiten Zug für die Ankunft in Auschwitz. Es handelt sich dabei um eine fast vollständige Übernahme der beiden Montagen aus EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK. In Bezug auf Erlls *travelling memory* handelt es sich hier also nicht mehr um die Übernahme von *content*, sondern bereits um die ersten Ansätze zur Entstehung von *form*: Leiser übernimmt nicht nur die Einstellungen vom zweiten Zug, sondern auch deren Status als Material aus Auschwitz. Der Montage vorangestellt finden sich weitere Einstellungen aus dem WFD-Material, was nahelegt, dass dieses Material von der Produktion neu gesichtet wurde. Durch die Einbettung der Passage über Zwangsarbeit in die Abschnitte Konzentrationslager und Liquidierung des Warschauer Ghettos und durch das abschließende Urteil, die Juden und Jüdinnen seien Hauptopfergruppe gewesen, wird das Westerborkmaterial als auch dem Judenmord zugehörend interpretierbar. Dieser Zusammenhang wird aber weder vom Voice-over noch vom Schnitt explizit hergestellt.

In der DDR-Presse wird über eine Aufführung unter dem Titel BLUTIGE ZEITEN bei den Festspielen in Karlovy Vary 1960¹³⁹ und den Gewinn des Preises für den besten Dokumentarfilm auf dem 4. Internationalen Filmfestival in San Francisco berichtet.¹⁴⁰ Am 10. Januar 1961 erscheint im *Neuen Deutschland* ein ausführlicher Artikel über die »Affäre Leni Riefenstahl« im Zusammenhang mit ihren Forderungen nach Tantiemen für TRIUMPH DES WILLENS. Leiser behauptet in seinen Memoiren, die Produktionsfirma Minerva habe die Klage von Riefenstahl in drei Instanzen abwehren können.¹⁴¹ Wie aus den Zeitungsberichten hervorgeht, wurde Leni Riefenstahl jedoch in einer wahrscheinlich außergerichtlichen Einigung eine erhebliche Summe (in ihren Memoiren erinnert sie 35.000,00 DM)¹⁴² für die Verwendung der Szenen aus TRIUMPH DES WILLENS gezahlt.¹⁴³ Auf MEIN KAMPF selbst gehen die Berichte in der DDR-Presse jedoch kaum ein und, wie bei fast allen anderen hier untersuchten Filmen, schreiben die Journalist:innen in Ostdeutschland nur selten über Archivmaterial. In der BRD dagegen sind die Berichte zahlreich und sie befassen sich häufig mit den verwendeten Archivalien. Hier führt die nachträgliche Forderung von Tantiemen für das aus TRIUMPH DES WILLENS verwendete Filmmaterial zu einer zusätzlichen Aufmerksamkeit für Fragen der Provenienz, und es wird sogar die Nichtverwendung bestimmter Materialien thematisiert. So wird in der *Rheinischen Post* angemerkt, dass aufgrund des Fokus auf NS-Politik kein Eva-Braun-Material verwendet wurde.¹⁴⁴ Die gesichtete Menge an Archivmaterial, »200.000 Meter Dokumentarfilm«, ¹⁴⁵ Verweise auf Ausschnitte aus TRIUMPH DES WILLENS und auf das Material aus dem Warschauer Ghettofilm, verbunden mit Leisers Behauptung aus dem Voice-over,

Goebbels habe den Ghettofilm unter Verschluss gehalten, da er Mitleid erregte, sind wiederkehrende Topoi der Berichterstattung.¹⁴⁶ Die westdeutsche Presse ist dem Film gegenüber weitgehend positiv eingestellt. MEIN KAMPF wird als »bisher sehenswerteste Bildfolge über das Dritte Reich« gelobt und mehrfach über NUIT ET BROUILLARD gestellt.¹⁴⁷ Auch wenn hier und da das Material der Schauprozesse gegen das Umfeld der Attentäter des 20. Juli 1944 erwähnt wird oder die Archivalie TÄTIGKEIT DER POLIZEI IM GENERALGOUVERNEMENT (1941) gut erkennbar beschrieben wird,¹⁴⁸ so liegt der Fokus auf den Bildern vom Judenmord. An der Berichterstattung wird ein erhebliches Interesse an den Quellen deutlich. Soweit diese im Film angegeben werden, finden sie sich auch in den Berichten wieder.¹⁴⁹ Der wiederkehrende Verweis auf DU UND MANCHER KAMERAD (1956, Andrew Thorndike, Annelie Thorndike), dem ersten Film, der Material aus dem Warschauer Ghettofilm verwendet, deutet auf aus heutiger Sicht unverhältnismäßig gute Kenntnisse hinsichtlich Provenienz und bisheriger Verwendung der Archivmaterialien seitens der Rezensent:innen hin.¹⁵⁰ Ab August – MEIN KAMPF läuft seit einigen Wochen fast bundesweit und wird mit 1,6 Mio. verkauften Eintrittskarten einer der erfolgreicher Kinofilme des Jahres – werden mehrfach Zuschauer:innenbefragungen vor den Lichtspielhäusern durchgeführt.¹⁵¹ Eine solche nichtrepräsentative Umfrage der *Süddeutschen Zeitung* vom 7. August 1960 vor dem Kino in der Kaufingerstraße in München ergibt ein eindeutiges, wenn auch überraschendes Bild. Alle befragten Personen äußern sich zur Darstellung der Verfolgung und Ermordung der Jüdinnen und Juden. Dabei macht dieses Thema, wie eingangs erwähnt, nur einen kleinen Teil des Films aus. Diese sehr selektive oder kreative Wahrnehmung, ja fast schon Umdeutung, erinnert an das westdeutsche Presseecho bei NUIT ET BROUILLARD, der ebenfalls trotz seines Fokus auf die Résistance-Kämpfer als Dokumentation des Judenmords wahrgenommen wurde. Was in der Mehrzahl der Berichte auf sehr unterschiedliche Weise thematisiert wird, ist die mangelhafte Vermittlung der Geschichte des Nationalsozialismus und insbesondere des Völkermords an den Juden und Jüdinnen in staatlichen Bildungsprogrammen und -einrichtungen. MEIN KAMPF wird als exklusives Informationsangebot für junge Leute gelobt. Den Zeitungsberichten zufolge besteht das Publikum besonders in Westdeutschland vor allem aus jüngeren Zuschauer:innen. Leiser erinnert in seinen Memoiren, das MEIN KAMPF »vor allem ein junges Publikum [hatte], das hier Antworten auf Fragen bekam, die die ältere Generation noch fünfzehn Jahre nach dem Kriegsende nicht beantworten wollte«. ¹⁵² Nach 1937 Geborene, die zum Ende des Krieges noch im Grundschulalter waren, sind 1960 23 Jahre alt oder jünger und stellen die Ältes-

ten einer neuen Generation dar, die das »Dritte Reich« nicht mehr aus eigener Anschauung kennt. Diese Teilung der Gesellschaft in erste und zweite Generation wird auch in den Kommentaren der Zuschauer:innen thematisiert. Der *Münchener Merkur* zitiert bei einer Umfrage am 29. August 1960 eine in Hinsicht auf die vorhandenen Gedächtnisse bemerkenswerte Ablehnung des Films:

Ich selbst habe keine Neigung, in diesen Film zu gehen, und ich werde ihn auch nicht ansehen, aber ich habe meinen Sohn hineingeschickt. Ich finde, alle jungen Leute über 14 sollten ihn sich ansehen, denn diese Aufklärung tut not, und viele Eltern haben doch einfach Hemmungen, ihren Kindern darüber zu berichten. Ich selbst habe das Dritte Reich von A – Z »erlebt« – ich war kein PG, und ich werde auch ohne Dokumentarfilme diese Zeit niemals vergessen können!

Auch *Der Spiegel* berichtet darüber, wie Riefenstahl im April 1961 in den Münchener Kammer-Lichtspielen mit ihrer Cutterin Erna Peters die Passagen aus TRIUMPH DES WILLENS in MEIN KAMPF mit der Stoppuhr abmisst, um die in Rechnung zu stellenden Lizenzgebühren (die Summe von 35.000 DM für 337 Meter wird genannt) zu ermitteln. In der Riefenstahl-Episode scheint der damals virulente Antagonismus zwischen jegliche Schuld abstreitenden Täter:innen und um Aufklärung bemühten Opfern des Nationalsozialismus einmal auf, ansonsten bleibt er im Zusammenhang der Berichterstattung über die untersuchten Filme eher latent. Dass Erwin Leiser Jude ist, und er infolge des Berufsverbots seines Vaters Anfang der 1930er Jahre als 10-Jähriger seiner Familie ins schwedische Exil folgen muss, wird in der deutschen Presse an keiner Stelle erwähnt. Die ostentativen Hinweise auf die Ausgewogenheit der Darstellung und die Abwesenheit pauschaler Schuldzuweisungen deutet jedoch darauf hin, dass viele der Journalist:innen Leisers jüdische Herkunft als bekannt voraussetzen und vorauseilend negative Erwartungen an den Film, die sie vor der Sichtung möglicherweise selbst gehegt haben, dämpfen wollen. Vereinzelt gehen Berichte in westdeutschen Zeitungen auf die Intervention Leni Riefenstahls ein, allerdings durchweg ablehnend.

In der kurz nach der Premiere des Films bei Fischer erscheinenden *Bild-dokumentation nach Erwin Leisers Film* ist auch ein Bild von Settela abgedruckt. Es findet sich nur sieben Seiten nach den letzten Bildern aus dem Warschauer Ghetto und scheint dadurch weniger stark von diesen getrennt als im Film. Die Umdeutung von MEIN KAMPF von einem Film über den Werdegang Hitlers in einen Holocaust-Dokumentarfilm lässt sich auch anhand der den Film begleitenden

Publikationen gut nachvollziehen. In der *Bilddokumentation* von 1960 sind immerhin 19 der 100 Doppelseiten dem Judenmord gewidmet, allerdings verzichtet diese erste Ausgabe des Fischer-Verlags auf die Befreiungsbilder aus Auschwitz und verwendet ein Hitlerbild auf dem Umschlag. Die um 44 Doppelseiten stärkere, 1979 bei Zweitausendeins erscheinende Wiederauflage hat die Zahl der Bilder mit Holocaustbezug auf 54 erhöht und damit mehr als verdoppelt, steigert den Anteil also von 19 % auf 38 % und verwendet ein wenn auch wenig bekanntes Foto aus dem Stroop-Album auf dem Einband anstelle der Abbildung Hitlers. Die Wiederauflage der Edition durch den Beltz Athenäum Verlag 1995 ersetzt das unbekannte Foto durch das ikonische Bild des Jungen mit erhobenen Händen aus dem Stroop-Album. Damit vollzieht der Verlag ab Ende der 1970er Jahre die schon bei seiner Premiere stattfindende Umdeutung von MEIN KAMPF in einen Holocaust-Dokumentarfilm auch in den begleitenden Materialien nach.

Die internationale Berichterstattung geht von Anfang an auf das verwendete Material der Täter:innen ein, nennt allerdings nur Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS¹⁵³ und den Warschauer Ghettofilm¹⁵⁴ als Quellen und nicht das Westerborkmaterial. Dass die Täter:innen mit von ihnen selbst gedrehten Materialien überführt werden – »almost all this horror is recorded by Nazi cameramen in film, captured from propaganda minister Goebbels's obscene library«¹⁵⁵ – ist immer wieder Thema. Die zeitliche Nähe zum Eichmannprozess lässt einen der Kommentare betonen, dass MEIN KAMPF eigentlich keinen Schwerpunkt auf die Ermordung der Juden und Jüdinnen hat,¹⁵⁶ aber diese Differenzierung verliert sich in der Masse der ausführlichen Beschreibungen von Szenen aus dem Warschauer Ghetto. Leisers jüdische Abstammung erwähnen die US-amerikanischen Zeitungen nicht. Er firmiert meist als »Swede, born in Germany«.¹⁵⁷ Kein Film über das Dritte Reich und den Judenmord vorher hat in den USA ein vergleichbares Presseecho ausgelöst. Diese Aufmerksamkeit hat sicher auch mit dem gerade beginnenden Eichmannprozess in Jerusalem zu tun. Auch die US-amerikanischen Zeitungen – ähnlich wie die befragten Zuschauer:innen in Westdeutschland – fokussieren auf die Darstellung der Verfolgung der Jüdinnen und Juden. Die grausamen Bilder der Unterernährung im Warschauer Ghetto und das Vernichtungslager Auschwitz sind die dominierenden Bezugspunkte, das Thema Deportation kommt fast gar nicht vor. An den US-amerikanischen Kritiken lässt sich aber auch zeigen, wie fragil diese Gedächtnisbildung zu Anfang noch ist. Während fast alle der 25 zwischen April und Juni 1961 untersuchten englischsprachigen Kritiken ihren Schwerpunkt auf das Material aus dem Warschauer Ghetto legen, konzentrieren sich die 17 folgenden aus dem

Juni und Juli 1961 auf die geringe Gewinnbeteiligung Leisers bei der Auswertung des Films und erwähnen den Judenmord nicht mit einem Wort. Die wenigen Kritiken, die nach dem Abebben dieses plötzlichen Umschwungs erscheinen, befassen sich zwar nun wieder mehr mit dem Film, erwähnen aber das Täter:innenmaterial nicht mehr.

Einer der ersten Berichte in der *New York Times* bemängelt, dass, mit Ausnahme des Materials aus dem Warschauer Ghetto, die in MEIN KAMPF verwendeten Archivfilme allgemein bekannt seien und sich daher ein Besuch »for an adult American moviegoer«¹⁵⁸ nicht lohne. Es findet eine intensive Befassung mit der Frage der Bekanntheit des Materials statt:

Of course, all the footage in »Mein Kampf« may not be precisely the same as that released here [in zahlreichen Dokumentarfilmen, F.S.], but it is so close in character and content that it is familiar.

Der Bericht stellt weiter fest, dass

this film is likely to catch and hold Americans only in those few sequences that have to do with the tragedy of Warsaw and the nightmares of the concentration camps. The footage of the Warsaw ghetto [...] even though it runs for only a few minutes, it is shattering and unforgettable. Shot by S. S. (Elite Guard) cameramen, it shows hungry children begging piteously in the wall-enclosed streets, starving people lying helpless on the sidewalks while gaunt dead bodies are picked up from beside them, loaded on open carts and hauled away to lime pits, into which they are tossed. The dismal agony of these poor victims of the Nazis has never been more graphically shown on film.¹⁵⁹

Auch hier werden also die Abschnitte über den Judenmord als besonders eindrücklich und des Erinnerns wert beschrieben, obwohl sie nur einen kleinen Teil der Darstellung ausmachen. Die Berichterstattung nimmt eine Selektion entlang einer antizipierten Publikumswahrnehmung vor und privilegiert die audiovisuellen Holocaustreferenzen weit über das Maß hinaus, das MEIN KAMPF diesen zubilligt. Trotz der Aufmerksamkeit für den Judenmord, die MEIN KAMPF in der englischsprachigen und der westdeutschen Presse auslöst, spielt das Westerborkmaterial hier offenbar eine untergeordnete Rolle. Der explizitere Warschauer Ghettofilm und die publikumswirksamen Berichte über Leni Riefenstahl ziehen noch alle Aufmerksamkeit auf sich. Die Bedeutung von MEIN KAMPF für den Beginn der Formierung der kollektiven Holocausterinnerung in Deutschland

ist dennoch kaum zu überschätzen, und es ist davon auszugehen, dass das Westerborkmaterial trotz fehlender Erwähnung in den Besprechungen hier eine ähnliche Wirkung hat, wie sie bei den anderen Filmen beobachtet werden kann. Dass keine der Rezensionen das Westerborkmaterial erwähnt, hat allerdings auch etwas mit den unterschiedlichen Fassungen von MEIN KAMPF zu tun. Es gibt nämlich wenigstens zwei deutsche Fassungen des Films, eine ist rund 117 Minuten lang und eine weitere, mit einem Vorspann des Kerscher Filmverleih Cham, knapp 107 Minuten.¹⁶⁰ Letztere weist hörbare Schnitte und unbeholfene Kürzungen auf. Gekürzt wurde, mit ein paar Ausnahmen hier und da, ausgerechnet in den Abschnitten über den Judenmord. Die erste Passage ist um zwei Minuten Material aus TÄTIGKEIT DER POLIZEI IM GENERALGOUVERNEMENT¹⁶¹ gekürzt. Vom Material aus dem Warschauer Ghetto sind zehn Einstellungen mit Juden in einem Umkleideraum entfernt. Das gesamte Westerborkmaterial aus der Passage über die Zwangsarbeit und die Vernichtungslager wurde herausgenommen. Und schließlich ist die Schlussmontage mit dem Befreiungsmaterial aus Auschwitz um knapp zwei Minuten gekürzt. Dadurch verringert sich die Länge der Passagen über den Judenmord um sieben Minuten auf insgesamt weniger als neun Minuten Filmmaterial.¹⁶² Die zentrale Botschaft bleibt jedoch erhalten, da auch die gekürzte Fassung mit dem Hinweis auf die fast sechs Millionen ermordeten Juden und Jüdinnen endet. Dennoch ist die vollständige Entfernung des Westerborkmaterials ein deutliches Statement der an der Kürzung Beteiligten. Es wird als entbehrliches Material aus der Verleihfassung entfernt.

Von MEIN KAMPF gibt es jedoch noch weitere Fassungen. So soll die ursprüngliche Premierenfassung 121 Minuten und 32 Sekunden lang gewesen sein.¹⁶³ Diese Fassung lag dieser Untersuchung nicht vor, wohl aber eine 118 Minuten lange englische sowie eine gleichlange schwedische Originalfassung. Diese englische Fassung zeigt am Ende über die Befreiungsbilder aus Auschwitz hinaus fünf Einstellungen vom Besuch General Pattons im befreiten KL Ohrdruf, und enthält die Passagen mit dem Westerborkmaterial und auch die Szenen aus dem Warschauer Ghetto weitgehend ungekürzt. Sie weist aber auch Übereinstimmungen mit der gekürzten deutschen Fassung auf. So fehlt in der englischen Fassung, wie in der gekürzten deutschen Fassung, die Szene aus dem Umkleideraum im Warschauer Ghetto. Andererseits haben beide Fassungen zwei Einstellungen von Judendeportationen, die in der längeren deutschen Fassung nicht vorkommen. Die Unterschiede bestehen also nicht allein aus Kürzungen einer Originalfassung, sondern auch aus Hinzufügungen kurzer Abschnitte. Was hingegen in allen außer der schwedischen Version fehlt, ist die ursprüngliche erste Szene:

ein Foto von drei Jugendlichen vor einer Hakenkreuzschmiererei und dazu das unfreiwillig selbstironische Voice-over: »1960 kehrte das Hakenkreuz zurück.«¹⁶⁴ Auch wenn MEIN KAMPF im internationalen Kinoverleih und auch bei der späteren Videoauswertung in Deutschland in der längeren Fassung mit dem Westerborkmaterial gezeigt wird, kommt bei der Premiere 1960 in Deutschland eine gekürzte Fassung ohne das Westerborkmaterial zur Aufführung. In seinen Memoiren erinnert Leiser sich an eine Aufführung anlässlich der Verleihung des Preises der Jugend im Zoo Palast, bei der er die gekürzte deutsche Fassung angeblich zum ersten Mal sieht.¹⁶⁵ Leiser ist entsetzt und nutzt in seiner Erinnerung die Fernsehübertragung der Preisverleihung, um das Publikum über alle unautorisierten Änderungen zu informieren.

MEIN KAMPF wird ungewöhnlich lange ausgewertet. 1973 gibt die Atlas Schmalfilm eine Super-8-Fassung heraus.¹⁶⁶ Die nicht ganz preiswerte Edition verkaufte sich in den ersten sechs Monaten angeblich 4.000 Mal.¹⁶⁷ Wiederaufführungen von MEIN KAMPF im Kino lassen sich mehrfach nachweisen, so 1965 in Frankfurt,¹⁶⁸ 1977 in Düsseldorf und Wien.¹⁶⁹ Die erneute Prädikation durch die Bewertungsstelle 1966 als »besonders wertvoll« spricht für eine kontinuierliche Aufführung des Films in den 1960er Jahren. Bis heute läuft der Film täglich um 19:30 im Mauermuseum am Checkpoint Charlie in Berlin.¹⁷⁰ 1989 wird die VHS-Edition von Atlasfilm in die Liste der 111 Meisterwerke des Films des »Video Privatmuseums« aufgenommen.¹⁷¹ Bei dieser Videofassung handelt es sich wiederum um eine eigene Schnittfassung, die allerdings das Westerborkmaterial ungekürzt enthält.¹⁷² Auch MEIN KAMPF sorgt also durch die seit seiner Veröffentlichung regelmäßigen Aufführungen immer wieder für eine Erneuerung der Erinnerung an den Holocaust und vermittelt dieses Gedächtnis auch durch das Zeigen von Szenen aus dem Westerborkmaterial. Nur ein Jahr nach der Premiere von MEIN KAMPF bringt Produzent Tore Sjöberg MEIN KAMPF – PART II mit dem Untertitel KRIGSFÖRBRYTARE heraus (in Deutschland auch als DIE SCHULDIGEN DES III. REICHES bekannt und 1996 von Atlasfilm unter dem Titel DER NÜRNBERGER PROZESS auf VHS wiederveröffentlicht). Sjöberg übernimmt diesmal die Regie. Knapp die Hälfte der 80 Minuten Laufzeit widmet sich den Morden an russischen Kriegsgefangenen, Juden und Jüdinnen und der osteuropäischen Zivilbevölkerung. Gezeigt wird nahezu das gesamte bekannte Täter:innenmaterial, aber auch Bilder von der Befreiung der Lager sowie lange Strecken mit *footage* aus sowjetischen Archiven, sowohl die Hinrichtung der 1943 in Charkow verurteilten SS-Männer als auch die eher selten verwendeten Bilder von Osteuropäerinnen, die ihre ermordeten Verwandten betrauern. MEIN KAMPF – PART II inszeniert die nach

Anklagepunkten geordneten Montagen aus Archivmaterial als auf einer Leinwand im Gerichtssaal in Nürnberg gezeigte Beweisfilme. Nach Ende einer Montage schneidet Sjöberg jeweils zurück in den Gerichtssaal, um den Eindruck einer Vorführung vor den Angeklagten aufrechtzuerhalten. Auch das Westerborkmaterial wird von Sjöberg verwendet, der viele der Materialien aus MEIN KAMPF erneut nutzt. Es handelt sich um eine um Settela und zwei weitere Einstellungen gekürzte, in zwei Montagen geteilte Übernahme der Verwendung aus NUIT ET BROUILLARD. Dass Sjöberg versucht, mit einem Holocaust-Dokumentarfilm an den Erfolg von MEIN KAMPF anzuknüpfen, zeigt deutlich, wie sehr MEIN KAMPF auch in Schweden als solcher wahrgenommen wird.

Pünktlich zum Eichmannprozess in Jerusalem erscheint Erwin Leisers von Lazar Wechsler und Artur Brauner produzierter zweiter Dokumentarfilm EICHMANN UND DAS DRITTE REICH (1961),¹⁷³ der knapp zwei Minuten Westerborkmaterial verwendet. Die Montage enthält kein WFD-Material und auch Settela fehlt. In der Presse wird »Dokumentarfilmkompilator«¹⁷⁴ Leiser bereits mit dem Warschauer Ghettofilm identifiziert, dessen Beerdigungsszenen mehrfach erwähnt werden. Zwei Kritiken beziehen sich auf das Material aus Libau – auf die Deportationsszenen aus Westerbork geht keiner der Berichte ein. Trotz der vergleichsweise sparsamen Verwendung von Archivfilmmaterial – EICHMANN UND DAS DRITTE REICH besteht zu großen Teilen aus Interviews – wird die Auswertung der »nationalsozialistischen Filmarchive«¹⁷⁵ und der »KZ- und Ghattobilder«¹⁷⁶ selbst in den kürzesten Berichten thematisiert.

Am 1. September 1961, nur wenige Wochen nach Leisers Eichmannfilm, hat der Kompilationsfilm DAS LEBEN VON ADOLF HITLER (1961, Paul Rotha) in der Hamburger »Barke« seine Uraufführung. Der Film steht in direktem Zusammenhang mit MEIN KAMPF, da Rotha ebenfalls im Staatlichen Filmarchiv der DDR Material sichtet. Leiser erinnert sich selbstbewusst in seinen Memoiren, dass Rotha im Rahmen dieser Sichtungen auch MEIN KAMPF gezeigt wurde und dieser daraufhin sein eigenes Konzept modifiziert habe.¹⁷⁷ DAS LEBEN VON ADOLF HITLER verwendet Westerborkmaterial als einer der ersten für eine Montage über die Deportation von Jüdinnen und Juden. Den Einstellungen vorangestellt sind Bilder aus dem Warschauer Ghetto. Das mit Verachtung und Entsetzen in der Stimme eingesprochene Voice-over nennt die Juden und Jüdinnen nicht als Opfergruppe, lässt aber mit Verweisen auf »Treblinka« und »Eichmann« keine Zweifel, dass es um den Völkermord geht.¹⁷⁸ Bildmontage und Kommentar erzeugen ein ungewöhnlich beziehungsreiches Geflecht. Der Film stellt das Material in einen Entstehungskontext, nennt als Kameramann einen SS-Mann und verweist auf den

Drehort in Holland. Walter Koppel und die Hamburger Realfilm werden in der englischsprachigen Presse schon im Vorfeld der Produktion als verantwortlich für *documentary footage* genannt.¹⁷⁹ Obwohl sich die internationale Berichterstattung bald auf den als Attentat aufgebauchten Beziehungsstreit konzentriert, an dessen Folgen Regisseur Rotha kurz nach der Premiere laut Presseberichten beinahe gestorben wäre,¹⁸⁰ wird auch über die Materialsuche – »nearly two and a half million feet of film« – und das verwendete Filmmaterial, »a selection of almost completely unfamiliar material«¹⁸¹ berichtet. Da das angebliche Attentat auf Rotha unmittelbar vor der Urteilsverkündung im Eichmannprozess verübt wird, erscheint Rotha mehrfach neben Eichmann auf den Titelseiten. Auch in der deutschen Presse wird metergenau über das gesichtete (»zwei Millionen Meter Filmmaterial«), ausgewertete (»76.000 Meter«) und schließlich verwendete (»2.800 Meter«) Material berichtet.¹⁸² Während sich im Zusammenhang mit der Berichterstattung über Leisers MEIN KAMPF das Material aus dem Warschauer Ghetto als typisches und eindrückliches Filmmaterial vom Holocaust etabliert, nehmen die Kommentare zu DAS LEBEN VON ADOLF HITLER das Eva-Braun-Material als typisch und für den Fall Hitler besonders aussagekräftig in den Blick. Zwar wird Eva Braun nicht selbst genannt, das Material ist aber eindeutig als Privataufnahmen vom Berghof in den Rezensionen identifizierbar. Die Darstellung des Holocaust wird nur am Rande erwähnt, allerdings nehmen die Rezensent:innen zum ersten Mal vermehrt Bezug auf Leisers MEIN KAMPF und Resnais NUIT ET BROUILLARD und so erscheint DAS LEBEN VON ADOLF HITLER als Teil einer Gruppe von materialreichen Dokumentarfilmen über das Dritte Reich und den Judenmord. Der Film ist zeitweilig in England verboten (anlässlich des Festivals in Cork 1961), wird in der DDR-Presse lobend erwähnt und gewinnt auf der Kurz- und Dokumentarfilmwoche in Leipzig 1962 eine Silberne Taube. In Westdeutschland läuft er, wenn überhaupt, nur sehr kurz im Kino, obgleich er laut Rotha ursprünglich immerhin parallel in 22 westdeutschen Städten gestartet werden sollte.¹⁸³ Laut einem Artikel in der ostdeutschen *Neuen Zeit* stammt ein Drittel des von Rotha verwendeten Archivmaterials aus dem Staatsfilmarchiv der DDR.¹⁸⁴ Auch die BRD-Presse geht auf die verwendeten Archivfilme ein, und die *Ruhrnachrichten* bemerken luzide, dass die

Auswahl und Zusammenstellung des – trotz aller Stöbereien in den Archiven, »Privatarchiven« und »Geheimarchiven« – in der Substanz nun doch erschöpften Bildmaterials [...] nicht mehr dahingehend untersucht werden [muss], wie weit sie einen komplexen Überblick über die Geschichte des Nationalsozialismus ermöglicht, sondern wie weit

7.2 Frühe Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials (1947–1965)

sie eine bestimmte, auf die Gegenwart bezogene Interpretation der Vergangenheit erkennen lässt.¹⁸⁵

Schließlich gibt es auch in der sowjetischen Produktion *DER GROSSE VATERLÄNDISCHE KRIEG / VELIKAYA OTECHESTVENNAYA* (1965, Roman Karmen), die zur Gruppe der Kompilationsfilme der 1960er Jahre gezählt wird, ein kurzes Westerborkzitat, und zwar die Settela¹⁸⁶ gefolgt von den drei Soldaten beim Schließen der Türen aus dem WFD-Material. Vermutlich handelt es sich hier um eine direkte oder indirekte Übernahme aus *NUIT ET BROUILLARD* oder aus der Serie *DAS DRITTE REICH* von 1960/61. Die beiden Einstellungen illustrieren Ausführungen über Zwangsarbeit während des Krieges und sind das fünfte und sechste Bild einer Montage aus Archivmaterial über Verhaftungen und Deportationen. Der Film stellt hier eine Verbindung zwischen essenden Soldaten, Viehherden, Plünderungen, Deportationen und Verhaftungen her und leitet aus den Bildern ein Erinnerungsgebot ab:

Blicken wir aufmerksam in ihre Gesichter. Versuchen wir in ihnen zu lesen, was diese Menschen, die der Faschismus um seiner Neuordnung willen millionenfach ermordete, am Rande des Grabes von uns fordern.

Der Kommentar ermuntert hier nicht nur zum Erinnern, sondern er verweist auf eine von den Opfern gewollte Kommunikation, die sie mit uns, den Überlebenden, mit ihren Blicken in die Kamera, aufnehmen. Gemeint ist hier der Blick der Settela und *DER GROSSE VATERLÄNDISCHE KRIEG* versucht, eine der Ursachen für die Popularität des Westerborkmaterials auf den Punkt zu bringen. Settela sieht uns fragend an. Sie scheint zu überlegen, was die Menschen wohl denken, die den Film einmal sehen werden, und antizipiert damit unsere Gegenwart. Die Kombination der beiden Einstellungen aus dem Westerbork- und dem WFD-Material wirkt wie ein Zitat aus *NUIT ET BROUILLARD*, das man als latenten verwendungskulturellen Verweis verstehen kann.

Bisher kaum gewürdigt ist die Tatsache, dass Anfang der 1960er Jahre auch in anderen europäischen Ländern Kompilationsfilme hergestellt werden, so zum Beispiel in Italien *ÇA IRA, IL FIUME DELLA RIVOLTA* (1963, Tinto Brass) und in den Niederlanden *WEDERZIJD* (1963, Gerard Rutten), die beide ebenfalls Material aus dem Westerborkfilm verwenden. Auch wenn das Westerborkmaterial in der Berichterstattung über die Kompilationsfilme weniger Beachtung erlangt als im Fall von *NUIT ET BROUILLARD* oder *EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK*, so hat die durchgängige Verwendung zu seiner Verankerung in den visuellen Gedächtnis-

sen beigetragen. Durch die selektive Überbetonung des Judenmords in der Berichterstattung und bei der Rezeption der Kompilationsfilme tragen diese, selbst wenn sie eigentlich andere Schwerpunkte haben, zur Formierung der Holocausterinnerung bei. Die zwischen 1960 und 1965 entstehenden Kompilationsfilme sind ein spezifisches Phänomen der Historisierung des »Dritten Reichs« und Ausdruck für die Bedeutung von audiovisuellen Archivmaterialien für diesen Prozess. Die Diskrepanz zwischen der Bildergewalt des nationalsozialistischen Regimes und dem Schweigen der Täter:innen und Zuschauer:innen über den Judenmord steht am Ausgangspunkt der Kompilationsfilme. Dass diese von der zweiten Generation als Anklagen des Judenmords interpretiert werden, ist Ausdruck der latenten Virulenz dieser bereits vorhandenen aber quasi subkutanen sozialen Gedächtnisse vom Holocaust. Leiser spricht hier vom »Schweigen zwischen den Generationen«.¹⁸⁷ Der Zugang zu diesen Gedächtnissen für die jüngere Generation bzw. die Formierung eines kollektiven sozialen Gedächtnisses über diese Vergangenheit erfolgt schließlich nicht über die Zeitzeug:innen, sondern über den Umweg des Archivmaterials, dem daher auch eine überproportionale Aufmerksamkeit in der öffentlichen Diskussion zuteilwird.

7.2.4 Deutsche Fernsehdokumentarfilme der 1960er Jahre

Am 11. April 1961 wird der Dokumentarfilm *AUF DEN SPUREN DES HENKERS* (1961, Peter Schier-Gribowsky)¹⁸⁸ über Adolf Eichmann als Teil der Reihe *GEGEN DAS VERGESSEN* erstmals von der ARD ausgestrahlt. In einer Montage über die Deportation polnischer Jüdinnen und Juden werden einige Einstellungen aus dem WFD-Material verwendet. Bei der folgenden Darstellung der Deportationen aus Frankreich, Belgien und den Niederlanden kommt das Westerborkmaterial zum Einsatz. Schier-Gribowsky, der vom Westerborkfilm bereits zwei Jahre vorher ausgiebig in *ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR!* Gebrauch gemacht hat, verwendet das Material nicht wie vorgefunden, sondern bearbeitet es für seine Montage. Er kürzt es stärker als bei der Verwendung zwei Jahre vorher. Irritierend intime Passagen, wie nah ins Bild laufende Personen, werden gezielt herausgeschnitten. Die lächelnden, angeregt miteinander redenden Männer, die in Leisers *EICHMANN UND DAS DRITTE REICH* zu sehen sind, werden von Schier-Gribowsky durch Kürzung der Einstellung entfernt. Dadurch bewahrt der Dokumentarfilm größere Distanz zu den Deportierten, macht aber auch weniger emotionale Identifikationsangebote. Das Material wird zudem so montiert, dass – wie in *EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK* – an keiner Stelle Personenwaggons zu sehen sind, wodurch es

eher den Deportationsdarstellungen aus OSTATNI ETAP (1948), DALEKÁ CESTA (1948), LANG IST DER WEG (1949), STERNE (1959) oder KAPO (1960) entspricht. Schier-Gribowsky gehört zu den wenigen, die Szenen aus Westerbork nicht mit Einstellungen aus dem WFD-Material mischen. Die Montage ist mit einer Aufnahme des Synagogengesangs »Uvdivrei Kodshecho« unterlegt und einem sachlichen Voice-over, das sowohl auf die Gaskammern in Auschwitz als auch auf die Morde der Einsatzgruppen eingeht, Juden und Jüdinnen als Hauptzielgruppe der Vernichtung nennt und schließlich zu »erschütternden Aufnahmen von Judenerschießungen im Osten«, den Schmalfilmaufnahmen der Erschießungen aus Libau von Reinhard Wiener überleitet, die hier zum ersten Mal gezeigt werden.¹⁸⁹ Schier-Gribowsky hatte das 8-mm-Material entdeckt und es auch als Beweismaterial in den Prozess gegen Adolf Eichmann einbringen können. Der unscharfe Verweis auf Westerbork als KZ und die dramatisierende Wortschöpfung »Vernichtungstransport« bereiten auf den Höhepunkt der Montage vor, die Massensterbe der Einsatzgruppen, repräsentiert durch die Erschießungen in Libau.

Schier-Gribowsky versucht einen Bogen vom Deportationsgeschehen und den Gaskammern zu den Erschießungen zu schlagen und beide als gleichberechtigte Teile des Judenmords darzustellen. Dieser Versuch einer Erweiterung des Geschichtsbilds vom Judenmord ist eine Ausnahmeerscheinung und für die 1960er Jahre ungewöhnlich. Die Sensation des schockierenden Libaufilms prägt sich stärker ins Gedächtnis ein als das Westerborkmaterial. Dennoch ist AUF DEN SPUREN DES HENKERS auch für die Bilderwanderung des Westerborkmaterials von Bedeutung. Im Unterschied zu den meisten Kompilationsfilmen verwendet AUF DEN SPUREN DES HENKERS das Material im Kontext des Judenmords und nicht als Illustration der Deportation in die Zwangsarbeit. Die Bearbeitung macht deutlich, dass Schier-Gribowsky befürchtet, durch die harmlosen Bilder aus Westerbork die Deportationen kontrafaktisch einem friedlichen Antisemitismus außerhalb der Vernichtungslager zuzuschreiben. Durch die Kombination des Westerborkmaterials mit den Bildern der Erschießungen in Libau verlieren die friedlichen Deportationsbilder einiges von ihrer beruhigenden Wirkung. AUF DEN SPUREN DES HENKERS ist schockierend. Obwohl das Filmmaterial aus Libau bald zum Kanon der Täter:innenfilme gehören wird und Schier-Gribowskys Zusammenstellung und Bearbeitung des Materials zu einer konsistenten Verbindung von Deportation und Massenerschießung führt, gelingt es damals nicht, die Massenerschießungen in die kollektive Holocausterinnerung zu integrieren. Eine Kombination der Bilder aus Westerbork und Libau wird nicht gängiger Teil der Verwendungskultur. Trotz der guten Vorsätze, die Schier-Gribowsky sicher

hatte, verfehlt er auch noch in anderer Hinsicht sein Ziel. Denn wie noch zu zeigen sein wird, sind es gerade die von ihm herausgeschnittenen intimen Momente, die zu der Art von Identifikation führen, die die Holocausterinnerung überhaupt erst entstehen lassen. So wichtig und innovativ der explizite Rekurs auf den Judenmord in *AUF DEN SPUREN DES HENKERS* also ist, in der Form einer Verbindung der unterschiedlichen Mordszenarien und der bewussteren Verwendung des Westerborkfilms schießt er offenbar über das Ziel hinaus. Im FESAD-Bericht¹⁹⁰ der Fernsehdatenbank des öffentlichen Rundfunks von *AUF DEN SPUREN DES HENKERS* wird das Westerborkmaterial nicht genauer referenziert, allerdings mit »Juden besteigen Todeszug, Dokumentaraufnahmen der Deportation aus dem KZ Westerbork, Niederlande« erwähnt. Obwohl das Material damals inzwischen zumindest unter Insidern in Westdeutschland bekannt ist, hat sich das Narrativ über seine Provenienz noch nicht gefestigt. 1963 wird das Westerborkmaterial in *BERICHT ÜBER ERICH RAJAKOVIC UND WILHELM HARSTER* wieder von Peter Schier-Gribowsky verwendet und diesmal einer Widerstandsgruppe zugeordnet. Diese Um- oder Neudeutung ist ein weiterer Versuch, die Widersprüche aufzulösen, die das Material als ein die Verbrechen dokumentierender und somit ja eigentlich selbstanklagender Film aufwirft. Die aus diesen Widersprüchen erwachsende Spannung wird erst in den 1990er Jahren zu einer nachhaltigeren Umdeutung führen.¹⁹¹ Anfang der 1960er Jahre werden in den Niederlanden und in Deutschland mehrteilige Serien über die Zeit des »Dritten Reichs« im Fernsehen ausgestrahlt. In Holland wird zwischen Mai 1960 und Mai 1965 *DE BEZETTING*¹⁹² mit 21 Folgen von jeweils 60 Minuten gezeigt und in Deutschland strahlt die ARD zwischen dem 21. November 1960 und dem 19. Mai 1961 die 14-teilige Serie *DAS DRITTE REICH* mit wenigen Ausnahmen jeweils zur besten Sendezeit am Freitagabend aus (die Länge der Folgen variiert zwischen 45 und 70 Minuten).

DE BEZETTING wird unter der Leitung von Louis »Loe« de Jong hergestellt, dem Gründer und langjährigen Direktor des Reichsinstituts für Kriegsdokumentation (damals RIOD, heute: NIOD) in Amsterdam. De Jong ist einer der ersten, die sich nach dem Krieg mit dem Westerborkmaterial beschäftigen. In seinen Memoiren erinnert er sich, wie er den Westerborkfilm gemeinsam mit Hans Ottenstein findet und einer Gruppe Westerborküberlebender vorführt.¹⁹³ De Jong, der selbst jüdischer Herkunft ist, flieht 1940 nach London und kehrt erst nach dem Krieg in seine Heimat zurück. Er hat daher die Geschichte der Besatzung und der Verfolgung der holländischen Jüdinnen und Juden, ähnlich wie Jacob Presser, aus einer Randperspektive erlebt. Mit wenigen Ausnahmen haben alle bisherigen

Produktionen und auch die Staatsanwaltschaft in Israel die Westerborkbilder direkt von Loe de Jong bezogen. Da de Jong als Rechercheur und als Initiator der Serie fungiert, ist er einer der wenigen Autoren, dem die Auswahl der verwendeten Westerborkeinstellungen zu Recht allein zugeschrieben wird. Allerdings ist er eher ein Archivar, der nebenbei auch Filme macht und insofern gehört er auch zur Gruppe der Archive Producer:innen und Materialbeschaffer:innen, den eigentlichen Akteur:innen der sich ab den späten 1950er Jahren weltweit etablierenden Verwendungskultur. *DE BEZETTING* ist ein Sonderfall, weil hier nicht nur das Material vom Bahnsteig zu sehen ist, sondern fast alle anderen Kapitel des Westerborkfilms in Auszügen zitiert werden. Immerhin fünf der 21 Folgen befassen sich mehr oder weniger intensiv mit der Verfolgung der Juden und Jüdinnen in den Niederlanden. Folge 3 *HET BEGIN VAN DE JODENVERVOLGING*¹⁹⁴ endet mit einer kurzen Montage mit Einstellungen vom Bahnhof in Westerbork, die das Thema der neunten Folge ankündigt. Folge 9 *DE JODENVERVOLGING*¹⁹⁵ enthält insgesamt drei Passagen mit Westerborkeinstellungen, darunter eine komplexe, mehrminütige Montage aus Kamerafahrten, Zooms und Überblendungen von Filmmaterial und Fotos, die mit dem IV. Adagetto aus Mahlers 5. Symphonie unterlegt ist.¹⁹⁶ Dazu ist ein Voice-over von Loe de Jong selbst mit leiser Stimme in dem für ihn typischen, fast verzweifelten Tonfall eingesprochen.¹⁹⁷ De Jong geht direkt auf den Westerborkfilm ein, »diese Aufnahmen, die auf deutschen Befehl gemacht wurden«. Am Ende der Montage bringt er das Problem der nachträglichen Beurteilung des Verhaltens der Deportierten mit einem Zitat von Abel Herzberg auf den Punkt:

Meine lieben Nachkommen. Seid nicht böse mit uns, wenn ihr an die Zeit der Verfolgung zurückdenkt. Wir haben vor Problemen gestanden, wie vor bodenlosen Abgründen. Und wir wussten keinen anderen Rat. Im Leben ist es nicht so einfach wie im Roman, dem Tod ins Gesicht zu schauen.

De Jongs Voice-over erwähnt auch die Aufgabenverteilung zwischen SS und niederländischer Gendarmerie und damit einen der heiklen Punkte im niederländischen Gedenken an die Verfolgung der Jüdinnen und Juden. In seiner Formulierung bewacht die SS das Lager von innen und die Niederländer von außen, womit die Internierten der Willkür der SS ausgesetzt zu sein scheinen, was aber nicht ganz der Realität entspricht. Die niederländische Verwaltung ist auch für die Aufrechterhaltung der Ordnung im Lager zuständig (praktisch wird diese Aufgabe von den von Juden geleiteten Dienststellen übernommen), und gegen Ende des

Krieges wird das Lager von außen auch eine Zeit lang von einer deutschen SS-Einheit bewacht. Die im Lager anwesende SS ist hauptsächlich der via Den Haag verlängerte Arm des Reichssicherheitshauptamtes in Berlin, namentlich Eichmanns Referat IV B 4, und kümmert sich um die Organisation der Deportationen, während die deutsche Ordnungspolizei die Transportbegleitungen auf dem Weg in die Lager übernimmt. De Jongs Kommentar zeugt vor allem von der Schwierigkeit, der Nachkriegsgeneration die durch Angst erzeugte Lähmung und daraus resultierende Handlungsunfähigkeit der Internierten zu vermitteln, ohne das antisemitische Zerrbild der unsolidarischen Juden und Jüdinnen fortzuschreiben. Wie das Zitat von Herzberg zutreffend ausführt, waren die Internierten oft gezwungen, unter Todesangst Entscheidungen über das eigene Leben und die Leben anderer zu treffen. De Jong löst diesen Konflikt, indem er einen ausgestellten unpersönlichen und anonymen Standpunkt einnimmt und durch ein distanzierendes »man« die Bilder aus einer schützenden Kollektividentität der Internierten kommentiert. Indem er die Entscheidungen Einzelner so in der Bedingtheit und Verantwortung aller aufgehen lässt, gelingt es de Jong, den Judenmord zu beklagen, ohne die Möglichkeit einer Schuldverstrickung der Opfer ganz auszuschließen. In zwei weiteren Montagen mit Westerborkmaterial wird das Entsetzen der niederländischen Jüdinnen und Juden über ihre Hilflosigkeit thematisiert¹⁹⁸ und schließlich über die »Toten ohne Gräber« geklagt.¹⁹⁹

Mit insgesamt 75 Einstellungen aus dem Westerborkmaterial (davon 46 vom Bahnsteig) ist DE BEZETTING die mit Abstand ausführlichste Befassung mit dem Material in der ersten Nachkriegszeit. Erst wieder Mitte der 1970er Jahre wird die israelische Produktion THE 81ST BLOW (1974) Westerborkmaterial ähnlich umfangreich einsetzen. Material aus fast allen Teilen des Westerborkfilms kommt zum Einsatz. Nicht verwendet werden lediglich die Aufnahmen der Sportaktivitäten und der Forstarbeit. Der dritte Zug wird ausführlich zitiert, allerdings sind die SS-Offiziere und Mannschaften leicht unterrepräsentiert. Das hat möglicherweise auch mit de Jongs letztlich doch kritischen Haltung gegenüber der Selbstverwaltung zu tun, die durch das Weglassen der Uniformierten noch deutlicher sichtbar ist. Zu den besonderen Erstverwendungen zählen die Einstellung der Kinder, die aus dem Personenwaggon zum Abschied winken, und die Aufnahmen der Fliegenden Kolonne. Eine derart ausführliche Verwendung des Westerborkmaterials durch de Jong ist dabei nicht selbstverständlich. Für sein Lebenswerk *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog*, eine 18.000 Seiten starke Abhandlung über die Niederlande im Zweiten Weltkrieg, hat de Jong den Westerborkfilm nicht als Quelle genutzt und erwähnt diesen nur

nebenbei.²⁰⁰ Mit dem Kommentar, der Film zeige nicht die wirklichen Lebensbedingungen im Lager, da er im Auftrag der Deutschen hergestellt worden sei, gibt de Jong seiner Skepsis Ausdruck. Eine derart offene Infragestellung des Quellenwerts des Westerborkmaterials findet sich nur selten und wird in der Wiederauflage der Serie in den 1980er Jahren aus dem Kommentar gestrichen. Holocaustüberlebende kommen in der Serie, die von Loe de Jong moderiert wird, mit einer Ausnahme nicht zu Wort.²⁰¹ Die detaillierteste Kritik an DE BEZETTING, die Frank van Vree Mitte der 1990er Jahre formuliert, wirft den Produzierenden vor, den Judenmord den Deutschen und den niederländischen Nationalsozialist:innen (den Mitgliedern des NSB) zuzuschreiben und die »gesamte Grauzone zwischen tatsächlichem Widerstand und vorsätzlicher Kollaboration«²⁰² zu vernachlässigen. Allerdings schreibt de Jong mit der Benennung des Judenmords einen im Vergleich zu anderen europäischen Ländern offeneren Umgang mit der Thematik fort und weitet diesen als erster auf die offizielle Erinnerungskultur aus. Gerade dieser Schritt scheint jedoch zum Erfolg der zunächst kritisch beäugten Serie beizutragen. Auch wenn es keine repräsentativen Umfragen gibt, legen die vielen Bezugnahmen in Presse und Medien nahe, dass die Serie von weiten Teilen der Bevölkerung gesehen und geschätzt wird. Das sich Anfang der 1960er Jahre in den Niederlanden langsam durchsetzende Fernsehen – zwischen 1960 und 1965 steigt der Anteil der Haushalte mit Fernsehgerät von 25 % auf 68 % – trägt zur weiteren Verbreitung bei, aber auch Loe de Jongs emotionaler und differenzierter Kommentar macht die Sendung zu einem nationalen Monument der Erinnerung.²⁰³ Ähnlich wie Resnais in NUIT ET BROUILLARD setzt de Jong nicht auf Anklage, sondern sucht nach Verständnis und Mitgefühl. Den aggressiv geführten Debatten über Kollaboration in der unmittelbaren Nachkriegszeit, denen paradoxerweise besonders die aus den Lagern Zurückkehrenden ausgesetzt sind, und die den gesellschaftlichen Frieden bedrohen, stellt de Jong ein Friedensangebot gegenüber, das im gemeinsamen Betrauern der Toten besteht. DE BEZETTING markiert einen wichtigen Abschnitt in der Formierung eines kollektiv geteilten Geschichtsbilds von der Besatzungszeit in den Niederlanden, das für individuelle Erinnerungen anschlussfähig bleibt und gleichzeitig ein Ort des gemeinsamen Gedenkens und der Heldenverehrung ist. Dabei ergibt sich diese Anschlussfähigkeit gerade nicht aus dem Eingeständnis, den Judenmord um des eigenen Friedens willen hingenommen zu haben, sondern sie liegt im Ignorieren der Kollaborateur:innen und der Schaffung der Identifikationsfigur der einfachen Niederländer:innen, denen Krieg und Besatzung passiv widerfahren sind und zu denen die niederländischen Juden und Jüdinnen hinzugezählt

werden. So kritisch man diesen Kunstgriff heute beurteilen mag, er legt einen Grundstein für die heutige Holocausterinnerung, ermöglicht er es der Mehrheitsgesellschaft, sich als Opfer des Nationalsozialismus und damit auf der Seite der Gewinner:innen zu fühlen.

Bis zur Veröffentlichung der sehr viel selbstkritischeren Dokumentarreihe VASTBERADEN, MAAR SOEPEL EN MET MATE (1974, Henk Hofland, Hans Keller, Hans Verhagen), dem nächsten Versuch, die niederländischen Gedächtnisse an Krieg und Holocaust zu erneuern, sollte dennoch ein weiteres Jahrzehnt vergehen. VASTBERADEN verwendet kein Westerborkmaterial, obgleich die Kurzserie einen viel stärkeren Fokus auf den Völkermord hat, als DE BEZETTING. Es liegt nahe, diese Nichtverwendung als absichtlichen und demonstrativen Akt zu verstehen. Das Filmmaterial aus Westerbork wird damals von progressiveren Gruppen als bereits fester Bestandteil einer unkritischen Historisierung des Holocaust in den Niederlanden abgelehnt. Wie die Rekonstruktion der Bilderwanderung des Westerborkmaterials jedoch zeigen wird, spielt es weiterhin eine wichtige Rolle. Die nächste Aktualisierung der Holocausterinnerung in den Niederlanden Anfang der 1990er Jahre wird durch das Westerborkmaterial selbst mitausgelöst werden.

Fast gleichzeitig mit DE BEZETTING wird auch in der BRD eine Fernsehserie über die Zeit des Nationalsozialismus produziert. DAS DRITTE REICH ist eine Gemeinschaftsproduktion des NWRV (Nord- und Westdeutscher Rundfunkverband)²⁰⁴ Köln und des Süddeutschen Rundfunks (SDR) unter der Regie von Heinz Huber, Artur Müller und Gerd Ruge. Das Produktionsbudget beträgt 700.000 DM und die Zuschauer:innenquote ist mit bis zu 62 % bei sechs bis acht Millionen Zuschauer:innen pro Episode hoch. Die Ankündigungen im *Spiegel*, in der *Zeit* und anderen Zeitungen gehen auf Umfang und Art des verwendeten Archivmaterials ein.²⁰⁵ Für die Sichtung und Auswahl verantwortlich sind der Historiker Dr. Kurt Zentner und Hannes Hoff,²⁰⁶ beide im *Spiegel* als »Materialbeschaffer« betitelt.²⁰⁷ Mit Kurt Zentner hat sich der SDR einen Fachmann ins Boot geholt. Zentner war NSDAP-Mitglied, Chefredakteur des vordergründig unpolitische Werbung für den NS-Staat betreibenden Blattes *Der Stern* (1938/39) und schrieb ab 1940 für die NS-Propagandazeitschrift *Signal*. Ab 1941 war er Mitglied einer der Propagandakompanien der Wehrmacht, wurde aber aufgrund seines Status als »jüdischer Mischling« zu einer Ausbildungseinheit versetzt. Dank des Archivars Dr. Anton Hoch ist das für historisches Filmmaterial verantwortliche Team jedoch gut besetzt. Die Auswahl des Bildmaterials wird also nicht von den Redakteuren selbst vorgenommen. Die siebenköpfige Recherchegruppe, die laut

Spiegel ein volles Jahr mit der Materialbeschaffung befasst ist, wird regelmäßig in den Rezensionen mit Namen genannt. Und das verwendete Archivmaterial ist eines der Verkaufsargumente der Serie. Sie sei die »wohl umfassendste bildhafte Darstellung« des »Dritten Reichs«, verlautbaren die beiden Initiatoren, der Intendant des SDR Hans Bausch und Hanns Hartmann, Intendant des NWDR, in einer Pressemitteilung. Allerdings bestehen die Episoden wenigstens zur Hälfte aus Fotos, Dokumenten, Schaubildern und Interviews. Dennoch wird die Materialauswahl immer wieder in den Kritiken und Zeitungsberichten thematisiert und auch kritisiert.²⁰⁸

Folge 8 DER SS-STAAT (gesendet am 24. Februar 1961) befasst sich im Rahmen der Geschichte der SS mit dem Judenmord. Für die frühen 1960er Jahre ungewöhnlich unumwunden wird ein Zusammenhang zwischen nationalsozialistischer Rassenideologie, antisemitischer Innenpolitik der 1930er Jahre, Euthanasieprogramm und schließlich dem Völkermord hergestellt. Die antisemitische Propaganda über die angeblich überrepräsentierten Jüdinnen und Juden in Politik und Gesellschaft wird durch Fakten widerlegt, wie die Angabe der Anzahl der 1933 im Deutschen Reich lebenden Jüdinnen und Juden (499.000) oder den Hinweis darauf, dass von den 387 Ministern der Weimarer Parlamente ganze fünf Juden waren. Zu einer Montage, die von der Titelseite von Ernst Ottwalts' *Deutschland erwache!* auf die an eine Wand geschmierte Parole: »Juda verrecke!« schneidet, heißt es im Voice-over: »Das sah und wusste das deutsche Volk, wenn es dies sehen und wissen wollte, und viele wussten es.«

Als Zeitzeuge wird der jüdische Schriftsteller Wilhelm Unger befragt, der 1939 »emigriert« war, wie der Moderator mit leicht unterdrückter Stimme und einer Kunstpause vor dem Wort »emigriert« ankündigt. Unger beschreibt, wie er zunehmend isoliert lebt und wie sich die nichtjüdische Bevölkerung ausnahmslos an der Diskriminierung der Juden und Jüdinnen beteiligt. Er begleitet die weitere Darstellung der Verfolgung bis 1939. Identifikationsangebote werden dem Publikum hier zunächst keine gemacht. Die 55-minütige Episode befasst sich nahezu ausschließlich mit der Darstellung der Verfolgung der Jüdinnen und Juden, die schließlich mit den Vernichtungslagern und Ghettos endet. Sie ist damit bis heute eine der detailliertesten dokumentarfilmischen Darstellungen des Holocaust. Dabei werden nicht nur Namen der Lagerkommandanten erwähnt, sondern beispielsweise an den medizinischen Experimenten in den Lagern beteiligte Ärzte und Ärztinnen genannt, die noch bis vor kurzem in der BRD praktizierten. Dabei gelingt es, die antisemitische Politik der 1930er Jahre und das bereits vor 1939 entstehende Lagersystem mit der nach dem Überfall auf Polen begin-

nenden Verfolgung und Ermordung der polnischen Jüdinnen und Juden als Abschnitte eines langen Leidenswegs, aber auch als logische Abfolge miteinander zu verbinden. Sowohl System und Funktion der Vernichtungslager als auch die Phasen der *Shoah by bullets* werden zusammenfassend dargestellt.²⁰⁹ In der letzten Passage über die »Endlösung« werden 13 Einstellungen des Westerborkmaterials verwendet. Erstverwendungen gibt es nicht – alle gezeigten Einstellungen waren bereits vorher in anderen Filmen gezeigt worden. Die Autoren übernehmen fast die gesamte Montage aus NUIT ET BROUILLARD. Die Produktionsunterlagen geben explizit die deutsche Fassung »Nacht und Nebel« als Quelle an sowie die Zahlung einer Lizenzgebühr an einen Anwalt in München.²¹⁰ Ein Teil des verwendeten Westerborkmaterials stammt allerdings aus einer weiteren Quelle. Der größere Teil (52 der verwendeten 63 Meter) wird laut Schnittliste einem Film der »Staatsbürgerlichen Bildungsstelle Nordrhein-Westfalen« entnommen, der mit dem Titel DAS 3. REICH und der Transitfilm als RechteinhaberIn genannt wird. Dabei handelt es sich um den für den Gebrauch an Schulen hergestellten knapp einstündigen Film DAS DRITTE REICH – BILDER NATIONALSOZIALISTISCHER HERRSCHAFT von 1959. Die von der Transitfilm erhobenen Gebühren sind um zwei Mark pro Meter niedriger, was wahrscheinlich der Grund für die Aufteilung der Bestellung ist. Die Beschreibungen des Westerborkmaterials, die sich auch im FESAD-Bericht wiederfinden, sind lapidar:

017 Juden werden in Güterwagen verladen 11 Sek., 019 SS-Offiziere mit Polizeihund auf Bahnsteig 3 Sek., 021 Abfertigung des Transportzuges, Türen werden geschlossen, Abfahrt des Zuges 43 Sek.

Der Montage aus NUIT ET BROUILLARD werden ein paar Einstellungen aus dem WFD-Material hinzugefügt und weitere, kleinere Änderungen vorgenommen. Die Einstellungen des ärmlich aussehenden Mannes mit den Kindern aus dem WFD-Material und die mit Settela aus der Deportationssequenz des französischen Essayfilms werden herausgeschnitten. Auch die fahrbare Bahre fehlt und die Schlusseinstellung vom abfahrenden Zug ist um die ersten Frames, die einen aus dem Zug geworfenen Brief zeigen, gekürzt. Ergänzt sind Totalen aus dem WFD-Material, die eine Gruppe Deportierter von fern zeigen sowie die Naheinstellung eines Soldaten, der die Deportation zu überwachen scheint und der später immer wieder in dokumentarischen Montagen zu diesem Thema auftaucht. Die aus NUIT ET BROUILLARD übernommenen Passagen stammen offenbar aus einer Positivkopie und sind verwaschen und unscharf, während die eingefügten Szenen des

WFD-Materials auffallend kontrast- und detailreich sind. Dazu wird ein eindrücklicher und für die Beziehung zwischen Westerborkmaterial und Holocausterinnerung wichtiger Kommentar eingesprochen:

Menschen wie diese ... wurden aus ihren Wohnungen auf die Straße gejagt. In Holland nicht anders als in Polen oder Frankreich. Sie wurden registriert, auf riesigen Sammelplätzen zusammengetrieben, [hier beginnt das Westerborkmaterial] und in die Viehwagen der Transportzüge verladen, die sie irgendwohin in den Osten bringen sollten [es folgt eine längere Pause]. Nach tagelangem Transport, oft im Winter ohne zureichende Nahrung, wurden sie wieder ausgeladen.

Der Hinweis auf die Menschen im Westerborkmaterial – »Menschen wie diese« – holt die mit dem Judenstern gekennzeichneten Niederländer:innen zurück in die Gemeinschaft der durch die TV-Serie adressierten Zuschauer:innen. Durch das Weglassen des Vaters mit den Kindern und der Settela, die an den Warschauer Ghettofilm erinnern, wird dieser Eindruck noch verstärkt. Während in der Montage in *NUIT ET BROUILLARD* die Westerborkbilder tendenziell eher an die Bildergedächtnisse aus Polen herangerückt werden (auch wenn dies nicht im intendierten Ausmaß gelingt), bewirkt die Montage in *DAS DRITTE REICH* das Gegenteil. Dadurch erscheinen die Deportierten als Mitmenschen und nicht als Figuren einer abstrakten tragischen Aufführung. Die Episode geht am Ende noch einmal zurück in der Geschichte und befasst sich mit dem Warschauer Ghetto.²¹¹ Durch die ausführliche Darstellung des Widerstands und der Liquidierung des Ghettos endet der Film mit einem Fokus auf die Juden und Jüdinnen als Hauptopfergruppe. Der ruhige und weniger anklagende als Mitgefühl heischende Tonfall des Kommentars erinnert an Loe de Jongs Voice-over aus *DE BEZETTING*. Der Schlusskommentar nimmt jedoch einige der vorher bereits gemachten Eingeständnisse über Mitwisserschaft wieder zurück:

Als in den Ghettos und Konzentrationslagern Millionen Juden getötet wurden, wussten Millionen Deutsche nichts davon. Aber am Anfang des Weges, der in die Vernichtungslager führte, stand das deutsche Volk, standen wir dabei und ließen es geschehen.²¹²

Hier wird die entschuldigende Trennung in offizielle antisemitische Verfolgung einerseits und geheimes Tötungsgeschehen in den Vernichtungslagern im Osten anderseits übernommen, die sich bereits in vielen der vorherigen Verwendungen des Westerborkmaterials andeutete. In der ursprünglichen Fassung des Kom-

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

mentars ist diese Trennung noch nicht enthalten und somit fällt das Urteil ungleich härter aus:²¹³

Wir haben kaum mehr etwas hinzuzufügen, – nur noch dies: Während all das geschah, was wir in dieser Sendung versucht haben darzustellen – Verfolgung, Vertreibung, Vernichtung, während all dies an jüdischen Menschen, an Frauen und Kindern geschah, stand das deutsche Volk – standen wir dabei und ließen es geschehen.

Bemerkenswert ist die Fokussierung auf die Frage nach dem Wissen in der geänderten Fassung. Mitwisserschaft soll nicht zugegeben werden. Dass gerade diese Frage nach dem Wissen die Diskussion um den Schlusskommentar dominiert, ist in den Produktionsunterlagen dokumentiert. So gibt es zwei beredte alternative Vorschläge von Heinz Huber, die abgelehnt werden. Der erste Vorschlag stellt den Judenmord eigenwillig als »vor der Welt« begangenes, also eigentlich öffentliches Verbrechen dar:

[...] Vertreibung, Verfolgung, Vernichtung jüdischer Männer, Frauen und Kinder, bei all diesen Untaten und Verbrechen wollen wir nicht vergessen, daß sie vor der Welt im Namen Deutschlands begangen worden sind.

Die zweite Alternative versucht eine sensible, erinnerungstheoretisch gewendete Differenzierung zwischen »von ... gewusst haben« und »von ... gehört haben«:

[...] Vertreibung, Verfolgung, Vernichtung jüdischer Männer, Frauen und Kinder, – von den Anfängen hat das deutsche Volk gewusst. Von den Schrecken des Endes haben viele nur noch gehört. Aber auch diese Verbrechen wurden von Deutschen und im Namen Deutschlands begangen. Das wollen wir nicht vergessen.

Arthur Müllers Vorschlag eines hypothetisch alternativen Geschichtsverlaufs ist ebenfalls überliefert. Man stellt sich die Antwort auf seine rhetorische Frage besser nicht vor:²¹⁴

Nachdem alles vorbei war, sagten wir Deutschen: von dem Ausmaß und den Gräueln der Maßnahmen gegen die Juden haben wir nichts gewußt. Dafür ist nur eine Handvoll Deutscher verantwortlich, die zur Spitze der SS gehörten.
Wenn Adolf Hitler besiegt hätte, dann hätten wir am Ende erfahren, was mit den Juden geschah. Und was hätten wir Deutschen dann gesagt?

Schließlich macht auch Intendant Bausch einen Vorschlag, der gewissermaßen alle fragwürdigen Aspekte (außer dem alternativen Ende des Krieges) der vorherigen Vorschläge vereint:

Damit schließt der Stroop-Bericht. Damit schließt auch unsere Sendung. Was wir darzustellen versucht haben, Verfolgung und Vernichtung jüdischer Männer, Frauen und Kinder, ist das Werk der nationalsozialistischen Führung und ihrer Helfershelfer gewesen. Von den Anfängen hat das ganze deutsche Volk gewußt. Von der grauenhaften »Endlösung« haben viele nur noch gehört. Aber wir wollen nicht vergessen, dass alle diese Verbrechen vor der Welt im Namen Deutschlands begangen worden sind.

Auch hier findet sich wieder die verräterische Differenzierung zwischen »Wissen« und »gehört haben«, die in der endgültigen Fassung zugunsten des passiven »wir ließen es geschehen« vermieden wird. Trotz all dieser fragwürdigen Aspekte erlaubt die Episode DER SS-STAAAT dem Publikum, einen Schritt auf die Opfer zuzugehen und sie als des Mitleids würdige Zeitgenoss:innen zu erkennen. Die im Schlusskommentar enthaltene Relativierung ist auch der Anklage geschuldet, die in der ungewöhnlich schonungslosen Darstellung des Lagersystems in dieser Episode bereits enthalten ist.

DER SS-STAAAT erhält 1964, also drei Jahre nach Ausstrahlung, den damals zum ersten Mal vergebenen Grimmepreis.²¹⁵ Die Episode verwendet hauptsächlich Tätermaterialien wie Fotos aus dem sogenannten Stroop-Album²¹⁶ oder Einstellungen aus dem Warschauer Ghettofilm sowie Fotos aus dem Auschwitzalbum.²¹⁷ Obwohl fast alle bekannteren Befreiungsbilder (Aufseherinnen in Bergen-Belsen, Auschwitz-Überflug, Kinder mit Nummerntätowierungen) kurz erscheinen, entfalten diese, aufgrund des Weglassens der Leichenberge aus Bergen-Belsen, nicht die sonst übliche Wirkung. Man muss dem Produktionsteam der Serie zugutehalten, dass ein Teil des drastischeren Befreiungsmaterials sachlich richtig in der letzten Folge DAS ENDE verwendet wird. Gerade diese Trennung der Bilderhaushalte, also eine Darstellung des Judenmords mit Hilfe des Westerborkmaterials und ohne Leichenberge, scheint zu einer anschlussfähigeren Holocausterzählung geführt zu haben.

Der DEFA-Film AKTION J (1961, Walter Heynowski) über die Verfolgung der Jüdinnen und Juden läuft im Dezember 1961 gleichzeitig im Kino und im Fernsehen an. Die DDR-Presse geht diesmal auf das von Heynowski verwendete Archivmaterial ein, befasst sich aber nur mit Bildern aus dem Warschauer Ghettofilm. Auch an dessen Erstverwendung durch die Thorndikes in DU UND MANCHER

KAMERAD wird wieder erinnert.²¹⁸ Allerdings findet die Kritik auch die »unzähligen Juden in Viehwaggons«²¹⁹, die man »in Viehwaggons presste« einer Erwähnung würdig,²²⁰ und dokumentiert damit, dass das Westerborkmaterial auch hier eine bleibende Erinnerung hinterlässt. Ein verspäteter und bisher in der Literatur nicht beachteter Fernsehkompilationsfilm ist das knapp einstündige PORTRÄT ADOLF HITLER (1965, Dietrich Leube, Wolfgang Kahle), das ausschließlich aus Täter:innenmaterial aus der Zeit von 1940–1945 besteht. PORTRÄT kommt ohne zusätzlichen Kommentar aus und unterlegt Filme der Täter und Täterinnen mit Reden von Hitler, Goebbels und Himmler. Im Kapitel »Endlösung der Judenfrage« erscheint eine Reihe von Einstellungen aus Westerbork, kombiniert mit der Sportpalast-Rede Adolf Hitlers vom 30. Januar 1941,²²¹ gefolgt von einem Ausschnitt seiner Rede vom 30. Januar 1942.²²² Ähnlich wie in DAS DRITTE REICH wird hier kein Schockeffekt (den beispielsweise die Szenen aus Bergen-Belsen hervorrufen) anvisiert, sondern die Bilder der niederländischen Zivilisten mit Judensternen werden in ein Verhältnis gesetzt zur offensichtlich paranoiden Rede vom »größeren inneren Feind« und der »internationalen jüdischen Ausbeutung und Völkerverderbung«. Wieder fungiert die irritierend friedliche und an einen Ausflug erinnernde Atmosphäre der Bilder aus Westerbork als Identifikationsangebot an das Publikum.

7.2.5 Bilderwanderung des Westerborkmaterials in Europa bis 1965 – eine Zusammenfassung

Am Beginn der Bilderwanderung des Westerborkmaterials stehen NUIT ET BROUILLARD, EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK UND ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR!. Während in NUIT ET BROUILLARD das Filmmaterial vom dritten Zug als generische Illustration innerhalb einer typisierenden Collage über das System der Zwangsarbeitslager verwendet wird, beziehen sich die beiden anderen Dokumentarfilme explizit auf den Kontext der Deportation niederländischer Jüdinnen und Juden, und die westdeutsche Verwendung benennt zusätzlich den Produktionskontext. Die drei Verwendungen weisen hinsichtlich ihrer Auswahl einige Gemeinsamkeiten auf. Sechs Einstellungen sind in allen drei Filmen enthalten und gehören zu den zehn häufigsten Verwendungen überhaupt. Die Ähnlichkeiten zwischen NUIT ET BROUILLARD und EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK, die beide die gleichen Aufnahmen aus dem WFD-Material verwenden und Parallelen bei der Montage des Westerborkmaterials aufweisen, sprechen zumindest für einen starken Einfluss der französischen Produktion auf den DEFA-Film und damit auf die hier

entstehende Verwendungskultur, auch wenn sich belegen ließ, dass Regisseur Hellwig das Material eigenständig vom RIOD in Amsterdam bezieht und nicht einfach aus NUIT ET BROUILLARD herauskopiert.

Ein erster Verlauf der Bilderwanderung wird sichtbar: von den Niederlanden über Frankreich durch den Eisernen Vorhang in eine DDR-Produktion.²²³ Alle drei Filme unterlegen das Westerborkmaterial mit Musik, wenn auch auf sehr unterschiedliche Art. Die westdeutsche Verwendung wird von einem langsamen und würdevollen Stück sakraler Orgelmusik und spärlichen Kommentaren begleitet; in EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK wird das Filmmaterial zusammen mit einer schnellen und aggressiven Musik und einer fordernden Off-Stimme gezeigt; NUIT ET BROUILLARD unterlegt es mit Eislers Variation der deutschen Nationalhymne, ohne dass ein Kommentar zu hören ist, wodurch das Westerborkmaterial besonders hervorgehoben wird.²²⁴ EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK verwendet das Filmmaterial zusätzlich als Illustration für die Ankunft in Auschwitz, eine unsachgemäße Verwendung, die jedoch bis heute viele Nachahmer:innen findet. Die drei Filme beeinflussen kurz nach ihrem Erscheinen andere Filmproduktionen spürbar. Teile der Montage aus EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK finden sich in MEIN KAMPF (1960, Erwin Leiser), dem DEFA-Film AKTION J und dem DEFA-Kurzfilm BUCHENWALD (1961, Günter Weschke) wieder, während die Abfolge von Aufnahmen aus NUIT ET BROUILLARD teilweise in der westdeutschen Fernsehserie DAS DRITTE REICH wieder auftaucht. Solche zumindest teilweisen Übernahmen der Montage aus NUIT ET BROUILLARD lassen sich bis in die jüngste Vergangenheit nachweisen.²²⁵ Die Bedeutung von NUIT ET BROUILLARD für die Formierung der Holocausterinnerung, die sich auch in solchen Übernahmen manifestiert, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, aber auch EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK wirkt auf die Historisierung des Lagers Westerbork. Die neuen Ermittlungen gegen den ehemaligen Lagerkommandanten Gemmeker beginnen, nachdem die Staatsanwaltschaft in Düsseldorf von England aus auf eine Szene aus EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK hingewiesen wird, die Gemmeker als in Freiheit lebenden Einzelhändler in Westdeutschland zeigt.²²⁶ Das Filmgedächtnis des Westerborkfilmmaterials wandert also von Anfang an in Form von sehr unterschiedlichen Bezugnahmen auf den Film und die an ihm Beteiligten über alle möglichen Grenzen hinweg. Und von Anfang an migriert das Westerborkmaterial nicht nur aus dem Archiv in die Dokumentarfilme, sondern die veröffentlichten Filme werden selbst zu mobilen Archiven, die gegebenenfalls als Quellen lizenziert werden. Auch ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR! hinterlässt Spuren in der Geschichte der Verwendungen. Regisseur Peter Schier-Gribowsky produziert wenig später zwei

weitere Fernsehdokumentationen, in denen er Material aus Westerbork verwendet, zuerst *AUF DEN SPUREN DES HENKERS* (1961) und dann *BERICHT ÜBER ERICH RAJAKOVIC UND WILHELM HARSTER* (1963), der etwa die Hälfte der Westerbork-Montage aus *ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR!* wiederholt.

MEIN KAMPF und *AUF DEN SPUREN DES HENKERS* erweitern 1960 die sozialen Gedächtnisse vom Judenmord mit der Verwendung des bisher unbekannten Schmalfilms aus Libau und den bis dahin nur aus *DU UND MANCHER KAMERAD* bekannten Bildern des Warschauer Ghettofilms um zwei der bis heute wichtigsten Täter:innen-Materialien vom Holocaust. Insbesondere *MEIN KAMPF* wird vom Publikum als Film über den Judenmord wahrgenommen und löst eine breite Diskussion über fehlende Bildungsangebote und die Verdrängung des Themas aus. Allerdings verwendet *MEIN KAMPF* das Westerborkmaterial in einer Passage über Deportationen in die Arbeitslager, und in der ersten deutschen Verleihfassung fällt es einer Kürzung zum Opfer. Die Fernsehserie *DAS DRITTE REICH* schließlich verwendet das Westerborkmaterial zum ersten Mal so, wie es ikonisch werden wird – zur Veranschaulichung der Deportation der europäischen Juden und Jüdinnen mit einem Schwerpunkt nicht auf deren Andersartigkeit, sondern auf Identifikation mit den Dargestellten. Bei der Montage handelt es sich technisch und rechtlich um Übernahmen aus *NUIT ET BROUILLARD* und aus *DAS DRITTE REICH – BILDER NATIONALSOZIALISTISCHER HERRSCHAFT*, dem Bildungsprogramm mit fast gleichem Titel. Während das Material zumindest bei Alain Resnais die Deportation von Zwangsarbeiter:innen illustriert, wird es hier für die Formierung eines Gedächtnisses vom Judenmord verwendet. Selektivität als ein gedächtnisstabilisierender Filter – die ausgewählten Bilder werden bewahrt – kann also zwei Dinge bedeuten: die Bewahrung der Bilder als solche (als Abbildungen deportierter Juden) und die Bewahrung der mit den Bildern verbundenen narrativen Strukturen, die wir bei der Verwendung des zweiten Zugs als Illustration für Auschwitz beobachten konnten.

Für die Formierung der sozialen Gedächtnisse entscheidender als die intendierten filmischen Erzählungen erwies sich die Zuschreibung von Bedeutung durch das Publikum. Wie die Reaktionen der deutschen Zuschauer:innen und Rezensent:innen auf *MEIN KAMPF* und *DAS LEBEN VON ADOLF HITLER* zeigen, wird der Holocaustbezug bei beiden Filmen entgegen der offensichtlichen thematischen Gewichtung als zentrale Aussage der Filme wahrgenommen. Hier manifestiert sich das selektive Bildergedächtnis der sich in Westdeutschland in Bezug auf den Holocaust gerade erst neu formierenden sozialen Gedächtnisse der Generation der nach 1935 Geborenen. Das Aktionspotential bei der Formierung

des sozialen Gedächtnisses vom Judenmord zu Beginn der 1960er Jahre liegt also offenbar beim Publikum, das sich die Filme für die eigene Gedächtnisformierung selektiv aneignet. *DAS LEBEN VON ADOLF HITLER* (1961, Paul Rotha) ist der erste international vertriebene Film, der das Material auf die gleiche, mitfühlende Weise verwendet wie *DAS DRITTE REICH*. Auch wenn der Westerborkfilm offensichtlich mit *NUIT ET BROUILLARD* seine prominenteste Verwendung erfährt, zeigt die genaue Analyse der Kompilationsfilme, dass es sich bei deren Verwendungen nicht einfach um Übernahmen oder Zitate handelt, sondern um eigenständige Nutzungen und kreative Bezugnahmen. Das Spielfilmmaterial aus *OST-ATNI ETAP* beispielsweise, das die Montage in *NUIT ET BROUILLARD* abschließt und in den 1970er Jahre immer wieder auftaucht, wird von keinem der Kompilationsfilme übernommen. Bis auf *EICHMANN UND DAS DRITTE REICH* kombinieren alle Kompilationsfilme das Westerborkmaterial allerdings mit jeweils unterschiedlichen Einstellungen aus dem WFD-Material, womit dieser Aspekt der Verwendung aus *NUIT ET BROUILLARD* ebenfalls kanonisch wird. Die Einstellung der Soldaten aus dem WFD-Material, die den Waggon schließen, wird in fast allen Kompilationsfilmen verwendet und die Einstellung der Einsteigenden vor dem offenen Waggon taucht immerhin in knapp zwei Dritteln der Filme auf. Erstere gleicht ein offensichtliches Defizit des Westerborkmaterials aus, in dem nur Juden beim Schließen der Waggonen zu sehen sind. Es zeigt deutsche Uniformierte als aktiv an der Deportation Beteiligte. Die im Westerborkfilm dokumentierte Selbstverwaltung ist hier also zu weit von den Erwartungen und Vorstellungen der Autor:innen entfernt. Ebenfalls Vorbehalte scheint es gegenüber dem Rest des Westerborkmaterials aus den Werkstätten und vom Kabarett gegeben zu haben. Die Erstverwendung in *NUIT ET BROUILLARD* hat eine legitimierende Wirkung nur für die Aufnahmen der Transporte. Die in der unmittelbaren Nachkriegszeit vorherrschende Nichtnennung von Jüdinnen und Juden ist in den Kompilationsfilmen bereits weitgehend überwunden, wenngleich der Holocaust in der Regel nur ein Nebenthema bleibt. Die Bezugnahme auf den Genozid ist jeweils eine erinnernde, die Grundkenntnisse beim Publikum voraussetzt und nur stichwortgebend vorgeht, wobei in den Dokumentationen in den Niederlanden offener mit dem Judenmord umgegangen wird als beispielsweise in Deutschland, wenngleich sich auch hier Differenzen zwischen den privatwirtschaftlich und staatlich hergestellten Filmen feststellen ließen.

Mit Ausnahme der niederländische Produktionen adressieren die untersuchten Verwendungen des Westerborkmaterials hinsichtlich der Formierung der Holocaustgedächtnisse transnationale Gemeinschaften. Als Agierende sicht-

bar werden hier zum einen die westalliierte Administration, die in den Re-Educationfilmen den Judenmord aktiv marginalisiert, und die staatlich gelenkte Geschichtsaufarbeitung in der DDR, die allerdings unter linken Zuschauer:innen und Filmschaffenden in der BRD und im westeuropäischen Ausland Sympathisant:innen findet. Als dritte Gruppe wird eine Interessengruppe in Bonn sichtbar, die eine Historisierung des Judenmords mit allen Mitteln zu verhindern sucht. Der »Interministerielle Filmprüfungsausschuss«, der unter anderem die Aufführung von *Ein Tagebuch für Anne Frank* verhindert, gehört zu den Einfluss nehmenden Gremien dieser Gruppe. Die hier sichtbare werdende Haltung bleibt weit hinter den in der BRD längst öffentlich geführten Debatten über die fehlende Aufarbeitung der NS-Zeit zurück. Diese Debatten werden von der vierten und größten Gruppe, der sich der »zweiten Generation« zugehörig Fühlenden, und der fünften, den jüdischen Überlebenden, gegen die Erinnerungsgemeinschaft der Täter:innen und Zuschauer:innen geführt. Überlebende wie Presser, de Jong, Leiser und Schier-Gribowsky, die nach dem Krieg über den Judenmord aufklären wollen, tun dies aus einer Opferperspektive.

Die Bedeutung, die bis Mitte der 1960er Jahre dem Archivmaterial von Produktionsfirmen und Presse zugeschrieben wird, und die selektive Fokussierung auf Material von der Verfolgung der europäischen Jüdinnen und Juden auf Seiten des Publikums, lassen sich als historisch spezifische Konstellation deuten. Die zweite Generation insistiert hier gemeinsam mit den Opfern des Nationalsozialismus auf Aufarbeitung, und die Archivfilme verheißen Zugang zu einer verbotenen Zone, zur subkutanen Erinnerung an den Judenmord.²²⁷ Die Faszination und das Interesse, das die Archivmaterialien aus Warschau, Libau und Westerbork auslösen, liegt also nicht nur in ihrer schockierenden Wirkung, sondern in der Hoffnung, Zugang zu einer verdrängten Erinnerung zu bekommen, einen Zugang, den die Erinnerungsgemeinschaft der Täter:innen und Zuschauer:innen verweigert. Auf eine von der Transgression ausgelöste Faszination, wie im Fall der Bilder aus Bergen-Belsen, von der sich das Publikum – gleich Leon-tius und seiner Schaulust²²⁸ bei Plato – nicht abwenden kann, lassen sich diese Holocaustdarstellungen nicht reduzieren, das zeigt gerade die Inklusion der harmlosen Westerborkszenen.

7.3 Das Westerborkmaterial in den USA (1965–1973)

In den USA erhält die Holocausterinnerung im Zuge der Bürgerrechtsbewegung und dem damit verbundenen Fokus auf Minderheitenrechte ab Mitte der 1950er Jahre neue Aufmerksamkeit, auch durch eine zunehmend selbstbewusst auftretende jüdische Minderheit. Sich zu ihrem Jüdischsein bekennende Stars wie Barbra Streisand (Jahrgang 1942) sind Ausdruck dieses Umbruchs, der sich auch in den Filmproduktionen niederschlägt.²²⁹ Parallel zum New Hollywood entwickelt sich ab Mitte der 1960er Jahre eine *Hollywood Jew Wave*,²³⁰ die auch die Produktion von Filmen über den Holocaust begünstigt. Brownsteins *Holocaust Cinema Complete*²³¹ listet für den Zeitraum 1961–1974 52 internationale Spielfilme mit Holocaustbezug, davon sieben Titel mit Nominierungen für den Emmy oder den Academy Award (den »Oscar«). Thematisch fokussieren die Spielfilme auf Deportation und Vernichtungslager. Die *Shoah by bullets* wird weiterhin nicht thematisiert.

Eine dokumentarfilmische Auseinandersetzung mit dem Holocaust findet in den USA hingegen vorerst kaum statt. Für den Zeitraum zwischen 1948 und 1965 ließen sich im Rahmen meiner Recherchen nur 15 US-amerikanische (und drei israelische) Produktionen mit Schwerpunkt Holocaust nachweisen, im Vergleich zu 226 europäischen Filmen und Serienepisoden. Kaum eine dieser außerhalb Europas entstandenen Produktionen erhält größere Aufmerksamkeit und nur fünf konnten als Digitalisat gesichtet werden. Der Großteil befasst sich mit der Berichterstattung über den Eichmannprozess. Erwähnenswert ist der experimentelle Essayfilm *THE MUSEUM AND THE FURY* (1956, Leo Hurwitz) – Regisseur Hurwitz ist 1961 für die Fernsehaufzeichnung des Eichmannprozesses zuständig –, wenngleich er keine nennenswerte Auswertung erfährt. Er befasst sich mit der Erinnerung an den Holocaust und verwendet sowohl Befreiungs- als auch Täter:innenmaterial in erheblichem Umfang. Allerdings macht Hurwitz keinen Gebrauch vom Westerborkfilm, sondern zeigt nur das WFD-Material. *THE MUSEUM AND THE FURY* wird im Auftrag einer polnischen Kulturinstitution in den USA für 15.000 \$ hergestellt und findet in den USA keinen Verleih.²³² Laut Milestone Films ist der wahre Grund für die fehlende Auswertung, dass Film Polski bei Hurwitz einen Film über den Zweiten Weltkrieg und nicht über den Judenmord bestellt hat und mit dem Ergebnis unzufrieden ist, was nach einem vertrauten Szenario klingt.²³³ *THE MUSEUM AND THE FURY* entsteht im selben Jahr wie Resnais' *NUIT ET BROUILLARD*. Beide Filme sind weniger als eine Stunde lang und insofern mit den damaligen Kinokulturen inkompatible Formate, beide versuchen sich in einer

Aktualisierung der Holocausterinnerung durch eine Gegenüberstellung von neuen und alten Filmaufnahmen. Für *THE MUSEUM AND THE FURY* bringt Hurwitz jedoch nicht nur selbstgedrehtes und inszeniertes Material eines Besuchs in der Gedenkstätte in Auschwitz mit Archivmaterial in einen Dialog, sondern er verwendet in der rund 20-minütigen Sequenz über den Genozid zusätzlich Illustrationen von Zinoviï Tolkachev und Wladyslaw Siwek, lange Montagen mit Ausschnitten aus den Filmen *OSTATNI ETAP* (1948), *DALEKÁ CESTA* (1948),²³⁴ *ULICA GRANICZNA* (1949, Aleksander Ford) sowie weitere Spielfilme über die Verfolgung der Jüdinnen und Juden. Dadurch stellt *THE MUSEUM AND THE FURY* auch einen Querschnitt durch die Mitte der 1950er Jahre bereits vorhandenen populärkulturellen Bezugnahmen auf den Judenmord dar, ein für die Bilderwanderung wichtiges Detail, das Jay Leyda bei seiner Kritik an Hurwitz in *Films beget Films* übersieht. Die für den Film dadurch notwendigen Lizenzierungen bedeuten weitere Hürden bei der Suche nach einem Verleih. Doch das hauptsächliche Problem ist möglicherweise, dass es Hurwitz nicht gelingt, sein Publikum emotional in der Weise zu erreichen, in der *NUIT ET BROUILLARD* oder *DER SS-STAAAT* Mitgefühl erzeugen. Jay Leyda führt dies auf die Verwendung der Gräuelbilder zurück, mit denen *THE MUSEUM AND THE FURY* sein Publikum schockiert und auf Distanz hält.

But *THE MUSEUM AND THE FURY* displays the suffering of others in order deliberately to make you suffer, and all elements are arranged for this purpose. [...] All the boiling heat of the Hurwitz film neither touches nor pierces you as does the cool objectivity of Resnais' film. One claws at you – the other keeps you at arm's length. Could it be perhaps that the fierceness of such materials is increased by cutting *against* their content?²³⁵

Hinzu kommt, dass der gut 50-minütige Film, der mit Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und *Conditio humana* beginnt und dann über den Judenmord, die Zerstörung und den Wiederaufbau Polens bzw. Europas schließlich bei den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki landet und mit dem Voice-over »the world is reborn each day in the shape of our love« endet, sein Publikum schlicht überfordert. Die Verwendung des Spielfilmmaterials in Kombination mit den sowjetischen Befreiungsfilmen verleiht der Sequenz über den Judenmord allerdings wirklich eine aggressive und letztlich distanzierende Wirkung, was auch der nachdenkliche Kommentar nicht auffangen kann. Dennoch antizipiert Hurwitz mit *THE MUSEUM AND THE FURY*, den er in Unkenntnis von *NUIT ET BROUILLARD* herstellt, durch seine Reflexionen über Vergebung und die Bedeutung der Menschenwürde die spätere Entwicklung einer mitfühlenden Holocausterinne-

rung, und aus der heutigen Perspektive gehört er zu den Wegbereitern dieser Entwicklung. Dass Hurwitz kein Material aus Westerbork verwendet, hängt mit seinen Auftraggebern bei Film Polski zusammen, deren Archive er kostenlos nutzen kann und die ihm ausreichend anderes Material bieten.

Auch der zumindest Insidern bekannte kanadische Dokumentarfilm und Gewinner des Lion of St. Marco bei den Filmfestspielen in Venedig 1966, *MEMORANDUM* (1966, Donald Brittain, John Spotton), wählt den Besuch kanadischer Holocaustüberlebender in einem Museum bzw. mehreren Museen zum Ausgangspunkt. Die Gruppe besucht die Gedenkstätten Dachau, Auschwitz und Bergen-Belsen. *MEMORANDUM* berichtet über den Auschwitzprozess in Frankfurt und kontrastiert historisches Filmmaterial von Hitler und Göring mit aktuellen Aufnahmen ausgelassener Deutscher im Hofbräuhaus in München. Er begleitet die Überlebenden ins Land der Täter:innen und nähert sich dem Holocaust in einer Mischung aus Fassungslosigkeit und Unverständnis. Der Zugang über die Überlebenden verhindert jedoch eigenartigerweise gerade die Identifikation, die sich durch die Tragik in *NUIT ET BROUILLARD* einstellt. *MEMORANDUM* und *THE MUSEUM AND THE FURY* machen deutlich, dass es manchmal nur um graduelle Unterschiede in der Darstellung geht, die darüber entscheiden, ob und wie ein Dokumentarfilm in den sozialen Gedächtnissen resoniert. *MEMORANDUM* verwendet, wie der Film von Hurwitz, nur WFD- und kein Westerborkmaterial. Das ist überraschend, da es kanadische Einheiten sind, die das Lager 1945 befreien, wodurch eine besondere Verbindung zur Geschichte Westerborks besteht. Es gibt in Kanada dennoch bis heute kein Archiv, das über eine Kopie des Westerborkmaterials verfügt.²³⁶ Dass beide Filme kein Westerborkmaterial verwenden, mag ein Zufall sein und nicht die Ursache dafür, dass es ihnen nicht gelingt, dieselbe Form von Mitgefühl zu erzeugen, die für die Holocausterinnerung typisch ist.

Bis 1973 fanden sich nur sechs außerhalb Europas hergestellte Trägerfilme, die Westerborkmaterial verwenden, von denen vier US-amerikanische Produktionen eine nähere Betrachtung rechtfertigen, und zwar der Fernsehdokumentarfilm *LET MY PEOPLE GO: THE STORY OF ISRAEL* (1965, Marshall Flaum), der in der Literatur bisher vernachlässigte *GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES* (1965, Lionel Rogosin), *THE LEGACY OF ANNE FRANK* (1967, Martin Hoade) und schließlich der Mehrteiler *THE RISE AND FALL OF THE THIRD REICH* (1968, Jack Kaufman). *LET MY PEOPLE GO* (1965) ist laut meiner Recherche der erste außerhalb Europas hergestellte Film, der Westerborkmaterial verwendet.²³⁷ Der von David L. Wolper produzierte einstündige Fernsehdokumentarfilm wird von der zeitgenössischen Presse mit wenigen Ausnahmen als zionistischer Film über die Geschichte des

Judentums besprochen. Immerhin zehn der 53 Minuten Laufzeit bestehen jedoch aus Filmmaterialien, die sich mit dem Judenmord befassen. Sowohl der Warschauer Ghettofilm als auch das WFD- und das Westerborkmaterial werden ausführlich verwendet. David L. Wolper, der 1960 mit *THE RACE FOR SPACE* (1959) für den Oscar nominiert war und später als Produzent von *WILLY WONKA & THE CHOCOLATE FACTORY* (1971, Mel Stuart) und *L.A. CONFIDENTIAL* (1997, Curtis Hanson) bekannt werden sollte, hat offenbar Zugriff auf rares Filmmaterial, wie die in *LET MY PEOPLE GO* verwendeten 16-mm-Aufnahmen vom Pogrom in Lwiw und diverse Wochenschauausschnitte,²³⁸ sowie bis heute kaum bekanntes Material wie der Archivfilm *DIE JUDEN VON DOMBROWA* deutlich machen.²³⁹ Es handelt sich um die bis dahin ausführlichste Verwendung von Täter:innenfilmen überhaupt. *LET MY PEOPLE GO* wird jedoch in der Öffentlichkeit nicht als für die Holocausterinnerung relevanter Beitrag wahrgenommen. Die Bilder vom Judenmord werden von der Presse als in diesem Zusammenhang weniger relevant ignoriert. Trotz dieser Bewertung hat die Serie Bedeutung für die mit dem verwendeten Material der Täter und Täterinnen assoziierten Filmgedächtnisse. *LET MY PEOPLE GO* unterteilt die Holocaustmontage in drei Teile. Der erste Teil über die Ghettos verwendet den Ghettofilm aus Warschau so ausführlich und schonungslos wie keine der deutschen Produktionen vorher. In einer zweiten Montage über die »Endlösung« wird das Westerborkmaterial mit dem WFD-Material zu einer Deportationsmontage zusammengestellt, die direkt in Befreiungsmaterial aus Auschwitz übergeht. Im dritten Teil geht es um die Befreiung der Lager am Ende des Krieges. Mit dem Ghettofilm, dem Westerborkfilm in Kombination mit dem WFD-Material und dem Material aus Auschwitz (und den Gaskammern aus Majdanek) verwendet *LET MY PEOPLE GO* eine Kombination, die Anfang der 1960er Jahr noch nicht kanonisch ist, aber bald zum Standard der Holocaust-Dokumentarfilme werden sollte. Die amerikanische Filmakademie würdigt *LET MY PEOPLE GO* 1966 mit einer Oscar-Nominierung und trägt damit zu seiner Bekanntheit bei. Damit ist *LET MY PEOPLE GO* die erste Dokumentarfilmproduktion mit Westerborkmaterial, die von einer der nationalen Filmakademien bei der Preisverleihung berücksichtigt wird. David L. Wolper nutzt seine Quelle für Archivmaterial wenig später auch für die Produktion von *THE RISE AND FALL OF THE THIRD REICH* (1968). Die ausführliche Verwendung von Material der Täter und Täterinnen in beiden Produktionen ist ein Novum und es sollte bis in die späten 1990er Jahre dauern, bevor diese Materialien in der Breite wieder in Dokumentarfilmen verwendet und von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen werden. Wolper, der zwar im Vorspann durch den Namen seiner Produktionsfirma präsent ist, taucht in den sonstigen Stablisten

von LET MY PEOPLE GO nicht auf. In der Presse wird er jedoch immer wieder als Initiator genannt und mit dem Archivmaterial in Verbindung gebracht.²⁴⁰ Bezeichnend ist, dass LET MY PEOPLE GO trotz der Indifferenz in Hinsicht auf den Holocaustbezug über die Verwendung von »rare footage« beworben wird. So betitelt der kalifornische *Evening Vanguard* eine der ersten Ankündigungen der Serie mit »»Let My People Go« has rare footage«, meint damit aber rares Filmmaterial des jüdischen Lebens vor dem Zweiten Weltkrieg.²⁴¹

Lionel Rogosins provokativer Antikriegsfilm GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES (1965) gehört zu den wenigen Dokudramen, die Westerborkmaterial verwenden. Der Film ist ein Kammerspiel, das aus einer einzigen, langen, ausgestellt oberflächlichen und zynischen Unterhaltung junger Gäste einer Londoner Cocktailparty über Krieg und Humanität besteht, die mit kurzen Archivfilmmontagen unterschritten ist. Obgleich der Rahmen im Einklang mit dem Zeitgeist die Bedrohung durch einen nuklearen Krieg ist, verwendet Rogosin Materialien aus diversen Konflikten. Nach Bildern von den Atombombenabwürfen auf japanische Städte und vom Ersten Weltkrieg wechselt der Film zum Zweiten Weltkrieg und dann zum Holocaust. Weitere Bilder von Atombomben, Material aus dem Vietnamkrieg sowie Bilder vom Great March on Washington 1963 und vergleichbaren Demonstrationen in Japan und England gleichen das Übergewicht an Material aus dem Zweiten Weltkrieg nur knapp aus. Bei den gezeigten Archivfilmen handelt es sich ausdrücklich um wenig bekanntes Material, womit die Verwendung des Westerborkfilms als Novität herausgestellt wird. Das Westerborkmaterial erscheint gegen Ende in einer gut vierminütigen Montage aus Einstellungen vom Warschauer Ghettofilm, Bildern aus dem Stroop-Album, Wochenschaumaterial mit Hermann Göring und Befreiungsbildern aus den Lagern, die mit dem zynischen Voice-over »War is one way of keeping the population down« eingeleitet wird und mit Drehorgelmusik, dem Volkslied *In der schönen Rosenzeit* sowie Geräuschen und Klangatmosphären unterlegt ist. Die Montage von Verhungerten und Verhungerten aus dem Warschauer Ghetto und Bildern von Göring, der Kinder mit Keksen füttert, wirkt zunächst wie ein distanziert ironischer und geschmackloser Kommentar. Im Lauf der Montage überwiegt aber das Grauen, und die Bilder aus Westerbork leiten schließlich zu einer von Mitleid und stillem Entsetzen dominierten Stimmung über. Die Schnitte zurück zu den ausgelassenen Partygästen wirken dadurch umso härter. GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES wird aufgrund seiner Kritik am Kalten Krieg als anti-amerikanisch eingestuft, muss daher in England produziert werden und hat anfangs große Schwierigkeiten, einen Verleih zu finden. Der Schnitt des Films

findet schließlich, am Ende einer zweijährigen Suche nach Filmmaterial in Archiven in Japan, der Sowjetunion und Polen, in Israel statt. Dass das Westerborkmaterial verwendet wird, spricht dafür, dass es Anfang der 1960er Jahre bereits zu einer Art Insider-Kanon gehört. Obwohl die inszenierten Szenen mit etwa einem Drittel der Gesamtlänge einen erheblichen Teil des Films ausmachen, gewinnt GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES die Goldene Taube, den damaligen Hauptpreis auf der Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche 1965 (heute DOK Leipzig). Bei den Filmfestspielen in Venedig wiederum läuft GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES nicht als Dokumentar-, sondern als Spielfilm im Wettbewerb²⁴² um den goldenen Löwen, kann sich jedoch nicht gegen VAGHE STELLE DELL'ORSA ... (1965, Luchino Visconti) durchsetzen. Er gewinnt den zweiten Preis auf dem Melbourne Filmfestival 1966, hier in der Kategorie Kurzfilm.²⁴³ Die Nominierung in Venedig bringt dem Film einige Aufmerksamkeit ein und im Juli 1966 gibt es eine Kinoauswertung in den USA, die von Kritiken in der Lokalpresse begleitet ist. Da sich neben den Besprechungen jedoch keine Kinowerbung, stattdessen aber zwei Ankündigungen für von Rogosin selbst organisierte kostenlose Aufführungen finden lassen, ist davon auszugehen, dass GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES in den USA nur kurz im Kino läuft.²⁴⁴ Anlässlich der Vorführung auf den Filmfestspielen in Venedig 1965 erscheint eine deutschsprachige Kritik in der *Volksstimme Österreich*, die allerdings wieder nur auf das Material aus dem Warschauer Ghetto eingeht.²⁴⁵ Im Mai 1975 kommt es zu einer Wiederaufführung des Films in der DDR.²⁴⁶

THE LEGACY OF ANNE FRANK erscheint 1967 als Episode der in Zusammenarbeit mit dem Jewish Theological Seminary produzierten NBC-Serie THE ETERNAL LIGHT, die zunächst ab 1944 als halbstündiges Radioprogramm beginnt und von 1952 bis in die 1980er Jahre hunderte von Dramen, Konzertaufnahmen, Interviews, Podiumsdiskussionen und Dokumentarfilmen produziert. Erklärtes Ziel des Programms ist anfangs die Vermittlung jüdischer Kultur an nichtjüdische Amerikaner:innen. Die Sendungen richten sich jedoch auch insbesondere an die jüdischen Minderheiten jenseits der amerikanischen Ballungszentren.²⁴⁷ Ab 1952 wird das Programm durch den jüdischen Regisseur Martin Hoade geleitet, hat nun jedoch auch eine katholische und eine protestantische Redaktionsgruppe und befasst sich allgemeiner mit religiösen Themen. Insgesamt 29 Einstellungen der Deportationssequenz aus dem Westerborkmaterial illustrieren eine fast dreiminütige Montage in der Anne-Frank-Episode. Der Kommentar geht auf den Drehort Westerbork ein und nennt das RIOD als Quelle des Materials. In den Zeitungen wird der Film damals mit der erstmaligen Verwendung eines raren

Filmmaterials beworben, allerdings ist damit nicht das Westerborkmaterial gemeint, sondern ein kurzes Stück 8-mm-Film, auf dem zufällig Anne Frank zu sehen ist, während sie aus einem Fenster ihrer Wohnung auf die Straße hinunterschaut. Nur in der *Bridgeport Post* vom 21. Dezember und im *The Daily News Leader* vom 22. Dezember 1967 wird angesichts der bereits erfolgten regulären Aufführungen von NUIT ET BROUILLARD, MEIN KAMPF und LET MY PEOPLE GO in den USA nicht ganz zutreffend angekündigt:

THE LEGACY OF ANNE FRANK will also show movie film [sic] of the Dutch Jews as they were taken off to concentration camps. This film, acquired from the Dutch archives, has never been seen in the United States.

Nur wenige Monate später, im März 1968, hat die Kurzserie THE RISE AND FALL OF THE THIRD REICH im Fernsehen Premiere. Regisseur Jack Kaufman und Produzent David L. Wolper verwenden Material aus dem Westerborkfilm für den dritten Teil. THE RISE AND FALL OF THE THIRD REICH ist eine Adaption des gleichnamigen Sachbuchs des amerikanischen Journalisten und Historikers William Lawrence Shirer, produziert vom US-amerikanischen Fernsehsender ABC und Wolpers Produktionsfirma. Die Serie besteht zu erheblichen Teilen aus Archivmaterial. In einem 2010 aufgezeichneten Interview erzählt der Komponist der Serie, Lalo Schifftin,²⁴⁸ Produzent David L. Wolper habe schon in den 1950er Jahren große Mengen Filmmaterial aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs von der Library of Congress bekommen und später für die Serie genutzt. In der Tat auffällig ist die Menge an eher unbekannten Archivmaterialien aus dem Kontext der Judenverfolgung, über die Wolper schon aus früheren Recherchen verfügt und die sich auch, wie bereits erwähnt, in Wolpers LET MY PEOPLE GO finden. Das Westerborkmaterial verbindet Einstellungen aus dem Warschauer Ghetto mit Bildern von der Befreiung Majdaneks. Unterlegt wird die Montage, und das ist im Gegensatz zur inzwischen kanonischen Auswahl der Bilder eine Neuerung, mit Kommentaren des deutschen Holocaustüberlebenden Rudolf Wechsler. In den Zeitungsberichten von 1968 wird damit geworben, zehn Rechercheure hätten 20 Monate lang nach Material gesucht.²⁴⁹ Mel Stuart, der ausführende Produzent der Serie hatte beim NBC-Kompilationsfilm THE TWISTED CROSS (1965, Henry Salomon) als Archive Producer Archivmaterial organisiert. In einem Interview mit *Variety* widerspricht Regisseur Kaufman jedoch der Legende, er habe Wolpers private Filmsammlung nutzen können. Kaufman zufolge war Wolpers Sammlung aus dem NARA-Archiv schon 1963 an Deutschland zurückgegeben worden und so

habe er, Kaufman, wochenlang in einem Schloss am Rhein Material gesichtet.²⁵⁰ Warner veröffentlicht *THE RISE AND FALL* 2012 auf DVD. Diese Wiederveröffentlichung hat weitgehend gute bis sehr gute Kritiken und sowohl bei der Erstveröffentlichung 1968 als auch 45 Jahre später wird in den Rezensionen viel über das Archivmaterial geschrieben. Die zeitgenössischen Ankündigungen des Fernsehdreiteilers in US-amerikanischen Zeitungen gehen fast durchgängig nicht auf den Holocaust ein. Selbst in einem halbseitigen Beitrag von Produzent Mel Stuart wird zwar der Holocaustüberlebende Rudy Waxman (richtig: Rudolph Wachsmann) genannt, aber als »a man who survived as a slave laborer in four different concentration camps«.²⁵¹ Hier scheint die auf die Re-Educationfilme zurückgehende, ausweichende Fokussierung auf das Zwangsarbeitssystem fortgeschrieben zu werden. Die Mehrzahl der Ankündigungen und Kritiken erwähnt Rudy Waxman jedoch nicht einmal. Der designierte Regisseur Jack Kaufman wird immer wieder »producer-director« genannt, was damit zusammenhängt, dass die Serie als Materialkompilation und weniger als Dokumentarfilm wahrgenommen wird. Die Mehrzahl der Zeitungsberichte nennt ihn sogar nur als Produzenten. Mel Stuart geht in seinem Beitrag im *Bellingham Herald*, wie fast alle anderen Ankündigungen, auf die große Menge an bisher nie gezeigtem Archivfilm ein. Allerdings werden jeweils nur neue Funde mit Aufnahmen von Hitler genannt – auf Archivmaterial vom Holocaust geht keine der Ankündigungen ein. Die Sichtung des Archivmaterials wird »Wolper's staff [...] a team of 10 researchers«²⁵² zugeschrieben. Bemerkenswert ist auch, dass *THE RISE AND FALL* kontrafaktisch als »first retrospective look at one of the darkest eras in history«²⁵³ angekündigt wird. Doch *THE RISE AND FALL* steht am Übergang zu einer neuen Form der Holocausterinnerung und das zeigt sich an einem Beitrag, der zwar alleinsteht, aber deutlich macht, in welchem erinnerungskulturellen Spannungsfeld sich die Produktion in Wirklichkeit befindet. In einem Interview des *Chicago Tribune* vom 3. März 1968, drei Tage vor der Premiere des ersten Teils, spricht Regisseur Kaufman überraschend und im Gegensatz zur bisherigen Politik der Produktionsfirma vom Holocaust als einem wichtigen Teil der Serie und erwähnt nun auch wieder Rudy Waxmann, den er bezeichnenderweise als »member of an organization called ›Survivors of the Holocaust‹« einführt. Die Frage nach dem Holocaustbezug ist also offenbar ein innerhalb der Produktion umstrittener Punkt und Kaufman kann sich hier nicht durchsetzen. Die Rezension in der *Variety*²⁵⁴ klagt über die Eindimensionalität der Verwendung des Archivmaterials und nennt die Serie ironisch »a triumph of the newsreel art«. Während alle längeren Beiträge zu *THE RISE AND FALL* auf das verwendete Archivmaterial eingehen und

indirekt Inhalte aus zwei Interviews mit Kaufman (aus der *Variety* und der *Chicago Tribune*) verwenden, übernimmt nicht ein einziger Beitrag Kaufmans Hinweis auf Waxmans Status als Holocaustüberlebender.

Ab Mitte der 1960er Jahre erscheint das Westerborkmaterial also zum ersten Mal in US-amerikanischen Dokumentarfilmen, die sich mit dem Nationalsozialismus und dem Judenmord befassen, einem Genre, das bis zu diesem Zeitpunkt in den USA kaum existiert. Damit ist ein Teil der langen Bilderreise absolviert – mit der Migration in den US-amerikanischen Markt ist das Westerborkmaterial ab Ende der 1960er Jahre in allen westatlantischen Medien verfügbar und präsent.

7.4 Das Westerborkmaterial in Europa (1970–1971)

Verglichen mit den 1960er und 1980er Jahren gibt es insbesondere in der ersten Hälfte der 1970er Jahre weniger Verwendungen des Westerborkmaterials. Eine Ausnahme ist der 1970 erscheinende eindrucksvolle polnische Kurzfilm *TESTAMENT* (1970, Józef Gebiski, Antoni Halor). Er verbindet Einstellungen des Westerborkfilms und andere Täter:innen- und Befreiungsbilder mit neu gedrehten Aufnahmen aus Auschwitz und unterlegt sie mit Rezitationen von Gedichten des Holocaustüberlebenden Tadeusz Borowski.²⁵⁵ Der Film gewinnt 1970 auf dem internationalen Kurzfilmfestival in Krakau das Silberne Steckenpferd für den besten Fernsehfilm und wird im folgenden Jahr bei den Polnischen Filmtagen in Saarbrücken gezeigt.²⁵⁶ Das Presseecho ist minimal.

In den Niederlanden wird 1970 die Biografie des Holocausthistorikers Jacques Presser *THE PAST THAT LIVES* (1970, Philo Bregstein) veröffentlicht, und der 1968 produzierte Film *PORTRET VAN ANTON ADRIAAN MUSSERT* (1970, Paul Verhoeven) wird im April 1970 im niederländischen Fernsehen aufgeführt. Beide verwenden Westerborkmaterial, haben über die niederländischen Grenzen hinaus aber nur wenig Wirkung. 1970 läuft Bregsteins Beitrag unter dem Titel *DINGE, DIE NICHT VORÜBERGEHEN* auf der XIX. Filmwoche in Mannheim, und immerhin wird er 1971 im Rahmen der Director's Fortnight (Quinzaine des Réalisateurs) in Cannes aufgeführt, womit er zu den vier Filmen mit Westerborkmaterial gehört, die im weiteren Rahmen eines der sogenannten A-Festivals liefen.²⁵⁷

In den 1960er Jahren finden in Hinsicht auf die Holocausterinnerung, auch jenseits der großen Prozesse und Justizskandale, wichtige institutionelle Gründungen und Veröffentlichungen statt. 1963 erscheint Hannah Ahrendts *Eichmann*

in Jerusalem und prägt damit den Begriff von der »Banalität des Bösen«. Im selben Jahr wird das Mahnmal für das Vernichtungslager Belzec in Polen eingeweiht, 1964 die Gedenkstätte in Treblinka und 1965 die in Dachau eröffnet. Ebenfalls 1965 erscheint die englische Ausgabe von Jacob Pressers *Ondergang* über die Verfolgung und Ermordung der holländischen Jüdinnen und Juden. 1967 wird der Lagerkommandant von Sobibor und Treblinka, Franz Stangl, von den brasilianischen Behörden an die BRD ausgeliefert. Er wird 1970 wegen Mordes an mindestens 400.000 Menschen zu lebenslanger Haft verurteilt und verstirbt 1971 im Gefängnis. Nur kurze Zeit später werden die Baracken und Versorgungsgebäude in Westerbork ohne größere öffentliche Resonanz abgerissen.

7.5 Versuche einer Neuformierung der Holocausterinnerung – Revisionismus vs. Mikrogeschichte (1974–1989)

Die *visual history* des Holocaust ist ein wichtiger Bildersteinbruch für die Populärkultur und damit für die sozialen Gedächtnisse. Die verzögerte dokumentarfilmische Auseinandersetzung mit dem Holocaust in den USA hat also auch Auswirkungen auf die popkulturelle Beschäftigung mit der Holocausterinnerung. Die »iconographic formation of the Holocaust«, von Levy und Sznajder in ihrem Essay über *Cosmopolitan Holocaust Memory* vage auf die 1960er bis 1980er Jahre datiert, manifestiert sich aus dieser Perspektive in den USA erst Mitte der 1970er Jahre in einer Anzahl popkultureller Beiträge. Dazu gehören unter anderem Art Spiegelmanns Comic *Maus* (1980) und die einflussreiche TV-Serie HOLOCAUST (1978, Marvin J. Chomsky), die 1979 im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wird. Auch die Oscarnominierung des Dokumentarfilms DER GELBE STERN (1981, Dieter Hildebrandt) und die im Jahr darauf erfolgende Auszeichnung von GENOCIDE (1982, Arnold Schwartzman) mit dem Oscar, ebenso wie die Ehrung von Meryl Streep, die für ihre Rolle in SOPHIE'S CHOICE (1982, Alan J. Pakula) 1983 einen Academy Award gewinnt, sind Indikatoren dafür, dass der Holocaust nicht nur in der US-amerikanischen Popkultur angekommen ist, sondern dort längst eine prominente Stellung einnimmt. Insgesamt erhalten im Zeitraum von 1975–1988 zwanzig Holocaust-Spielfilme Nominierungen für den Oscar oder den Emmy, womit die Phase zwischen 1961 und 1974 sogar noch um einiges übertroffen wird.²⁵⁸ Parallel stößt Claude Lanzmann durch die Veröffentlichung seines neunstündigen Dokumentarfilms SHOAH (1985) eine Debatte über die Bedeutung von Archivfilmen für die Historisierung und Gedächtnisbildung an. SHOAH besteht

demonstrativ nur aus aktuellen Täter:innen-, Zuschauer:innen- und Opfererinnerungen sowie in den 1980er Jahren an den Tatorten gedrehten Aufnahmen, und tritt damit einer distanzierenden Historisierung mit Archivbildern entgegen, die sich den Holocaust als fernes Geschehen in Schwarz-Weiß vorstellt.

Aber auch in Hinsicht auf die Errichtung von Erinnerungsmonumenten tut sich in den 1970er Jahren einiges. 1973 werden die in Auschwitz in der Nähe der Ruinen der Krematorien gefundenen Aufzeichnungen der Mitglieder der jüdischen Sonderkommandos erstmals unter dem Titel *Amidst a Nightmare of Crime* publiziert, wodurch die Vorgänge in den Vernichtungslagern einen neuen schmerzhaften und unmittelbaren Zugang erhalten. Ein Jahr später erscheint Susan Sontags *Fascinating Fascism*. 1978 beruft US-Präsident Jimmy Carter die *President's Commission on the Holocaust* ein, die 1993 zur Eröffnung des United States Holocaust Memorial Museum in Washington führt. Der letzte größere Prozess im Zusammenhang mit dem Holocaust findet 1975–1981 in Düsseldorf statt und befasst sich mit den strafrechtlichen Dimensionen der Taten im Konzentrationslager Lublin, bekannter als »Majdanek«. 1976 wird in Babyn Jar die erste Gedenkstätte für die Opfer der *Shoah by bullets* eröffnet. Die erste internationale Gedenkkundgebung zur Erinnerung an den Völkermord an 500.000 Roma und Sinti in Europa wird am 27. Oktober 1979 im ehemaligen Konzentrationslager Bergen-Belsen abgehalten. 1976 gründet sich in Manchester nach dem Besuch eines Konzerts der Sex Pistols die Post-Punk-Band Joy Division.²⁵⁹ Der Bandname bezieht sich auf ein KZ-Bordell in Anlehnung an den Roman *House of Dolls* von Ka-Tzetnik 135633. Im Februar 1979 erscheint das Sex-Pistols-Album *The Great Rock'n Roll Swindle* mit einer Live-Aufnahme von *Belsen was a gas* bzw. *Einmal Belsen war vortrefflich*. Beide Bands zählen sich selbst zum linken *anti-establishment* und verstehen diese Holocaust-Bezüge als provokative Kapitalismuskritik. Es ist sicher kein Zufall, dass die Sex Pistols auf Bergen-Belsen und damit auf das Filmmaterial von der Befreiung rekurrieren und Joy Division auf dem Cover ihrer ersten Single *An Ideal for Living* eine an TRIUMPH DES WILLENS erinnernde Zeichnung und den Jungen aus dem Stroop Album zeigen (Abb. 52).

Diese Veröffentlichungen können aber auch (ähnlich wie Lanzmanns *SHOAH*, wenn auch auf ganz andere Weise) als Kommentare auf eine als zunehmend konventionalisiert und starr wahrgenommene Holocausterinnerung verstanden werden, vor allem aber sind sie popkulturelle Bezugnahmen auf den Völkermord. Zur gleichen Zeit kämpfen manche Minderheiten weiter um Anerkennung und um Aufnahme in ebendiese kanonisierte Holocausterinnerung, die auch mit staatlicher Unterstützung und gesellschaftlicher Akzeptanz verbunden ist. Am



Abb. 52 Joy Division *An Ideal for Living* (links und rechts); TRIUMPH DES WILLENS (mittig).

Karfreitag 1980 treten zwölf Sinti in der Versöhnungskirche der KZ-Gedenkstätte Dachau in den Hungerstreik. Sie protestieren für die Anerkennung als Opfer des Nationalsozialismus. Die Aktion zeitigt zwei Jahre später Erfolg. 1982 werden die Sinti und Roma erstmals von einer Bundesregierung als Opfer der rassistischen Verfolgung durch die Nationalsozialisten anerkannt. Im selben Jahr wird der Zentralrat der Sinti und Roma gegründet. 1981 beginnt in den USA der Prozess gegen den KZ-Kommandanten Karl Linna. Ebenfalls 1981 wird der wegen der Beteiligung an der Ermordung der Einwohner von Oradour-sur-Glane 1953 in Bordeaux in Abwesenheit zum Tode verurteilte SS-Obersturmführer Heinz Barth in der DDR festgenommen und 1983 zu lebenslanger Haft verurteilt. Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er Jahre werden mit der »Topographie des Terrors« (1987) und der Gedenkstätte Haus der Wannseekonferenz (1992) zwei der bedeutendsten Erinnerungsorte in Berlin geschaffen. Auch die Gründung des Erinnerungszentrums in Westerbork (1983) fällt in diese Periode. 1986 beginnt in Deutschland der sogenannte durch einen Artikel von Ernst Nolte ausgelöste, Historikerstreit, bei dem es um die Singularität des Holocaust geht, die Nolte in Frage stellt. Dass die Bezeichnung des 8. Mai 1945 als »Tag der Befreiung« in der Rede des Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker zum 40. Jahrestag der Kapitulation als Meilenstein in der öffentlichen Aufarbeitung der NS-Zeit gewertet wird, verweist auf die anhaltenden Spaltungen innerhalb der deutschen Gesellschaft. In Paris findet 1987 der Prozess gegen den SS-Hauptsturmführer Klaus Barbie wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit statt.

In den 1970er und 1980er Jahren nimmt die Zahl der Dokumentarfilme und Serien, die sich mit dem Holocaust befassen, wieder erheblich zu. Lassen sich in der für das Filmikonenprojekt zusammengestellten Filmografie für den Zeitraum 1949–1969 224 Dokumentarfilme mit Holocaustfokus nachweisen, so sind es für den Zeitraum 1970–1989 mehr als doppelt so viele. Zur durch den Eichmannprozess 1961 erzeugten neuen Aufmerksamkeit kommen nun die sich überall etablierenden Fernsehkanäle hinzu, die weniger aufwändige Formate schnell und in großer Zahl herstellen. Aber auch im Bereich der Kinofilmproduktion gibt es Zuwächse. Die damit einhergehende Erweiterung der Diskussionsräume bringt die Gedächtnisse vom Holocaust in Bewegung. Immer häufiger beteiligen sich nun Täter:innen oder deren Nachkommen aktiv an den dokumentarfilmischen Aushandlungen, und für einen kurzen Zeitraum treten die durch die NS-Zeit bedingten Spannungen, insbesondere innerhalb der westdeutschen Gesellschaft, aber auch in England und den USA, im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Holocaust zu Tage. Im Folgenden werden zunächst die in diesem Zusammenhang unternommenen Versuche einer, wenn auch teilweise nur marginalen Revision der Holocausterinnerung analysiert und diskutiert, und danach in Kapitel 7.5.2 die am Ende erfolgreicher Bemühungen, die in den 1960er Jahren entstandene mitfühlende Holocausterinnerung fortzusetzen.

7.5.1 Revisionistische Holocausterinnerung?

Mitte der 1970er Jahre werden erstmals in Mainstream-Dokumentarfilmen andere Tonlagen angeschlagen als bisher im Zusammenhang mit dem Holocaust üblich. Die Auslassung der Juden und Jüdinnen als Opfergruppe in den Re-Educationfilmen ist zwar bereits ein erster, gescheiterter Versuch einer revisionistischen Erinnerungsformierung, hat aber nur kurz Bestand und verhindert – wie an der Rezeption von *NUIT ET BROUILLARD*, einem späten Vertreter dieser Praxis, gezeigt werden konnte – nicht die Historisierung des Judenmords. Was sich in den 1970er Jahren ändert, ist der Beginn einer langsamen Verlagerung der Aufmerksamkeit weg vom Archivmaterial und hin zu den Zeitzeug:innen. Es sind aber zunächst nicht die Holocaustüberlebenden, sondern die Täter:innen und deren Nachkommen, die ihr Wissen und vor allem ihre Rechtfertigungen teilen wollen. Täter wie Himmlers Adjutant Karl Wolff oder der KZ-Arzt Hans Münch aus Auschwitz (als »Zeitzeuge« spätestens zum ersten Mal 1981 in *MURDER OF THE JEWS* zu sehen), aber auch sich naiv gebende Figuren wie die Hitlersekretärin Traudl Junge, die spätestens ab Mitte der 1970er Jahre

regelmäßig in Dokumentarfilmen auftritt, leugnen eine Verantwortung für den Völkermord. Im Übrigen melden sich Nachkommen mit Zweifeln an den offiziellen Darstellungen der NS-Zeit zu Wort, wie beispielsweise in *EUROPA UNTERM HAKENKREUZ*.

Für die beiden deutschen Staaten lässt sich das Westerborkmaterial nach *DAS LEBEN VON ADOLF HITLER* (1961) und *PORTRÄT ADOLF HITLER* (1965) erst wieder knapp zehn Jahre später in der ersten Episode der fünfteiligen Schulfernsehreihe *FRAGEN AN DIE DEUTSCHE GESCHICHTE* des SFB mit dem Titel *PROPAGANDA UND TERROR DES NATIONALSOZIALISMUS* (1974) nachweisen.²⁶⁰ Die Sendung versucht zwar keine vollständige Revision der Holocausterinnerung, der von den Moderatoren erklärte didaktische Ansatz macht jedoch deutlich, dass es hier um mehr geht als um die Bestätigung einer Gedenktradition. Die bisherige Erinnerungskultur wird als lästig und fragwürdig abgetan. »Kommen jetzt etwa wieder diese furchtbaren Bilder von den Leichenbergen und Massengräbern?«, fragt eine der Schülerinnen provozierend. Der Moderator beruhigt, dass nicht mit Schock gearbeitet wird und über Juden und Jüdinnen nur als einer Opfergruppe unter vielen gesprochen werden soll. Spätestens mit dieser Konzession wird der vorgeblich distanzierterwissenschaftliche Blick auf das Thema problematisch und entlarvt sich als latent antisemitisch. Das Material aus Westerbork und andere Archivalien werden Jugendlichen im ausgestellt technisch-modernen Ambiente einer futuristischen Schaltzentrale auf Fernsehmonitoren vorgespielt und danach diskutiert (Abb. 53). Diesen ins Bühnenbild eingebauten Verweis auf die Re-Medialisierung, der aber zugleich die emotionale Distanz der Moderatoren verstärkt, begleiten präzise Quellenangaben. Das Westerborkmaterial wird – eine weitere Variation der Entstehungsgeschichte, die eigentlich mehr Fragen aufwirft, als sie beantwortet – als privat gedrehter Film vorgestellt. Bei der gezeigten Montage handelt es sich um eine Übernahme der Deportationssequenz aus *NUIT ET BROUILLARD*, die zu Beginn mit Wochenschaumaterial von den Pogromen in Riga²⁶¹ unterschritten und am Ende leicht gekürzt ist. Hanns Eislers originale Filmmusik wird durch Geräusche und Klangatmosphären ersetzt. Der Kommentar ist sachlich und distanziert. Das Schicksal der Juden und Jüdinnen wird als das einer verfolgten Minderheit unter vielen exemplarisch dargestellt. Die Einleitung doziert euphemistisch, dass sich an der Unfreiheit einer Minderheit die Unfreiheit der gesamten Gesellschaft ablesen lasse. Die Jüdinnen und Juden stehen hier also stellvertretend für die von den Nazis verfolgten Deutschen als Gesamtheit und der Judenmord ist somit ein Verbrechen ganz ohne Täter:innen. Um die vermeintlich provokative und progressive Behandlung des heiklen The-

mas zu verdeutlichen, positioniert sich einer der beiden Historiker kritisch zur eigenen Darstellung mit dem Hinweis, die eingespielte Montage versuche »den Eindruck zu erwecken, als lebten die Juden noch in eigenen Stadtvierteln«. Die direkt darauf folgende Präzisierung seines Kollegen: »Doch fast alle fühlten sich in die deutsche Gesellschaft integriert als Deutsche unter Deutschen« drückt genau das Gegenteil des vorgeblich Gemeinten aus. Die Juden und Jüdinnen sind am Ende eben doch keine Deutschen und eignen sich bestenfalls als Sinnbild für das Leid der deutschen Mehrheitsgesellschaft. Mit diesem gleich wieder revidierten Eingeständnis einer latent antisemitischen Tendenz der eigenen Archivfilmkompilation wird der ausdrückliche Anspruch einer »medienkundlichen Betrachtung« unfreiwillig komisch eingelöst. Auffällig ist die Sendung aber vor allem durch die distanzierte, ausgestellt sachliche Darstellung des Judenmords. Den größten Teil der Montage macht wieder Material vom Ghettofilm aus Warschau aus. Der Kommentar behauptet unter Umkehrung des von Leiser eingeführten Narrativs von den unzeigbaren Bildern²⁶²:

Die Isolierung beschert den Nationalsozialisten neue Möglichkeiten der Manipulation. Die von ihnen selbst geschaffenen unmenschlichen Lebensbedingungen im Ghetto werden gefilmt und zur Abschreckung der Bevölkerung vorgeführt.

Legte Leiser den Schwerpunkt auf das Mitleid, das diese Bilder seiner Meinung nach selbst bei den Täter:innen hervorrufen musste, so konstatiert FRAGEN AN DIE DEUTSCHE GESCHICHTE einen Widerwillen beim Anblick der hungernden Ghettobewohner:innen. Auch wenn das Handeln der Deutschen damit verurteilt wird, definiert der Kommentar Ekel als adäquate und erwartete Reaktion auf die Filmbilder.²⁶³ Damit wird ein etwaiges Schwanken zwischen Abscheu und Mitleid auf Seiten des Publikums zuungunsten der Empathie entschieden. Auf eine Montage mit Befreiungsbildern folgt eine kurze Diskussion mit den Jugendlichen. Der Historiker doziert, die neuere historiografische Forschung deute darauf hin, dass die Bevölkerung, die Kirchen und die deutsche Industrie möglicherweise eine Mitschuld am Judenmord trifft. FRAGEN AN DIE DEUTSCHE GESCHICHTE führt so nur scheinbar die in den 1960er Jahren entstandenen Holocaust-Narrative selbstkritisch fort. Die Produzierenden orientieren sich vielmehr an einer als latent und mehrheitsfähig vermuteten Meinung in Westdeutschland, der zufolge ein Schuld eingeständnis oder Mitleid mit den Opfern der Judenverfolgung eine randständige akademische Meinung und bestenfalls ein Gegenstand der Forschung ist. Ein nennenswertes Medienecho haben die Sendungen leider nicht, im FESAD-



Abb. 53 Screenshot aus FRAGEN AN DIE DEUTSCHE GESCHICHTE.

Bericht wird das Westerborkmaterial indirekt unter dem Sammelbegriff »Dokumentarfilme mit Sequenzen von Deportationen« erwähnt.

1974 wird der Westerborkfilm in zwei Folgen der legendären²⁶⁴ britischen Fernsehserie THE WORLD AT WAR (1973–74, Hugh Raggett, John Pett, David Elstein, Ted Childs, Michael Darlow, Martin Smith) verwendet. Er erscheint in den Folgen 18 OCCUPATION: HOLLAND – 1940–1944 und 20 GENOCIDE: 1941–1945 der 26-teiligen Serie. Bei ihrer Herstellung hat THE WORLD AT WAR ein bis dahin in Großbritannien unerreicht hohes Budget.²⁶⁵ Das für die Episode GENOCIDE gedrehte und gesammelte Material ist so umfangreich, dass Thames Production ein Jahr später zusätzlich eine THE FINAL SOLUTION genannte Miniserie veröffentlicht.²⁶⁶ 17 Einstellungen des Westerborkmaterials kommen in Folge 18 vor, die Episode GENOCIDE hingegen verwendet nur eine Einstellung der abfahrenden Züge. Die Miniserie THE FINAL SOLUTION zeigt mit 49 Einstellungen dreimal so viel Material, und zudem werden Einstellungen aus den Arbeitsbaracken verwendet. Im Rahmen der Herstellung der längeren Miniserie zieht man das Westerbork-

material also in Gänze in Betracht, nur Settela wird nicht gezeigt. Das Material wird im Kontext der Darstellung des Lagers, also als sachgerechte Repräsentation Westerborks verwendet. Allerdings unterscheidet sich das Voice-over von der für Holocaust-Dokumentarfilme gewöhnlichen Rhetorik. Westerbork wird als Beispiel für die Deportation der Juden und Jüdinnen überall in Westeuropa mit Hilfe von Transitlagern herangezogen und das Filmmaterial als Beleg für die Beteiligung der Jüdinnen und Juden an ihrer eigenen Verschleppung. Die im Bild sichtbaren Maréchaussée-Gendarmen stellt die Episode kontrafaktisch als uniformierte jüdische Polizei vor, und es wird betont, wie wenig SS-Personal für die Durchführung der Internierung und der Deportation notwendig ist. The FINAL SOLUTION befasst sich auch eingehend mit dem psychischen Druck, dem die Erschießungskommandos der Deutschen ausgesetzt sind, und erzählt die Geschichte des Holocaust nur aus Sicht der Täter:innen. Das Westerborkmaterial hat hier nicht den Zweck, Mitleid zu erzeugen oder Identifikation zu ermöglichen, sondern dient als Beleg für die Kooperation der Juden und Jüdinnen bei der Deportation in die Vernichtungslager. Die Auswahl an verwendeten Materialien der Täter und Täterinnen ist beeindruckend und wird nur durch die Miniserie THE RISE AND FALL OF THE THIRD REICH (1968) übertroffen. In der begleitenden Berichterstattung wird Produzent Michael Darlow als Materialsammler vorgestellt, und die Menge an Archivfilmmaterial wird mehrfach als Grund für die Herstellung der Miniserie angeführt. Während die GENOCIDE-Episode im Kontext der Berichterstattung über THE WORLD AT WAR nur wenig Resonanz in der Presse findet, wird über The FINAL SOLUTION 1975 ausführlich berichtet. Im Zentrum der kritischen Berichterstattung steht Karl Wolff, Himmlers Adjutant und später General der Waffen-SS, der in EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK (1958) als in der BRD in Freiheit lebender Massenmörder vorgestellt wurde. Wolff ist der beherrschende Zeuge sowohl der Episode 20 als auch der Miniserie The FINAL SOLUTION. Seine Monologe sind so lang, dass man ihn bisweilen für den Moderator der Sendung halten könnte. Wie Produzent Darlow in einem Interview freimütig zugibt, ist Wolff bekennender Nationalsozialist. Er ist dem amerikanischen Publikum bekannt, da die erneute Festnahme von »Hitler's Aide« 1962 und die Verurteilung zu 15 Jahren Freiheitsstrafe wegen Beihilfe zum Mord in 300.000 Fällen (Deportation ins Vernichtungslager Treblinka) durch die internationale Presse geht. Alle untersuchten Zeitungsberichte gehen auf Wolffs Auftritt ein und zitieren teilweise seine kruden Geschichtsfälschungen, in denen er behauptet, die Alliierten hätten durch ihre Kriegsführung der SS gar keine andere Wahl gelassen, als die ghetoisierten Juden und Jüdinnen zu ermorden. Dieser Umdeutung des Judenmords

stellen die Produzent:innen nichts entgegen, sodass sie als plausible Erklärung eines Insiders Teil der anvisierten Historisierung wird. Die gesamte Serie *THE WORLD AT WAR* wird im November ein weiteres Mal in den USA ausgestrahlt – dieses Mal aufgeteilt auf 52 halbstündige Folgen (*GENOCIDE* wird in die Episoden *GENOCIDE* und *DEATH CAMP* aufgeteilt).²⁶⁷ Leo Seligsohn bringt in seiner Rezension in der *Newsday Suffolk* anlässlich einer Wiederaufführung von *THE FINAL SOLUTION* auf WOR-TV den problematischen Ansatz der Serie auf den Punkt.

But he [Wolff, F.S.] is one of the startling new elements in this resurrection of old footage, because his reflections provide a glimmer of insight into the mentality of barbarism: Wolff makes it appear banal, motivated by nothing more than getting ahead. That Wolff can still say today, »I had a wonderful field of activity ...« is incredible. His hair is white, his sideburns fashionably long now. His blue eyes sparkle and his cheeks are rosy. He looks like a nice fellow. »I allowed myself to be persuaded to join the S.S. in 1931«, he says. »I came by *fate* (italics are mine) to be Himmler's adjutant.« The brief interviews with Wolff typify what is right and wrong with the series. Its cameras are probing and tell us a great deal about the people being interviewed. But there are gaps. In the case of Wolff, we are told nothing of his life since the World War II. Was he charged with war crimes? What is he doing today?²⁶⁸

Lange, unkommentierte Passagen aus *DER EWIGE JUDE* und die vielen antisemitischen Zitate von Heydrich und Himmler verleihen den Episoden zusätzlich eine zweifelhafte Tendenz. Vergleicht man die Berichterstattung über *THE FINAL SOLUTION* mit den Holocaust- und NS-Dokumentarfilmen der 1960er Jahre, so fällt zum einen auf, dass sie weniger Raum einnimmt, zum anderen stehen die Interviews mit Zeitzeug:innen wie Karl Wolff oder Traudl Junge, der Sekretärin Hitlers, im Vordergrund. Archivmaterial wird nur noch am Rande erwähnt. Wiederholungen der Serie in den USA lassen sich für die Jahre 1979, 1983 und 1987 nachweisen. Trotz der legendären Reputation, die die Serie heute genießt, erhält die erste Teilstaffel 1974 nur eine Nominierung für den BAFTA für »Best Factual Series« und kann sich nicht gegen *WORLD IN ACTION* durchsetzen; lediglich der Filmeditor Alan Afriat wird mit dem BAFTA ausgezeichnet. 1975 erhält die Episode *GENOCIDE* eine weitere Nominierung als »Best Factual Programme«. Auch die Zweitauswertung *THE FINAL SOLUTION* bekommt zwar eine Nominierung, gewinnt den BAFTA aber nicht. Offenbar gibt es damals in der British Academy of Film and Television Arts unterschiedliche Ansichten hinsichtlich der Qualität der Serie. Der hier unternommene Versuch einer Modifikation der Holocaust-

erinnerung in Richtung einer stärkeren Zuschreibung von Schuld an die Opfer sollte sich jedoch glücklicherweise nicht durchsetzen.

1977 taucht das Westerborkmaterial in der Verfilmung des gleichnamigen Bestsellers *HITLER – EINE KARRIERE* (1977, Christian Herrendoerfer, Joachim Fest) auf, einem späten Kompilationsfilm, der ausschließlich aus Film- und Fotomaterial besteht. Die Passage über den Judenmord ist konzis und mit knapp zwei Minuten – bei einer Gesamtlaufzeit von zweieinhalb Stunden Archivmaterial – auffällig kurz geraten. Das Presseecho ist enorm. In einer versierten und vernichtenden Kritik von Jochen Teichler im *Vorwärts* vom 5. Januar 1978 wird die knappe Abdeckung des Judenmords ausführlich kommentiert. Anstelle einer cineastisch-feuilletonistischen Kritik, der sich der Film laut Teichler entzieht, fordert und liefert der Autor eine gut informierte »quellen- und medienkritische Untersuchung«. Die Abwesenheit längerer Passagen aus dem Warschauer Ghettofilm wird ebenso angesprochen (über fehlende oder zu teure Rechte wird spekuliert) wie das Fehlen von Hitlers antisemitischer Reichstagsrede vom 30. Januar 1939 – gleich zwei Wochenschauen mit der Rede werden mit Quellenangabe genannt sowie deren Verwendung in *DER EWIGE JUDE. MEIN KAMPF* und *DAS LEBEN VON ADOLF HITLER* werden im Vergleich zu *HITLER – EINE KARRIERE* als positive Beispiele angeführt. Die Kritiken in der *Frankfurter Rundschau*, in der *Zeit* (hier gibt es zwei, unter anderem eine verheerende Rezension von Wim Wenders)²⁶⁹ und vielen anderen Feuilletons sind fast durchgängig ablehnend. Lediglich die rechtsextreme *Deutsche Nationalzeitung* lobt – hart an der Grenze zur Straftat –, Fest hätschele »wenigstens nicht das Lieblingskind unserer ›Vergangenheitsbewältiger‹, die Sechs-Millionen-Lüge« und beschwert sich nur über die Verwendung des Archivmaterials von den Erschießungen in Libau.²⁷⁰ Die DDR-Presse befasst sich wiederholt mit dem Film, allein für das Jahr 1977 lassen sich 24 Artikel in überregionalen Zeitungen nachweisen. Keine der durchweg ablehnenden Kritiken geht direkt auf die Darstellung des Judenmords ein. Die britischen und US-amerikanischen Rezensionen sind wohlwollender. Allerdings geht auch hier ein Teil auf den geringen Raum ein, der dem Judenmord gewidmet ist, und alle Kritiken erwähnen die geteilten Reaktionen in Westdeutschland. Ähnlich wie in der DDR-Presse wird in England und in den USA eine sich angeblich in Westdeutschland aufbauende Hitlerwelle (*Third-Reich tide*,²⁷¹ *Hitler wave*²⁷²) thematisiert. Der Film hat am 8. Juli 1977 auf der Berlinale im Zoopalast Premiere. Anlässlich dieser Aufführung geht Heinz Höhne im *Spiegel* auf »mehrere hunderttausend Meter Filmmaterial« ein, die von einem »Recherche-Team« ausgewertet wurden, welches »die Filmarchive Europas

nach neuem Bildmaterial durchkämmte«. ²⁷³ Das Material aus Libau wird erwähnt und die angeblich neu entdeckten Eva-Braun-Filme. Das Westerborkmaterial erwähnt die Kritik nicht. Trotz seiner revisionistischen Haltung bestätigt HITLER – EINE KARRIERE die Kernbestandteile des täter:innenlastigen Archivfilmkanons weitgehend. Die Befreiungsbilder werden marginalisiert. Sind in MEIN KAMPF noch längere Passagen mit Bildern von der Befreiung der Lager Majdanek und Auschwitz sowie aus anderen Lagern verwendet worden, beschränken sich Fest und Herrendoerfer auf eine kleine Zahl ikonischer Bilder und scheinen so eher auf bereits vorhandene, kollektive Bilderwelten zu verweisen, statt diese voll auszubuchstabieren. Auch wegen seiner offensichtlichen Adressierung eines rechtsgerichteten Publikums stellt HITLER – EINE KARRIERE einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur Ikonisierung dieser Bilder dar, insbesondere weil er, trotz der negativen Kritiken, zusammen mit MEIN KAMPF und NUIT ET BROUILLARD zu den erfolgreichsten und mit am längsten ausgewerteten Filmen gehört. ²⁷⁴ Hier bestätigt sich die Hypothese, dass inkompatible Erinnerungsgemeinschaften ihre Gedächtnisse unter Umständen über dasselbe Bildmaterial tradieren, ein weiteres Mal. Auch das Westerborkmaterial wird so in den Kanon der konservativen Historisierung des Holocaust aufgenommen. Dass diese drei Filme alle das Bild der Sattela verwenden, ist insofern für die Bekanntheit und Verbreitung dieser Holocaustikone auch entscheidender als die Tatsache, dass sie in der Gesamtschau der Verwendungen nur auf Platz drei liegt und in mehr als zwei Dritteln der Filme mit Westerborkmaterial gar nicht verwendet wird. Wiederaufführungen von HITLER – EINE KARRIERE lassen sich in den USA für die Jahre 1979, 1980 und 1989 nachweisen.

Lutz Becker, Regisseur des britischen Dokumentarfilms THE DOUBLE-HEADED EAGLE: HITLER'S RISE TO POWER 1918–1933 (1973), fungiert im Team von HITLER – EINE KARRIERE als Filmrechercheur oder Archive Producer, wie der Beruf heute genannt wird. Er hatte diese Funktion vorher bereits bei der Dokumentarfilmproduktion SWASTIKA (1973, Philippe Mora) und bei der Serie THE WORLD AT WAR ausgeübt. ²⁷⁵ 1978 erscheint in der Sonntagsausgabe einer kalifornischen Zeitung ein ganzseitiger Bericht über Beckers Tätigkeit »in the musty, dusty world of film archives« und über »the big game he stalks [which] is long lost or forgotten film of the top hierarchy in the Nazi war machine«. ²⁷⁶ Becker wird hier sogar die Wiederentdeckung der privaten Filme von Eva Braun zugeschrieben, eine Geschichte, die er anlässlich eines Interviews mit dem *Guardian* 2013 präzisiert. ²⁷⁷ Für HITLER – EINE KARRIERE entdeckt Becker einige Sekunden Filmmaterial, die Adolf Hitler 1919 in München auf einer politischen Kundgebung zeigen. Die Plattform,

die Becker hier als Fachmann für Archivfilm gegeben wird, und seine Ausführungen dazu machen ein weiteres Mal deutlich, wie sehr die Auswahl des Materials von durch die Produktion beschäftigten Rechercheuren abhängt, und dass dieser Zusammenhang auch von der Öffentlichkeit als von der Regiearbeit unabhängiger Kuratierungsprozess wahrgenommen wird. Die hier sichtbar werdende Verwendungskultur beruht also zumindest zum Teil auf der Expertise von Spezialist:innen. Das angesammelte Insiderwissen über vorhandenes Material und bereits verwendete Sequenzen, die für eine Abgrenzung zu anderen Verwendungen notwendig ist, wird von den Regisseur:innen genutzt und beeinflusst deren Entscheidungen maßgeblich. Dieser Fokus auf einen Rechercheur steht nur scheinbar im Gegensatz zur eingangs konstatierten langsamen Ablösung des Archivmaterials durch die Zeitzeug:innen, die Mitte der 1970er Jahre einsetzt. Denn auch Lutz Becker erscheint hier als Zeuge, und angesichts seiner plastischen Erzählungen tritt das Material für einen Moment in den Hintergrund.

1982 wird das Westerborkmaterial ein weiteres Mal deutschen Fernsehzeuschauer:innen zugänglich gemacht, diesmal in der Episode AUSCHWITZ der 13-teiligen Fernsehserie EUROPA UNTERM HAKENKREUZ (1982/83, Roman Brodmann, Wilhelm Reschl, Helmuth Rompa, Rainer C. M. Wagner),²⁷⁸ moderiert vom Schweizer Regisseur Roman Brodmann. Produziert vom Südfunk Stuttgart wird die Serie in der ARD ausgestrahlt. Obwohl erheblicher Gebrauch sowohl von Fotos als auch von Filmen aus den Archiven gemacht wird, gehen die Kritiken nicht auf das Material ein, sondern befassen sich nur mit den Interviews. Die Serie wird eher ablehnend besprochen, wobei der Schwerpunkt auf der Eröffnungsfolge BERLIN und der Episode DRESDEN liegt.²⁷⁹ Die Folge AUSCHWITZ wird als einzige wohlwollend erwähnt.²⁸⁰ Obwohl EUROPA UNTERM HAKENKREUZ infolge der überregionalen Ausstrahlung in der ARD eine erhebliche Verbreitung hat, bleibt das Presseecho in der BRD überschaubar und auch in der DDR-Presse findet sich nur eine Randbemerkung. Dennoch handelt es sich bei der Serie um eine für die Bilderwanderung schon allein aufgrund des Umfangs und der Breite der verwendeten Archivmaterialien wichtige Station. EUROPA UNTERM HAKENKREUZ ist eine der umfangreichsten Kompilationen von Filmmaterial der Täter und Täterinnen der 1980er Jahre.²⁸¹ Der FESAD-Bericht erwähnt das Westerborkmaterial nicht ausdrücklich, notiert aber sachlich: »Endlösung der Judenfrage: -wartende Juden mit Gepäck [damit ist ein Ausschnitt aus NUIT ET BROUILLARD gemeint, F.S.]; -Transportzug; -SS am Bahnsteig«. Gezeigt werden elf Einstellungen aus Westerbork, unterschritten mit Szenen aus dem WFD-Material. Die zweiminütige Montage wird nur mit einer experimentellen, bedrohlichen

Soundcollage unterlegt und hat kein Voice-over. Sie wird eingeleitet mit heutigen Aufnahmen von einem der Bahnhöfe in Berlin nahe dem Funkturm, von dem aus Juden und Jüdinnen deportiert wurden. Die letzten Klänge der Ouvertüre zu Mozarts *Figaro* aus dem vorher gezeigten Wunschkonzert begleiten in die verlassenen Bahnanlagen, und das noch ferne Pfeifen einer Dampflok leitet zu den leicht zu dunkel kopierten, an einen Horrorfilm erinnernden Archivbildern der Deportation in Westerbork über. Diese Montage sticht aus der Masse der Verwendungen heraus. Sie steht für das Gegenteil der bisher dominierenden, auf Mitgefühl abzielenden Verwendungen des Materials. Der Judenmord ist hier eine Episode aus grauer Vorzeit, von der es nur dunkle und unscharfe Bilder gibt. Zu diesem Eindruck passen die distanzierten und durchweg apologetischen Haltungen der befragten Zeitzeug:innen und Angehörigen von Täter:innen. Angesichts dieser Art der Rekonstruktion des Holocaust wirkt die am Schluss formulierte Warnung vor einer Wiederkehr rassistischer Haltungen, beispielsweise in Form einer ausländerfeindlichen Einstellung gegenüber Türken, wenig überzeugend. Der von den Produzierenden erklärte und in der Konzeption der Serie sichtbare Versuch eines zeitgemäßen Umgangs mit dem Nationalsozialismus und sukzessive mit dem Holocaust darf allerdings nicht isoliert betrachtet werden. Er muss im Kontext der weiterhin stattfindenden Aufführungen von *NUIT ET BROUILLARD*, *MEIN KAMPF* und weiteren Filmen gesehen werden, die auf eine eher mitfühlende Holocausterinnerung setzen. Die distanzierende und pauschal von Schuld freisprechende Perspektive auf den Judenmord in *EUROPA UNTERM HAKENKREUZ* findet wenig Resonanz.

Einen weiteren Versuch einer Re-Formierung der Erinnerung an den Judenmord und den Zweiten Weltkrieg stellt die sechsteilige, von BR, ORF und SWR produzierte Fernsehserie *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* (1985, Joachim Hess, Henric L. Wuermeling) dar, die ab dem 18. April 1985 in der ARD ausgestrahlt wird.²⁸² Bereits im Vorfeld gibt es heftigen Widerstand aus dem Publikum. So erhält der WDR bis zum April 1985 nicht weniger als 1.400 Briefe, in denen noch vor der Ausstrahlung gegen die Serie protestiert wird.²⁸³ Wie die Berichte in den Zeitungen nahelegen, richtet sich die Angst der deutschen Zuschauer:innen auf die Darstellung der Beteiligung der Wehrmacht an den Morden im Osten. Erstmals zitieren Zeitungen wie *Die Welt* ehemalige Frontsoldaten als Erinnerungsgemeinschaft, die bereits gegen die Darstellungen in *THE WORLD AT WAR* und *DER UNVERGESSENE KRIEG* (1978, Ilya Gutman, Roman Karmen u.a.) berechnete Einwände vorgebracht hätte. In Vorwegnahme der Argumentation, mit der zehn Jahre später gegen die sogenannte Wehrmachtsaus-

tellung vorgegangen wird, bemängelt der Artikel in *Die Welt* die angebliche Umdeutung der Toten in den Archivbildern aus Lwiw zu Opfern der national-sozialistischen Besatzer.²⁸⁴ Dass hier eine quasi-revisionistische Serie wie *THE WORLD AT WAR* im Kontext der vorausseilenden Kritik an einer im Ergebnis ähnlich an der Täter:innenperspektive orientierten Serie wie *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* als der Korrektur durch Wehrmachtsangehörige bedürftig dargestellt wird, zeigt deutlich, wie wenig sachhaltig diese Diskussionen geführt werden. Die Leser:innenbriefe wehren sich gegen eine angeblich die Deutschen unzulässig dämonisierende Darstellung, eine Kritik, die weniger an konkreten Beispielen festgemacht, sondern eher als diffuse Bedrohung durch »das Establishment« wahrgenommen wird.

Das Westerborkmaterial wird in Episode 3 *KRIEG IM OSTEN* in einer Montage über den Judenmord verwendet. Im FESAD-Bericht wird die Herkunft nicht benannt, sondern wieder nur kurz der Inhalt beschrieben: »Juden werden zur Deportation in Waggonen verfrachtet, SS bewacht, Abfahrt des Zuges 1'15"«. Das Voice-over ist vor allem bemüht festzustellen, dass die deutsche Bevölkerung gar nichts von den Morden wissen konnte. Die Redundanz dieser Unschuldsbeteuerungen und der im Vergleich zu den 1960er und 1970er Jahren nüchterne Tonfall sind bemerkenswert:

In diese Zeit fiel Hitlers und der Deutschen schrecklichste Tat: Die Ausrottung der europäischen Juden. Die Endlösung der Judenfrage, in Rußland schon im Herbst 1941 ansatzweise begonnen, wurde bald für das ganze besetzte Europa ebenso wie für Deutschland selbst angeordnet. [Wannseekonferenz]. In Polen wurden daraufhin sechs Vernichtungslager eingerichtet: Treblinka, Belzec, Sobibor, Majdanek, Chelmno, Auschwitz. Himmlers Sondereinheiten der SS besorgten die Henkersarbeit. Beihilfe leisteten viele deutsche Dienststellen. Vom Verkehrsministerium über das Auswärtige Amt bis zur Wehrmacht. Mitwisser gab es viele, nicht nur Deutsche. Juden aus den meisten Ländern Europas wurden zu den Vernichtungslagern transportiert. Und dort wurden sie in Gaskammern ermordet und ihre Leichen in Riesenkrematorien verbrannt. Das ging so ununterbrochen drei Jahre lang. 1942, 1943, 1944. [Originalrede Himmler über Zwangsarbeiter]. Die Masse des deutschen Volkes wurde offiziell nicht informiert. Zeitungen und Rundfunk berichteten nichts über den Massenmord. Im Ausland, auch im feindlichen Ausland, wo es gelegentlich Berichte gab, wurden sie nicht geglaubt. Dieses Morden selbst fand nicht in Deutschland statt, sondern im fernen Polen.

Gezeigt wird dabei eine Montage aus WFD- und Westerborkmaterial sowie Himmlers Besuch in Minsk. Durch die Montage kann man den Eindruck gewinnen, Gemmeker und Himmler stünden auf demselben Bahnsteig. Sowohl das ausweichende Voice-over als auch der begleitende Artikel in *Die Welt*, der allen Ernstes implizit behauptet, durch die neuere historiografische Forschung müsse die Kriegsschuldfrage neu gestellt werden, deuten auf eine erhebliche Wandlung der Grenzen des Sagbaren seit den späten 1970er Jahren hin. Die ambivalente Formulierung »die Masse des deutschen Volkes [sei] offiziell nicht informiert« gewesen, die impliziert, dass es eine inoffizielle Informiertheit gab, ist kein indirektes Schuldeingeständnis. »Wurde offiziell nicht informiert«, eine Formulierung, die von einem Diplomaten stammen könnte, kann hier nur bedeuten, dass die Verfolgung der Juden und Jüdinnen zwar kaum zu übersehen war, aufgrund der fehlenden offiziellen Information aber nicht adäquat auf sie reagiert werden konnte, so als habe es nicht an Widerstand gegen die Deportationen gefehlt, sondern an formalen Protestnoten. Die *bystander* bzw. Zuschauer:innen zeigen sich indigniert über den Vorwurf der Tatenlosigkeit und geben als Grund einen Formfehler bei der Informationsvermittlung an. Hier scheint das seit den 1960er Jahren etablierte Narrativ vom Judenmord – das »wir ließen es geschehen«, mit dem die Episode DER SS-STAAT 1961 noch endete – als Ursache einer gesellschaftlichen Spaltung auf. Mit dem abschließenden Hinweis auf das »ferne Polen« verweist der Kommentar aber auch auf Anschlussfähiges im hegemonialen Diskurs. Die Darstellung von Deportationen ist eine der Schnittmengen zwischen der konservativen, apologetischen Historisierung des Holocaust und dem in der BRD längst dominanten Schuldeingeständnis.

Auch die Materialauswahl wird in vielen der Berichte wieder thematisiert. So sollen »50.000 Meter deutsches, aber auch russisches, britisches und amerikanisches Filmmaterial« gesichtet und ausgewertet worden sein.²⁸⁵ Die Berichte in den deutschen Zeitungen verweisen ferner immer wieder auf die individuelle Perspektive der einfachen Soldaten oder durchschnittlichen Zivilist:innen auf die historischen Ereignisse, die den Krieg »aus dem persönlichen Erleben der betroffenen Menschen aus Deutschland uns [sic] Österreich«²⁸⁶ beschreiben und der Vogelperspektive der historiografischen Kriegsdarstellung anheimstellen. Hier vollzieht sich bereits die Hinwendung zur Mikrogeschichte, die sich in den 1990er Jahren auch in der Holocaustforschung beobachten lässt und die eine Antwort auf diese Individualisierung und Viktimisierung der Erinnerung der Täter und Täterinnen ist. Es zeichnet sich also ein dialektisches Verhältnis der Präsenz von Täter:innen- und Opfererinnerung ab. Nachdem in den 1960er Jahren die Juden

und Jüdinnen als Opfer der Verfolgung während des Zweiten Weltkriegs mit Hilfe der Bilder aus Westerbork zu Identifikationssubjekten und somit in eine Erinnerungsgemeinschaft eingemeindet wurden, aus der sie bis dahin ausgeschlossen waren, fordern nun die Täter:innen einen vergleichbaren Schritt der Anteilnahme für sich selbst ein. In ihrer Kritik in der *Süddeutschen Zeitung* bringt Birgit Weidinger diesen Zusammenhang auf den Punkt:

Klüfte möchte man überbrücken, die noch immer bestehen zwischen der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Nazizeit und den Erinnerungen von Millionen von Deutschen an diese Zeit.²⁸⁷

Mit dem wissenschaftlich Aufgearbeiteten ist der damals bereits gut dokumentierte Judenmord gemeint, während die konträren »Erinnerungen von Millionen von Deutschen« auf deren angebliche Unwissenheit über das Mordgeschehen rekurrieren. »Aufarbeitung«, die im Deutschen *Bewältigung* und im Kontext der Geschichte des Nationalsozialismus *Klärung von Unrecht* und Vergangenheitsbewältigung meint, wird hier der wissenschaftlichen Forschung zugeschrieben und nicht der innergesellschaftlichen Kommunikation. Diese Aufarbeitung soll sich offenbar mithilfe der Brücken den Erinnerungen annähern. Damit wird andererseits die Haltung der Mehrheitsgesellschaft, sich diesem Prozess zu verweigern, zur Normalität erklärt. Einer Aufarbeitung als gesellschaftlichem Prozess stehen weiterhin die Vorbehalte in weiten Teilen der ersten Generation als Erinnerungsgemeinschaft²⁸⁸ entgegen, sich mit der Schuld am Völkermord selbstkritisch auseinanderzusetzen. Zum ersten Mal taucht in den Kritiken der Begriff der »kollektiven Erinnerung«²⁸⁹ auf. Die linke Österreichische Presse wirft den Machern »Naziverharmloserei«²⁹⁰ und Geschichtsfälschung vor. In der DDR-Presse wird die Serie verrissen,²⁹¹ wenngleich es überraschend wenige Artikel gibt. Auch sozialistische Blätter in Westdeutschland wie *Unsere Zeit*²⁹² und *Vorwärts*²⁹³ kritisieren den nostalgischen und unkritischen Grundton der Sendungen. Die Einschaltquoten (für die ersten beiden Episoden werden immerhin 24 % bzw. 27 % ermittelt)²⁹⁴ sprechen jedoch dafür, dass die Serie von vielen Deutschen mit Interesse aufgenommen wird. Auffällig ist die im Kontrast dazu stehende durchgehend ablehnende Kritik in den Feuilletons der bürgerlichen Presse. So mokiert sich die *Frankfurter Rundschau* über die martialisch-lächerliche und distanzlose Militärsprache des Kommentars und die *Stuttgarter Zeitung* bemängelt die unkritische Heroisierung des Frontkämpfertums. Trotz der geschichtsrevisionistischen Tendenzen, die sich in der Auswahl der Interview-

partner manifestiert (bevorzugt linientreue SS-Offiziere, die über Kameradschaft schwadronieren), theoretisieren einige der Berichte über die Problematik des unkommentierten Zeigens von Propagandamaterial.²⁹⁵ Die abschließende zweiseitige Kritik in *Der Spiegel* ist vernichtend und wirft den Autoren ein revisionistisches, kriegsverherrlichendes Geschichtsbild vor und einen unverantwortlichen Umgang mit den Zeitzeug:innen-Interviews.²⁹⁶ Die Holocausterinnerung erscheint Mitte der 1980er Jahre in Westdeutschland auf einmal als umstritten. Sie ist andererseits schon so gefestigt, dass sie als Ansatzpunkt zur Befassung mit anderen Genoziden genutzt wird. SCHATTE DER ZUKUNFT (1984, Wolfgang Bergmann) kann als erster deutscher Versuch bezeichnet werden, sich mit dem Judenmord über die Historisierung des Holocaust hinaus in Bezug auf solche anderen, in staatlichem Auftrag unternommenen Unrechtstaten gegen ethnische Gruppen zu befassen. Der etwas unbeholfene Versuch einer Parallelisierung von Nakba und Holocaust sorgt in der Presse für heftige Reaktionen bis hin zu doch etwas übertriebenen Vergleichen mit JUD SÜSS und sogar DER EWIGE JUDE. Das Westerborkmaterial – vier der bekannteren Einstellungen vom Bahnsteig inklusive Settela und einer WFD-Einstellung – wird eindrucksvoll stumm zwischen aktuelle Bilder von rangierenden Zügen und einem historischen Foto mit jüdischen Jugendlichen von 1937 montiert, die vom Bahnhof Friedrichstraße aus mit dem Zug in Richtung Palästina abfahren. Dieses Bild wird wiederum aktualisiert durch eine Aufnahme von Reisenden am S-Bahnhof Friedrichstraße Anfang der 1980er Jahre. Aktuelle Aufnahmen rangierender Züge oder verlassener Bahngleise gehören zu den wiederkehrenden Motiven in Dokumentar- und Essayfilmen über den Holocaust, wie in DRANCY AVENIR (1997, Arnaud des Pallières), in der Serie EUROPA UNTERM HAKENKREUZ, Episode AUSCHWITZ (1982/3), oder in FINAL ACCOUNT (2020, Luke Holland). Die Kombination mit ikonischem Archivmaterial trifft man allerdings eher selten an, und das unbekannte Bild der abreisenden Jugendlichen 1937 erzeugt eine überraschende Aktualisierung der niederländischen Deportationsbilder. Das Westerborkmaterial wirkt durch diese Verbindung mit einem Schnappschuss einer Reisegruppe anders als gewohnt. Es repräsentiert zwar den Holocaust, gerät aber gleichzeitig ganz banal als eine Zugfahrt abbildendes Filmmaterial in den Blick. Wie kurz darauf deutlich wird, geht es den Autoren dabei aber nicht um den konkreten Fall der Deportation in die Vernichtungslager, sondern um eine Wiedereinordnung des Holocaust in eine zeitliche Kontinuität, die ihn vergleichbar macht mit anderen Genoziden und Unrechtstaten. Die darauffolgende Kamerafahrt schwenkt von einem nächtlichen Bahnhof über Stacheldraht auf ein Schild mit der Aufschrift »Asyl«. Der

Kommentar befasst sich mit asylsuchenden Palästinenser:innen, die Bilder evozieren jedoch Erinnerungen an Konzentrationslager. Diese Darstellung ist in mehrfacher Hinsicht problematisch. Zunächst wird die Flucht der Juden und Jüdinnen aus dem Deutschen Reich mit dem Foto der jüdischen Jugendlichen von 1937 zu einer Art Urlaubsreise relativiert und von der dramatisierten Flucht der Palästinenser:innen wertend abgesetzt. Und zweitens ist die Gegenüberstellung von ausreisenden Jüdinnen und Juden und Palästinenser:innen, die über denselben Bahnhof 1982 in die BRD einreisen, Asyl beantragen und dabei von im Halbschatten lauernden KZs bedroht werden, eine wenigstens problematische Parallelisierung, die kaum anders zu verstehen ist als ein Versuch, die implizite Anklage der Holocausterinnerung direkt auf die Nakba zu übertragen und somit aus den Opfern Täter:innen zu machen.

Wie die Auswertung der Rezensionen zeigte, werden die revisionistischen Tendenzen der analysierten Dokumentarfilme in Bezug auf die Darstellung des Holocaust in der Presse größtenteils heftig kritisiert. Dennoch scheinen die Produzent:innen dieser Filme ihr Publikum und somit auch Erinnerungsgemeinschaften gefunden (oder erst hergestellt?) zu haben, die für diese Art der exkulpierenden Darstellung zugänglich sind. Das Westerborkmaterial wird auch in diesen Filmen verwendet, wenn auch in einer leicht anderen Art und Weise. Es dominieren die eher technischen und quasi neutralen Bilder von den Zügen ohne Menschen, und beispielweise die Einstellung mit Settela wird eher selten benutzt. Da hier ein Opferstatus für die Täter:innen eingefordert wird, müssen die Bilder der wirklichen Opfer verdrängt oder überlagert werden. So erschreckend diese Beispiele auf den ersten Blick wirken und so zweifelhaft die Motive der Produzent:innen auch gewesen sein mögen, diese Dokumentarfilme und Serien tragen zu einer Befriedung der innergesellschaftlichen Spannungen in Westdeutschland bei, indem sie der ersten Generation ein Stück weit die Möglichkeit eröffnen, ihr Gedächtnis öffentlich zu teilen.

7.5.2 Fortführung der empathischen Holocausterinnerung (1975–1989)

Parallel zu den im letzten Kapitel analysierten Dokumentarfilmen mit Ansätzen zu einer teilweise revisionistischen Neuformierung der Holocausterinnerung affirmiert in den 1970er und 1980er Jahren die Mehrzahl der untersuchten Filme eine auf Mitleid und Opferidentifikation basierende Holocausterzählung. Die Bandbreite reicht dabei von erfolgreichen Mainstreamproduktionen bis zu eher dissidenten Essayfilmen. Es sind gerade auch experimentelle Ansätze wie EEN

SCHIJN VAN TWIJFEL (1975, Rolf Orthel) oder der *postmemory*-Dokumentarfilm DARK LULLABIES (1985, Irene Angelico, Jack Neidik), die zwar Darstellungskonventionen hinterfragen, aber am Prinzip der empathischen bzw. viktimisierenden Holocausterinnerung festhalten. Dass sich dieser Ansatz auch in Mainstreamproduktionen findet, deutet ein weiteres Mal darauf hin, dass es sich hierbei um Manifestationen unterschiedlicher Erinnerungsgemeinschaften handelt, die ihre Gedächtnisse auf verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen tradieren und affirmieren, und nicht nur um einen Antagonismus zwischen Mehrheitsgesellschaft und peripheren Diskursen. Jenseits der beispielsweise von der Punkbewegung in England als Tabubruch inszenierten Herrschaftskritik gibt es offenbar ein Bedürfnis, die Erinnerung an den Holocaust wachzuhalten, das durch alle gesellschaftlichen Milieus hindurch existiert.

In seinem Essayfilm EEN SCHIJN VAN TWIJFEL erzählt der Regisseur Rolf Orthel, 1936 in Den Haag geboren, die Geschichte des Lagers Westerbork aus der persönlichen Perspektive eines Niederländers, der als Kind im Zweiten Weltkrieg aufwächst und erst nach dem Krieg vom Ausmaß der Judenverfolgung erfährt. Als der Krieg beginnt, spielt er noch im Sandkasten. Orthel beschränkt seine Darstellung nicht auf die Zeit des Krieges, sondern verfolgt die Geschichte des Lagers bis zu dessen endgültigem Abriss 1971 und darüber hinaus, da die Suche nach Erklärungen und Antworten auch nach dessen Verschwinden für ihn weitergeht.²⁹⁷ Der mit dem Lager seines Untersuchungsgegenstands beraubte Protagonist des Films befragt in der zweiten Hälfte Täter und Überlebende des Holocaust über die Abläufe in den KZs. Es geht dabei um persönliche Schuld und Mitwisserschaft bei Täter:innen und Opfern. Der titelgebende Schatten eines Zweifels zeigt sich auf den ersten Blick vor allem in der Hoffnung der Deportierten, ihrem Schicksal doch noch zu entgehen. Der Zweifel wird aber auch durch die durchweg abstreitenden und sich selbst entschuldigenden Täter geweckt. Das Westerborkmaterial ist in dokumentierender Funktion verwendet und bildet sozusagen den faktischen Hintergrund, vor dem dieser Zweifel an den Erinnerungen der Täter:innen entsteht. Es zeigt Ansichten des Lagers 1944, die durch korrespondierende Aufnahmen aus der Nachkriegszeit mit dieser verbunden werden. Orthel verwendet das selten genutzte Material aus den Werkstätten. Als erstes »erscheint« der Junge mit dem Spinnrad. Diese Einstellung ist wie eine an den Ort gebundene Erinnerung in Aufnahmen des verschneiten Lagers im Winter 1970 eingeschnitten. Die Kamera nähert sich einer Eingangstür, entfernt sich wieder und blickt von außen auf das Gebäude, um dann durch den Türrahmen ins tiefschwarze Innere einzutauchen. Aus dem Schwarz schneidet der Film

für wenige Sekunden auf das eher dunkle Bild mit dem Jungen am Spinnrad, dann wieder auf Schwarz, und schließlich verlässt die Kamera die Baracke durch eine weitere Tür in die winterliche Kälte der verschneiten Umgebung. Diese Gegenüberstellung aktueller und historischer Bilder geht über die Montagen in *NUIT ET BROUILLARD* hinaus. Der Besuch des ehemaligen Lagers ruft geisterhafte Bilder aus der Zeit der Verfolgung hervor. Orthel verbindet den Ort mit den Filmbildern in einer vielschichtigen und nicht allein evidenzierenden Art und Weise. Das Innere der Baracke bedeutet für den Jungen Schutz vor Kälte und Aufgehobensein und das Spinnrad evokiert Vorstellungen von winterlicher Heimarbeit. In Märchen und Sagen steht es für Fleiß, aber auch für Gefahr und ganz allgemein für die Vermittlung wichtiger Themen; eine niedrige Tätigkeit, bei der Fäden und Gewebe entstehen, die aber auch den Lebensfaden hervorbringen kann.²⁹⁸ Die Menschen aus dem Westerborkfilm bevölkern den nun leerstehenden Tatort und werden zu lebendigen Akteur:innen, womit mehr als nur eine stumme Anklage erhoben wird. Vielmehr fordert Orthels Film für den Moment ein, die Wirklichkeit der Kriegszeit als eigene Jetztzeit anzuerkennen. Das Filmgedächtnis des Westerborkfilms wird hier zur historischen Wirklichkeit und diese Transsubstantiation wie durch einen optischen Zaubertrick ermöglicht. Von fröhlichen Fotos aus der ersten Zeit des Lagers²⁹⁹ wechselt Orthel zum ankommenden Zug in Westerbork 1944. Dazu stellt das Voice-over eine Verbindung zu Orthels Kindheit her, die ja parallel zu den Deportationen stattfindet.³⁰⁰ Orthel nimmt mit dem Verweis auf die ausbleibende Zerstörung der Bahngleise – mit der er das Material vom Bahnsteig geschickt mit einem Widerstandsnarrativ verbindet und aus dem viktimisierenden Narrativ herauslöst – den Gedanken von de Jong aus *DE BEZETTING* auf, der ausdrücklich das Ausbleiben militärischer Aktionen gegen die Deportationen anklagt. Orthel unterstreicht dieses Argument, indem er die Bilder vom Bahnhof in Westerbork mit Bildern der Bordkamera eines britischen Jagdfliegers unterschneidet, der im Sturzflug mit Luft-Boden-Raketen eine Bahnlinie zerstört.³⁰¹ In einer Montage aus Einstellungen des ersten Zuges und der Registrierung verweist der Kommentar auf die friedlichen und Fürsorge suggerierenden Bilder.³⁰² Schließlich folgen Einstellungen aus den Werkstätten und der Protagonist fragt sich, ob er den Gerüchten über die Lager im Osten geglaubt hätte.³⁰³ Orthel wählt für den Kommentar seines Films einen unsicheren, fragenden Tonfall. Er orientiert sich an Vorbildern wie *NUIT ET BROUILLARD* oder *DE BEZETTING*. Mit der letzten Montage aus Westerborkbildern kontrastiert Orthel die Aussage des niederländischen Arztes Isidor van der Hal,³⁰⁴ der von den Vergasungen in Auschwitz aus erster Hand weiß, die jüdischen Dienstleiter in Westerbork warnt und ihnen

erfolglos zum Aufstand rät. Es folgt eine durch einen vertikalen Spalt gedrehte Fahrt in einem Güterzug nach Auschwitz, eine Perspektive, die man als Blickwinkel der Sattela deuten könnte. Der Fahrt folgen stumme Bilder vom dritten Zug. Eine Kamerafahrt durch das Lager im Jahre 1970, spielende Kinder in Schwarz-Weiß, die Fahrt hält an, das Bild wird farbig, die Kinder spielen weiter, Schnitt auf eine Montage von Einstellungen mit SS und Ordnungspolizei aus dem Westerborkfilm. Wieder werden Jetztzeit und Vergangenheit ineinandergeblendet.

Orthel thematisiert die Entstehung des Westerborkfilms nicht. Er verwendet die bekannten Einstellungen von den Zügen, reichert die Bilder des verlassenen Lagers jedoch immerhin mit zwei Einstellungen aus den Werkstätten und den bis dahin nur selten verwendeten Bildern aus der Registratur an. Orthels Film stellt die Frage, die auch den Gemmekerprozess Ende der 1940er Jahre beherrscht: Wer wusste wie viel über die Vernichtungslager? Orthel beantwortet die Frage eindeutig: Es gab unter den Internierten und bei den Täter:innen Wissen über die Vorgänge in den Vernichtungslagern. Eine Schuld leitet er aus diesem Wissen aber nicht ab bzw. überlässt diese Entscheidung seinem Publikum. Durch die Kombination der Zeugenaussage des warnenden Arztes mit den Bildern vom dritten Zug wird das Filmgedächtnis des Westerborkmaterials mit einer expliziteren Interpretation aufgeladen. Viele der früheren Verwendungen machen vom friedlichen Ablauf eher stillschweigend Gebrauch, während Orthel versucht, die Bilder genauer zu interpretieren. Die Montage und der gesamte Kontext legen nahe, so Orthel, die Ruhe der Deportierten als stummes Wissen über ihr Schicksal zu verstehen. *EEN SCHIJN VAN TWIJFEL* weckt im Publikum also nicht den Wunsch, die Dargestellten zu warnen, wie Haim Gouri seine Sichtung während des Eichmannprozesses erinnert. Er fordert auch kein Mitleid ein, sondern Respekt vor einer, wenn auch nicht unbedingt nur mutigen, aber doch menschlichen Reaktion auf eine absolute Überforderung. Auch hier zeigt sich wieder, wie stark Orthel von de Jong beeinflusst ist, der ja ebenfalls die erratischen Entscheidungen der Internierten vor nachträglichen moralischen Bewertungen in Schutz nimmt. Vor der letzten Montage zitiert Orthel eine Passage aus dem Tagebuch von Philip Mechanicus über die Deportationen, in der auf unheimliche Weise die erst lange nach seiner Deportation aufgenommenen Bilder des Westerborkfilms widerhallen:

The wagons are hermetically closed. The members of the Grüne Polizei get hold of the paper mattresses for the sick, prep them on the hard benches of their third class compartments. It's a long and tiresome journey. The train begins to move. In the narrow air-holes,

high up in the wagons, the heads appear of Jews and Jewesses, all in a row, like a puppet-show. Naked, waving arms with flattering hands, like organs, with a life of their own stick out from the hole, as if buried people give a last sign of life. Lugubrious. The silent film is over. Not a punch, not a blow, hardly a word out of place. In spite of that, it is sinister, macabre. The onlookers disperse, speechless. Unable to realise, what they've seen.³⁰⁵

Auch wenn Orthels depressive Deutung der viktimisierenden bzw. empathischen Holocausterinnerung dem Film eine geradezu bleierne Atmosphäre verleiht, muss zugestanden werden, dass seine Kontextualisierung des Westerborkmaterials kohärent ist. Orthels Film ist neben EICHMANN UND DAS DRITTE REICH und STEAL A PENCIL FOR ME einer der Filme in der hier untersuchten Auswahl, die das Bild mit Settela nicht verwenden.³⁰⁶ Der Regisseur erinnert sich bei einem Gespräch 2017 nur vage an seine Gründe. In der Rückschau sei er froh, es nicht verwendet zu haben, da es heute einfach zu bekannt sei, aber damals ging es wohl eher darum, dass er die starke Wirkung des Bildes in der ersten Hälfte des Films, in der das Material verwendet wird, deplatziert fand. Orthel wählt seinen eigenen Angaben nach bewusst das Bild der Senioren im Viehwaggon anstelle der Settela aus. Der Regisseur ist zum Zeitpunkt der Herstellung des Films mit einer niederländischen Jüdin verheiratet, was seiner Erinnerung nach zu der Entscheidung beiträgt, einen Film über Westerbork zu drehen. Auch wenn Orthel sich selbst nicht als Teil einer jüdischen Erinnerungsgemeinschaft versteht, so positioniert er seinen Film im Schnittpunkt zwischen einer eher niederländisch und einer jüdisch d.h. an der Sicht der Opfer orientierten erinnerungskulturellen Beschäftigung mit Westerbork und dem Lagersystem. Auslöser der Herstellung war der bevorstehende Abriss des Lagers Anfang der 1970er Jahre, der unter den niederländischen Juden und Jüdinnen im Privaten kontrovers diskutiert wurde, aber keine öffentliche Reaktion hervorrief. Die mancherorts kritisierte Tendenz seines späteren Films über den KZ-Arzt Eduard Wirths, nach Verständnis für die Motive der Täter zu suchen, findet sich hier noch nicht, auch wenn Orthel den Aussagen der Täter ungewöhnlich viel Platz einräumt. In den Ermittlungsakten gegen Gemmeker hat sich eine postalische Anfrage Orthels um die Vermittlung von Kontakten zu KZ-Aufsehern vom Sommer 1973 erhalten, in dem ein auf Gedächtnisse bezogenes Erkenntnisinteresse anklingt. So gehe es ihm darum »zu zeigen, wie es möglich ist, das eine derart eingreifende Sache wie die Anwesenheit der Konzentrationslager – in Europa – zur reinen Vergangenheit werden kann«.³⁰⁷ Hier zeigt sich, dass die Holocausterinnerung damals ein noch prekäres Gedächtnis ist. Trotz seiner dissidenten Haltung affirmiert EEN SCHIJN

VAN TWIJFEL die bereits damals dominante Ausprägung der Holocausterinnerung als vorrangig auf Mitgefühl abzielendes soziales Gedächtnis. Dass Orthel sich nicht nur für das Leiden der Opfer, sondern auch für die Schicksale der Täter:innen interessiert, ist Mitte der 1970er Jahre jedoch ein ungewöhnlicher Ansatz.

Im Januar 1979, ein Jahr nach ihrer Veröffentlichung in den USA, wird die US-amerikanische Drama-Serie HOLOCAUST (1978, Marvin J. Chomsky) unter dem Titel HOLOCAUST – DIE GESCHICHTE DER FAMILIE WEISS in der ARD ausgestrahlt. Auch wenn die Produzierenden kein Material aus Westerbork verwenden, wird der Serie gemeinhin eine so bedeutende Rolle für die Holocausterinnerung zugeschrieben, dass sie hier erwähnt werden soll. Sie gilt heute nicht nur als Initiation einer breiteren Beschäftigung mit dem Holocaust in Deutschland, sondern als »Geburt des internationalen medialen Diskurses über den nationalsozialistischen Genozid«.³⁰⁸ Als Untersuchungsgegenstand und Beispiel für die Formierung von sozialen Gedächtnissen bietet sich die gut dokumentierte Produktions- und Rezeptionsgeschichte der deutschen, von Günther Rohrbach produzierten Synchron- und Schnittfassung an. Wie Sandra Schulz darlegt, stellt diese den Versuch dar, die Serie so gut wie möglich an die »nationalen bundesdeutschen Bedeutungsrahmen« anzupassen.³⁰⁹ Die Frage, inwiefern die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Holocaust in Deutschland erst mit der Serie HOLOCAUST beginnt, soll hier als eine Art Testfall für die bis hierhin rekonstruierte Formierung der Holocausterinnerung diskutiert werden. Wie gezeigt werden konnte, gibt es in Deutschland spätestens seit Anfang der 1960er Jahre eine sekundäre Historisierung des Judenmords, die sich mithilfe von Dokumentarfilmen vollzieht. Auch lebte ein großer Teil der an der Verfolgung und Ermordung der Juden und Jüdinnen Beteiligten Ende der 1970er Jahre noch, sodass es weiterhin ausreichend Wissen der Täter und Täterinnen aus erster Hand gab. Schultz konstatiert, ähnlich wie Hickethier, der von einer »Akzentverschiebung [...] von Aufklärung [...] hin zu mehr Unterhaltung und Fiktionalität«³¹⁰ spricht, HOLOCAUST markiere einen »Wendepunkt in der Erinnerungskultur des Nationalsozialismus und seiner Gewaltverbrechen«, weil hier zum ersten Mal »jüdische Opfer in den Mittelpunkt einer filmischen Darstellung« des Holocaust gestellt worden seien und weil dies zum ersten Mal anhand einer fiktiven Erzählung geschehe, wodurch sich Fragen nach den Grenzen der Trivialisierung des Holocaust stellen würden. Beide Annahmen treffen jedoch nicht zu. So gibt es seit den späten 1950er Jahren immer wieder jüdische Hauptrollen in fiktionalisierten Holocaustkontexten, wie der mit einem Oscar ausgezeichnete THE DIARY OF ANNE FRANK (1959), KAPÒ (1960, Gillo Pontecorvo, mehrfach für den Oscar nominiert) oder THE PAWNBROKER (1964,

Sidney Lumet, für den Oscar nominiert). Ebenso in deutschen Fernseh- und Kino-produktionen, wie den DEFA-Produktionen *CHRONIK EINES MORDES* (1965, Joachim Hasler), *NACHT UNTER WÖLFEN* (1963, Frank Beyer) oder *JAKOB DER LÜGNER* (1974, Frank Beyer), und den westdeutschen Produktionen *MORITURI* (1948), *LANG IST DER WEG* (1949) und *BARANSKI* (1979, Werner Masten), der parallel zur Serie im Kino läuft. Und in der Tat gibt es zwar nur wenige Beispiele für die Darstellung von Massenerschießungen in fiktionalen Formaten, wie die deutsche TV-Serie *AM GRÜNEN STRAND DER SPREE* (1960) oder der durch die oft als vermeintlich dokumentarische Aufnahmen verwendeten Bilder von den Massenerschießungen indirekt bekannte russische Film *NEPOKORYONNYE* (1945, Mark Donskoy). Als Partisanenerschießungen getarnte Massaker an Zivilist:innen waren jedoch bereits in *HERRENPARTIE* (1964, Wolfgang Staudte) thematisiert und zumindest indirekt dargestellt worden, und *HOLOCAUST* etabliert diese Darstellungsform nicht; sie bleibt eine Ausnahme. Filme über Theresienstadt oder das Warschauer Ghetto, ähnlich den Anne-Frank-Filmen, die bereits seit den 1950er Jahren als eigenes Subgenre des Unterhaltungskinos betrachtet werden können, existieren Ende der 1970er Jahre schon seit langer Zeit.

Im Lichte der hier untersuchten Bilderwanderung und der Formierung der Holocausterinnerung erscheint das Besondere an der TV-Serie *HOLOCAUST* von Chomsky nicht der Beginn der Auseinandersetzung, sondern im Gegenteil die Fortführung der Tradierung der Holocausterinnerung zu sein, die Anfang der 1970er Jahre in ihre erste Krise geraten ist und mit *HOLOCAUST* eine zeitgemäße, auch für jüngere Generationen anschlussfähige Erneuerung findet. Der Status von *HOLOCAUST* wird häufig an der expliziten Verhandlung der Ermordungen festgemacht. Zwar trifft es zu, dass die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit besonders in den fiktionalen Produktionen im westdeutschen Fernsehen eskapistisch und selbstviktimisierend war.³¹¹ Dass Befriedigung aus dieser Art der Beschäftigung gezogen wurde, ist ja aber gerade die Kehrseite des weitverbreiteten Schuldgefühls, und diese Gedächtnisse existieren parallel zur Formierung einer identifizierenden Holocausterinnerung und schließen diese nicht notwendigerweise aus, im Gegenteil, die beiden liegen eigentlich nah beieinander. In der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Rezeption von *HOLOCAUST* wird ein Großteil dieser Gedächtnisse ausgeblendet. Wenn Schulz zusammenfassend feststellt, dass »die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden im bundesdeutschen Fernsehen allenfalls durch Alain Resnais Dokumentarfilm *NACHT UND NEBEL* (1957) und die 8. Folge der 14-teiligen Dokumentation *DAS DRITTE REICH* [...] explizit thematisiert«³¹² wurden, so geht diese Einschät-

zung, wie hier gezeigt werden konnte, an der Realität der medialen Vermittlung des Judenmords in der BRD vorbei. Im Gegenteil lieferten Leisers immer wieder aufgeführter Film MEIN KAMPF, sämtliche im Vorfeld des Eichmannprozesses produzierten Kompilationsfilme sowie TV-Produktionen wie ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR! in der BRD (und EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK, dessen Aufführungen im DDR-Fernsehen auch im Westen empfangen wurden) seit Mitte der 1950er Jahre über die individuellen Erinnerungen hinaus die erinnerungskulturelle Grundlage, auf der HOLOCAUST zu einem Erfolg werden konnte. Es ist im Gegenteil davon auszugehen, dass gerade die dank der Kompilationsfilme und -serien in den sozialen Gedächtnissen recht präsente *visual history* des Holocaust viel mit der Resonanz der Serie zu tun hat. Auch die US-amerikanische Herkunft und die deutschen Drehorte tragen über die Leistung von Regie und Schauspieler:innen hinaus dazu bei, dass HOLOCAUST als relevanter historischer Kommentar auf den Holocaust wahrgenommen wird. Die parallel veröffentlichten, eher revisionistischen Dokumentarfilme deuten außerdem darauf hin, dass der Start der Serie in eine besonders heikle Phase der gesellschaftlichen Formierungsprozesse der sozialen Gedächtnisse vom Holocaust fällt. So provoziert HOLOCAUST ein Bekenntnis zu einer empathischen Form der Holocausterinnerung bei einer breiteren Öffentlichkeit in Deutschland und im Ausland. Für diese Hypothese spricht auch die anfangs heftige negative Reaktion auf die Serie, die nur noch von den Protesten gegen die sogenannte Wehrmachtsausstellung übertroffen wird. Zu dieser Abwehrreaktion geführt zu haben scheint zum einen die Presse, die schon im Vorfeld positiv über die Serie berichtet, und zum anderen die Fokussierung auf den Judenmord, die durch Titel, Handlungsfokus und mediale Kontextualisierung gegeben ist. Im Falle von MEIN KAMPF beispielsweise ist der Judenmord ein Thema, das nicht im Titel oder in der Werbung benannt wird. Als die Serie schließlich im Fernsehen läuft, werden in den Zuschauerreaktionen »insbesondere die Identifikationsmöglichkeiten mit den Opfern der nationalsozialistischen Verbrechen«³¹³ als positiv bewertet, womit die für die Bilderwanderung des Westerborkmaterials so entscheidende identifizierende Holocausterinnerung in der Serie HOLOCAUST ihren fiktionalen Ausdruck gefunden zu haben scheint. Dass dieses Resonanzpotenzial den meisten Entscheider:innen in Deutschland nicht wahrscheinlich vorkam,³¹⁴ zeigt, wie schwierig es für die Kurator:innen und Entscheidungsträger:innen Ende der 1970er Jahre ist, die Reaktionen der Erinnerungsgemeinschaften abzuschätzen. Was HOLOCAUST darüber hinaus deutlich werden lässt, ist der spätestens in den 1970er Jahren fließend gewordene Übergang von Fiktion und Dokumentation in Bezug auf die Formierung historischer

Gedächtnisse. Die Diskussion über HOLOCAUST ist eine über den Holocaust. Die starke Emotionalisierung der dokumentarischen Darstellung seit den 1950er Jahren hat dieser Entwicklung den Weg geebnet.³¹⁵

Die erinnerungskulturelle Wende, die mit der Ausstrahlung der Serie in Verbindung gebracht wird, besteht also weniger im häufig konstatierten plötzlich erwachten Interesse am Holocaust an sich, sondern in einem anhaltenden und durch sie erneuerten Interesse an den Opfern, das wiederum durch einen neu aufflammenden Konflikt der Erinnerungsgemeinschaften in Deutschland an politischer Bedeutung gewonnen hatte. HOLOCAUST setzt den sich erstmals in den 1970er Jahren in Dokumentarfilmen manifestierenden Forderungen der Täter:innenseite nach Anerkennung als Opfer des Krieges und der damit verbundenen Opferkonkurrenz, wie sie im vorhergehenden Kapitel dargelegt wurde, eine viktimisierende Perspektive auf den Holocaust entgegen. Dieses Narrativ erzeugt Resonanz und wird von vielen als Gegenentwurf zur Selbstviktimisierung in Deutschland willkommen geheißen. Dass sich der erste rechtsterroristische Anschlag in der BRD gegen die Ausstrahlung wendet, zeigt die Bedeutung dieses Kampfes um die richtige Erinnerung.³¹⁶ Wie schon bei den offensichtlich eindrücklichen und insofern erinnerungstheoretisch wie -kulturell relevanten frühen Verwendungen des Westerborkmaterials ab Mitte der 1950er Jahre ist der Schlüssel hier also die Identifikation mit den Opfern. Die Serie HOLOCAUST bietet, ähnlich wie das Material aus Westerbork, eine insbesondere für die Deutschen anschlussfähige Erzählung, in der die Juden und Jüdinnen als Angehörige einer städtischen, bildungsbürgerlichen Mittelschicht dargestellt werden. Die Auswirkung der Serie auf die öffentliche Diskussion liegt insofern in einer Formierung der Holocausterinnerung, die sich hier auch über eine Premediation manifestiert. Die Westerborkbilder antizipieren die Serie ein Stück weit und sorgen bei der Ausstrahlung für ein Echo in den kollektiven visuellen und historischen Gedächtnissen. Auch wenn keine direkten Zitate erkennbar sind, wie im Fall der *re-enactments* 1949 in Lo-LKP, so erinnert die Ruhe und Schicksalsergebenheit der Jüdinnen und Juden aus dem Warschauer Ghetto, die in Episode 4 der fünfteiligen Fassung von HOLOCAUST nach Auschwitz deportiert werden, an die Szenen vom Bahnsteig in Westerbork.

Die Holocausterinnerung in Deutschland wird nur ein Jahr später durch einen Film erneuert, der sich ästhetisch an den Kompilationsfilmen der 1960er Jahre orientiert. In DER GELBE STERN – EIN FILM ÜBER DIE JUDENVERFOLGUNG 1933–1945 (1981, Dieter Hildebrandt, nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Kabarettisten), von Bengt von zur Mühlen und der Produktionsfirma Chro-

nosfilm hergestellt, wird im Abschnitt »Der Transport« über die Deportation der Juden und Jüdinnen explizit auf Westerbork Bezug genommen. Zum Einsatz kommen Einstellungen vom dritten Zug, gemischt mit WFD-Material. Die beiden Einstellungen vom zweiten Zug für die Ankunft in Auschwitz sind wahrscheinlich eine Übernahme aus EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK, die sich auch in MEIN KAMPF findet. Die Einstellung mit dem Riegel ist möglicherweise zusammen mit den WFD-Einstellungen der einsteigenden Deportierten aus THE 81ST BLOW (1974) übernommen. Das Voice-over geht auf Westerbork als Sammellager und Durchgangsstation ein. Ein längeres Zitat, aus mehreren Passagen eines Briefs von Etty Hillesum zusammengesetzt, dient als Zeug:innenbericht der Deportation.³¹⁷ Die Montage erzeugt hier neue Zusammenhänge, die im Originalmaterial nicht vorliegen. So wird beispielsweise durch den Schnitt vom Abschied am Waggon (ein Mann deutet nach rechts) auf eine Einstellung mit Lagerkommandant Gemmeker der Eindruck erweckt, der Mann zeige auf den SS-Offizier. Der explizite Verweis auf die Einzigartigkeit des Westerborkmaterials könnte darauf hindeuten, dass Hildebrandt um die Provenienz des WFD-Materials nicht weiß und sämtliche Einstellungen vom Bahnsteig für Westerborkmaterial hält. Die Montagen sind zwar nicht eins zu eins aus anderen Filmen übernommen, aber es ist denkbar, dass die verwendeten WFD-Einstellungen nicht aus dem Archiv stammen, sondern aus anderen Kompilationsfilmen. Die Zweckentfremdung der Einstellung vom zweiten Zug als Material aus Auschwitz deutet ebenfalls auf eine nur sekundäre Nutzung des Westerborkmaterials, da Hildebrandt bei einer bewussten Sichtung des Archivmaterials hätte auffallen müssen, dass die Aufnahmen nicht aus Auschwitz stammen. DER GELBE STERN verwendet mit 35 Einstellungen überdurchschnittlich viele, zeigt aber weitgehend häufiger verwendetes Material.

Die westdeutsche Presse berichtet ausführlich über DER GELBE STERN und geht auch auf das Archivmaterial ein – der zum ersten Mal ausführlicher verwendete Propagandafilm THERESIENSTADT (1944) wird immer wieder genannt –, allerdings wird das Westerborkmaterial nur am Rande erwähnt. Das ist erstaunlich, da der Kommentar das Material als Westerborkfilm identifiziert. Dies hängt mit einer Verschiebung der Darstellung in DER GELBE STERN gegenüber den bis dahin üblichen Holocaust-Dokumentarfilmen zusammen. Der Film befasst sich ausführlicher als andere Filme vor ihm mit den Anfängen der Judenverfolgung bis zur Deportation und widmet der Vernichtung nur eine kurze Passage. In dieser Hinsicht ist er allerdings auch anschlussfähiger für eine Kritik an den Ausgrenzungsdiskursen, die sich in den 1980er Jahre gegen die türkischen Gastarbeiter:innen entwickeln, auch wenn dieser Zusammenhang im Film selbst nicht

ausdrücklich hergestellt wird. Im Februar 1981 wird DER GELBE STERN bei den Academy Awards als bester Dokumentarfilm für den Oscar nominiert, gewinnt den Bayerischen Filmpreis und läuft ebenfalls 1981 in einer Sondervorführung auf der Berlinale. *Die Zeit* geht auf das Westerborkmaterial ein und beschreibt es sogar ausführlich als Bilder aus dem »holländischen Sammellager Westerbork« von »vollgestopften Viehwaggons [, die] zur Fahrt nach Auschwitz verriegelt werden (und die winkenden Hände aus den mit Stacheldraht verschlossenen Luken – wem sie wohl winken? Den SS-Offizieren, die auf dem Perron zurückbleiben, zufrieden mit der reibungslosen Erledigung ihrer Aufgabe?)«. ³¹⁸

DER GELBE STERN ist erfolgreich und er ist ein Anachronismus. Als Kompilationsfilm – oder, wie der treffende Schreibfehler in der *Frankfurter Rundschau* nahelegt: »Komplikationsfilm« – passt er nicht in die für die späten 1970er Jahre typischen re-medialisierenden Formate, die eher auf Zeugenaussagen, Rekonstruktionen und Spielszenen setzen und Archivfilme nur sporadisch als Dokumente verwenden. Die dennoch positive Resonanz hat auch etwas mit dem durch die Serie HOLOCAUST erneut geweckten, allgemeineren Interesse am Judenmord zu tun. Das selektive Bildergedächtnis der zweiten Generation und das gewandelte historische Gedächtnis führen jedoch zu einer neuen Art der Wahrnehmung des Archivmaterials. Durch die Verbindung der Diskurse über entartete Kunst und Euthanasie mit denen über die Verfolgung der Jüdinnen und Juden geht DER GELBE STERN einen Schritt über das damals in Westdeutschland Akzeptable hinaus. Eine selbstkritische Anerkennung einer Mitschuld der deutschen Bevölkerung am Holocaust, wie sie in DAS DRITTE REICH anklingt und die Hildebrandt hier offenbar auch anstrebt, ist damals in der BRD bereits nicht mehr konsensfähig und wird ein bis zum Abtreten der Zeitzeug:innen nicht umsetzbares Projekt bleiben. Durch diesen Fokus auf die Zeit vor den Deportationen spielt das Westerborkmaterial in DER GELBE STERN keine große Rolle mehr. Die Besprechungen in den englischsprachigen Publikationen bewerten diese Stoßrichtung positiv und beschreiben THE YELLOW STAR nicht als Film über den Judenmord, sondern über die vorher stattfindende Judenverfolgung. ³¹⁹

Hatte es bei DER GELBE STERN nur zur Nominierung gereicht, schafft es mit GENOCIDE (1982, Arnold Schwartzman) erstmals ein Holocaust-Dokumentarfilm, einen Oscar zu gewinnen. Bei seiner Herstellung nutzt Schwartzman, eigentlich nur Teilzeitregisseur und vor allem als Designer bekannt und tätig, auch Westerborkmaterial. Ursprünglich als 12-minütiger Kurzfilm über den Holocaust für eine Ausstellung im Martyrs Memorial Museum in Los Angeles von Rabbi Robert Marvin Hier, dem damaligen Leiter des Simon-Wiesenthal-Centers, in Auftrag

gegeben, macht Schwartzman daraus eine komplexe Installation mit einem 35-mm- und zwei 16-mm-Projektoren für das Archivmaterial sowie 18 Diaprojektoren. Schwartzman benötigt 2 1/2 Jahre für die Fertigstellung. Erst nach der Ausstellung der Installation im Museum wird diese für die Vorführung in Kinosälen umformatiert und auf ein 2,35:1 Breitwandformat gebracht, das über weite Strecken zwei Bilder in einem Splitscreen zeigt.³²⁰ Als Vertrieb und Produktionsfirma fungiert Moriah Films, bis heute das Filmdepartment des Simon-Wiesenthal-Centers.

Im letzten Drittel von GENOCIDE findet sich eine Montage aus WFD- und Westerborkmaterial. Einstellungen aus einem Gestapofilm über die Deportation der Stuttgarter Juden und Jüdinnen und Stockfootage von Zugfahrten im Winter komplettieren die Passage. Das Voice-over, das bereits auf den Einstellungen aus dem Warschauer Ghetto vor der Montage beginnt, thematisiert generalisierend die Deportation der europäischen Jüdinnen und Juden in die Vernichtungslager.³²¹ Bei der Ankunft in Auschwitz, die wieder mit Bildern vom zweiten Zug in Westerbork illustriert wird, geht der Kommentar auf den Gerstein-Bericht aus Treblinka ein.³²² Die zweckentfremdende Verwendung des zweiten Zugs kann zu Beginn der 1980er Jahre als allgemein akzeptiert bezeichnet werden. Wenig später folgt eine weitere Montage mit Bildern von der Abfahrt des Zuges und den SS-Offizieren. Hier befasst sich der Kommentar mit der Deportation der ungarischen Juden und Jüdinnen 1944. Diese Einbettung der Bilder aus Westerbork in Ereignisse des Jahres 1944 ist zumindest zeitlich akkurat und stellt eine interessante Bereicherung seines Filmgedächtnisses dar. GENOCIDE ist im Laufe der Jahre in mehreren Editionen veröffentlicht worden. Die ursprüngliche Kinoversion ist eine extrem breite Komposition, bei der eigentlich zwei Filme nebeneinander montiert wurden. Dies hat besonders beim verwendeten Archivmaterial einen bereichernden Effekt, da hier die Bilder in einen Dialog miteinander treten (Abb. 54).

Fürs Fernsehen und für die Videoauswertung gibt es eine Version, die jeweils nur eine der beiden Leinwände zeigt, und eine, die beide Leinwände zusammen, allerdings erheblich perspektivisch verzerrt auf einem einzigen Bildschirm darstellt. Da die Fassung mit einem Bild jeweils nur das linke Bild des Splitscreens verwendet, fehlt hier ein erheblicher Teil des in der Kinofassung verwendeten Archivmaterials.

Heute gibt es diverse DVD-Editionen, aber auch HD-Versionen als VOD-Angebot, die den Film in der ursprünglichen Breite der Kinofassung zugänglich machen. Vergleicht man die vorhandenen Fassungen, so erscheint GENOCIDE also als in wenigstens drei sehr unterschiedlichen Versionen veröffentlichter Film.



Abb. 54 GENOCIDE als Breitwandversion: Hier sind eine Einstellung aus dem Westerborkfilm und eine aus dem WFD-Material nebeneinander montiert. In der Ausstellungsversion wären diese beiden Bilder von 16-mm-Projektoren gezeigt worden.



Abb. 55 Das korrespondierende Bild in der Ein-Bildschirm-DVD-Fassung (vgl. Abb. 54): die Westerbork-einstellung (im originalen Splitscreen links) ist ausgewählt worden, die WFD-Einstellung wird nicht gezeigt.

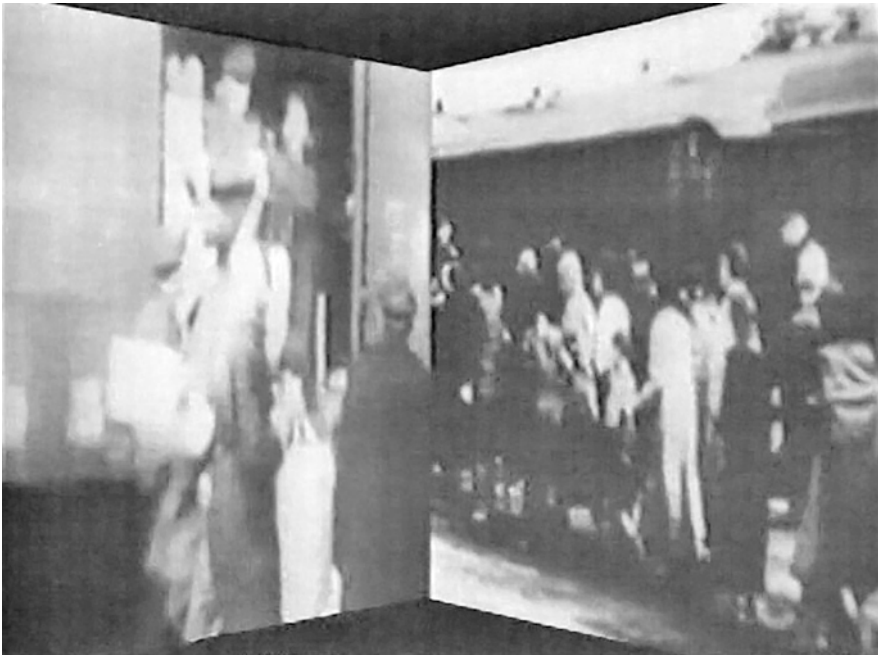


Abb. 56 In der VHS-Edition von GENOCIDE sind die beiden Splitscreens durch perspektivische Verzerrung in einem 4:3-Format zusammengeführt.

Zum einen geht ein Teil der Bilder in den ersten VHS- und DVD-Veröffentlichungen einfach verloren oder ist kaum noch zu erkennen, zum anderen ist die Inbezugsetzung der Bilder zueinander ein wichtiger Aspekt der Vermittlung, und diese gelingt nur in der Breitwandfassung.

Mit GENOCIDE beginnt eine neue Ära des Holocaust-Dokumentarfilms. Schon vor der Oscarnominierung wird der Film von Hollywoodstars beworben und in den Rang eines Gesellschaftsereignisses gehoben. Das Voice-over wird von Liz Taylor und Orson Welles gesprochen. Frank Sinatra ist Gastgeber bei der Premiere in Washington.³²³ GENOCIDE hat als erster Dokumentarfilm Zeitungsrezensionen, in denen ganz selbstverständlich das Wort Holocaust vorkommt, ohne dass es in Anführungszeichen gesetzt würde. Diese Berichte gehen auf die Materialsuche ein, die Schwartzman zum Teil selbst, aber vor allem seiner Frau »Isolde, a native of Flensburg, Germany, and a visual researcher who specialises

in World War II activities« zugeschrieben wird.³²⁴ Auffällig ist der lange Zeitraum, über den GENOCIDE immer wieder im Kino aufgeführt wird. Bis 1985 finden sich längere Besprechungen in der englischsprachigen Presse. Laut Moriah Films ist GENOCIDE aktuell auf zehn VOD-Plattformen verfügbar.

Ab den 1980er Jahren erscheinen die ersten dokumentarfilmischen Auseinandersetzungen mit dem Holocaust, die von Nachkommen von Holocaustüberlebenden stammen. Die kanadische Produktion DARK LULLABIES (1985, Irene Angelico, Jack Neidik) ist einer der ersten Dokumentarfilme mit einer solchen *postmemory*-Perspektive. In ihrem für die Verbreitung des Paradigmas zentralen Werk *The Generation of Postmemory* nennt Marianne Hirsch ihn als einen der ersten »limit case[s] of the Holocaust« der »second generation«, ³²⁵ die maßgeblich für die Entstehung der *Memory Studies* verantwortlich waren. Mit wenigstens sieben internationalen Filmpreisen und zwei Nominierungen gehört DARK LULLABIES zu den erfolgreicherer Filmen, die Westerborkmaterial verwenden, und wird bis heute regelmäßig aufgeführt.³²⁶ Unter dem Titel DUNKLE WIEGENLIEDER läuft der Film 1986 im Forum der Berlinale. Da ein Teil der Dreharbeiten in Deutschland stattfindet und der Film sowohl auf der Berlinale als auch im Wettbewerb des Filmfestivals in Mannheim läuft, erhält er nicht nur in Kanada und den USA, sondern auch in Deutschland viel Aufmerksamkeit. In der englischsprachigen Presse wird er häufig und ausführlich besprochen, das verwendete Archivmaterial wird jedoch so gut wie gar nicht erwähnt.³²⁷ Durch den Film führt Co-Regisseurin Irene Angelico, die 1946 geborene Tochter zweier Holocaustüberlebender. Angelico befasst sich mit den Nachwirkungen des Holocaust auf Kinder von Täter:innen und Überlebenden bzw. Opfern. Das Westerborkmaterial wird in einer Passage verwendet, die sich mit den Nachkommen deutscher Täter:innen befasst und indirekt fragt, wie sich die Bahnarbeiter fühlten, die die Juden und Jüdinnen zu den Gaskammern transportierten. Diese Parallelisierung von Archivmaterial und einer nur indirekt von den Opfern an ihre Kinder weitergegebenen Erinnerung – *postmemory* – fügt der Befassung mit dem Westerborkmaterial eine neue Facette hinzu und stellt ein Novum in den bisherigen Narrativierungen dar. SS und Ordnungspolizei auf dem Bahnsteig in Westerbork illustrieren hier nicht, wie sonst, die Arroganz der Herrenrasse, sondern stehen eher für deutsches Bahnbeamtentum und die umgekehrte Frage: Wie konnten diese anständigen Staatsbediensteten, Väter, Freunde und Kulturmenschen zu Mordgehilfen werden und sich währenddessen, aber vor allem auch im Nachhinein einreden, sie seien nicht schuldig?

What was the job the perpetrator performed without a guilty conscience? He made decisions, signed a piece of paper, worked his daily job. As a family man he was decent. As a friend he was loyal. As a citizen he obeyed the law. And every day he did his one task, in the killing machine. The German railroad was at the heart of the extermination process. Transporting people from their homes to the killing centers. How did the transporters cope with their task? By not varying their routine? The Reichs Security Main Office had to order the trains and pay for the passengers. So much per kilometer, children under ten half fare. Children under four no fee. One-way to Dachau, Auschwitz and Treblinka. It was the railroad workers not the camp guards who did the body counts to calculate the fares.

Diese Lesart des Materials ist bemerkenswert, da sie einen ins Material eingeschriebenen Aspekt adressiert. Denn dem Drehen der Deportationen wohnt, wie gezeigt werden konnte, der Wunsch inne, auch diese Tätigkeit als ordnungsgemäß zu dokumentieren und sich gerade durch das Dokumentieren ein Stück weit als unschuldig darzustellen. Regisseurin Angelico verwendet für das Phänomen der Erinnerungsübertragung den Begriff des »collecting images from the parent's past«. Hier wandern die Bilder also nicht selbsttätig, sondern die Kinder gewinnen sie wie Rohstoffe oder Erze, ohne dass die Eltern etwas dafür tun. Denn die Eltern der im Film gezeigten Kinder reden nicht über ihre Erlebnisse. Die Kinder gestalten die durch das Schweigen entstehende Leerstelle aus, indem sie in latenten Vermittlungsakten die Traumatisierung der Eltern verinnerlichen. So entsteht ein Prozess der gegenseitigen Mediation zwischen Kindern und Holocaustbildern, der mit Premediation nur unzureichend beschrieben ist. Die Archivbilder vom Holocaust scheinen hier auf ein bildhaftes Vorverständnis zu treffen, das seine Motive aus einer nicht erlebten Erinnerung schöpft, die wiederum nicht visuell vermittelt ist. Die Untersuchung der Bilderwanderung muss auch solche Prozesse im Auge behalten, die sich möglicherweise ähnlich auch bei den Nachkommen der Täter:innen vollziehen. Die Tatsache, dass *DARK LULLABIES* sich selbstreflexiv mit dem Phänomen des Erinnerns befasst und nicht nur selbst Teil dieser Erinnerungsarbeit ist, macht den Film sperrig, die Interviews mit den Neonazis und Nachkommen von Täter:innen wirken eigenartig zufällig und der Geschichte des Holocaust fremd.

»When she was only twelve years old, she painted the walls of her parent's home with her own imagined images of the Holocaust, collected from her parents' past« (Abb. 57). Hier wird deutlich, wie stark die Bilder mit den Vorstellungen verzahnt sind. *Postmemory* manifestiert sich hier in Bildern, die durch Gesten, Andeutungen, nicht Gesagtes evoziert werden – Bilder als Ergebnisse der Imagination im Kontrast zu Bildern, die beweisen sollen. Freuds Erinnerungssymbole



Abb. 57 Kinderzeichnungen der Regisseurin, DARK LULLABIES.

und Warburgs Pathosformeln werden hier greifbar. Von den in der Filmografie des Filmikonenprojekts gelisteten 440 Filmen mit einem Fokus auf die Kinder und Enkel:innen der Opfer bzw. auf *postmemory* stammen nur elf aus der Zeit vor 1980. Das Phänomen der sogenannten »zweiten Generation« wird in den 1980er Jahren in vielen gesellschaftlichen Bereichen thematisiert. Helen Epsteins 1979 veröffentlichtes *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors* markiert den Beginn der öffentlichen Diskussion über Kinder und Holocaust. Auch unter Psychoanalytikern wird das Thema diskutiert, wie der Erfolg von Anita Eckstaedts Publikation über *Nationalsozialismus in der »zweiten Generation«* (1991) deutlich zeigt. Auch wenn die Probleme der zweiten Generation auf der Seite der Täter und Täterinnen andere waren als die der Kinder und Enkel:innen von Überlebenden, nimmt Eckstaedts Diskussion der Problematik im Verhältnis von Psychoanalytiker:innen und Patient:innen manches von dem vorweg, was später in der erinnerungskulturellen Diskussion als *postmemory* firmiert. DARK LULLABIES versucht schon früh, diese beiden Ansätze miteinander zu verbinden. Der hier unternommene Brückenschlag zwischen den Kindern der Täter:innen und denen der Opfer sollte jedoch ein Einzelfall bleiben. Ein eigenständiges Dokumentarfilmgenre ist daraus nicht geworden.³²⁸ Zwar entstehen ab den späten 1980er Jahren immer mehr Filme, die eine *postmemory*-Perspektive einnehmen, allerdings befassen sich diese Filme nur selten mit Kindern und Enkel:innen von Tätern und Täterinnen. Filme wie FINAL ACCOUNT (2020) von Luke Holland, der als Sohn von Holocaustüberlebenden in Deutschland Täter befragt, bleiben die Ausnahme. Im Auftritt des Regisseurs Harald Lüders in DARK LULLABIES, der hier seinen eigenen Dokumentarfilm JETZT – NACH SO VIELEN JAHREN (1981) nacherzählt, wird schließlich der Gegensatz des Nicht-vergessen-Könnens einerseits und des Nicht-erinnern-Wollens andererseits verdeutlicht. Es ist sicher kein Zufall, dass die Veröffentlichung von DARK LULLABIES in die Zeit der ersten Treffen der Kinder aus den Kindertransporten fällt. Der britische Verein *Reunion of Kindertransport* (ROK) wird 1987 und sein US-amerikanisches Pendant *Kindertransport Association* (KTA) 1990 gegründet.

Rund zehn Jahre nach DARK LULLABIES erscheint mit MY KNEES WERE JUMPING: REMEMBERING THE KINDERTRANSPORTS (1996, Melissa Hacker) der erste Dokumentarfilm über das Thema und nur wenige Jahre später erhält INTO THE ARMS OF STRANGERS: STORIES OF THE KINDERTRANSPORT (2000 Mark Jonathan Harris) einen Oscar und zwölf weitere internationale Würdigungen auf Filmfestivals. Beide Filme verwenden, wie DARK LULLABIES, Szenen aus dem Westerborkfilm, der dadurch zum festen Bestandteil auch der Dokumentarfilme über

child survivors und ganz allgemein Kinder und den Holocaust wird. Durch den Dokumentarfilm *NICKY'S FAMILY* (2011, Matej Minac) über Nicholas Winton, einen der Organisatoren der tschechischen Kindertransporte, wird das Thema ein weiteres Mal aktualisiert, und auch hier kommt wieder Westerborkmaterial zum Einsatz. Mit 15 Filmpreisen und zwei Nominierungen ist *NICKY'S FAMILY* der Dokumentarfilm in der Liste der Westerborkverwendungen mit den meisten Auszeichnungen. 2023 spielt Anthony Hopkins die Rolle des Nicholas Winton in der kommerziell erfolgreichen Hollywoodproduktion *ONE LIFE*. Mit den *child survivors* einerseits und den Kindern und Enkel:innen der Opfer andererseits betreten im Jahrzehnt nach 1985 also zwei weitere Erinnerungsgemeinschaften die Arena der dokumentarfilmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust, die bis heute relevant sind.

Die stetig wachsende Zahl von Spielfilmen über den Holocaust und die (schon bei der Analyse der Serie *HOLocaust* angesprochene) schleichende Verwischung der Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation bei historischen Stoffen führt, neben der Wahrnehmung fiktionaler Sujets als Quelle für historisches Wissen, auch umgekehrt zur Verwendung von Archivmaterial in Spielfilmen. In den 1980er Jahren gibt es eine Reihe solcher Verwendungen des Westerborkmaterials. Nachweisen lassen sich Einstellungen aus dem Westerborkfilm in *PLAYING FOR TIME* (1980, Daniel Mann, Joseph Sargent), *THE MAN WHO SAW TOMORROW* (1981, Robert Guenette), *FORBIDDEN* (1984, Anthony Page), *DIE MITLÄUFER* (1985, Erwin Leiser) und *FRAGMENTS OF ISABELLA* (1989, Ronan O'Leary). Diese Verwendungen sind auch symptomatisch für den inzwischen ikonischen Status einzelner Einstellungen und die zumindest unter Filmschaffenden verbreitete Bekanntheit des Materials. Auch die kostenlose Verfügbarkeit spielt eine Rolle sowie die Tatsache, dass es zwar als »authentisch« gilt, aber weit weniger brutal ist als der Warschauer Ghettofilm oder die Bilder aus Libau. *PLAYING FOR TIME* und *FORBIDDEN* werden in der englischsprachigen Presse besprochen. Erwähnt wird die Verwendung von »German newsreel footage« aber nur in zwei der Kritiken von *FORBIDDEN*.³²⁹ Stellvertretend für diesen Typ der Verwendung soll auf *DIE MITLÄUFER* näher eingegangen werden.

In Erwin Leisers 1985 veröffentlichtem Episodenfilm *DIE MITLÄUFER* wechseln sich kurze Spielszenen aus dem Alltag des »Dritten Reichs« mit Montagen aus Archivmaterial ab. In der vorletzten Episode spielt Armin Mueller-Stahl einen Reichsbahnlokführer, der zu Weihnachten nach Hause kommt und nach ein paar Gläsern Schnaps beginnt, über seine wirkliche Aufgabe zu reden – die Deportation von Juden und Jüdinnen in die Vernichtungslager. Seine Erzählung ist nicht

an das Westerborkmaterial angelehnt. Er beschreibt, wie die zu Deportierenden in Viehwaggons getrieben werden, die versiegelt und von seiner Lok in ein Sperrgebiet in Schlesien transportiert werden. Sein Geständnis endet mit Andeutungen über Schlachtvieh und führt dazu, dass seine Frau das Wohnzimmer unter Protest verlässt. Es folgt eine Montage aus Einstellungen vom dritten Zug des Westerborkfilms, die mit Eisenbahngeräuschen unterlegt ist. Das begleitende Voice-over betont, dass »damals nur wenige in Deutschland« wissen oder wissen wollen, wohin die Züge fahren.³³⁰ Es folgt die Sportpalastrede von Goebbels, wodurch der Völkermord von einem kriegswirtschaftlichen Zusammenhang gerahmt wird. Leiser zeigt hier neun Einstellungen aus dem Westerborkfilm. Die Auswahl überschneidet sich kaum mit den Verwendungen in seinen Dokumentarfilmen MEIN KAMPF und EICHMANN UND DAS DRITTE REICH. Die Montage ist kurz und stellt den kleinsten gemeinsamen Nenner der Verwendungen dar: die Ankunft der Jüdinnen und Juden am Bahnhof, Sattela, Türen schließen, SS-Offiziere und Abfahrt. Die Gegenüberstellung von Spielszenen und Originalaufnahmen regt auch im Fall von DIE MITLÄUFER Rezensent:innen zu Überlegungen über die Bedeutung von Archivmaterial für die kollektiven Gedächtnisse an. In der *Süd-deutschen Zeitung* fasst Ruprecht Skasa-Weiß nicht nur die in den 1980er Jahren aufkommende Idee von der Vernutzung der Bilder zusammen, er gibt auch eine gute Übersicht darüber, welches Material er für ikonisch hält – nicht ohne dabei das Westerborkmaterial zu erwähnen. Er fragt, ob 1985 »mit all diesen archivierten Greueln [sic] der Hitlerei« noch etwas zu dokumentieren bleibe. »Die Archivbestände« seien im Sinne eines »journalistischen Vernutzungsdenkens,« das der Autor zugleich entschuldigt, »ausgereizt«.

Kein Fackelzug, kein Reichstagsbrand [den es als Archivfilm gar nicht gibt, F.S.], kein Wolltuhrentotalen und kein Judentransport hinter vernagelten Waggontüren, der nicht wiederholt im flimmernden Grobkorn über Leinwände und Bildschirme gegeistert wäre, bitte, da ist nichts mehr drin, nicht Neues jedenfalls.

Mehrfach wird die grundsätzliche Problematik des *perpetrator gaze* implizit thematisiert:

Die Dokumentarfilme des Dritten Reichs entstanden unter dem Diktat der Propaganda; Verherrlichung war ihr Ziel, nicht Protokollierung oder gar kritische Kommentierung der Wirklichkeit. Was die Kameras dennoch an Realität erfaßten wurde bei der Montage erneut gefiltert.³³¹

In eine ähnliche Richtung argumentiert die Kritik in der *epd Film*, in der auf die Problematik verwiesen wird, die meisten der vorhandenen Filme seien »damals von den Nazis selbst gemacht worden, mit eindeutig propagandistischer Absicht. [...] diese Bilder gegen den Strich zu lesen, die Wirklichkeit jener Jahre (oder gar ihre Wahrheit) hinter der geschönten Oberfläche zu finden« sei schwierig.³³² Doch sind hier nicht etwa die Täter:innenfilme gemeint, die Leiser ja verwendet, sondern Filmmaterial vom Alltagsleben im »Dritten Reich«. Gleichviel kündigt sich in dieser Skepsis bereits der Paradigmenwechsel an, der knapp zehn Jahre später zu einer kritischeren Auseinandersetzung mit den Archivmaterialien führen sollte. Nahezu alle Artikel erwähnen die Szene mit Armin Mueller-Stahl, in der das Westerborkmaterial verwendet wird, und die meisten stellen sie als die eindrucksvollste heraus. Das liegt an Mueller-Stahls Spiel und seiner Bekanntheit, deutet aber auch darauf hin, dass das Westerborkmaterial auch hier wieder eine für die Gedächtnisformierung relevante Wirkung entfaltet. *DIE MITLÄUFER* gehört zusammen mit *DIE FEUERPROBE* (1988, Erwin Leiser), einem Dokumentarfilm anlässlich des 50. Jahrestages des Novemberpogroms 1938, und *ZEHN BRÜDER SIND WIR GEWESEN – DER WEG NACH AUSCHWITZ* (1995) zu den letzten, heute leider kaum noch bekannten Filmen Leisers über die Judenverfolgung. Erwin Leiser stirbt 1996 in Zürich.

Auch in der DDR wird das Westerborkmaterial Ende der 1980er Jahre wieder verwendet. Obgleich es eine Reihe von in der DDR produzierten Dokumentarfilmen und Serienepisoden mit Fokus auf Archivmaterial gibt, wie die Reihe *ARCHIVE SAGEN AUS* (1957–1958, Andrew Thorndike, Annelie Thorndike) oder die Filme *DIE LÜGE UND DER TOD* (1988, Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, Stephan Hermlin) und *DAWIDS TAGEBUCH* (1981, Konrad Weiß), der auch Westerborkmaterial verwendet, kommt der größere Teil der Filme, die nach 1970 hergestellt werden, mit wenig oder ohne Archivmaterial aus.³³³ Eine Ausnahme stellt der kurz vor der Wiedervereinigung von der DEFA produzierte *DER MANN AN DER RAMPE* (1988, Walter Heynowski, Gerhard Scheumann) dar, der zumindest vom Westerborkmaterial prominenten Gebrauch macht. In diesem Kurz-Dokumentarfilm setzen sich die beiden bekanntesten ostdeutschen Dokumentarfilmer mit dem NS-Devotionalienhandel in der BRD auseinander. Anhand eines Fotos aus dem sogenannten Auschwitz-Album wird Stück für Stück die nahezu vollständige Verfügbarkeit der Uniform eines der abgebildeten SS-Männer im westdeutschen Versandhandel dokumentiert.

Im Verlauf des Films wird der weitere Werdegang des Mannes an der Rampe zum Thema, der inzwischen in der Bundeswehrverwaltung arbeitet. Der Film

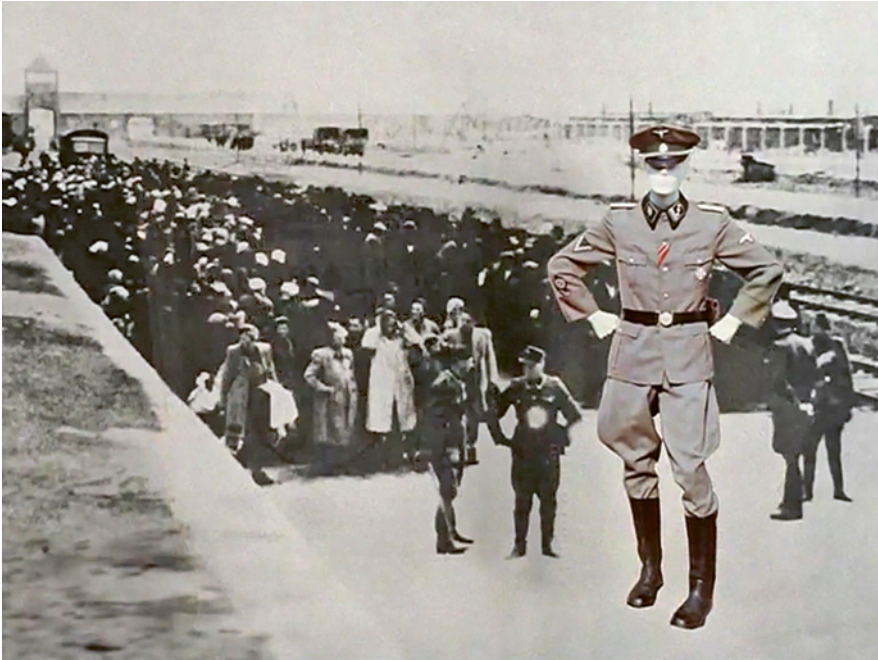


Abb. 58 DER MANN AN DER RAMPE.

beginnt mit farbigen Aufnahmen aus Auschwitz, die in eine Montage aus Westerbork-Einstellungen übergehen. Die Montage wird durch einen Kommentar über die »sogenannte Auschwitzlüge« eingeleitet, die sich »hartnäckig« in der BRD halte, und die durch die Montage wiederlegt werden soll.³³⁴ Es folgen weitere Fotos der ungarischen Juden und Jüdinnen aus dem sogenannten Auschwitzalbum, rein zeitlich ist das Westerborkmaterial also korrekt für den Sommer 1944 verwendet. Das Nebeneinander der Aufnahmen von der Rampe mit den Bildern vom dritten Zug erinnert an die seit Mitte der 1950er Jahre gängige Verwendung des zweiten Zugs für die Ankunft in Auschwitz. Hier wird eines der ikonischen Materialien von den Deportationen, das Westerborkmaterial, an eine der ikonischen Bildersammlungen der Vernichtungslager, die Fotos der ungarischen Jüdinnen und Juden in Auschwitz, herangerückt und damit ein weiteres Mal die Verbindung Westerbork-Auschwitz auf der Bildebene hergestellt. Mit der Formulierung »Transportzüge [...] aus dem Reich« verfolgt der Film zwei Ziele. Der Verweis darauf, dass den Ermordungen im Osten eine Deportation aus dem Wes-

ten vorausgeht, richtet sich zum einen gegen Relativierungen und die Auschwitzlüge, gleichzeitig verorten die Autoren so geografisch die BRD als Rechtsnachfolger des Deutschen Reichs und als Schuldigen am Holocaust. Im weiteren Verlauf wird das mangelnde Schuldbewusstsein in Westdeutschland, das angeblich in der Leugnung der Vernichtungslager gipfelt, anhand des NS-Devotionalienhandels demonstriert. Sowohl in der DEFA-Produktion als auch in Leisers ZDF-Film *DIE MITLÄUFER* findet also eine Fokussierung des Holocaust auf die Deportationen nach Auschwitz statt, die jeweils mit Hilfe des Westerborkmaterials visualisiert wird. Das Material hat nun offenbar auch für die auf Auschwitz fixierte Rekonstruktion des Holocaust Relevanz. In beiden Fällen rückt der Verweis auf die Deportationen das Vernichtungslager näher an die deutschen Wohnzimmer heran, nur dass bei Heynowski die Wohnzimmer des anderen deutschen Staates gemeint sind.

7.5.3 Das Westerborkmaterial in Israel (1974–1981)

Unter den Titeln, die Westerborkmaterial verwenden und größere Beachtung fanden, sind auch zwei Produktionen aus Israel, *THE 81ST BLOW* (1974, David Bergman, Jacques Ehrlich, Haim Gouri) und die Fernsehserie *THE PILLAR OF FIRE* (1981, Yigal Lossin), die hier untersucht werden sollen. Der Rahmen dieser Arbeit erlaubt weder eine erschöpfende Darstellung der Entwicklung der Holocausterinnerung in Israel, noch kann eine Übersicht über die sonstigen Verwendungen des Westerborkmaterials in israelischen Dokumentarfilmen gegeben werden. Trotz dieser Einschränkungen soll eine kursorische Einführung in die Geschichte der dokumentarfilmischen Beschäftigung mit dem Holocaust in Israel die beiden Fallbeispiele kontextualisieren.

Israelische Produktionen, die sich mit dem »Dritten Reich« oder der Shoah befassen, gibt es nach dem Krieg zunächst nur wenige. Eine der Ausnahmen, das Kurzdrama *ADAMAH* (1947, Helmar Lerski), verwendet lediglich Material von der Befreiung Majdaneks.³³⁵ *THOSE WE REMEMBER* (1952, Lasar Dunner) leitet das Thema mit aktuellen Aufnahmen aus Dachau ein und stellt die Verbindung zum Holocaust nur durch das Zeigen von Nummerntätowierungen her. *THE YELLOW STAR* (1960, Natan Gross) verwendet ausschließlich Zeichnungen und Bilder und keine fotografischen Dokumente, *IN THY BLOOD, LIVE* (1961, David Perlovs) zeigt nur Fotos, ähnlich wie *HA-MARTEF* (1963, Natan Gross), der allerdings zusätzlich eine längere Aufführung von *TRIUMPH DES WILLENS* inszeniert. Nach den Bezugnahmen auf das Westerborkmaterial im Kontext des Eichmannprozesses 1961

wird es in Israel erst wieder Mitte der 1970er Jahre in *THE 81ST BLOW* (1974, David Bergman, Jacques Ehrlich, Haim Gouri) verwendet. Mit den Holocaustüberlebenden und deren Nachkommen in Israel eignet sich damit eine weitere Erinnerungsgemeinschaft mit einer ganz eigenen Tradition der heroischen Holocausterinnerung das Westerborkmaterial an. Zusammen mit der Verwendung in der israelischen Fernsehserie *THE PILLAR OF FIRE* (1981, Yigal Lossin) ist dies bis Ende der 1990er Jahre die einzige, die sich im Rahmen meiner begrenzten Recherchemöglichkeiten nachweisen ließ. *THE 81ST BLOW* ist der erste Teil einer israelischen Dokumentarfilmtrilogie von David Bergman, Jacques »Jacquo« Ehrlich und Haim Gouri über den Holocaust.³³⁶ Der Vorspann der im Internet zirkulierenden Fassung kündigt, offenbar mit einem elektronischen VHS-Titelgenerator ins Bild eingeblendet, die Stoßrichtung der Produktion und damit auch der anvisierten Holocausterinnerung an: »a film by ›Ghetto Fighters‹ House – in memory of Yithzhak Katzenelson – for the Holocaust & Revolt Commemoration«.³³⁷ Ghetto Fighters, Revolt Commemoration und die 81 Schläge aus dem Titel deuten auf Kampf und Widerstand und weniger auf Leid und Opfer. Damit positioniert sich *THE 81ST BLOW* noch vor den ersten Bildern als Teil einer heroischen Holocausterinnerung, die für Israel im Gegensatz zum westeuropäischen und US-amerikanischen eher viktimisierenden Gedenken typisch ist. *THE 81ST BLOW* unterscheidet sich aber noch aus einem weiteren Grund von den bisher untersuchten Filmen. Durch die individuellen Opfergeschichten, die parallel zum *footage* rezipiert werden, legt der Film einen Schwerpunkt auf Mikrogeschichten und Ego-Dokumente. Damit nimmt er eine Entwicklung vorweg, die sich erst in den 1990er Jahren in der dominanten geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzung, maßgeblich in den Schriften von Saul Friedländer, und dann immer mehr auch in der Erinnerungskultur durchsetzt.³³⁸ Ähnlich wie die Kompilationsfilme aus den 1960er Jahren besteht *THE 81ST BLOW* ausschließlich aus Archivmaterial, allerdings ist die Ausführung eher grob und viele der verwendeten Materialien sind von schlechter Bildqualität. Unterlegt sind die Montagen mit Liedern und Kommentaren von Holocaustüberlebenden auf Hebräisch, wobei die Dominanz der Tonspur den Filmbildern nur eine sekundäre Bedeutung einräumt. Trotz der groben technischen Ausführung hat *THE 81ST BLOW*, zum Teil durch die enervierende Kombination von Bild und Ton, aber auch aufgrund der eindrücklichen Berichte eine starke emotionale Wirkung, die ältere Kompilationsfilme an Intensität übertrifft.³³⁹ 1975 wird *THE 81ST BLOW* für den Oscar nominiert. Der Film schafft es im selben Jahr in den Wettbewerb des Chicago International Film Festival, kann sich aber trotz mäßiger Konkurrenz nicht durchsetzen. In

THE 81ST BLOW wird Westerborkmaterial aus der Registratur, von der Lagerbühne und von den Zügen verwendet. Für die Ankunft in Auschwitz werden erst Einstellungen aus dem Spielfilm OSTATNI ETAP (1948, Wanda Jakubowska) und dann Bilder vom zweiten Zug aus Westerbork zusammenmontiert. Es handelt sich um eine vollständige Übernahme der Originalsequenz vom zweiten Zug. Diese Zweckentfremdung ist eine klare Orientierung an der bestehenden Verwendungskultur. Auf der Tonspur ist zuerst eine hebräische Männerstimme zu hören, die über das Prozedere der Deportationslisten und das damit verbundene Regime der Angst redet, und über die Bilder des Lagerkabarets singt eine Frau vom Lager Westerbork. Im weiteren Verlauf der Montage aus Bildern vom dritten Zug erzählen Westerborküberlebende von den Deportationen.³⁴⁰ Durch Kürzungen wird bei der Remontage des Materials aus der Registratur und des ersten und dritten Zugs der Eindruck von Hektik und Verwirrung verstärkt. Die Passage ist vergleichsweise aufwändig und plakativ vertont. Das Filmmaterial wird illustrierend verwendet und stark bearbeitet, allerdings mit großem künstlerischen Geschick. Auffällig ist der ausgiebige Gebrauch der insgesamt lebendigeren Bilder des ersten Zugs, womit die Montage von der bisher etablierten Verwendungskultur abweicht. Eine durchgehende, alle Szenen verbindende Klang-Atmosphäre erzeugt die Illusion einer Einheit von Raum und Zeit, die sich durch die unterschiedliche Qualität der Bilder sonst nur schwer einstellen würde. Mit 46 Einstellungen (und neun Erstverwendungen) von den Zügen zeigt THE 81ST BLOW ebenso viele wie die niederländische Serie DE BEZETTING 1961. Offenbar ging es auch darum, unbekanntes Material zu zeigen. Dies legt ein weiteres Mal nahe, dass sich die Archive Producer:innen auch hier mit der bisherigen Verwendung des Westerborkmaterials auskannten und die Einstellungen bewusst auswählten. Trotz der illustrierenden Verwendung setzt THE 81ST BLOW das Archivmaterial sachgemäßer ein als viele andere Produktionen. So wird für die Deportationen in Osteuropa nur das WFD-Material verwendet und dies nicht mit dem Westerborkmaterial vermischt. Allerdings wagt sich das Recherche team von THE 81ST BLOW nicht an das restliche Material des Westerborkfilms. In den USA läuft der Film erst im Mai 1975, kurz nach der Oscar-Nominierung an. In der *New York Times* wird er in aller Kürze über die Verwendung von »previously unreleased footage taken by the Nazis«³⁴¹ beworben.

1981 wird das Westerborkmaterial ein weiteres Mal in einer israelischen Produktion verwendet, und zwar in PILLAR OF FIRE – A TELEVISION HISTORY OF ISRAEL'S REBIRTH, einer vom israelischen Fernsehsender Israel Broadcasting Authority (IBA) produzierten Serie über die Geschichte des Zionismus und die

Gründung des Staates Israel. Folge 5 HOLOCAUST der sechsteiligen englischen Version sowie die Episoden 12 THE FINAL SOLUTION (1941–1942) und 13 HOLOCAUST AND HEROISM (1942–1943) der 19-teiligen israelischen Edition werden mit Einstellungen aus Westerbork illustriert. In Folge 5 taucht das Material unvermittelt in einer mit gregorianischen Chören und mit an Horrorfilme erinnernden, bedrohlichen Klangteppichen unterlegten Montage über die Ermordung der Juden und Jüdinnen des Warschauer Ghettos auf. Wenig später wird zum abfahrenden Zug aus Westerbork die Erinnerung einer polnischen Jüdin aus Warschau eingesprochen, die eines Tages nach Hause kommt, um festzustellen, dass ihre Mutter deportiert wurde.³⁴² Das dann folgende Voice-over geht schließlich doch auf die Bilder ein und nennt die Ausgangsorte der Deportationszüge nach Polen, darunter auch Holland.³⁴³ Die anschließende Erzählung einer spezifischen Deportation nach Auschwitz ist mit Einstellungen aus OSTATNI ETAP und dem Westerborkfilm illustriert. Die dritte Montage kombiniert zwei Einstellungen des Vaters mit den Kindern aus dem WFD-Material mit dem abfahrenden Zug aus Westerbork,³⁴⁴ behält die sachgerechte Trennung von WFD-Material und Westerborkfilm aus THE 81ST BLOW also nicht bei. In der ausführlicheren 19-teiligen Originalversion werden zusätzlich Bilder aus der Spinnerei und der Schuhmacherei verwendet und mit der Erklärung unterlegt, die Jüdinnen und Juden hätten das zur Beruhigung eingeführte Zwangsarbeitssystem der SS für sich genutzt, um Zeit zu bis zur Ankunft der Alliierten zu gewinnen.³⁴⁵ Das Voice-over entlarvt die Arbeit als Deckvisualisierung, ohne dass das Interesse einer Wertschöpfung seitens der SS ganz und gar ausgeschlossen wird. Obwohl die israelische Fassung der Serie doppelt so lang ist, enthält sie im Vergleich zur englischen Version nur zwei zusätzliche Passagen mit Westerborkmaterial. Das Material wird hier mit einer gewissen Beliebigkeit als Illustration für unterschiedliche Kontexte verwendet. Es hat dadurch weder eine symbolische Bedeutung noch einen dokumentierenden Zweck, sondern wird vor allem illustrierend verwendet. Diese Verwendungen schließen aber eine gleichzeitige Nutzung als Quelle, wie im Fall einer kurzen Passage über Anne Frank, offenbar nicht aus. Das englischsprachige Presseecho ist gering und geht nur auf die Streitigkeiten im Vorfeld der Veröffentlichung ein. Eine Gruppe sephardischer Juden und Jüdinnen hatte vergeblich versucht, die Ausstrahlung zu verhindern, da sie die Geschichte des Judentums im Orient unterrepräsentiert fand.³⁴⁶ Ein Streit um die genaue Ausgestaltung des zionistischen Fokus der Serie überdeckt hier offenbar das Interesse an der Holocausterinnerung. Ähnlich wie bei LET MY PEOPLE GO (1965) wird PILLAR OF FIRE nicht als Holocaust-Dokumentation wahrge-

nommen. Es lassen sich Berichte über Wiederaufführungen 1988 in den USA³⁴⁷ und 2008 im deutschen Fernsehen finden.³⁴⁸

Die beiden israelischen Verwendungen zeugen zum einen von einem ausgeprägten Bewusstsein hinsichtlich der bereits bestehenden Verwendungskultur des Westerborkmaterials, wie die Illustration der Ankunft in Auschwitz mit Bildern vom zweiten Zug zeigt. Beide Produktionen sind aber auch Zeugnisse einer selbstbewussten und damit neue Maßstäbe setzenden Auswertung des Materials. Der Schwerpunkt auf Mikrogeschichten und das heroische Gedenken sind spezifische Charakteristika einer an die Holocaustüberlebenden und ihre Nachkommen gerichteten Erinnerungsarbeit. Selbst die sonst seltene Verwendung von Bildern aus den Werkstätten und das ausführliche Zitieren des ersten Zuges sind Zeugnisse dieser Konstellation, die sich auch in einem selbstbewussten Umgang mit den Archivbildern manifestiert. Parallel dazu lassen sich zwischen den beiden Filmen auch Unterschiede feststellen, die auf die leicht unterschiedlichen Produktionshintergründe zurückzuführen sind. Differenzierte THE 81ST BLOW noch verantwortungsbewusst (und damit auch die Verwendung von Resnais still kritisierend) zwischen Westerbork- und WFD-Material, mischt THE PILLAR OF FIRE die Konvolute. Ursache dafür sind wahrscheinlich die bei einer umfangreichen Serienproduktion wie THE PILLAR OF FIRE unübersichtlichen Produktionsabläufe. Schließlich ist der Holocaust in der Fernsehserie über das Judentum nur eine Episode, während er bei the 81ST BLOW im Mittelpunkt steht. Beide Produktionen betrachten den Holocaust in Bezug auf die Staatsgründung und aus Sicht der überlebenden Jüdinnen und Juden. Die starke emotionale Wirkung, die insbesondere THE 81ST BLOW hervorruft, ist auch der im Vergleich zu westeuropäischen Produktionen schonungsloseren Darstellung der Verfolgung und Ermordung geschuldet. Empathie wird hier weniger durch Nähe zu den Opfern erzeugt, wie im Fall der Identifikation mit den niederländischen Jüdinnen und Juden als durchschnittliche Mitteleuropäer:innen. Im Gegenteil bauen beide Produktionen den Holocaust in seiner Gewalttätigkeit als Opfererfahrung in einer Weise auf, die eine Identifikation durch die Täter:innen oder unbeteiligte Zuschauer:innen gerade ausschließt. Auch das Westerborkmaterial erscheint dadurch in einem völlig anderen Licht. Hat es sonst eine eher beruhigende Funktion und trennt den Zweiten Weltkrieg in eine Welt innerhalb und außerhalb der Lager, so erscheint die Situation der Juden und Jüdinnen in den israelischen Produktionen als ausweglos und vor allem *als Teil* der Geschichte und nicht als vor der Geschichte abgeschirmtes Geschehen. Dass die Bilder eine solche Lesart zulassen, zeigt auch, wie sich die Interpretationsräume erst in den 1970er und 1980er

Jahren voll entfalten, was auch bei DARK LULLABIES sichtbar wurde. Dass schließlich beide Produktionen so ausführlichen Gebrauch von Archivmaterial machen – THE 81ST BLOW ist ein Kompilationsfilm und PILLAR OF FIRE besteht zu mindestens zwei Dritteln aus Archivmaterial – ist ein weiterer Aspekt der damals bereits etablierten Verwendungskultur in der Holocausterinnerung. Bis Claude Lanzmann Ende der 1980er Jahre mit SHOAH und der Ablehnung jeglicher Archivmaterialien einen neuen Maßstab setzt, sind Fotos und Archivfilme nicht nur fester, sondern fast ausschließlicher Bestandteil der Darstellung des Holocaust. Dass mit THE 81ST BLOW (1974) und DER GELBE STERN (1981) zwei der am meisten beachteten und mit höchsten Ehren ausgezeichneten Holocaust-Dokumentarfilme ausschließlich aus Archivmaterial kompiliert sind, zeigt ein weiteres Mal, wie stark die Formierung der Holocausterinnerung mit der Verwendungsgeschichte dieser Materialien verwoben ist.

7.5.4 Das Westerborkmaterial in den Niederlanden (1988–1990)

Der Anne-Frank-Film DE LAATSTE ZEVEN MAANDEN: VROUWEN IN HET SPOOR VAN ANNE FRANK (1988, Willy Lindwer) ist eine weitere wichtige Passage in der Bilderwanderung des Westerborkmaterials, und das in zweifacher Hinsicht. Zum einen scheint es die erste Produktion zu sein, die das Filmmaterial aus den Beständen des RVD-Archivs erhält und nicht vom RIOD. Auch wenn einzelne frühere Verwendungen nicht ausgeschlossen werden können, ist DE LAATSTE ZEVEN MAANDEN zumindest das erste Beispiel einer langen Reihe von Verwendungen der geschnittenen und gekürzten Fassung von den Deportationen, die sich ab 1988 nachweisen lässt. Denn mit der Übergabe des Materials vom RIOD zum RVD ändert sich die Weitergabepolitik. Ist den interessierten Dokumentarfilmproduktionen bisher eine Kopie des erst 2019 wiederentdeckten Negativmaterials zur Verfügung gestellt worden, das die Einstellungen in der Reihenfolge zeigt, in der sie gedreht wurden, verleiht das Archiv des RVD von Anfang an den in mehreren Akten vorliegenden, zu einem zusammenhängenden Ganzen montierten Westerborkfilm und die in ihm enthaltene gekürzte und umgeschnittene Fassung der Deportationssequenz.³⁴⁹ Zum anderen hat DE LAATSTE ZEVEN MAANDEN eine außergewöhnliche Karriere. Er beginnt als Beitrag eines Einzelgängers zur nationalen Erinnerungskultur in den Niederlanden, erreicht dann in einer englischen Fassung den US-amerikanischen Fernsehmarkt und gewinnt schließlich einen Emmy. Lindwer konzipiert seinen Film als Fortsetzung des Tagebuchs, das direkt vor der Entdeckung des Verstecks der Franks in Amsterdam endet. Die englisch-

sprachigen Berichte über den Film, der im Mai 1988 in den USA mehrfach im Fernsehen gezeigt wird, gehen nicht auf das verwendete Archivmaterial ein, sondern fokussieren auf die erschreckenden Berichte der Zeitzeug:innen, die über ihren Kontakt mit Anne Frank kurz vor deren Tod in Bergen-Belsen berichten. Mit 56 Einstellungen vom Zug und 76 Einstellungen insgesamt verwendet *DE LAATSTE ZEVEN MAANDEN* mehr Westerborkmaterial als irgendein Dokumentarfilm vorher. Das Material vom ersten Zug illustriert sachgerecht die Passagen von der Ankunft in Westerbork und die Bilder vom dritten Zug die Deportationen nach Auschwitz. Die Herkunft des Materials wird nicht thematisiert. Durch den Fokus auf das Schicksal der Frauen, die alle Anne Frank kannten, markiert *DE LAATSTE ZEVEN MAANDEN* auch den Beginn einer neuen Art von Dokumentarfilm, der auf Einzelschicksale und Mikrogeschichten fokussiert. Hatte *THE 81ST BLOW* diese Strategie schon 1974 verfolgt, geraten die Mikrogeschichten des Holocaust ab Ende der 1980er Jahre auch in Westeuropa in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Die nun häufiger produzierten Zeitzeug:innenfilme enthalten aber in der Regel kaum Archivmaterial. Passfotos der Frauen aus den 1940er Jahren, mit denen die Interviews in *DE LAATSTE ZEVEN MAANDEN* eingeleitet werden, stellen eine direkte Verbindung zum Filmmaterial mit den niederländischen Juden und Jüdinnen aus Westerbork her. Auch hier trägt die vermeintliche Harmlosigkeit der Bilder vom Bahnsteig wieder zu deren Anschlussfähigkeit bei.

In den späten 1980er Jahren wird eine Neuauflage der Serie *DE BEZETTING* (1960–1965) hergestellt. Die Absicht ist, eine zeitgemäße, den ästhetischen Konventionen gerecht werdende dokumentarische Serie über die deutsche Besatzungszeit zu produzieren. Durch Verwendung der Interviews aus den 1960er Jahren bekommt das Unternehmen eine reflexive Ebene und wird zu einem Rückblick auf die erste Phase der Gedächtnisformierung. Das ausführlich verwendete Westerborkmaterial wird neu ausgewählt und arrangiert. Der in einem für die 1980er Jahre typischen, collagenhaften Stil gestaltete Vorspann enthält die in den Niederlanden aus der alten Serie sowie aus *WEDERZIJD* (1963, Gerard Rutten), *IN DEPOT* (1964, Jacques Presser) und *EEN SCHIJN VAN TWIJFEL* (1975) bekannte Einstellung mit der fahrbaren Bahre, gefolgt von marschierenden SS-Männern aus *TRIUMPH DES WILLENS*. In den Folgen 3 und 8 werden Einstellungen aus allen Teilen des Westerborkfilms verwendet, zum Teil zweckentfremdet, wie Szenen vom Bau der Gewächshäuser, die hier eine Passage über den Barackenbau 1939 illustrieren. Durch die hinzugefügten Geräusche wirkt das Material lebendiger, aber durch übertriebenes Quietschen und Schnarren auf der Tonspur stellt sich teilweise eine ungewollte Komik ein.

Das begleitende Voice-over³⁵⁰ in Episode 8 geht auf die jüdische Selbstverwaltung ein und nennt den Lagerkommandanten Gemmeker als Auftraggeber des Films. Die das Lager bewachenden Maréchaussée werden als gelegentliche Fluchthelfer verklärt, deren Enthusiasmus durch Gemmeker gedämpft wird, der angeblich für jeden entflohenen Juden und jede entflohenen Jüdin zehn andere auf Transport schickt. Es folgen implizite Schuldzuweisungen an den Judenrat. Das distanzierende »man« aus der Vorlage wird beibehalten.

Der menschliche Drang zu überleben, der die Politik des Judenrats mehr und mehr dominiert, ist auch in Westerbork stark ausgeprägt. Was passiert mit Dir im Osten? Man weiß es nicht. Man hat natürlich Angst davor. Darum schätzt sich glücklich, wer dort arbeiten kann. Man will sich in Westerbork unersetzbar machen. Darum flüchtet man auch in die jüdische Lagerpolizei, den Ordnungsdienst. [meine Übersetzung, F.S.]

Der Kommentar geht detailliert auf die Abläufe und Verantwortlichkeiten während der Deportationen ein und fasst am Ende ungewöhnlich schonungslos das Ausmaß der allgemeinen Mitwisserschaft unter den Deutschen zusammen.

84 Mal stand hier der Zug. Ein deutscher Zug. Die Reichsbahn bekommt die Transporte bezahlt. Den Preis für eine einfache Fahrt. Was sie erwartet, wissen diese Menschen nicht. Gemmeker weiß es. Die Deutschen, die den Transport begleiten, wissen es auch. Sie fahren mit nach Auschwitz und Sobibor. Dort wissen alle Bescheid. [meine Übersetzung, F.S.]

Durch eine Spannung suggerierende repetitive Horrorfilmmusik wird die Deportation als Drama inszeniert und nicht etwa die Tragik des Geschehens unterstrichen, wie bei der Montage von 1961, die noch mit Mahlers 5. Symphonie unterlegt war. Die Produzenten der Serie setzen hier auf Unterhaltung, aber vor allem wird die Frage nach der Schuld eindeutiger beantwortet als Anfang der 1960er Jahre. Verantwortlich sind die Deutschen und die niederländischen Jüdinnen und Juden. Kollaboration der Niederländer wird nicht mehr thematisiert oder zu Widerstand und Fluchthilfe verklärt. Der Westerborkfilm ist im weiteren Verlauf der Sendung durch ein Bild der Settela auf einem der Monitore hinter dem Moderator die gesamte Episode präsent. Der Produktion fehlt ein charismatischer Moderator wie Loe de Jong und die Episoden wirken ein wenig lustlos und unterspannt. Die Änderungen an de Jongs Voice-over sind Klarstellungen und Auslassungen, die die Montagen und die gesamte Episode nicht aufwerten. Die Neuauflage zeigt insgesamt mehr Einstellungen aus dem Westerborkfilm, aber weniger Szenen

vom Zug als das Original. Das verwendete Material stammt zum Teil aus eigenen Archivbeständen, daher macht sich die durch das RVD veränderte Verfügbarkeit nicht bemerkbar. Mit *DE LAATSTE ZEVEN MAANDEN* (1988) zusammen stellt die Neuauflage von *DE BEZETTING* Ende der 1980er Jahre eine wichtige Quelle für die weitere Verbreitung des Westerborkmaterials in den Niederlanden dar. Die Anfang der 1990er Jahre beginnende Forschung zur Herkunft des Westerborkfilms hat unter anderem in dieser medialen Präsenz ihre Ursprünge.

7.5.5 Entwicklung der Jahre 1966–1989 – Eine Zusammenfassung

Ende der 1980er Jahre zirkuliert das Material von den Deportationen aus Westerbork vollständig. Es ist nicht nur in Europa und Amerika bekannt, sondern auch in Israel. Und das Westerborkmaterial ist akzeptierter Teil der *visual history* des Holocaust, im Gegensatz zu weiten Teilen der aus Filmen und Serien wie *DAS DRITTE REICH*, *THE RISE AND FALL OF THE THIRD REICH* oder *DER GELBE STERN* bekannten, aber nur selten verwendeten sonstigen Materialien der Täter und Täterinnen. Lediglich der Ghettofilm aus Warschau ist noch bekannter. Das Westerborkmaterial wird aber schon ab 1990 deutlich häufiger verwendet als der Ghettofilm, eine Entwicklung, die sich bereits in den 1980er Jahren andeutet.³⁵¹ In den Niederlanden und den beiden deutschen Staaten beginnt mit der selbst-reflexiven Neuauflage von *DE BEZETTING* und der umstrittenen deutschen Serie *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* sowie den ersten mit *postmemory* befassten Filmen wie *DARK LULLABIES* bereits eine Phase der Re-Historisierung des Holocaust. Mit dem neuen Interesse an Mikrogeschichten wird auch das Interesse am Westerborkmaterial neu geweckt, und es entstehen mit *DE LAATSTE ZEVEN MAANDEN*, *DE BEZETTING* und *PILLAR OF FIRE* Ende der 1980er Jahre Dokumentarfilme mit den bisher ausführlichsten Verwendungen des Westerborkmaterials. Doch es gibt auch Entwicklungen, die die bis Ende der 1960er Jahre formierte Holocausterinnerung in Frage stellen und wie Reformierungsversuche wirken. Im Ansatz geschichtsrevisionistische Produktionen wie *THE WORLD AT WAR*, *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* oder *SCHATTEN DER ZUKUNFT* stellen teils in apologetischer Absicht, teils zum Zwecke der Instrumentalisierung die empathische Holocausterinnerung in Frage. Dokumentarserien wie *THE WORLD AT WAR* setzen überdies mehr auf Zeitzeug:innen, insbesondere auf Täter:innen, was sich ebenfalls auf die Ausrichtung der Filme und ihren Bezug zur Holocausterinnerung auswirkt. Diese Neuorientierung geht auch mit einer tendenziell anderen Nutzung des Materials einher, und das mit dem Westerborkfilm ver-

knüpfte Filmgedächtnis wird in diesen Kontexten versuchsweise anders formiert. So werden von den Kurator:innen hier Einstellungen mit den Zügen und ohne Personen bevorzugt. Dass in *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* nur die Aufschrift »74 Pers.«, nicht aber das darauffolgende anklagende Bild der Settela gezeigt wird, ist für diese Art der Verwendung typisch. Der Hauptunterschied besteht jedoch in den Narrativen, die dem Westerborkmaterial hinzugefügt werden, im variierenden Filmgedächtnis also, das in der Spannung zwischen Material und filmischem Kontext entsteht. Nun steht auf einmal die Kollaboration der Funktionshäftlinge im Vordergrund und das Mitleid mit den Deportierten wird zweitrangig. Diese Sichtweise strukturiert das selektive Bildergedächtnis, sodass die Szenen vom Bahnsteig in Westerbork schon bei der Auswahl, aber auch beim Sichten anders gefiltert werden. Hier treten also das Filmgedächtnis des Westerborkmaterials und das allgemeinere Bildergedächtnis in einen Dialog und beeinflussen sich gegenseitig. Trotz solcher Interventionsversuche dominiert schließlich die mitfühlende, viktimisierende Holocausterinnerung, und zwar sowohl im Mainstream als auch in randständigen, kritischen Beiträgen. Eher dissidente Produktionen wie *EEN SCHIJN VAN TWIJFEL*, der experimentelle *DARK LULLABIES* oder Leisers anklagender Fernsehfilm *DIE MITLÄUFER* einerseits und kommerzielle Massenprodukte wie *GENOCIDE* oder die Drama-Serie *HOLocaust* andererseits haben gemeinsam, dass sie eine mitfühlende, identifizierende Holocausterzählung fortführen. Diese Form der Gedächtniserneuerung setzt sich als globales Phänomen bis Ende der 1980er Jahre weitgehend durch. Lediglich die Verwendungen in den israelischen Produktionen stellen sich als eine eigene Form der Aneignung des Materials dar. Die heroische und weniger viktimisierende Holocausterinnerung führt auch zu einer anderen Interpretation der Bilder, die hier keine Identifikation auf Seiten der Zuschauer:innen und Täter:innen mehr erlaubt. Mit der Oscarverleihung an den als glamouröses Gesellschaftsereignis inszenierten *GENOCIDE* und der Oscarnominierung für *DER GELBE STERN* ist nun nicht nur der Holocaust-Dokumentarfilm auch in den USA salonfähig und preiswürdig, sondern mit den beiden materialreichen Filmen – *DER GELBE STERN* ist ein Kompilationsfilm wie aus den 1960er Jahren – wird eine auf Archivfilm fokussierende Ästhetik endgültig zum internationalen Standard der Holocaust-Dokumentation. Noch in den 1980er Jahren veröffentlicht Claude Lanzmann mit *SHOAH* (1985) einen vielbeachteten Gegenentwurf und damit auch eine berechtigte Warnung vor dieser Form der Abkoppelung des Holocaust von der (gegenwärtigen) Wirklichkeit. Lanzmann liefert ein Vorbild und das rhetorische Fundament für eine eigene Strömung des Holocaust-Dokumentarfilms, der ganz ohne

Archivfilm auskommt. Die im Rahmen des Filmikonenprojekts erstellte Filmografie zeigt, dass wenig mehr als zehn Prozent aller untersuchten Dokumentarfilme mit Holocaustbezug kein Archivfilmmaterial verwenden. Dieser Anteil bleibt über die Jahrzehnte in etwa gleich, nimmt also nach 1985 rein statistisch betrachtet nicht zu, auch wenn es viele Dokumentarfilmregisseur:innen gibt, die sich nun direkt auf Lanzmann beziehen. Doch werden die späteren Entwicklungen zeigen, dass sich auch diese Form der Gedächtnisbildung zumindest rein quantitativ nicht durchsetzen wird. Auch wenn die Berichte der Überlebenden an Relevanz gewinnen, werden sie in der Regel weiterhin mit Filmen und Fotos aus dem Archiv kombiniert. Die Holocausterinnerung als globales Phänomen – das bleibt auch über die 1980er Jahre hinaus so – wird mit Hilfe von ikonischem Film- und Fotomaterial vermittelt. 1982 findet sich die erste Erwähnung Westerborks als Herkunft des Deportationsmaterials im Deutschen Fernseharchiv, und zwar im FESAD-Bericht über die Reportage *ARBEITER AN RHEIN UND RUHR IM NS-STAAAT* des WDR-LANDESSPIEGEL. Hier wird das Material als »Deportation Juden in Eisenbahnwaggons auf Bahnhof Westerborg [sic]« gelistet. 1993 nennt der FESAD-Bericht der ersten Episode von *STRAFSACHE 4 KS 2/63* das Material zum ersten Mal als Archivmaterial mit korrekter Beschreibung:

sw historisches Filmmaterial: Menschen besteigen Transportzug zum Konzentrationslager Auschwitz Westerbork. Menschen in Güterwaggons. Waggons werden verschlossen, Abfahrt

Obwohl das Westerborkmaterial zu Beginn der 1980er Jahre längst fester Bestandteil deutscher Fernsehdokumentationen über den Holocaust ist, wird es in den Produktionsunterlagen noch immer nicht mit Quellenangabe und häufig nur als Material zur Judendeportation aufgeführt.

7.6 Der Westerborkfilm als Filmdokument (1990–2007)

Durch die Publikationen des Regisseurs und Lokalhistorikers Willy Lindwer und die Recherchen des niederländischen Journalisten Aad Wagenaar erfahren die Gedächtnisse an das Durchgangslager Westerbork Anfang der 1990er Jahre eine substantielle Erneuerung. Lindwers Chronik *Kamp van Hoop en Wanhoop* (1990), in der er Zeug:innenaussagen und Fotos zu einer Geschichte des Lagers zusammenstellt, und die Neuauflage der Serie *DE BEZETTING* (1989–1990) sowie Lind-

wers Film *DE LAATSTE ZEVEN MAANDEN* (1988) haben großen Einfluss auf die Wahrnehmung der Lagergeschichte und des Westerborkfilms in der niederländischen Öffentlichkeit.³⁵² Von Lindwer inspiriert macht sich der Journalist Aad Wagenaar auf die Suche nach der Identität des inzwischen in unzähligen Ausstellungen und Filmen gezeigten Mädchens aus dem Westerborkfilm (das auf dem Einband dieses Buches abgebildet ist). Es gelingt ihm schließlich, das Mädchen als Settela Steinbach, eine Sinteza, zu identifizieren. Wagenaar veröffentlicht seine folgenreichen Entdeckungen zunächst 1994 in einer niederländischen Zeitung und 1997 in einem Buch. Fast zeitgleich verbreitet sich die Geschichte von der Entdeckung der Settela über den Fernsehdokumentarfilm *SETTELA, GEZICHT VAN HET VERLEDEN* (Cherry Duyns), der erstmals am 16. Mai 1994 ausgestrahlt wird, nur fünf Tage nach Wagenaars Artikel im *Haagsche Courant*. In seinem Mittelpunkt steht, wie der Titel verrät, das Mädchen mit dem Kopftuch aus dem Westerborkfilm, in den Niederlanden damals längst Teil der kollektiven Erinnerung als *het meisje* und in den 1990er Jahren bereits ein international bekanntes Symbolbild der Verfolgung der Juden und Jüdinnen während des Zweiten Weltkriegs. Haim Gouri ist der erste, der sie nach der Aufführung des Westerborkmaterials während des Eichmannprozesses in seinen Erinnerungen *Facing the Glass Booth* 1962 erwähnt, und wie gezeigt werden konnte, beziehen sich Filmkritiken und andere Paratexte immer wieder direkt auf das Bild der Settela.³⁵³ *SETTELA, GEZICHT VAN HET VERLEDEN* beginnt mit einer Kamerafahrt entlang der ehemaligen Gleise noch außerhalb des Lagers, wobei die Kamera quer zur Fahrtrichtung filmt, wie aus einem Zug herausschauend, ein indirektes Zitat einer sehr ähnlichen Fahrt aus *EEN SCHIJN VAN TWIJFEL* (1975). Die Fahrt wird zweimal mit Einstellungen des einfahrenden Zugs aus dem Westerborkmaterial unterschritten, bis sie am ehemaligen Bahnsteig in Westerbork zum Halten kommt. Obwohl der Kommentar gleich zu Beginn auf die Filmaufnahmen eingeht, folgen zunächst fünf Standbilder vom dritten Zug und dann ein Standbild mit Settela, zweimal ruckartig heranzoomt.³⁵⁴ In den 1990er Jahren ist die Verwendung von Standbildern aus Archivfilmen wiederholt zu beobachten, wie zum Beispiel in *DAS LAGER WESTERBORK 1939–1945* (1999), *TOTENTANZ – KABARETT IM KZ* (2000) oder der Neuauflage von *DE BEZETTING*. Es handelt sich dabei um einen eher kurzlebigen Trend, bei dem die Darstellung verstorbener Personen durch Fotos als respektvollere Repräsentation den Laufbildern vorgezogen wird. Während das Filmmaterial die Toten wiederzuerwecken scheint, so die Theorie, ist der im Foto eingefrorene Moment für das Gedenken besser geeignet.³⁵⁵ Eine kurze Einführung nennt Rudolf Breslauer als Kameramann im Auftrag von Gem-

mecker und nimmt Bezug auf die Transporte, die immer dienstags und manchmal freitags abgefahren seien, eine Konzession, die wohl weniger auf komplizierte Recherchen, sondern auf die Entdeckung zurückgeht, dass der 19. Mai 1944 auf einen Freitag fällt. Journalist Wagenaar führt durch den Film und erklärt, warum er nach der Identität des Mädchens sucht. Er nennt die Einstellung einen »World Press Photo Winner«, da sie mit der Verbindung der Aufschrift »74 Pers.« und dem angsterfüllten Gesicht des Mädchens die gesamte Geschichte der Deportation in fünf Sekunden zusammenfasse. Der Kommentar übernimmt unkritisch die Vermutung aus *Kamp Westerbork gefilmd*, Gemmeker habe mit dem Film seinen Vorgesetzten gegenüber die Bedeutung des Lagers beweisen wollen, um damit seine Versetzung an die Ostfront zu verhindern. Während der ersten zehn Minuten wird der Westerborkfilm stark verfremdet gezeigt. Über das Filmbild wird ein Filter gelegt, der ihn fleckig und alt aussehen lässt. Wim Loeb wird in einem Schneiderraum sitzend in die Erzählung eingeführt, und der Film wird von da an auf dem Monitor eines 16-mm-Schneidetischs gezeigt. Loeb wird als für die Montage des Films verantwortlicher Editor vorgestellt, allerdings mit dem Hinweis, dass er sich an die Bearbeitung von 8-mm-Filmmaterial erinnert und nicht an 16-mm. Nach Loeb's Erinnerung gibt es ursprünglich zwei Schnittfassungen. Eine Fassung habe er für Gemmeker hergestellt und mit dem restlichen Material eine die Verbrechen der Nazis entlarvende Fassung geschnitten, die er mit Hilfe seiner Frau aus dem Lager geschmuggelt habe. In Wagenaars Buch *Settela* (1997) geht diese Erzählung sogar noch weiter. Die Mitglieder des Contact-Afdeling, denen Loeb's Frau das Material ausgehändigt hat, behaupten demnach nach dem Krieg, sie hätten das Material kurz vor einer Razzia der SS am Ende des Krieges aus Sicherheitsgründen verbrennen müssen.³⁵⁶ Diesen widersprüchlichen Teil der Erzählung (wieso existiert der Film noch, wenn der CA ihn 1945 verbrannt hat?) lässt Cherry Duyns weg, da er den Eindruck erwecken will, dass es sich bei den Aufnahmen von Settela um eine Einstellung aus dem heimlich montierten Film handelt, der den Krieg also überstehen muss. Es ist interessant, dass Wim Loeb den Film in die Nähe des Contact-Afdeling rückt. Diese Verbindung findet sich sonst nirgendwo in den Erinnerungen. Sie stimmt aber mit den überlieferten Akten des Westerborkfilms überein. So handelt es sich bei den ältesten drei Schriftdokumenten im Zusammenhang mit dem Film um Briefe an den Internierten Abraham Hammelburg, in denen Mitglieder des Contact-Afdeling (CA) als Verbindung zur Außenwelt die Vorbereitung der Dreharbeiten kommentieren. Im ausführlichen Abschlussbericht des CA wird dies jedoch mit keinem Wort erwähnt.³⁵⁷ Wahrscheinlich haben die Erinnerungen von Wim Loeb

insgesamt wenig mit der historischen Wirklichkeit zu tun. Sie lassen sich als aus anderen Kontexten migrierte Wunscherinnerungen, als *travelling memory* also, rekonstruieren. Die Erzählung von den heimlich beiseite geschafften Filmaufnahmen gibt es nämlich bereits seit den späten 1940er Jahren in einem ganz ähnlichen Kontext. Sie erinnert an den Bericht der Regisseurin Irena Dodalová aus dem Ghetto Theresienstadt. Diese hatte ihrem Mann 1946 in einem Brief³⁵⁸ erzählt, sie habe während des Schneidens des sogenannten ersten Theresienstadtfilms immer wieder von ihr nicht verwendete Filmabschnitte aus dem Lager herausgeschmuggelt. Ein Teil dieses Materials ist inzwischen aufgetaucht, und diese Praxis war in Hinsicht auf eine Entlarvung der propagandistischen Ausrichtung des Films sinnvoll, da im rohen Material sichtbar wird, dass es sich durchweg um Inszenierungen und nicht um dokumentarische Aufnahmen handelt.³⁵⁹ Das Negativmaterial des Westerborkfilms weist solche Anzeichen von Inszenierung gar nicht auf, weshalb nicht ganz klar ist, warum Loeb überhaupt eine zweite Fassung hätte schneiden sollen. Die recht unwahrscheinliche Geschichte von Loeb dient der Valorisierung und Umdeutung der Kollaboration zu einem Widerstandsakt und insofern dazu, den Westerborkfilm als Dokument aufzuwerten. Montage und Kommentar des Dokumentarfilms insinuieren, die vorliegende Schnittfassung sei die von Loeb heimlich hergestellte, da sie das entlarvende Bild der Settela enthält.³⁶⁰ Loeb gibt im weiteren Verlauf des Dokumentarfilms zu, Breslauer nie bei den Dreharbeiten gesehen zu haben. Als Beweis für seine Involvierung in den Schnitt wird Loeb's Vertrautheit mit den Bildern angeführt, die er aus eigener Ansicht nicht kennen könne, da er nie am Bahnhof war. Auch wenn die Geschichte wenig glaubwürdig klingt, so benennt und beschreibt Loeb hier ein grundsätzliches Problem der Überlebenden aus Westerbork. Die Bilder aus dem Westerborkfilm, die in Holland recht häufig im Fernsehen gezeigt werden, legen sich über die Bilder ihrer individuellen Erinnerungen an das Lager und werden so zu eigenen Erinnerungsbildern. Abschließend betont Wagenaar den Status der Settela als anklagendes Bild und seine Vermutung, Breslauer und Loeb hätten diese Einstellung aus dem Lager geschmuggelt. Hier liegt der Dreh- und Angelpunkt der gesamten Argumentation des Dokumentarfilms. Um den Westerborkfilm als unschuldiges Produkt und als Opferperspektive vor dem Verdacht des *perpetrator gaze* zu retten, wird das Bild der Settela zu einem subversiven, heimlich überlieferten Bild verklärt. Dadurch wird die »graue Zone« zu einem Ort der Resilienz umgedeutet, und die Grenzen, die hier zu verschwimmen drohten, wieder klar und deutlich. Die filmenden Lagerinsassen werden durch den subversiven Akt der Herstellung ambivalenter

Einstellungen von Kollaborateur:innen zu Widerständler:innen. Im Mittelpunkt dieser Neudeutung des Filmgedächtnisses des Westerborkmaterials stehen nicht die Deportierten oder das Mädchen, sondern die Filmemacher und deren Rehabilitation. Broersma, Rossing und van der Kley vom RVD-Archiv datieren im weiteren Verlauf von *SETTELA*, *GEZICHT VAN HET VERLEDEN* anhand einer Vergrößerung des Koffers den abgefilmten Transport auf den 19. Mai 1944.³⁶¹ Es gelingt zu beweisen, dass die Aufschrift auf Waggon 16 nicht nur in der Einstellung mit Settela, sondern auch am Ende bei der Abfahrt des Zuges zu sehen ist.³⁶² Nun beginnen Spekulationen darüber, warum noch niemand nach der Identität des Mädchens gefragt hat. Der bisherigen Befassung mit dem Material wird indirekt eine gewisse Oberflächlichkeit attestiert, die es zu überwinden gilt. Aufgrund der nun erfolgten exakten Datierung kommt Wagenaar auf die Idee, es könne sich bei dem Mädchen um eine Sinteza handeln, da der 19. Mai 1944 einer der wenigen Transporte war, mit denen auch Sinti und Roma deportiert wurden.³⁶³ Er sucht eine Wohnwagensiedlung in Spijkenisse auf und die zweite Person, die er dort antrifft, erinnert sich genau an die im Film gezeigte Deportation. Crasa Wagner schildert die Situation aus der Sicht der bereits im Waggon eingepferchten Deportierten am 19. Mai 1944. In ihrer Erinnerung ruft eine Mutter, Frau Steinbach, ihre Tochter an, von der Tür wegzugehen, damit sie sich beim Schließen nicht verletze. Es dauert eine Weile, bis Crasa Wagner auf einmal, wie durch einen Geistesblitz, der Name des Mädchens, Settela, wieder einfällt. Bei einem weiteren Besuch der Wohnwagensiedlung erinnert sich der Mann von Magdalena Berger, einer Nachbarin von Crasa Wagner, ebenfalls an den Namen Settela. Wagenaar schließt aus den Angaben Crasa Wagners, dass es sich bei dem Mädchen um Anna Maria Steinbach handelt, deren Rufname in ihrer Sinti-Familie laut Crasa Wagner Settela war. Diese Identifikation ist jedoch fragwürdig. Erstens hatte Anna Maria Steinbach den Rufnamen Blieta, wie Wagenaar bei seinen weiteren Recherchen herausfindet, die er später in seinem Buch schildert. Anna Marias Vater gibt in der Suchanzeige beim Roten Kreuz ihren Rufnamen jedenfalls mit Blieta und nicht mit Settela an. Obwohl nicht ganz auszuschließen ist, dass der Vater sich beim Ausfüllen des Formulars 1945 im Namen der eigenen Tochter geirrt hat, so scheint seine Aussage doch glaubwürdiger als die einer entfernten Bekannten wie der Zeugin Crasa Wagner ein halbes Jahrhundert später. Dass Wagenaar dennoch weiter an der Benennung Settela festhält, liegt wahrscheinlich an den heftigen Reaktionen, die seine erste Veröffentlichung auslöst. Wagenaar entdeckt den Namen Blieta erst mehr als zwei Monate nach der öffentlichkeitswirksamen Publikation seines Artikels und der Premiere des Dokumentarfilms. Es gibt jedoch

noch einen weiteren Grund, an der Identifikation von Anna Maria Steinbach zu zweifeln. Unter den Deportierten vom 19. Mai 1944 befinden sich 26 SinteZZas im Alter des abgebildeten Mädchens (zwischen 8 und 14 Jahren also), die alle ebenfalls in Frage kommen. Dass das gefilmte Kind eine SinteZZa ist, steht nicht in Zweifel. Sowohl das Kopftuch, das infolge des Abrasierens der Haare am Tag der Deportation getragen wurde, als auch der Wagen Nr. 16 ganz am Ende des Zuges sprechen dafür, dass es sich um ein Sinti-Mädchen handelt. Ob es sich um Anna Maria Steinbach handelt, ist jedoch nicht zweifelsfrei feststellbar.

Wie ein weiteres Beispiel zeigt, offenbaren sich im Abgleich von Erinnerungen und Filmbildern die komplexen Beziehungen zwischen ikonischem Archivmaterial und individuellen Erinnerungen. Die Erzählung Crasa Wagners wird über die Montage des Dokumentarfilms mit einem Hund aus dem Westerborkfilm in Verbindung gebracht. Während Crasa von Settela erzählt, die dem Hund am Bahnsteig hinterherschaut, wird eine Einstellung aus dem Westerborkfilm gezeigt, in der ein Hund zwei SS-Offizieren hinterherläuft. In der Tat wirkt die darauf folgende Einstellung mit Settela nun so, als würde Settela dem Hund hinterherblicken. Die der Erzählung unterlegte Montage führt dazu, dass die Bilder zu einer Illustration dieser Erzählung werden und sie scheinbar belegen. Der logische Zusammenhang kann aber auch andersherum entstanden sein: Crasa erzählt möglicherweise die Narrativierung der Montage aus NUIT ET BROUILLARD nach: auch hier scheint Settela dem Hund direkt hinterherzuschauen. Doch der Fall ist komplizierter, als er auf den ersten Blick aussieht. In Gemmekers privatem Fotoalbum sind Bilder seines Hundes erhalten geblieben. Es handelt sich nach Gemmekers Auskunft vor Gericht um einen Airedale-Terrier.³⁶⁴

Crasa Wagner erinnert sich laut Wagenaars Buch folgendermaßen:

»I believe,« she said, almost mumbling, »that she [Settela] was looking at a dog which was walking along outside the train. It was a light colored dog, quite large.«³⁶⁵

Diese Beschreibung scheint gut auf Gemmekers Hund aus dem Fotoalbum zu passen. Aber der Hund, der im Westerborkmaterial mehrfach zu sehen ist, und den die Autoren des Films mit dem aus der Erzählung von Crasa Wagner gleichsetzen, ist klein und dunkel – es handelt sich um einen der Welpen von Gemmekers Airedale Terrier, der noch das für Welpen typische, dunkle Fell hat.

Es lässt sich nicht mehr klären, wie die Ähnlichkeiten zwischen Crasa Wagners Erzählung und dem Hund im Fotoalbum zustandegekommen sind. Vielleicht hat Crasa Wagner einmal Bilder aus dem Fotoalbum von Gemmeker



Abb. 59 Gemmekers Airedale-Terrier.



Abb. 60 Airedale-Terrier-Welpen am Bahnsteig aus dem Westerborkfilm.

gesehen und diese Sichtung hat ihre Erinnerung an den Hund überschrieben, vielleicht waren auch mehrere Hunde am Bahnsteig, die aber nicht alle im Filmmaterial zu sehen sind. Der Fall zeigt, dass sich Erinnerungen manchmal nicht rekonstruieren lassen, selbst wenn man Filmaufnahmen von den erinnerten Ereignissen hat. Er zeigt aber auch, wie Erlebnisse, Filmbilder, Footage-Montagen und andere Bildquellen in der individuellen Erinnerung ineinanderfließen können.

In SETTELA, GEZICHT VAN HET VERLEDEN werden 39 Einstellungen von den Zügen verwendet, eine davon ist eine Erstverwendung.³⁶⁶ Der Film steht am Anfang der neuen Erzählung vom »Breslauerfilm«. Kein Film zuvor hat Breslauer als Kameramann genannt. Erstmals thematisiert wird die ein wenig unheimliche Faszination für das Bild der Settela, indem es als eingeschmuggeltes, anklagend subversives Bild umgedeutet wird. Damit wird der ursprünglich eingeschriebene *perpetrator gaze* aus dem Filmgedächtnis des Materials verdrängt. Wenigstens genauso wichtig wie die Entdeckung der wahren Herkunft des Mädchens ist also diese nachträgliche Rehabilitation als Ergebnis eines subversiven Akts der Inter-

nierten. Was allerdings infrage steht, ist die angebliche, auf Unwissenheit beruhende Verwechslung des Mädchens mit einer Jüdin. Dass Presser, dessen Vater in der Diamantindustrie arbeitete und der daher über die nötigen Informationen hinsichtlich des gefilmten Transports verfügte, sie in *Ondergang* als jüdisches Mädchen bezeichnet, ist nur schwer nachvollziehbar und eine absichtliche Aneignung muss zumindest als Möglichkeit in Betracht gezogen werden. Hier zeigt sich, wie die ungleichen Zugänge zu Medien und Öffentlichkeit den Erinnerungsgemeinschaften unterschiedliche Möglichkeiten eröffnen, das Filmgedächtnis von Bilddokumenten zu beeinflussen. Die jüdische Gemeinschaft in den Niederlanden reagiert zunächst reserviert auf die Entdeckungen Wagenaars. Das *Nieuw Israëlietisch Weekblad* schreibt zutreffend:

If by publishing the name the suffering of the Gypsies during the Shoah comes more to consciousness, it is good – if at the same time the suffering of the jews becomes smaller in the consciousness, this is horrible.³⁶⁷

Wie Aad Wagenaar in einem Interview 2017 erinnert, gab es einen Redakteur beim *Nieuw Israëlietisch Weekblad*, Philip Mok, der ihn und Duyns in einem Artikel der Geschichtsfälschung bezichtigte und einen Zeugen präsentierte, der das Mädchen im Westerborkfilm als das jüdische Mädchen Duifje Gans identifizierte. Nach ein paar Wochen sei dieser Streit jedoch beigelegt und die Identität der Settela weitgehend anerkannt worden.³⁶⁸ Eine Reaktion aus Sicht der Sinti findet sich im Katalog der Tagung »Inszenierung des Fremden – Fotografische Darstellung von Sinti und Roma im Kontext der historischen Bildforschung« von 2011. Hier schreibt die Sinteza Anita Awosusi zur Entdeckung der Settela:

Die Filmsequenz dokumentierte damit nicht den Holocaust an den niederländischen Juden, sondern vielmehr einen bis dahin auch in den Niederlanden verdrängten Aspekt der Besatzungsgeschichte: die Verfolgung, Deportation und Ermordung der niederländischen Sinti und Roma – auch für sie wurde das Lager Westerbork zur Durchgangsstation in die Vernichtungslager.³⁶⁹

Laut Awosusi gibt es weltweit heftige Reaktionen auf die Entdeckung des wahren Bildgehalts. SETTELA, GEZICHT VAN HET VERLEDEN kann auch als Auftakt einer Reihe von Dokumentarfilmen betrachtet werden, die sich mit dem Porjamos, dem Mord an den Sinti und Roma befasst. Von 37 Titeln mit einem Fokus auf dem Porjamos, die im Rahmen des Filmikonenprojekts ermittelt wurden, konnten 18

untersucht werden. Nur knapp die Hälfte macht Verwendung vom Westerborkmaterial. Nur zwei Titel³⁷⁰ stammen aus der Zeit vor 1994, ES GING TAG UND NACHT, LIEBES KIND (1982, Katrin Seybold, Melanie Spitta) und DAS FALSCHES WORT (1987, Katrin Seybold), und beide enthalten kein Westerborkmaterial. Der ungarische Dokumentarfilm PORJAMOS (2000, Ágota Varga) und die kanadische Produktion A PEOPLE UNCOUNTED (2011, Aaron Yeger) verwenden beide Material aus dem Westerborkfilm und finden breitere Beachtung. Aaron Yegers Dokumentarfilm ist bis heute auf DVD erhältlich, wurde wiederholt mit Filmpreisnominierungen geehrt und hat internationale Reputation als wichtiger Beitrag zum Gedenken an den Genozid an den Sinti und Roma.

Während in den Niederlanden die Entdeckung der Settela und die genaue Datierung der Aufnahmen vom dritten Zug die sozialen Gedächtnisse bewegt, wird in Großbritannien ein Holocaust-Dokumentarfilm hergestellt, der Geschichte schreiben sollte. Mit einem Konzept, dass sehr an Willy Lindwers DE LAATSTE ZEVEN MAANDEN erinnert und damit direkt aus den erinnerungskulturellen Diskursen der späten 1980er Jahre in den Niederlanden hervorgeht, produziert Jon Blair Mitte der 1990er Jahre einen Anne-Frank-Dokumentarfilm, der einer der erfolgreichsten der Filmgeschichte werden sollte. Mit 14 internationalen Nominierungen (darunter eine BAFTA-Nominierung) und Filmpreisen, einem Emmy (1995) und einem Oscar (1996) ist ANNE FRANK REMEMBERED (1995, Jon Blair) der bis heute am höchsten ausgezeichnete Dokumentarfilm über den Holocaust. Als zweiter Film mit Holocaustbezug wird ebenfalls 1996 der Kurzfilm ONE SURVIVOR REMEMBERS mit einem Oscar geehrt. Und auch ONE SURVIVOR REMEMBERS verwendet Szenen aus Westerbork, wodurch das Material Mitte der 1990er Jahre eine erstaunliche Präsenz hat. Produziert wird ANNE FRANK REMEMBERED auf die Initiative von Gillian Walnes Perry und Wouter van der Sluis vom Anne-Frank-Haus in Amsterdam, gemeinsam mit der BBC und America's Disney Channel als Koproduzent:innen. Das endgültige Budget kommt laut Blair allerdings erst kurz vor Abbruch der Vorbereitungen durch eine private Zugabe von Steven Spielberg zustande.³⁷¹ Das Voice-over ist von Kenneth Branagh und Glenn Close gesprochen, ähnlich wie bei GENOCIDE (1982) setzen die Produzierenden hier auf prominente Stimmen. Mit Adrian Wood, der im Abspann als Film Researcher genannt wird, hat die Produktion eine der bekanntesten und schillerndsten Persönlichkeiten aus der Archive-Producer-Szene verpflichtet. Wood arbeitet später unter anderem für die Serien THE NAZIS: A WARNING FROM HISTORY (1997, Laurence Rees, Tilman Remme) und HOLOKAUST (2000, Maurice Philip Remy) und erhält 2004 einen BAFTA Special Award für sein Lebenswerk als Archive Producer. Auf

das verwendete Archivmaterial – immerhin werden 31 Einstellungen aus dem Westerborkmaterial gezeigt – gehen die Berichte in den Zeitungen kaum ein. ANNE FRANK REMEMBERED ist somit der erste Dokumentarfilm über den Holocaust, der zwar erheblichen Gebrauch von Archivfilmmaterial macht, bei dem dies aber weder bei der Bewerbung noch bei der öffentlichen Beurteilung und Wahrnehmung eine größere Rolle spielt. Lediglich über *rare footage* ist in drei der ausführlicheren Ankündigungen zu lesen, sowie die kontrafaktische und ein wenig lustlos eingeflochtene Behauptung, Blair zeige ein Stück Schmalfilm mit Anne Frank zum ersten Mal (in Wahrheit war das Material schon 1967 in THE LEGACY OF ANNE FRANK gezeigt worden). Blairs Produktionsfirma hat der Presse also offenbar die Verwendung von Filmmaterial als Verkaufsargument angeboten, allerdings ist kaum ein Journalist darauf eingegangen. Ein ähnliches Phänomen lässt sich bei MY KNEES WERE JUMPING: REMEMBERING THE KINDERTRANSPORTS (1996, Melissa Hacker), einem weiteren Holocaust-Dokumentarfilm mit Westerborkmaterial, beobachten. Bei diesem Film ist das Archivfilmmaterial eigentlich von zentraler Bedeutung, da es die verdrängten Erinnerungen der überlebenden Kinder repräsentiert. Die Rezensionen in der *New York Times* gehen jedoch nicht auf das verwendete Material ein.³⁷² Hier macht sich ein Paradigmenwechsel bemerkbar. Mitte der 1990er Jahre haben die Zeug:innen das Archivmaterial als *main selling point* fast vollständig abgelöst. Die Bilderwanderung wird nicht mehr erwähnt, bleibt aber fester und zentraler Bestandteil der Dokumentarfilme über den Holocaust.

Die erste Einstellung aus Westerbork in ANNE FRANK REMEMBERED ist eine Szene mit den SS-Offizieren am Bahnsteig in einer Montage aus quasi-ikonischen Wochenschausujets der Pogrome in Bromberg, Riga und Lwiw³⁷³ sowie einigen Einstellungen aus dem WFD-Material. Mit »... the cruelest monsters to stalk the earth« endet das Voice-over der Montage auf der Einstellung mit Gemmeker und drei weiteren SS-Männern. Das Material steht hier also exemplarisch für die Grausamkeit der SS. Der Großteil der Einstellungen wird jedoch in ganz anderer Weise in der Mitte des Films zur Illustration der Zeit der Franks in Westerbork verwendet. Die zentrale Montage in ANNE FRANK REMEMBERED kontrastiert die Westerborkbilder mit Gegenlichtaufnahmen der untergehenden Sonne durch die blattlosen Bäume im heutigen Westerbork, die einen Zaun und Wachtürme zu symbolisieren scheinen. Der Kommentar geht auf die Herkunft des Materials ein und gibt als Motiv wieder die Dokumentation des Lagers für Gemmekers Vorgesetzte an. ANNE FRANK REMEMBERED verwendet mit Einstellungen der Gymnastikübungen der Frauen, vom Kabarett und den Werkstätten sonst selten

gezeigtes Material. Bilder der Batterieverwertung illustrieren sachgemäß die von den Franks geleistete Zwangsarbeit. Die Montage ist begleitet und immer wieder unterbrochen durch Interviews mit Westerborküberlebenden, die Details aus dem Lageralltag erinnern und von ihrer damaligen Hoffnung erzählen, der Deportation in den Osten irgendwie zu entkommen. Das Westerborkmaterial dient zum einen zur Illustration des von den ehemaligen Internierten als friedlich erinnerten Lagerlebens und ist zum anderen Scharnier und Überleitung zur Deportation der Franks. Es repräsentiert also wieder die Zweiteilung des Holocaust in ein friedliches und zeigbares Vorher und ein im Verborgenen stattfindendes Nachher, in Gestalt der Vernichtungslager. Der gesamte Abschnitt über Auschwitz und Bergen-Belsen ist dagegen nur mit aktuellen Aufnahmen und Interviews illustriert. Erst mit dem Tod Anne Franks werden wieder Archivbilder von der Befreiung von Bergen-Belsen und Auschwitz gezeigt. Mit Ausnahme der kurzen Montagesequenz mit den Wochenschaubildern und dem WFD-Material, die wie eine Zusammenstellung der bekanntesten Materialien über die Verfolgung und Deportation der europäischen Jüdinnen und Juden wirkt und somit auch eine symbolische Bedeutung hat, sind alle Materialien mit genauen Provenienzangaben versehen. Das Westerborkmaterial wird hier also weitgehend nicht symbolisch verwendet, sondern als Dokument. Gab es schon ganz zu Anfang der Bilderwanderung vereinzelt Fernsehfilme wie *ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR!* oder die Episode *DER SS-STAAT*, die auf die Herkunft des Materials eingingen, so ist *ANNE FRANK REMEMBERED* nach einer langen Phase der unkommentierten Verwendungen der erste Kinodokumentarfilm, der sich mit dieser Herkunft auseinandersetzt und damit einer Forderung nach Quellenkritik gerecht wird, die schon seit den 1960er Jahren in den Rezensionen als Anspruch formuliert wird, die aber erst ab den 1990er Jahren Realität wird.

Die neunte und vorletzte Episode *THE MASTER RACE* (1995) der ersten Staffel der Fernsehserie *PEOPLE'S CENTURY* (1995, Archie Baron, Jonathan Lewis, und andere) befasst sich mit dem Holocaust. Sie ist ein weiterer für die Bilderwanderung des Westerborkmaterials wichtiger Schritt und ein interessantes Beispiel für die Mitte der 1990er Jahre überall einsetzende Befassung mit dem Filmmaterial als Dokument. *PEOPLE'S CENTURY* ist eine Koproduktion der britischen BBC und der amerikanischen WGBH Boston (PBC). Die Serie wird 1995 in England ausgestrahlt und ab 1998 mit einem neuen Kommentar erst in den USA und dann weltweit vertrieben. Neben untertitelten Veröffentlichungen in Norwegen und der Schweiz gibt es auch eine deutsche Sprachfassung mit dem Titel *CHRONIK DES 20. JAHRHUNDERTS*, die der Sender VOX im Rahmen des DCTP-Nachtclubs aus-

strahlt. Das Filmmaterial der Serie wird von Christine Whittaker zusammengestellt, die im Abspann gleich hinter der durch die Serie führenden Erzählerin Veronica Hyks als »Series Archive Producer« genannt wird, eine der ersten Verwendungen dieser Berufsbezeichnung. Die Mischung aus Archivmaterial, neu gedrehten Bildern der ehemaligen Tatorte und Zeitzeug:innen vor schwarzem Hintergrund erinnert an die Dokumentarfilmserien der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte von Guido Knopp. THE MASTER RACE ist insofern bemerkenswert, als die Episode den Versuch unternimmt, den Judenmord in den Kontext der nationalsozialistischen Eugenik zu stellen. Sie setzt daher bereits bei der Machtergreifung 1933 an. Die Episode sticht somit in zweifacher Hinsicht aus der Masse der Holocaust-Dokumentationen heraus. Weder dominieren die damals bereits üblichen Darstellungen von Mikrogeschichten, noch wiederholt sie die hegemoniale Holocausterzählung, die normalerweise auf Deportationen und Vernichtungslager fokussiert. Mit Hans Margules kommt einer der im Westerborkfilm sichtbaren Akteure erstmals als Zeitzeuge zu Wort. Im Laufe des Interviews wird er mit dem Film in Verbindung gebracht und gibt zu, der Funktionshäftling zu sein, der die Waggontüren schließt. Er kommentiert die Szenen am Bahnsteig und verweist auf die SS, die zwar nicht im Bild zu sehen sei, aber unmittelbar hinter ihm gestanden habe. Margules hat später bereut, dass er sich für PEOPLE'S CENTURY als Teil des Ordnungsdienstes zu erkennen gegeben hat, da er immer wieder dafür angefeindet worden ist. Diese Verbindung eines Zeitzeugen mit dem Filmmaterial ist ein einzigartiger Moment, der typisch für die sich zu diesem Zeitpunkt vollziehende Hinwendung zum Filmmaterial als historischer Quelle ist. Eine Kritik in der *Birmingham Post*,³⁷⁴ mit dem Titel »Sifting our history from 100 years of film«, die sich ausgiebig mit der Bedeutung der Bewahrung von Archivmaterial für die historischen Gedächtnisse befasst, geht auf die Episode THE MASTER RACE ein, erwähnt aber nur bisher unbekanntes Amateurmaterial vom 1. Mai – *found footage* – mit Hakenkreuzen aus Blumen. Alle US-amerikanischen Besprechungen 1998 befassen sich mit dem Holocaust bzw. mit Hitler, sodass zum Teil der Eindruck entsteht, PEOPLE'S CENTURY sei eine Holocaust-Serie.³⁷⁵ Der Schwerpunkt der Berichte liegt auf dem bisher unbekannten Farb-Amateur-Material von deutschen Besuchern in Buchenwald. Lediglich das Material aus Libau wird erwähnt, allerdings als eine Art *found footage*: »a German officer's home movie of Jews being executed in a ditch.«³⁷⁶ Doch PEOPLE'S CENTURY wird nicht nur wie eine Holocaust-Serie präsentiert – die Episode THE MASTER RACE erhält mehrere Einzelkritiken. Die Produzenten der Serie versprechen neues, bisher nicht gesehenes Filmmaterial.

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

Creating a 26-hour history of the century without repeating film clips that have been seen again and again has benefited from related events from the start and the end of the century. [...] »The end of the Cold War helped our research greatly.« Dor-Ner said. »The Soviet Union was falling apart. The film archives in Poland, East Germany, Czechoslovakia and Russia, too, became available. That contributed a tremendous amount of new material. The other way to present new material is to look at events afresh. We searched for archival images that would best tell our story. Much of the material has never been seen before.«³⁷⁷

Dieser Verweis darauf, dass Archivmaterial auch abhängig vom Kontext neu wirken kann, deutet auf ein reflektiertes Vorgehen der Produzenten, ist aber auch ein impliziter Verweis auf die Gefahr der »Vernutzung«. Die Serie gewinnt einen Emmy und einen Peabody Award und ist bei den BAFTAs in der Kategorie »Best Factual Series« nominiert.

Der Dokumentarfilm *DAS LAGER WESTERBORK 1939–1945* (1999, Karel Margry)³⁷⁸ ist die erste deutsche Fernsehproduktion, die sich ausschließlich mit dem Lager Westerbork befasst. Die einstündige Dokumentation wird von Chronos und Karel Margry produziert, einem Holocausthistoriker mit Fokus auf Archivfilm. Die Recherchen Margrys werden durch die Aussagen der Holocaustüberlebenden René Lijdesdorff und Hannelore Grünberg-Klein authentifiziert. Lijdesdorff gehörte zu den wenigen Internierten, die bis zur Befreiung in Westerbork blieben, und Grünberg-Klein war eine der »alten Kampinsassen«, die von 1939 bis Januar 1944 im Lager waren. Dadurch wird die Geschichte des Lagers von privilegierten Positionen aus erinnert, ohne dass dies im Film thematisiert wird. *DAS LAGER WESTERBORK* zeigt ungewöhnlich viel Material von den Werkstätten und der Freizeitgestaltung. Als Historiker traute sich Karel Margry offenbar zu, diese Szenen zu verwenden. Mit 67 Einstellungen von den Zügen und über 20 Einstellungen aus den Werkstätten und der Freizeitgestaltung wird mehr Material gezeigt als je zuvor. Die Verwendungen in *DAS LAGER WESTERBORK* markieren den Beginn einer Erweiterung des Filmgedächtnisses des Westerborkfilms. War das Lager vorher im Bilderhaushalt der Erinnerungsgemeinschaften außerhalb der Niederlande durch die Bilder der Züge repräsentiert, und auch innerhalb Hollands vor allem durch das Bild der Settela bekannt, so erweitert Margry den Blickwinkel für das deutsche Publikum um die Werkstätten, die Landwirtschaft und die Freizeitgestaltung. Mit einer ausgeschmückten und von allen Zweifeln befreiten Version der Erzählung des von den Internierten angefertigten Films legitimiert Margry nebenbei dessen Verwendung. Damit wird der von Cherry Duyns eingeleitete und ursprünglich nur für das Bild der Settela gedachte Prozess von Margry auf

das gesamte Material ausgeweitet. DAS LAGER WESTERBORK bestätigt ein weiteres Mal, wie entscheidend der Einfluss von Archivar:innen und Historiker:innen auf die Auswahl des verwendeten Materials ist. Mit Karel Margry kuratiert hier ein Historiker, der gleichzeitig als Regisseur und Archive Producer fungiert.³⁷⁹

Mit dem Historiker und Journalisten Guido Knopp wird ab Mitte der 1990er Jahre eine Persönlichkeit zum wichtigsten Akteur des deutschen Geschichtsfernsehens, die ebenfalls kein typischer Regisseur ist, sondern eher eine Mischung aus Archive Producer und Moderator. Stellvertretend für die unzähligen Dokumentarfilmserien, die Knopp als Leiter der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte produziert, wie HITLER – EINE BILANZ (1995, Maurice Philip Remy, Ralf Piechowiak und andere), UNSER JAHRHUNDERT – DEUTSCHE SCHICKSALSTAGE (1998–1999), HITLERS HELFER (1996–1998, Guido Knopp und andere), HITLERS KRIEGER (1998, Christian Deick, Wolfgang Schoen und andere), HITLERS FRAUEN (2001, Stefan Brauburger, Sebastian Dehnhard und andere) und DIE DEUTSCHEN (ab 2008), soll hier die Verwendung des Westerborkmaterials in der Serie HOLOKAUST (2000, Maurice Philip Remy) untersucht werden. Die von Knopp produzierte und von Remy entwickelte Fernsehserie, in den USA ab 2001 unter dem Titel HITLER'S HOLOKAUST aufgeführt, ist einer der wichtigsten Beiträge zur Erneuerung der Holocausterinnerung im Deutschen Fernsehen um die Jahrtausendwende. Das Material wird als Dokument für die Deportationen von Westerbork aus verwendet und als solches sachgerecht im Voice-over benannt. Hans Margules kommentiert die Bilder und wird im Material identifiziert. Knopp verwendet Westerborkmaterial aber nicht nur in der MORDFABRIK-Episode, sondern gestaltet auch den Serien-Vorspann unter Verwendung von vier WesterborkEinstellungen, unter anderem dem Bild der Settela sowie Einstellungen vom abfahrenden Zug. Zusammen mit Szenen aus TRIUMPH DES WILLENS und erst kurz vorher entdeckten Filmaufnahmen einer Deportation ungarischer Juden und Jüdinnen in Budapest symbolisiert dadurch das Westerborkmaterial nun in sämtlichen sechs Episoden den Holocaust. Die Montage collagiert marschierende SS-Männer und einen heroisch blickenden, stummen Hitler mit einem symmetrischen *top shot* von Arbeitsdienst Männern zu einem Tableau, alle drei Einstellungen stammen aus TRIUMPH DES WILLENS, und überblendet dann mit dem Klang marschierender Stiefel, der sich mit dem Schnaufen einer stehenden Dampflokomotive mischt, sowie dem »Heil«-Schrei einer Menschenmasse, zur brennenden Synagoge in Riga.³⁸⁰ Die Flammen verwandeln sich kaum merklich oben links in das unscharfe, nur schemenhaft erkennbare Gesicht der Settela. Über diese Metamorphose wird in der deutschen Fassung das Wort Holocaust geblendet.

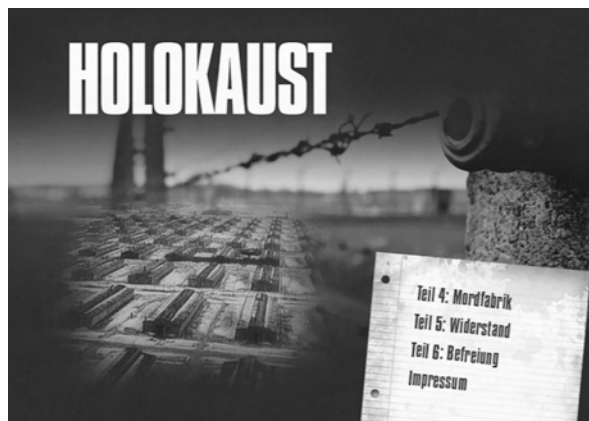
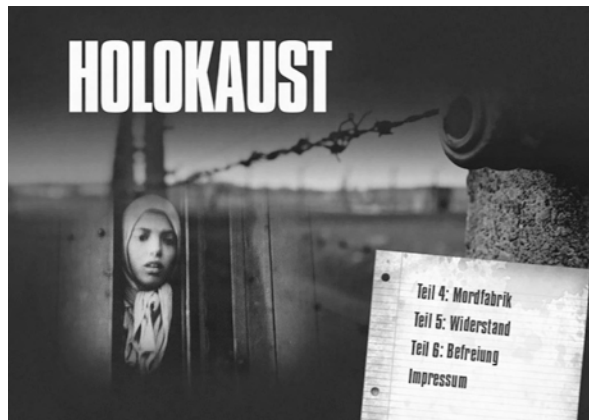
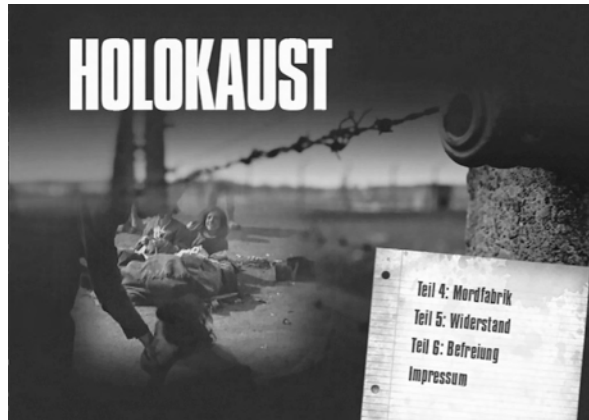


Abb. 61 Deutscher Vorspanntitel der Serie HOLOKAUST mit Sittler oben links.

Auf der Tonspur ist eine unheilverkündende Synthesizer-Fläche zu hören, die sich wieder mit den Geräuschen einer Dampflok mischt und schließlich vom Pfeifen eines Dampfkessels übertönt wird. Dann blendet das Intro zu den ungarischen Jüdinnen und Juden, die abgeführt werden und schließlich folgt eine weitere Einstellung aus dem Westerborkfilm mit dem Schließen einer Waggontür. Auf die bisher nicht identifizierte nahe Einstellung eines Waggontürriegels folgt ein Bild mit dem abfahrenden Zug aus Westerbork, der nun direkt durch das (in Farbe gedrehte) Tor in Auschwitz-Birkenau einzufahren scheint. Die starke Verfremdung des Filmstills der Sittler aus dem Westerborkfilm in Kombination mit dem Schriftzug »Holokaust« fasst den Status dieser Bildikone Ende der 1990er Jahre treffend zusammen. Sie fungiert hier als das Symbolbild des Holocaust schlechthin, und es reicht offenbar aus, nur ihre unscharfen Umrisse zu zeigen. Das Westerborkmaterial dominiert den Vorspann. Damit affirmiert Guido Knopp, der durch seine Vorliebe für die Verwendung von Einstellungen aus TRIUMPH DES WILLENS seit Mitte der 1990er Jahre das Bild des »Dritten Reichs« mit Ästheti-

Abb. 62

DVD-Menü der Serie
HOLOKAUST mit ikonischen
Aufnahmen aus Bergen-
Belsen, Westerbork und
Auschwitz.



sierungen von Leni Riefenstahl gleichsetzt, nicht nur den Status des Westerborkmaterials als Holocaustikone, sondern eignet sich das Material für das von ihm geschaffene Dokumentarfilmuniversum an. So wie die Ästhetik von TRIUMPH DES WILLENS spätestens Mitte der 1990er Jahre zum dominanten und einzigen Stil des Nationalsozialismus und damit zur Stellvertretung für die gesamten zwölf Jahre NS-Diktatur in den dokumentarischen Darstellungen wurde, so steht das Westerborkmaterial hier als Chiffre für den Holocaust. Das Menü der DVD-Edition von 2011 geht sogar noch einen Schritt weiter. Es besteht aus einer 90 Sekunden langen Montage aus Westerborkbildern, Aufnahmen von der Befreiung von Auschwitz, unter anderem dem Überflug und den Kindern mit den Nummerntätowierungen sowie Einstellungen aus Bergen-Belsen. Vor den Filmbildern ist ein Zaunpfahl aus Beton mit einem der ikonischen Isolatoren und einem Stück Stacheldraht montiert, an dem ein Blatt Papier mit der Menü-Auswahl hängt. Man blickt also durch den Zaun auf die Filmbilder. Aufgrund dieser Montage im Vorspann erfährt die Verwendung des Westerborkmaterials in der Mitte von Episode 4 eine zusätzliche Aufwertung und Betonung. Spätestens wenn die Nahaufnahme vom Verschließen des Riegels zu sehen ist, erinnert man sich an den Vorspann der Serie.

HOLOKAUST fällt durch Sorgfalt bei der dokumentierenden Verwendung von Archivmaterialien auf. Es kommen hauptsächlich Holocaustüberlebende zu Wort und die wenigen Täter:innen werden mehrfach bei offensichtlichen Schutzbehauptungen gefilmt und diese dann entlarvt. Das ändert jedoch nichts daran, dass es beispielsweise in der Episode MENSCHENJAGD Passagen mit den für die Produktionen Guido Knopps typischen kruden Unschuldskonstruktionen gibt. Bilder misshandelter deutscher Soldaten und vage Zeitzeug:innenerinnerungen an Gräueltaten der Roten Armee führen dazu, dass den Taten der sowjetischen Truppen mehr Platz eingeräumt wird als den Morden der Einsatzgruppen. HOLOKAUST schreibt damit eine Entwicklung fort, die sich bereits Mitte der 1970er Jahre ankündigt, und das ist eine Integration der Täter:innen in die Aktualisierungen der Holocausterinnerung. Allerdings überlassen Remy und Knopp der Perspektive der Täter und Täterinnen mit wenigen Ausnahmen nicht einfach das Feld, wie bei der Holocaustepisode von THE WORLD AT WAR. Vielmehr ermöglicht die ambivalente Darstellung in HOLOKAUST die Aktivierung einer selektiven Wahrnehmung und damit die gleichzeitige Bestätigung gegensätzlicher Gedächtnisse.

Auffällig ist die Bandbreite der Rezensionen. In den englischsprachigen Berichten klingt es, als breche die Serie schonungslos mit Tabus, stelle die Beteiligung der Wehrmacht am Holocaust heraus und zeige, wie die gesamte deutsche

Bevölkerung mitschuldig wurde.³⁸¹ Knopp selbst, mit Vergleichen mit der sogenannten Wehrmachtsausstellung konfrontiert, mahnt zur Zurückhaltung.³⁸² Die Diskrepanz zwischen den von Knopp inszenierten Relativierungen der Schuld einerseits und der ebenfalls gerechtfertigten Wahrnehmung der Serie als selbstkritisch andererseits ist eine der Leistungen der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte, die es versteht, durch Doppeldeutigkeiten eine aus inkompatiblen Gruppen bestehende Zuschauerschaft zufriedenzustellen. Auch wenn sich HOLOKAUST von der sonstigen Fokussierung auf Hitler abhebt, durch die sich Knopps ZDF-History Reihe und seine vielen Kurzserien auszeichnen, so trägt sie doch die Handschrift, mit der Knopp das Geschichtsbild der Deutschen vom »Dritten Reich« seit Mitte der 1990er Jahre prägt. Bezeichnend ist dabei, dass Knopps ubiquitäre Hitlerbeispiele mit zwei Ausnahmen (die HITLERS-HELPER-Episoden über Goebbels und Himmler) ganz ohne Westerborkmaterial auskommen. Gemessen an der Masse von ungenutzten Gelegenheiten scheint Knopp zeitweise fast so etwas wie eine Abneigung gegen das Material gehegt zu haben. Dass er dessen Verwendung für den Vorspann von HOLOKAUST zulässt, ist daher wahrscheinlich eine Konzession an die damals bereits unausweichliche Ikonizität des Materials im Kontext des Holocaust, der sich Knopp letztendlich beugt.

Zeitgleich mit der Serie HOLOKAUST erscheint das Westerborkmaterial 2000 im oben bereits erwähnten Dokumentarfilm INTO THE ARMS OF STRANGERS (2000, Mark Jonathan Harris), der ersten Dokumentation über durch Kindertransporte gerettete jüdische Kinder, die weitere Verbreitung findet. Auf ein Foto der Mutter von Lory Kahn, einer der Zeitzeuginnen, folgt das Bild der Sattela, die man für einen Moment als die junge Lory wiederzuerkennen meint. Die englischsprachigen Rezensionen gehen anlässlich der Verleihung eines Oscars und weiterer Filmpreise auf das Archivmaterial von den Kindertransporten ein, erwähnen das verwendete Westerborkmaterial aber nicht. In der *New York Times* wird sogar ausdrücklich betont, dass INTO THE ARMS OF STRANGERS »does not make its focus the hastily footage of the concentration camps or grim details of the Final Solution«. Durch eine Auszeichnung des Film durch das National Film Preservation Board der Vereinigten Staaten 2014 erfährt er eine erneute Auswertung und Aufführung.

Exkurs: Lagerbühnen

Eins der immer wieder in den Archivmaterialien aus den Lagern und Ghettos auftauchenden Motive ist das Lagerkabarett oder die Lagerbühne. Es findet sich sowohl im Warschauer Ghettofilm als auch im Westerborkfilm sowie im ersten

und zweiten Theresienstadtfilm. Das Paradoxon eines Unterhaltungsprogramms in einem Durchgangslager führt lange Zeit zu Zurückhaltung bei der Verwendung dieser Bilder. Mit dem seit Mitte der 1990er Jahre wachsenden Interesse an den von den Tätern und Täterinnen gedrehten Filmen und insbesondere an dem Regisseur und Westerborkinsassen Kurt Gerron, dem lange Zeit die Regie des Theresienstadtfilms zugeschrieben wird, findet auch das Thema der Lagerbühnen dokumentarfilmische Behandlung. Anhand von zwei Beispielen mit Westerborkmaterial, *TOTENTANZ – KABARETT IM KZ* (2000, Volker Kühn) und *PRISONER OF PARADISE* (2002, Malcolm Clarke, Stuart Sender), soll dieser Entwicklung Rechnung getragen werden. Bei *TOTENTANZ – KABARETT IM KZ* handelt es sich um eine Dokumentation über Kabaretts und Bühnenaufführungen in den Durchgangs- und Sammellagern Westerbork und Theresienstadt sowie im KZ Buchenwald. Der Titel ist insofern irreführend und trägt weiter zur falschen Einordnung Westerborks als Konzentrationslager bei. Der Film beginnt mit kurzen Szenen der Lagerbühne in Westerbork (zu sehen sind Esther Phillipse, Max Ehrlich und Franz Engel), gefolgt von Einblicken in die Zustände in Buchenwald und einem Kapitel über Westerbork, das Aufnahmen der Lagerbühne und von Künstler:innen wie Willy Rosen, Liesl Frank und Otto Aurich zeigt. Das Material wird als »NS-Dokumentation« der SS von 1944 vorgestellt.³⁸³ Dass *TOTENTANZ* hier von der inzwischen einschlägigen Erzählung des subversiven Interniertenfilms abweicht, hängt sicherlich auch mit Erwin Geschonnecks differenzierter Darstellung der Scheinrealität in Dachau zusammen, in deren Licht die Frage, wer beim Filmen die Kamera hält, sekundär erscheint. Von den Überlebenden selbst eingesprochene Erzählungen über das Leben und die Künstler:innen im Lager³⁸⁴ werden mit der Westerbork-Serenade³⁸⁵ von Johnny & Jones unterlegt, die noch kurz vor deren Ermordung in Amsterdam aufgenommen wurde.³⁸⁶ Die folgenden Erinnerungen der Schauspielerin Camilla Spira sind mit Einstellungen des zweiten Zugs illustriert, die die Ankunft der Zwangsarbeiter:innen aus Herzogenbusch zeigen. Dazu erinnert sich Spira an Deportationszüge aus Bergen-Belsen, die es allerdings nicht gab. Ihre sehr lebendige Schilderung verwahrloster Flüchtlinge im Publikum der Revuevorstellungen können sich allerdings auf Deportierte aus Vught oder Ellecom beziehen. Spira betont, wie andere Überlebende auch, dass im Lager nichts von den Gaskammern bekannt ist.³⁸⁷ Das Interview mit Jetty Cantor wird mit Bildern ihres Auftritts aus dem Westerborkmaterial illustriert. Danach wird zu Willy Rosens Lied »Wenn man kein Glück hat (dann hat das Leben keinen Sinn)« eine Montage des dritten Zugs gezeigt, und das Voice-over zitiert ein Gedicht von Willy Rosen:

Das Glück bleibt aus. Anfang August 1944 wird das Lager aufgelöst. Nun werden auch die Kabarettisten in die Viehwaggons gepfercht. Bestimmungsort: Theresienstadt. Willy Rosen schreibt:

Mein liebes Westerbork
ich muss nun von dir scheiden.
'Ne kleine Träne lässt sich
dabei nicht vermeiden.
Manchen Transport
sah ich von hier verreisen.
Und jetzt, jetzt wirft man selber
mich zum alten Eisen.
Nun weiß ich doch, ich leide Qualen.
Adieu mein Westerbork

Die irreführende Behauptung, das Lager sei im August 1944 aufgelöst worden, ist eine Mischung aus Missverständnis und narrativer Glättung, mit der die Auflösung der Lagerbühne in einen logischen Zusammenhang gestellt wird. In Wahrheit werden Mitglieder der Lagerbühne von Anfang an deportiert und nicht erst im Sommer 1944, und das Lager besteht bis zur Befreiung durch die Kanadier im April 1945 weiter. Mit 29 Einstellungen werden recht viele verwendet. Überraschenderweise haben die Autoren kein Material aus den Restmaterialrollen F1014 und F1015 verwendet, obgleich es hier Kabarettpassagen gibt, die in der Originalfassung nicht vorkommen und nur ein Jahr vorher in Karel Margrys *DAS LAGER WESTERBORK* zum Einsatz kamen. Für den Schluss des Theresienstadt-Kapitels wird das Westerborkmaterial noch einmal zitiert, allerdings in seiner allgemeingültigen Bedeutung, als Symbolbild der Deportationen. Eine Einstellung des abfahrenden Zugs illustriert die Erzählung der Deportation Kurt Gerrons nach Auschwitz. Das Schlusskapitel von *TOTENTANZ* wird mit einer Montage aus Szenen der Lagerbühne eingeleitet, die mit Klezmermusik von Giora Feidmann (*The Sounds of Safed*) unterlegt ist. Die Autoren machen vom Filmmaterial als Quelle insgesamt überraschend wenig Gebrauch. So war ein großer Teil der abgebildeten Künstler:innen Ende der 1990er Jahre bereits identifiziert oder ließ sich anhand der vorliegenden Programme einfach zuordnen.³⁸⁸ Solche Inbezugsetzungen finden aber nirgendwo explizit statt. Selbst bei Jetty Cantor werden die Aufnahmen ihres Auftritts lediglich parallel zum Interview gezeigt, aufgeklärt wird der Zusammenhang nicht.

Auch der bisher erfolgreichste Dokumentarfilm über Kurt Gerron, *PRISONER OF PARADISE* (2002), verwendet Material der Lagerbühne. *KURT GERRONS KARUSSELL* (1999, Ilona Ziok), der ebenfalls Westerborkmaterial enthält, findet dagegen kaum Beachtung.³⁸⁹ Die kanadisch-britisch-amerikanische Koproduktion wird 2003 für den Dokumentarfilm-Oscar nominiert – *BOWLING FOR COLUMBINE* (2002, Michael Moore) gewinnt ihn. Die Kritiken in den Zeitungen gehen ausschließlich auf das gezeigte Material des unter der Mithilfe von Gerron produzierten Propagandafilms *THERESIENSTADT* ein. Überschriften wie »Hitler's Jewish Propagandist«³⁹⁰, »Chilling ›Prisoner‹ shows entertainer's fall to Nazis«³⁹¹, »Putting a Smiley Face on a Nazi Camp«³⁹² oder »Prisoner raises curtain on Nazi camp«³⁹³ zeichnen ein eigenartiges Bild und geben den Inhalt des Films nur bedingt richtig wieder. Eine ungewöhnliche Verbindung zum Lager Westerbork stellt eine Kritik in der kanadischen *Gazette* (Montreal) vom 22. Januar 2005 her. Sie stammt von einer Enkelin des niederländischen Karikaturisten Jo Spier, der sowohl in Westerbork als auch in Theresienstadt interniert war und der im Theresienstadtfilm zu sehen ist. Die Enkelin nimmt das Wiedererkennen der Großeltern als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen über das Problem der Kollaboration, mit dem sich Künstler wie Spier und Gerron in Theresienstadt konfrontiert sahen.

Eine weitere Novität der erinnerungskulturellen Auseinandersetzung, die sich erst Ende der 1990er Jahre entwickelt, sind Dokumentarfilme über die Verfolgung von Minderheiten während des Nationalsozialismus. Mit neun Filmpreisen und sieben Nominierungen gehört *PARAGRAPH 175* (2000, Rob Epstein, Jeffrey Friedman) zu den erfolgreicheren Dokumentarfilmen über den Nationalsozialismus. Dies hängt damit zusammen, dass er einer der ersten Filme ist, die sich mit der Verfolgung von Homosexuellen während des Nationalsozialismus befassen und daher in der LGBTQ+-Gemeinde größere Beachtung findet. Das Westerborkmaterial ist hier nur mit einer Einstellung der abfahrenden Züge vertreten, kann aber als Versuch der Produzierenden verstanden werden, die Verfolgung der Homosexuellen in den Kontext des Holocaust zu stellen. Der unter Dampf abfahrende Zug illustriert die Verbringung eines Zeitzeugen nach Dachau. Dieses auch im Vorspann der Serie *HOLOKAUST* verwendete Bild vom Zug, der im Westerborkfilm nach Auschwitz fährt, ist inzwischen eine der am häufigsten verwendeten Einstellungen. Die Kombination des Ortsnamens Dachau mit der Erzählung einer Verhaftung und dem Bild eines Zuges evoziert Assoziationen zu Deportationen und zu Vernichtungslagern. Hier fungiert das Material wieder als Symbol und als Bindeglied zur Bilderwelt des Holocaust. Durch seine Verwen-

derung docken die Produzierenden die Erzählung der Zeitzeug:innen an den breiteren Holocaustdiskurs an.

Im Dokumentarfilm *STEAL A PENCIL FOR ME* (2007, Michelle Ohayon) findet sich eine der paradoxeren Verwendungen des Westerborkmaterials. Er erzählt die Geschichte von Jacob »Jack« Polak und seiner Ehefrau Catharina Soep, die als »Diamant-Jüdin« mit dem im Westerborkmaterial gefilmten Transport vom 19. Mai 1944 nach Bergen-Belsen deportiert wird. Die beiden verlieben sich in Westerbork ineinander und so steht das Lager hier gleichzeitig für das Grauen des Holocaust und den Beginn einer langjährigen Ehe. Der Wechsel von der Gegenwart der Interviews in die erzählte Vergangenheit wird mit der inzwischen bewährten Methode der Desaturierung verdeutlicht: Die aktuellen Bilder aus Amsterdam wechseln langsam von farbig zu schwarz-weiß und dann schneidet der Film auf *footage* aus den 1920er-1940er Jahren. Der seit den 1990er Jahren kritischere Umgang mit Dokumenten und Quellen ist hier zu erkennen, doch er wird beim Umgang mit dem Westerborkmaterial nicht umgesetzt. Es dient der Illustration der Erzählung über die Verbringung ins Lager, das Lagerleben und schließlich die Deportation. Die verwendeten Einstellungen sind oben und unten leicht beschnitten, damit sie in das Breitwandformat des Film passen und durchgehend mit Musik und Geräuschen sowie mit Voice-overs unterlegt. Während Musik und Voice-over relativ klar als Teil der Gestaltung des Trägerfilms zu identifizieren sind, ist das bei den unterlegten Geräuschen weniger eindeutig. Besonders eindrucksvoll vertont ist eine Szene, in der Gemmeker mit einem Offizier der Ordnungspolizei an den Waggonen entlanggeht. Die nachträglich auf der Tonspur angelegten Schritte unterstreichen zunächst nur das militärisch-zackige Erscheinungsbild der beiden Offiziere. Es ist aber zusätzlich aggressives Hundegbellen zu hören, was unweigerlich an Hollywoodfilme über den Holocaust erinnert. Die Grenzen zwischen Archivmaterial und *re-enactment* verschwimmen. Damit verfolgen die Produzent:innen eine Dramatisierung der biografischen Erzählung im Stile eines Thrillers. Die Westerborkbilder erfüllen einen doppelten Zweck: Durch die Vertonung ähneln sie Bildern aus Hollywoodfilmen wie *SCHINDLER'S LIST* (1993, Steven Spielberg) und erzeugen Spannung, während sie auf der anderen Seite als Archivadokumente mit zur Authentifizierung der Erzählung der Zeitzeug:innen beitragen. Auf die Provenienz des Materials wird nicht eingegangen und die Kommentare der Zeitzeug:innen werden immer wieder zu korrespondierenden Einstellungen aus dem Film gezeigt, wodurch sich *footage* und Aussagen gegenseitig zu ergänzen scheinen und mit Authentizität aufladen. Dass der Film als einzige Bewegtbildquelle des Lagers von den Überlebenden natür-

lich vielfach, wenn auch teilweise erst in den 1990er Jahren, gesehen wurde und auf deren Erinnerungsbilder korrigierend einwirkt, wird nicht thematisiert. Die Bilder fungieren als Absicherung einer scheinbar konsistenten und belegbaren Erzählung, obwohl genaugenommen Authentizität gerade dadurch entstehen könnte, dass die ehemaligen Internierten Westerborks den propagandistischen Charakter der Filmbilder entlarven. Verwendet werden zunächst Einstellungen von den ankommenden Zügen von 1944. Die Bilder werden durch eine falsche Datierung auf 1943 der Erzählung angepasst. Es folgt Material aus der Landwirtschaft und der Schreinerei bzw. von den Holzfällerarbeiten. Eine der Einstellungen von Arbeiten beim Bau stammt aus der Rolle mit dem Restmaterial F1014, d.h. das gesamte Material wurde gesichtet und ausgewertet. Es folgen Einstellungen der Registrierung der Neuankommenden und schließlich Bilder von den Frauen beim Sport, vom Fußballspiel und eine Reihe Einstellungen aus den Werkstätten; schließlich Restmaterial des Chors beim Gottesdienst aus der Rolle F1015. Ein zweites Konvolut von Einstellungen findet sich ein paar Minuten später, wenn es um die Deportationen in die Vernichtungslager geht. Hier wird Westerborkmaterial von der Ankunft (erster und zweiter Zug) gemischt mit Einstellungen der Deportation (dritter Zug) gezeigt, das mit Aufnahmen der Gleise heute und Bildern der Zeitzeug:innen bei einer Lehrveranstaltung mit Jugendlichen unterschritten wird. Auf die Bilder der Züge folgen Einstellungen der Lagerbühne, die das Paradoxe des Nebeneinanders von Unterhaltung und Vernichtung verdeutlichen. Wenig später wird der Bericht über die Deportation der Schwiegermutter mit Einstellungen vom dritten Zug illustriert, dann folgt in der Erzählung die Deportation von Jack nach Bergen-Belsen, die erst mit Westerborkbildern eingeleitet und mit der bekannten Einstellung aus OSTATNI ETAP abgeschlossen wird, ein Zitat aus NUIT ET BROUILLARD. Schließlich illustriert eine Einstellung aus der Landwirtschaft die harte Arbeit in Bergen-Belsen.

Die Deportation Ina Soeps nach Bergen-Belsen am 19. Mai 1944, die ja im Westerborkmaterial konkret dokumentiert ist, wird zwar erzählt, aber paradoxerweise nicht mit dem Archivmaterial in Verbindung gebracht oder illustriert – dabei ist es möglich, dass Verwandte von ihr auf dem Material zu erkennen sind. Damit einher geht eine Wendung der Erzählung, die wahrscheinlich eine nachträgliche Dramatisierung ist. Ina Soep meint sich zu erinnern, dass sie eigentlich nach Auschwitz deportiert werden sollte, ihr Vater dies aber kurz vor der Abfahrt verhindert habe. Es ist nicht auszuschließen, dass das stimmt. Sehr viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass Ina Soep als »Diamant-Jüdin« bereits seit längerer Zeit auf der Deportationsliste nach Bergen-Belsen stand. Sie beschreibt im wei-

teren Verlauf die abgesonderte Internierung in Bergen-Belsen und geht zumindest indirekt auf ihren dadurch privilegierten Status ein. Die plötzliche Rettung vor der Deportation nach Auschwitz ist ein Hinweis darauf, dass der Zeugin die Zuordnung zu einer privilegierten Gruppe nicht behagt, auch wenn im Film sogar vorsichtig anklingt, dass es eine positive Erinnerungsgemeinschaft der Jüdinnen und Juden aus dem Diamantengewerbe gibt.³⁹⁴ Der Abspann wird mit einer Einstellung der Lagerbühne eingeleitet und einem Hinweis auf Gemmekers Autorschaft: »He also ordered a crew to film his ›model camp‹. All Westerbork footage is authentic.« In einer E-Mail erzählte mir Regisseurin Michele Ohayon, dass ihre erste Begegnung mit dem Westerborkmaterial, das ihrer Meinung nach in Amerika unbekannt ist, zum Auslöser wird, den Film zu drehen. Sie beschreibt den Auswahlprozess als Vermeidung von »too well known pictures«, da es ihr eher darum gehe, das visuelle Gedächtnis ihres Publikums durch weniger ikonische Bilder »anzuzapfen«. Damit spricht Ohayon einen Effekt an, der besonders für die späteren Verwendungen des Materials zutrifft. Sie appellieren an bereits vorhandene Bildergedächtnisse. *STEAL A PENCIL FOR ME* zeigt jeweils nur sehr kurze Ausschnitte der Einstellungen und nie mehrere nacheinander. Es wird versucht, eine latente, dokumentarische Qualität des Materials durch diese Fragmentierung wiederherzustellen und es in einen größeren, ideologisch abgesicherten Zusammenhang einzufügen, der durch die Ton- und Bildcollagen kunstvoll erzeugt wird. Die Befreiung der Bilder von ihrer propagandistischen Wirkung soll nicht nur durch die Dekontextualisierung, sondern durch eine Dekonstruktion mithilfe der Montage erreicht werden. *STEAL A PENCIL FOR ME* ist ein Beispiel für eine multimediale Immersion mit Archivbildern. Im Gegensatz zum Essayfilm, wie z. B. *EEN SCHIJN VAN TWIJFEL*, bleibt hier wenig Platz für Reflexion oder Interpretation. Die englischsprachigen Rezensionen gehen nicht auf das verwendete Archivmaterial ein. Einzige Ausnahme ist eine anlässlich des St. Louis Jewish Film Festivals im *St. Louis Jewish Light* veröffentlichte Kritik,³⁹⁵ die Gemmeker und den von ihm veranlassten Westerborkfilm erwähnt. Eine so direkte Bezugnahme ist in den 2000er Jahren ungewöhnlich und lässt sich auf die gestiegene Bekanntheit des Westerborkfilms zurückführen. Diese hatte zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Kritik im Jahr 2008 durch Harun Farockis *AUFSCHUB* erheblich zugenommen. *STEAL A PENCIL FOR ME* ist ein Beispiel für eine neue Art der dokumentarfilmischen Befassung mit dem Holocaust, bei der nicht mehr die Verteidigung einer bestimmten Form der Holocausterinnerung im Vordergrund steht, sondern der Holocaust als bereits abgesicherte Historie als dramatischer Hintergrund für eine Erzählung dient. Der Film über die Liebe, die im Lager ent-

steht, als Allegorie für das Gute, das auch unter schrecklichen Umständen entstehen kann, versteht sich natürlich trotz allem und auch zu Recht als eine Form der Erinnerung an den Judenmord.

Das mit dem Westerborkmaterial verbundene Filmgedächtnis hat in der Phase zwischen 1990 und 2007 in den Niederlanden seine größte Transformation erlebt. Durch die Identifizierung der Settela hat das Bild des Mädchens einen plötzlichen Aufmerksamkeitsschub erfahren und wird nun von vielen erkannt. Gleichzeitig verliert es durch die ethnische Zuordnung an Interesse. Mit der Erzählung vom Breslauerfilm ist endlich eine Kontextualisierung gefunden, die als Deutungsfilter für den gesamten Film fungiert. Der letzte Schritt, nämlich die Verbreitung dieses Narrativs über die Grenzen der Niederlande hinaus, vollzieht sich 2007 mit der Veröffentlichung von *AUF SCHUB* (2007, Harun Farocki). Die revisionistische Holocausterinnerung ist vorerst erfolgreich zurückgedrängt und eine Erinnerungsgemeinschaft der Täter:innen hat sich in Deutschland trotz aller Versuche nicht öffentlich etablieren können.

7.7 Der Westerborkfilm wird UNESCO Weltdokumentenerbe (2007–2023)

2007 veröffentlicht Harun Farocki *AUF SCHUB*, einen 40-minütigen, stummen Essayfilm, der nur aus Westerborkmaterial und kommentierenden Texttafeln besteht. Obwohl die Veröffentlichung erst knapp 17 Jahre her ist, hat sich seitdem die Zahl der Trägerfilme mit Westerborkmaterial verdoppelt. Der Erfolg von *AUF SCHUB* und die damit verbundene Öffentlichkeit für das Filmgedächtnis des Westerborkfilms haben wahrscheinlich einen gewissen Anteil an dieser Entwicklung. War die Herkunft des Westerborkmaterials außerhalb der Niederlande bis dahin vor allem Insidern bekannt, und das Bild der Settela eine Holocaustikone, die allerdings kaum jemand einem Archivmaterial zuordnen konnte, wächst seine Bekanntheit nun innerhalb kurzer Zeit sprunghaft. Mit *AUF SCHUB* gibt Farocki dem Material vor allem einen Namen und eine kontextualisierende Geschichte. Dessen gleichzeitige Bedeutsamkeit und Unbekanntheit gründet sich auf seine Funktion bei der Formierung der Holocausterinnerung in den 60 Jahren zuvor. Der Westerborkfilm überwindet durch Farockis Kontextualisierung schlagartig den Status eines nicht-ikonischen Materials. Zwar erreicht auch durch *AUF SCHUB* keine der Einstellungen eine vergleichbare Bekanntheit wie das Bild der Settela, jedoch rückt Farocki die Bilder vom Bahnsteig weiter in die Peripherie der Ikoni-

zität. Quasi-ikonisch sind die Szenen vom Bahnsteig jedoch nicht nur, weil Farocki sie verwendet, sondern weil sie längst zu einem, wenn auch oft nicht erkannten oder zugeordneten Symbol für die mitfühlende Holocausterinnerung und somit über ihre ritualhafte Wiederverwendung hinaus virulenter Bestandteil dieses immer wieder erneuerten Gedächtnisses geworden sind.

Mit der intensiven Nutzung des Westerborkmaterials in *AUF SCHUB* gelingt es Farocki nicht nur, einen Verbindungskanal zwischen Archivsystem und medialer (Kunst-)Öffentlichkeit zu legen, sondern er stellt es zusätzlich in einen neuen Rezeptionszusammenhang. Das Material erscheint bei ihm weder als Beweis, wie bei den Prozessen gegen Eichmann, Gemmeker und Rauter, noch als illustrierendes, ein Geschichtsbild mitgestaltendes Material in einer dokumentarfilmischen Erzählung. Farocki macht den Westerborkfilm stattdessen zum Gegenstand einer ästhetischen Wahrnehmung. Diese Ästhetisierung ist keine magische Verwandlung der Holocaustbilder in Kunst, vielmehr nutzt Farocki die in das Material eingeschriebenen Widersprüche und seinen Status als gleichzeitig subkutane (teils ungezeigte, aber vor allem nicht entschlüsselte) und ikonische *visual history* des Holocaust, und macht so die Wahrnehmungsmodi zum eigentlichen Gegenstand seiner Präsentation. Inwiefern handelt es sich bei *AUF SCHUB* also um Kunst, oder anders gefragt: Wie erzeugt Farocki die ästhetische, zwischen unterschiedlichen Prädikationen changierende Wahrnehmung, die *AUF SCHUB* zu einem Kunstfilm macht? Der Regisseur schlägt seinem Publikum in *AUF SCHUB* den Westerborkfilm als Gegenstand einer investigativen Recherche und Reflexion vor. Das für die Geschichtsbilder des Holocaust konstitutive und in Teilen ikonische Material wird also untersucht. Damit wiederholt Farocki zunächst nur einen Prozess, der sich mehr als ein Jahrzehnt vorher in den Niederlanden abgespielt hat – die Untersuchung des Materials und die Suche nach Settela –, mithin ein Prozess, der auf die eine oder andere Art seit den 1990er Jahren an vielen Archivmaterialien vollzogen wurde. Die ästhetische Wahrnehmung, die *AUF SCHUB* ermöglicht, resultiert aus einer Unschärfe oder Unmöglichkeit der eindeutigen Prädikation des verwendeten Materials, die in den Zwischentiteln adressiert wird. Alle Versuche einer konsistenten Interpretation durch das Publikum misslingen und geraten aufgrund von Premiationen und Vorwissen, aber auch durch die widersprüchlichen Interpretationsangebote in den Texttafeln ständig in neue Krisen. Bubner fasst diese Kunstwerken eigene Unbestimmbarkeit in seiner Analyse von Kants reflektierender Urteilskraft wie folgt zusammen:

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

Die gewohnt bestimmende Tätigkeit [des Urteilens] scheitert an Kunstphänomenen [...] Sie [die Urteilskraft] bewegt sich zwischen einem unbestimmbaren Besonderen und einem nicht verfügbaren Allgemeinen hin und her, und in dieser Schwebelage wird die vermittelnde Bewegung ästhetisch gerade aktiviert.³⁹⁶

Bubner formuliert im Folgenden, auf Kant aufbauend, die Grundlagen einer kognitiven Kunsttheorie. Einen ähnlichen Ansatz findet man bei Martin Seel³⁹⁷ und bei Dirk Pilz.³⁹⁸ Pilz präzisiert Kants Definition in seiner literaturwissenschaftlich orientierten, objektiv-hermeneutischen Ästhetiktheorie dahingehend, dass die Versuche der Prädikation nicht zwischen dem unbestimmbaren Besonderen und dem nicht verfügbaren Allgemeinen, sondern zwischen zwei (oder mehr) anscheinend gleichermaßen gültigen Bestimmungen hin- und herspringt, sodass Prädikation und Imagination in einen nicht abschließbaren Prozess der gegenseitigen Verweisung geraten. Seel wendet eine ähnliche, ebenfalls rezeptionsorientierte Theorie auf die »ästhetische Erfahrung im Filmleben« an und konstatiert, dass diese Erfahrung selbst nicht objektiv bestimmbar, sondern nur als Potenzial identifizierbar sei.³⁹⁹ Worin genau besteht nun dieses Potenzial bei AUFSCHUB? Zwischen welchen Prädizierungen oder Gegenstandsbestimmungen oszilliert hier die Wahrnehmung? Die Irritation, die AUFSCHUB auslöst, resultiert aus der Inanspruchnahme eines Archivfilms aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs als Quelle, mithin eines Filmmaterials, das längst Teil eines Historisierungsprozesses und somit Teil der *visual history* geworden ist. Die aus dieser Quellenanalyse notwendigerweise resultierenden kognitiven Widersprüche sind die Bedingungen der anvisierten ästhetischen Wahrnehmung. Auch wenn dieser Historisierungsprozess ein typisches Phänomen der Auseinandersetzungen in den 1990er Jahren ist, offenbart sich erst in Farockis Darstellung das eigentlich Paradoxe dieser Praxis. Farocki bringt die Bilder aus Westerbork, die seinem Publikum vage aus Holocaust-Dokumentarfilmen vertraut sein dürften, als Dokumente des Lagers in einen Dialog mit der *visual history* des Holocaust oder der Holocausterinnerung, für die das Westerborkmaterial ebenfalls eine Bedeutung hat. »Bilder, die wir aus anderen Lagern kennen, überlagern die aus Westerbork« konstatiert eine der Titelfolien. Die im Gras ausruhenden Zwangsarbeiterinnen werden von den herumliegenden Leichen in Bergen-Belsen überlagert; weiße Kittel im Lagerlabor erinnern an Menschenversuche in Auschwitz und Dachau, und die Verwertung von Kabeln an die Verwertung der Körper der Internierten in Auschwitz. Farocki thematisiert also die Premediation bzw. das selektive Bildergedächtnis, mit der bzw. mit dem sein Publikum die Westerborkbilder wahr-

nimmt, und regt zum Nachdenken darüber an, wie stark solche Erwartungen deren Wahrnehmung strukturieren. Er fordert damit auch einen Blick auf die konkret in den Bildern eingefangene Fallstruktur des Lagers ein. Was dort zu sehen ist, steht im Widerspruch zu diesen Erwartungen. Farocki hält diesen Widerspruch aus und verstärkt ihn sogar noch, indem er gerade die Bilder zeigt, die der Holocaustdiskurs normalerweise nicht verwendet. Mit »Diese Bilder werden kaum je gezeigt« verortet er seinen Kunstfilm zwischen den kollektiven Gedächtnissen und der Fallstruktur, die in den Westerborkereinstellungen eingefangen ist, und betont deren dokumentierenden Charakter. Dadurch verstärkt Farocki aber genau genommen nur einen Wahrnehmungseffekt, der sich auch bei den Verwendungen in Dokumentarfilmen einstellt und der sich bei der genaueren Untersuchung von Archivfilmen fast zwangsläufig ergibt: Bestimmte Details der dargestellten Fallstruktur widersprechen den allgemeineren Geschichtsbildern. Die lachenden Deportierten, die ihre Waggonen selbst schließen, konterkarieren unsere Vorstellungen von den Deportationen. Statt diese kognitive Dissonanz erklärend aufzulösen, fordert Farocki sein Publikum also auf, diesen Widersprüchen nachzuspüren. Indem er immer wieder Personen im Material identifiziert und anhand von Details das Datum der Abfahrt ermittelt, zeigt er, wie reich an konkreten Informationen das Material eigentlich ist und wie sich diese gerade aus den auf den ersten Blick widersprüchlichen Momenten erschließen lassen. Damit fordert er das Publikum auf, aktiver und kritischer auf das Material zu schauen. Schließlich kommt er wieder zu den unerklärlichen Momenten und begründet diese in einer die Internierten ermächtigenden Geste als Teil einer aktiven Überlebensstrategie. Damit stellt Farocki der ansonsten viktimisierenden Holocausterinnerung ein aktives, fast heroisches Narrativ entgegen, das er bezeichnenderweise aus einem Archivmaterial gewinnt, das gerade für die empathische, aber eben auch viktimisierende Holocausterinnerung konstitutiv war und ist. Auch diese Spannung birgt das Potenzial einer ästhetischen Erfahrung, lässt die Wahrnehmung kurzzeitig in eine Krise geraten. Die Entdeckungen, die Farocki präsentiert, wie die Bestimmung des Datums der Deportation anhand des Koffers der Frouwke Kroon oder die geänderte Aufschrift auf dem Waggon der Settela, sind eigentlich Leistungen von Broersma und Rossing bzw. von Aad Waagenaar.⁴⁰⁰ Anders als beispielsweise in seinem früheren Film *BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES* (1989) deckt Farocki solche Vorarbeiten hier nicht auf. Er präsentiert dabei die in *Kamp Westerbork gefilmd* zusammengetragenen Vermutungen unkritisch als eine Art abgesichertes Hintergrundwissen und trägt leider zu einer Affirmation

dieser teilweise fragwürdigen Thesen bei. DAS LAGER WESTERBORK und SETTELA, GEZICHT VAN HET VERLEDEN dienen ihm als Vorlagen, deren Bestandteile Farocki selektiv zu einer neuen Erzählung amalgamiert. In der auf die Veröffentlichung des Films folgenden Diskussion wird vieles davon als historisches Wissen unhinterfragt weitergegeben. Farocki kennt Duyns' Film und auch Aad Wagenaars Buch *Settela*, was auf einen Austausch mit Thomas Elsaesser 2006 zurückgeht.⁴⁰¹ Er lässt das Material für sich sprechen, indem er auf eine Tonebene verzichtet und den Fluss der Laufbilder nur durch kommentierende Texttafeln unterbricht. Die Legitimation der Darstellung der Settela durch Cherry Duyns' Film SETTELA, GEZICHT VAN HET VERLEDEN und die sukzessive Ausweitung auf das gesamte Material durch das Breslauernarrativ werden von Farocki noch einmal verstärkt. Dabei geht er aber keineswegs beliebig, wenn auch ein wenig fahrlässig vor. Fahrlässig, da er in Kauf nimmt, dass diese kaum abgesicherten Hypothesen sich damit weiter verfestigen. Alles andere als beliebig, da er mit seinen quasi-investigativen Narrativierungen eine Infragestellung der Viktimisierung der Holocausterinnerung verfolgt. Diese Geste der Ermächtigung ist das eigentliche politische Ziel von Farockis Befassung mit dem Holocaust in AUFSCHUB.

AUFSCHUB gilt gemeinhin als gelungene künstlerische Näherung an historisches Filmmaterial.⁴⁰² Die Kontextualisierung des Materials und seine Präsentation wird als neuer Weg der künstlerischen Auseinandersetzung mit historischem Filmmaterial und als begrüßenswerter Ansatz der Vermittlung historischer Zusammenhänge gewürdigt. Sachhaltigkeit spielt bei dieser Beurteilung eine untergeordnete Rolle, bzw. deren Fehlen wird, wenn überhaupt, nur am Rande erwähnt. Es haben sich aber ein paar Ungenauigkeiten in die Zwischentitel eingeschlichen, und angesichts der Bedeutung die AUFSCHUB bis heute v.a. in den *Memory Studies* zugeschrieben wird, scheint mir ein kurzer Verweis auf diese gerechtfertigt. Manche der Fehler hängen mit falschen Angaben in den Quellen zusammen, die Farocki konsultierte, aber Einiges ist Ergebnis seiner kreativen Interpretationen. So ist die Fliegende Kolonne⁴⁰³ keine Lagerpolizei. Der Funktion einer Polizei im Lager am nächsten kommt der Ordnungsdienst von Arthur Pisk, der ursprünglich aus der Lagerfeuerwehr hervorgegangen ist. Die Deportationszüge gehen nicht nur dienstags ab,⁴⁰⁴ und der im Film gezeigte Deportationszug verlässt Westerbork an einem Freitag. Mit dem Zug werden 936 und nicht 691 Personen deportiert, wie Farocki konstatiert. Im Durchschnitt werden pro Transport um die 1000 Personen deportiert. In den Zwischentiteln erfährt man: »Hier die Wäscherei für die über 10.000 Internierten«. Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten

hat Westerbork noch rund 3000 Internierte (17. April 1944: 3.020, 23. Mai 1944: 2.945),⁴⁰⁵ zwischen November 1942 und Januar 1944 schwanken die Zahlen zwischen durchschnittlich 7.000 und 9.500. Deutlich über 10.000 Internierte hat Westerbork nur dreimal für sehr kurze Zeit. Das Lager ist für knapp 6.000 Personen ausgelegt. Bei der genaueren Analyse der Bilder von der Deportation wird konstatiert, die Einstellung mit Settela sei die einzige Nahaufnahme im Film und Breslauer habe aufgrund der traurigen Wirkung keine weiteren solchen direkten Blicke zu filmen gewagt. Das Westerborkmaterial enthält jedoch eine ganze Reihe weiterer Nahaufnahmen und es lassen sich mehr als 60 Blicke direkt in die Kamera feststellen. Diese Form der Darstellung ist also eher typisch für das Filmmaterial. Eine zweite Gruppe von Ungenauigkeiten sind irreführende Behauptungen, die zu größeren Fehleinschätzungen führen. Zu diesen weitreichenden Missverständnissen zählt Farockis Spekulation über die Darstellung der arbeitenden Juden, die den größten Teil seines Films einnimmt. Im Abschnitt über die Landwirtschaft gibt es eine kurze Montage, in der wir erst ein Pferd sehen, das eine Egge zieht, und direkt darauf zwei Juden, die nun das Pferd ersetzen. Die dazugehörigen Tafeln: »Soll heißen: wir sind eure Arbeitstiere« und »Wir machen die Arbeit, die sonst Tiere und Maschinen tun«. Das Bild der Arbeiter, die als Zugtiere dienen, ist jedoch aus der NS-Propaganda bekannt und möglicherweise sogar ein versteckter, ironischer Hinweis des Westerborkfilmteams auf den propagandistischen Hintergrund seiner Auftragsarbeit. So gibt es in der *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* vom 20. Juli 1933 einen Bericht über »Fotos von Häftlingen vor Pflug, bewacht von SS-Männern mit Schäferhund«⁴⁰⁶ mit der Bildunterschrift »Arbeiter als Zugtiere!«. Farocki entgeht aber vor allem ein anderer wichtiger Punkt bei der Darstellung der Arbeit. Die Titel »Es galt zu beweisen, wie nutzbringend das Lager war«, »Die Internierten von Westerbork fürchteten das Lager werde bald aufgelöst«, »Diese Filmaufnahmen sollten das Verhängnis abwenden«, »Die Bilder sollten sagen: das Lager nicht auflösen, die Arbeiter nicht deportieren!« nehmen eine naive Haltung ein, die weder eine konsistente Erklärung der Filmbilder liefert noch mit der Realität des Lagers zusammenpasst. Wer in den Betrieben oder in der Landwirtschaft eine Arbeitsstelle hat, ist dadurch von den Deportationen bis auf weiteres befreit, jedenfalls solange es ausreichend ungeschützte, zum Transport zur Verfügung stehende Jüdinnen und Juden im Lager gibt. Denn statt der gesperrten werden eben andere deportiert. Daher ziehen in der Landwirtschaft Juden eine Egge, obwohl es dafür Pferde gibt. Diese Arbeit ist aber nicht in einem produktiven Sinne nutzbringend, sondern funktioniert lediglich als Deckvisualisierung. Die Arbeit hat auch keine generell

aufschiebende Wirkung, sondern bewirkt nur eine andere Reihenfolge der Deportationen. Internierte mit guten Beziehungen werden später deportiert und wer diesen Aufschub bis zum Kriegsende durchhalten kann, überlebt. Aufschub heißt also nur: andere vorschicken. Farockis Behauptung, die Internierten in Westerbork hätten Angst vor der Schließung des Lagers gehabt (»Die Insassen von Westerbork fürchteten, das Lager werde bald aufgelöst«) insinuiert eine Kontinuität der Belegschaft, die es, wie in Kapitel 5 dargelegt wurde, nicht gab. Die im Film abgelichteten Arbeiter:innen hatten ihre Posten erst wenige Wochen vorher bekommen. Ihre Vorgänger:innen waren erst kürzlich deportiert worden. Farockis Idee einer Ermächtigung der Internierten ist nachvollziehbar und ein interessanter Deutungsfilter. Sie lenkt aber auch von der eigentlich inhärenten Bildpolitik ab. Anders als bei der Analyse der Bilder aus Litzmannstadt durch Koch⁴⁰⁷ findet bei Farocki keine Dekonstruktion des Täterblicks statt. Gemmeker liefert mit dem Film, ähnlich wie Genewein mit seinen Farbdias aus Litzmannstadt, einen Leistungsbericht seiner Mitarbeit an der »Endlösung«. Die Juden zum Schein arbeiten zu lassen und die damit verbundene Ausbeutung und Diskriminierung ist Gemmekers genuiner Beitrag zur antisemitischen Politik der deutschen Besatzungsmacht und diesen Beitrag dokumentiert er mit seinem Film. Eine sachhaltige Interpretation der im Film festgehaltenen Zusammenhänge kommt um diese Wahrheit nicht herum.

Die in AUFSCHUB vorgenommenen Narrativierungen unterscheiden sich von denen, die in Pressers *Die Nacht der Girondisten* oder in *Boulevard des Misères* von Boas zu finden sind. Presser und Boas geht es darum, die im Lager virulenten Macht- und Motivstrukturen offenzulegen. Sie wollen verdeutlichen, wie verschwommen die Grenzen zwischen Täter:innen, zwangsweise Beteiligten und Opfern sind. Bei Farocki wird die Kollaboration, die ja auch im Anfertigen eines Filmes liegt, gar nicht thematisiert und damit stellt er die Internierten auch als Personen ohne Vorstellung einer Zukunft dar. Aber die Internierten ahnen, was sie im Osten erwartet und sie leiden gleichzeitig unter einer als Schuld wahrgenommenen Teilnahme, am Film und an der vorgetäuschten Arbeit. Sie antizipieren eine Nachwelt, die sie mit verunsicherten Blicken in die Kamera adressieren. Hinzu kommt, dass diese Art der freundlichen Kooperation von der Lagerleitung erwartet wird und Nichtkooperation mit Straftransport geahndet werden kann, die gefilmten Internierten hier also unter Zwang freundlich in die Kamera blicken. Indem Farocki so tut, als wäre die verstörend heile Welt, die da gezeigt wird, nur der Naivität der Internierten geschuldet, wehrt er die Möglichkeit ab, dass wir womöglich selbst Adressat:innen dieser Bilder sind. Die Gefilmten fragen sich:

Wer wird sich den Film anschauen? Und: Wird man später noch verstehen, in was für einer Zwangslage wir uns befinden? Auch die Bilder der Sonderkommandos aus Auschwitz von Alberto Errera meinen die Nachkriegsgenerationen. Das betrifft Täter:innen wie Opfer. Auch Gemmeker hat eine Vorstellung von einer Gesellschaft nach dem »Dritten Reich«, der er sich erklären will.

Obgleich *Aufschub* einer historiografischen Überprüfung also nicht standhält, ist die von Farocki vorgenommene Gegenüberstellung in erinnerungstheoretischer Perspektive fruchtbar. Das in seinen Rekonstruktionen sichtbar werdende *travelling memory*, aber auch die in den Texttafeln manifeste Ambivalenz der Bildinterpretation regen zur erneuten Befragung des Materials an und vermeiden gerade eine auf Abschluss abzielende, rein historiografische Befassung mit dem Filmgedächtnis des Westerborkfilms. Farocki verwendet 69 Einstellungen von den Zügen, wobei er einige mehrfach zeigt. Der immer wieder geäußerte, aber falsche Eindruck, *Aufschub* zeige das gesamte Material,⁴⁰⁸ ist der ausgiebigen Verwendung der Bilder aus den anderen Rollen von den Werkstätten und dem Sport geschuldet, die immerhin 17 Minuten (zwei Montagen) des knapp 40-minütigen Kurzfilms ausmachen. Zieht man Einführung und Abspann ab, so bleiben 19 Minuten, in denen Farocki die neun Minuten der Züge mehrfach wiederholt, während von den verbleibenden 71 Minuten Westerborkmaterial weniger als ein Viertel gezeigt wird (24 % abzüglich der Zwischentitel). Interessant ist daher auch weniger, was Farocki zeigt, sondern was er weglässt. Das sind zum Beispiel die ikonischen Totalen vom abfahrenden Zug, die sich seiner ambivalenten Lesart offenbar entziehen. Vor allem aber fällt auf, dass Farocki keine Einstellungen vom zweiten Zug verwendet. Die häufige Verwendung dieser Einstellungen für die Ankunft in Auschwitz scheint hier implizit respektiert zu werden. Was auch immer die wirklichen Gründe gewesen sein mögen, so trägt die Abwesenheit dieser Einstellungen in *Aufschub* weiter zu ihrer Abtrennung vom restlichen Westerbork-Korpus bei. *Aufschub* verwendet die Statistiken aus dem Restmaterial in Rolle F1014, was darauf hindeutet, dass das vorhandene Material von Farocki komplett gesichtet wurde. Bei der Montage der Einstellungen aus der vierten Rolle ist Farocki etwas gelungen, was er selbst nicht kommentiert und offenbar übersehen hat. Die Frauen beim Ausruhen nach dem Säen sind dieselben wie die danach eingeschnittenen Frauen bei den Maurerarbeiten aus einem späteren Teil des Films. Farocki montiert sie daher zu einer Sequenz zusammen. Diese Montage legt offen, dass die Dreharbeiten an den verschiedenen Stationen außerhalb des Lagers mit immer demselben Trupp von Arbeiterinnen durchgeführt wurden. Es handelt sich bei den Einstellungen mit landwirtschaftlicher Arbeit also um gestellte Aufnahmen.

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

Die internationale Aufmerksamkeit, die der Westerborkfilm durch AUF-SCHUB erhält, führt auch zu neuen Aktivitäten in den Niederlanden. Zu den nur kurze Zeit später hergestellten Filmen über Westerbork gehört der Kurzdokumentarfilm KAMP WESTERBORK, DE FILM (2010, Karel van den Berg). Er befasst sich mit der Entstehung des Westerborkfilms und zeigt als Hintergrund der Interviews Ausschnitte daraus, die auf Einrichtungsgegenstände und Wände der Villa des Lagerkommandanten Gemmeker projiziert werden, in der die Dreharbeiten stattfinden.

Das Westerborkmaterial läuft die meiste Zeit unkommentiert im Hintergrund und wird im Verlauf der Dokumentation nur dreimal vom Moderator gemeinsam mit den Zeitzeug:innen angeschaut und kommentiert. Näher betrachtet werden Szenen von den Zügen, der Gottesdienst aus der Rolle F1015 und das Fußballspiel. Outtakes kommen nicht zur Anwendung – hier hinterlässt also die damalige Unkenntnis des erst 2019 wiederentdeckten Negativmaterials Spuren –, aber erhebliche Teile des sogenannten Restmaterials (F1014 und F1015). Aus fast allen Abschnitten des Westerborkfilms werden Ausschnitte gezeigt. Trotz der ausführlichen Aufführung – allein 47 Einstellungen der Züge werden gezeigt – gibt es auffällige Auslassungen. So zeigt der Dokumentarfilm, wie auch Farockis AUF-SCHUB, keine Einstellungen vom zweiten Zug. Allerdings gibt es auf



Abb. 63 Chanita Moses, die Tochter von Rudolf Breslauer, und Moderator Karel van den Berg in Gemmekers Villa.

der DVD als Bonusmaterial eine 28-minütige, stumme Kurzfassung des gesamten Westerborkfilms, die mit erklärenden Untertiteln versehen ist. Sie enthält überraschend viele Einstellungen, allerdings oft erheblich gekürzt. Der im Dokumentarfilm fehlende zweite Zug wird hier gezeigt.

Aufschlussreich für die Entstehung des Westerborkfilms ist das Interview mit Henny Dormits, die sich auf den Aufnahmen des Gottesdienstes wieder-erkennt. Sie war mit ihrer Familie auf Anraten von Freunden zum christlichen Glauben übergetreten, in der Hoffnung, so der Deportation zu entgehen. Trotz der Bemühungen der Kirchen in den Niederlanden werden diese Konvertiten schließlich doch ins Lager Westerbork und später nach Auschwitz deportiert. In Westerbork pflegen sie ein christliches Gemeindeleben. Henny Dormits erinnert die Dreharbeiten und reflektiert kurz über die Situation, in der Gemmeker einen Film über die Scheinrealität des Lagers dreht, innerhalb derer sie auf einer weiteren Zwischenebene der Täuschungen vorgibt, eine Christin zu sein, und zusätzlich am Gottesdienst wie eine SchauspielerIn Gemmekers teilnimmt. »Was ist da noch echt?«, fragt sie am Ende.

Die Entstehung des Films ist das zentrale Thema von KAMP WESTERBORK, DE FILM, der bereits im Titel eine eigentümliche Gleichsetzung von Lager und Film vornimmt. Nach einem kurzen Zitat aus *Mechanicus' Im Depot* erscheint der Rolltitel: »Kamp Westerbork, de film«, »camera: Rudolf Breslauer«, und »in opdracht van: Albert Gemmeker«. ⁴⁰⁹ Der Titel des Dokumentarfilms wird hier einfach als Titel des Westerborkfilms verwendet und mit dem Material gleichgesetzt, das Rudolf Breslauer als Kameramann zugeschrieben wird. Das ist filmpolitisch konsequent, da es Gemmeker als Produzent des Films frei steht, als Kameramann zu nennen, wen er will. Der Film macht gleich zu Beginn klar, worum es gehen wird: Um *het meisje* (Settela) und um die beiden Deutschen, den Fotografen Breslauer und den Polizisten Gemmeker, deren Lebenswege sich in Westerbork schicksalhaft kreuzen und die gemeinsam ein historisch wichtiges Filmdokument herstellen. Dabei werden Gemmekers Eitelkeit und Breslauers bescheidene Präzision schicksalhaft als perfekt ineinandergreifende Kombination dargestellt. Der Film als deutsches Projekt steht im Vordergrund, und so wird der niederländische Jude Abraham Hammelburg lediglich in einem Nebensatz als Beschaffer der Kamera genannt. Weder Karl Jordan, Wim Loeb oder Heinz Todtmann noch die Mitglieder des Contact-Afdeling werden erwähnt, und das Westerborknarrativ somit weiter vereinfacht. Das geht nicht ohne Schwierigkeiten, da Rudolf Breslaunders Tochter Chanita Moses keinen Zweifel daran lässt, dass sie sich trotz lebendiger Erinnerungen an ihren Vater und die Zeit im Lager weder an irgend-

welche Dreharbeiten noch an Gemmeker erinnern kann. Beim gemeinsamen Sichten der Szenen vom Zug, die auf eine Wand im Wohnzimmer der Gemmeker-Villa projiziert werden, bestätigt sie jedoch das durch Farocki geadelte Hauptnarrativ und weist auf den Koffer von Frouwke Kroon hin, mit dessen Hilfe das Datum des Drehtags ermittelt wurde. Schließlich identifiziert sie Settela zur Zufriedenheit des Moderators eigeninitiativ als das »Zigeunermädchen«. Mit diesem Verweis auf Duyns' SETTELA, GEZICHT VAN HET VERLEDEN wird das heikle Thema der Umdeutung des berühmten Bildes als Selbstverständlichkeit abgehakt und die Verunsicherung, die durch Moses' inadäquate Erinnerung kurzzeitig entstanden war, beiseite geschoben.

An mehreren Stellen des Films werden Passagen aus Mechanicus' Tagebuch vorgelesen und mit Bildern des Westerborkfilms parallelisiert. Obgleich anfangs angemerkt wird, dass Mechanicus noch vor den Dreharbeiten nach Auschwitz deportiert wurde, treten Filmbilder und Tagebuchbeschreibungen unweigerlich miteinander in Dialog. Das Fehlen von Aufnahmen aus den Wohnbaracken wird zum Anlass für Spekulationen über verschollenes *footage* genommen, das es laut dem Leiter des Erinnerungszentrums Westerbork gegeben haben müsse und das womöglich noch irgendwo unentdeckt liege. So inszeniert der Dokumentarfilm das Filmmaterial aus Westerbork als mysteriöses, teilweise unentdecktes Artefakt, und wendet damit eins der Schlüsselnarrative des Archivfilmdiskurses an – von METROPOLIS bis zum Ghettofilm aus Warschau lebt die Beschäftigung mit diesen Dokumenten seit langem von Geschichten über wirkliche Funde und Gerüchte über noch wiederzuentdeckende Materialien. Schließlich wird die im Film dargestellte Scheinwelt adressiert und gemutmaßt, Gemmeker habe mit dem Film die kriegswichtige Produktion seines Lagers für seine Vorgesetzten in Berlin dokumentieren wollen. KAMP WESTERBORK, DE FILM wiederholt also eine Reihe bekannter Narrative, versucht aber durch Auslassungen ein simpleres Hauptnarrativ zu formulieren. In dieser Erzählung gibt es nur noch Gemmeker und Breslauer, die beide um den wahren Bestimmungsort der Deportationen wissen, im Gegensatz zu den niederländischen Internierten. Beide haben ein gemeinsames Ziel: die Lebensdauer des Lagers zu verlängern. Gemmeker will sich so seinen Posten sichern und Breslauer sich und anderen das Leben retten. Chanita Moses bildet hier eine Brücke. Sie spricht fließend Niederländisch und hat ihren deutschen Namen abgelegt. Moses legitimiert und authentifiziert als Tochter des Fotografen Breslauer den Film und stellt gleichzeitig eine Verbindung zu den Niederländer:innen und zu den Holocaustüberlebenden in Israel her. Die Gemmekervilla als Ort der Erinnerung erlaubt den Überlebenden einen

Moment des Triumphs. Die Wände und Türen als Projektionsflächen des Films wirken wie eine stumme Anklage und stellen eine doppelte Verbindung zur Vergangenheit her. Der Westerborkfilm wird dadurch stärker als sonst an Gemmeker herangerückt, dessen angebliche Nähe zu »seinen Juden« er gleichzeitig durch die Aussagen von Moses als Mythos entlarvt. Auch wenn nicht zugegeben wird, dass die Hauptquelle der Informationen über die Produktion Zeugenaussagen des Angeklagten Gemmeker sind, so gibt der Film wenigstens einen Hinweis: Am Ende wird ein Teil des Gerichtsprotokolls mit verteilten Rollen gelesen und Gemmeker wird mit einer Aussage zitiert, die einem Teil des Hauptnarrativs widerspricht. Er bestreitet vehement, den Film für seine Vorgesetzten gemacht zu haben. So bleibt die Dokumentation ganz am Ende ambivalent und widersprüchlich, womit sie dem Westerborkfilm wenigstens teilweise gerecht wird. KAMP WESTERBORK, DE FILM arbeitet also direkt an der Formierung und Vereinfachung des Filmgedächtnisses vom Westerborkfilm. Allerdings wird er nur in den Niederlanden gezeigt.

Außerhalb der Niederlande taucht das Westerborkmaterial ab den 2010er Jahren vermehrt in Filmen über die letzten Holocaustüberlebenden auf. Insgesamt nimmt die Verwendung des Westerborkmaterials in Holocaust-Dokumentarfilmen infolge der Popularität des Materials seit AUFSCHUB weiter zu. Mit *THE LADY IN NUMBER 6: MUSIC SAVED MY LIFE* (2013, Malcolm Clarke) gewinnt 2014 ein weiterer Dokumentarfilm über den Holocaust einen Oscar, der Westerborkmaterial verwendet. Damit setzt diese kanadische Produktion die Tendenz bei Holocaust-Dokumentarfilmen fort, eher für die nationalen Filmpreise wie BAFTA und Academy Award nominiert zu werden als auf einem der A-Festivals (beispielsweise in Cannes, Venedig oder Berlin) im Wettbewerb zu laufen. Hier kommt eine Einstellung vom ersten Zug – die misstrauisch blickenden niederländischen Gendarme – in einer Passage über die Ankunft in Auschwitz zur Verwendung. Eine weitere Einstellung mit SS-Offizieren beim dritten Zug war wohl für die Verwendung vorgesehen, dann aber wieder entfernt worden; allerdings sind zwei Frames dieses Experiments als kleine Irritation erhalten geblieben. Hier wurde also versucht, mit dem Westerborkfilm das Moment des Zwangs durch uniformierte Täter zu verdeutlichen. Ikonische oder bekanntere Bilder kommen nicht zum Einsatz. Diese Verwendung ist nicht untypisch und dem Status des Materials als ikonisch geschuldet. Zwar wird keine der typischen Einstellungen verwendet, das Material wird aber generell in Erwägung gezogen und schließlich findet eins der weniger bekannten Bilder einen Platz im Film. *THE LADY IN NUMBER 6* ist ein Beispiel des in den 1980er Jahren aufkommenden und seit Mitte

der 1990 Jahre weitverbreiteten Überlebenden- oder Zeitzeug:innenfilms. Diese Filme konzentrieren sich auf die Erinnerungen und das Leben einer einzelnen Person und verwenden in der Regel nur wenig Archivmaterial. Sie bestehen zum großen Teil aus den Erzählungen der Überlebenden. Bekannte Beispiele dieses Genres sind CHOICE & DESTINY (1993, Tsipi Reichenbach), VERZEIHUNG, ICH LEBE (2000, Andrzej Klamp, Marek Pelc) und GERDAS SCHWEIGEN (2008, Britta Wauer).⁴¹⁰ Die Protagonistin von THE LADY IN NUMBER 6, Alice Herz-Sommer, zum Zeitpunkt des Drehs mit 109 Jahren älteste Holocaustüberlebende, ist Pianistin und Theresienstadt-Überlebende. Der Film markiert also auch einen Wendepunkt: das Abtreten der Zeitzeug:innengeneration. Dass Herz-Sommer eine Woche vor der Bekanntgabe der Oscars mit 110 Jahren verstirbt, hat zwar keinen Einfluss mehr auf die Stimmvergabe der Akademiemitglieder, sorgt aber für weitere Aufmerksamkeit.⁴¹¹ Die Berichterstattung fokussiert auf Theresienstadt und erwähnt teilweise den Film THERESIENSTADT von 1944, geht aber nicht auf das sonstige Archivmaterial ein.

2017 nominiert das Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid den Westerborkfilm für die Aufnahme ins International Memory of the World Register der UNESCO, und am 30. Oktober wird die Aufnahme durch die UNESCO bekannt gegeben. Die Kurzfassung der Begründung geht auch auf die Verwendung des Materials in Dokumentarfilmen, Spielfilmen und journalistischen Beiträgen ein und betont den ikonischen Status der Szene mit Settela. Neben vielen anderen Kriterien wird unter 5.3.6 *Social / spiritual / community significance* erwähnt, dass es sich um das am häufigsten verwendete Material des Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid handelt. Allerdings werden hier außer Farockis AUFSCHUB nur drei weitere niederländische Fernsehproduktionen als Beispiele genannt und keiner der bekannten Holocaust-Dokumentarfilme. Die ausführliche Begründung des Historikers Rob van der Laarse (Appendix A) legt ihren Schwerpunkt auf die Bedeutung des Westerborkfilms als Dokumentation des Lagers, das wiederum als »a collective memory among Jewish survivor communities« in den Vordergrund gerückt und gleichzeitig distanzierend exklusiv der Erinnerung der Opfer zugeschrieben wird. Der Westerborkfilm wird somit auf eine »unique documentation of this Holocaust site« reduziert und seine Bedeutung für die Formierung der Holocausterinnerung nur am Rande gewürdigt. Darüber hinaus schreibt die Nominierung die Autorschaft Rudolf Breslauer fest und begründet so den Status des Materials als gemeinfrei. Die hier formulierte Bedeutung als Dokument steht in einem gewissen Spannungsverhältnis zum Status als Täterfilm und konsequenterweise geraten Autorschaft und Einfluss der SS in der historischen

Begründung ganz und gar aus dem Blick. Indem das in Cherry Duyns' Film *GEZICHT VAN HET VERLEDEN* angedeutete Narrativ der heimlich aus dem Lager geschmuggelten Filmszenen weiter ausgebaut wird, erscheint der Westerborkfilm in der UNESCO-Nominierung nun als subversives Projekt der Lagerinsassen. Diese doch sehr freie Interpretation der überlieferten Spuren ist wahrscheinlich dem Zweck Präsentation des Materials als *Weltdokumentenerbe* geschuldet. Die zahlreichen problematischen Implikationen der historischen Begründung haben nur indirekt mit der Verwendungsgeschichte des Westerborkfilms zu tun und können hier daher nicht ausführlicher gewürdigt werden. Die Aufnahme ins International Memory of the World Register der UNESCO ist zu begrüßen und wird zur Erhaltung und zur weiteren Verbreitung des Westerborkfilms und damit der Holocausterinnerung beitragen.

Ebenfalls in das Genre der Überlebendenfilme gehört der Kurzfilm *THE NUMBER ON GREAT-GRANDPA'S ARM* (2018, Amy Schatz) über den 90-jährigen Jack Feldman, der seinem 10-jährigen Ur-Enkel Elliott Saiontz von seiner Herkunft und dem Ursprung seiner Nummerntätowierung erzählt. Dabei verwendet der Film kein Archivfilmmaterial, sondern mit Hilfe ikonischer Filmausschnitte hergestellte, animierte Aquarellsequenzen (Abb. 64).

Dieser »indirect use«, die Transformation von Einstellungen aus den Befreiungsfilmen, dem Warschauer Ghettofilm und dem Westerborkmaterial in Aquarell-Animationen also, ist die erste bekannte Nutzung dieser Technik für Holocaust *footage*. *THE NUMBER ON GREAT-GRANDPA'S ARM* erhält dafür 2018 den Primetime Emmy for Outstanding Individual Achievement in Animation. *THE NUMBER ON GREAT-GRANDPA'S ARM* stellt eine weitere, wenn auch nur graduelle Neuerung in der dokumentarfilmischen Befassung mit der Holocausterinnerung dar, da hier eine bisher unbekannte Generationenbeziehung thematisiert wird, nämlich die zwischen Holocaustüberlebenden und deren Urenkel:innen. Mögen diese Fälle auch selten und der zu überbrückende zeitliche Abstand von fast einem Jahrhundert kaum vorstellbar sein, bergen sie doch eine Besonderheit, die in den 2010er Jahren nur Urgroßeltern und Urenkel:innen gemeinsam haben können. Elliott ist zur Zeit der Filmaufnahmen so alt wie sein Urgroßvater zum Zeitpunkt seiner Deportation nach Auschwitz. Jack Feldmans Erzählung bekommt eine Unmittelbarkeit, die dieser Konstellation geschuldet ist. Anders als bei den mit *postmemory* befassten Dokumentarfilmen wird hier aber weniger eine vorgestellte Gemeinschaft der Kinder von Holocaustüberlebenden (oder respektive: die Gemeinschaft der Urgroßeltern und Urgroßenkel:innen) adressiert, sondern ein unendlich größeres Publikum, das sich für den Holocaust als historisches Ereignis



Abb. 64 THE NUMBER ON GREAT-GRANDPA'S ARM

nis interessiert und nach Möglichkeiten sucht, diese Vergangenheit an Kinder zu vermitteln. *THE NUMBER ON GREAT-GRANDPA'S ARM* hat am internationalen Tag der Holocausterinnerung, dem 27. Januar 2018, auf HBO Premiere.⁴¹² Der Kurzfilm löst Begeisterung aus und wird in den Jahren 2021, 2022 und 2023 in Zeitungsberichten in den USA besprochen. Jack Feldmans Tod während der Corona-Pandemie 2021 trägt mit zur Aufmerksamkeit bei, die dem Film zuteilwird. Die letzte, bei Abschluss dieser Arbeit bekannte öffentliche Aufführung findet am 3. Mai 2023 in Northampton, Massachusetts statt.

Der Film befasst sich mit einer Reihe von für die Formierung der Holocausterinnerung relevanten Phänomenen. So stellt sich im Verlauf der Erzählung heraus, dass Jack Feldman mit seinen Kindern kaum je über seine Erlebnisse sprach. Erst mit den Enkel:innen und Urenkel:innen wird dies möglich. Der Film zeigt jedoch mehr als die Vermittlung der Holocausterinnerung im Sinne einer Weitergabe von Wissen. Im Familiengespräch zwischen Elliott und Jack erscheint der Urenkel als bereits über den Holocaust informierter Verwandter, der sich von Jack eine unglaubliche Geschichte erzählen lässt, die er zwar bereits kennt, aber noch einmal hören möchte. So nimmt Urenkel Elliott selbst die Rolle eines Vermittlers ein. Er bietet seinem Urgroßvater eine Bühne, auf der er seine Geschichte für die Öffentlichkeit der Kamera in einer kindgerechten Art und Weise erzählen kann. Es geht also nicht nur um die Weitergabe von Wissen, sondern das Erzäh-

len hat eine übergeordnete und quasi rituelle Bedeutung, sowohl für den Zeitzeugen als auch für den Nachgeborenen. Denn in der Kommunikation zwischen Urenkel und Urgroßvater liegt noch ein weiterer Aspekt, der für die Holocausterinnerung konstitutiv ist und die starke emotionale Wirkung des Kurzfilms erklärt. Den Film hindurch geht Elliott mit seinem Urgroßvater nicht wie mit einem Faktotum um, sondern seine Körpersprache macht deutlich, dass er ihn als jemanden wahrnimmt, der Schreckliches erlebt hat und der sein Mitleid braucht, den er trösten muss, und hier finden wir wieder das Mitgefühl als das zentrale Motiv bei der Tradierung der Holocausterinnerung.

Die Auswahl des Archivmaterials wird in den Zeitungsberichten dem Künstler Jeff Scher zugeschrieben, der mit seinen Kolleg:innen »mountains of Holocaust-era photos and documentary footage« studiert hat, »zeroing in on material that reflected Feldman's story«. ⁴¹³ In einem *rotoscoping* genannten Verfahren fertigt Scher für jeden *frame* ein Aquarell an (insgesamt knapp 6000), die in einer Geschwindigkeit von zwölf Bildern pro Sekunde zu rund acht Minuten Animation zusammengesetzt werden. ⁴¹⁴ Die so erreichte Distanzierung erlaubt es, eine Verbindung zur historischen Realität herzustellen, ohne auf eine gerade für Kinder allzu erschreckende fotorealistische Darstellung zurückgreifen zu müssen. Inspiriert ist der Film durch das Kinderbuch *The Number on my Grandfather's Arm* von 1987. ⁴¹⁵ Die Generationen-Konstellation weckt Erinnerungen an Darstellungen wie den Comic *Second Generation – The Things I Didn't Tell My Father* (Abb. 65) von Michel Kichka oder die entsprechende Szene aus Art Spiegelmanns Comic *Maus*, die jeweils die Nummerntätowierung als Anlass für die intergenerationale Kommunikation über den Holocaust nehmen. ⁴¹⁶

Obwohl in den Presseberichten immer wieder auf die Aquarell-Animationen und das Archivmaterial eingegangen wird, gibt es keine Hinweise auf die ikonischen Quellen, und auch das für die Presseberichte ausgewählte Aquarell-Standbild zeigt nicht etwa ikonisches Archivmaterial, sondern ein kaum bekanntes Foto von Walter Genewein aus Litzmannstadt, das auf der HBO-Internetseite für die Ankündigung eigenartigerweise (offenbar aufgrund eines Missverständnisses) als Originalfoto und nicht als Aquarell verwendet wird. ⁴¹⁷ So unwahrscheinlich es klingt, die Archivfilmvorlagen haben offenbar weder für die Werbefachleute bei HBO noch für die Produktionsfirma von Amy Schatz besondere Bedeutung. Das Wissen um die bekannteren Archivmaterialien, das in den 1990er und 2000er Jahren im Mittelpunkt gestanden hat, schwindet also wieder aus den sozialen Gedächtnissen. Die Archive Producer:innen und eine kleine Gruppe von Filmhistoriker:innen verfügen über dieses Wissen, und die Bilder werden durch



Abb. 65 Michel Kichka: Second Generation – The Things I Didn't Tell My Father, Europe Comics, 2016 (2012)

das selektive Bildergedächtnis weiterhin unbewusst affirmiert, zumindest lässt sich die überdurchschnittliche Resonanz auf den Film so deuten. Die späte Befassung mit Zeitzeug:innen zeigt aber auch, wie sehr die sozialen Gedächtnisse auf eine Erdung in individuellen Erinnerungen angewiesen sind. Die von Guido Knopp in den 1990ern eingeführte Technik der Befragung unbeteiligter *bystander* zwecks der Konstruktion von Unschuld als Identifikationsmöglichkeit für die Erinnerungsgemeinschaft der Täter:innen und *bystander* hat sich am Ende nicht als nachhaltiges Konzept erwiesen. An der ungenauen Benennung des Westerborkmaterials in den Produktionsunterlagen und in der Fernsehdatenbank FESAD ändert sich auch in den 2000er und 2010er Jahren nichts. Insgesamt tauchen die Begriffe Westerbork und die häufige Fehlbenennung »Wester-

borg« 220 Mal in der FESAD-Datenbank auf, aber nur selten beziehen sie sich auf verwendetes Archivmaterial. Dennoch finden sich interessante Einträge, wie die Materialauflistung für den Dokumentarfilm *HITLERS MENSCHENHÄNDLER* (2012, Thomas Ammann, Stefan Aust, Caroline Schmidt):

KZ-Häftlinge mit Gepäck vor dem Transport in den Osten; Schild ›Westerbork – Auschwitz‹ (Schriftzug) am Zug; Schriftzug an einem Waggon ›74. Pers. <‹; Kind mit Kopftuch schaut apathisch aus dem Waggon.

Seit Beginn der 2020er Jahre gibt es unter den 36 ermittelten Filmen mit Westerborkmaterial zwei, die hier abschließend Erwähnung finden sollen, und zwar die niederländische Produktion *GEMMEKER* (2020, Robert Schinkel) und die kontrovers diskutierte US-amerikanische Serie *THE US AND THE HOLOCAUST* (2022, Ken Burns). *GEMMEKER* ist ein gut halbstündiges Drama, in dem zwei Schauspieler das 1947 von Mauritz Frankenhuis mit dem damals inhaftierten Lagerkommandanten von Westerbork Albert Konrad Gemmeker geführte Interview nachspielen. Frankenhuis hat das Interview kurz nach seinem Besuch zu einem Buch verarbeitet und veröffentlicht.⁴¹⁸ Der Westerborkfilm wird in dem Gespräch nicht thematisiert. Für die Bilderwanderung relevant ist *GEMMEKER*, weil auf das Drama mehrere Minuten neu gescannte und nachkolorierte Szenen des Westerborkfilms folgen. Ausgangsmaterial ist das 2019 aufgefundene Negativmaterial. *GEMMEKER* zeigt das Westerborkmaterial also erstmals in noch nie vorher gesehener Schärfe und Detailgenauigkeit. Hinzu kommt, dass die Kolorierung nicht nur die Farbigkeit der Anzüge der Ordnungsdienstler und den roten Anstrich der Waggon erstmals in Erscheinung treten lässt. Durch Einfärbungen wird die spiegelnde Oberfläche einer Wasserpfütze erkennbar und durch selektive Lichtbestimmung treten Details aus dem Inneren der Waggon hervor, die vorher nicht zu sehen waren. In der für *GEMMEKER* erstellten Bearbeitung des Materials werden also auch Eingeweihten neue Erkenntnisse offenbart. Obwohl die Veröffentlichung kaum über die Grenzen der Niederlande hinaus wahrgenommen wird – der Film läuft lediglich auf den internationalen Filmfestspielen in Seoul – hat diese Bearbeitung und ihre zeitweilige Verfügbarmachung als Webstream in Kombination mit der Gemeinfreiheit das Potenzial, über das bisherige Maß hinaus Dokumentarfilmer für den Westerborkfilm zu interessieren. Allerdings scheint es in den Kontexten, in denen das Westerborkmaterial aktuell verwendet wird, kaum Interesse an solchen Bearbeitungen zu geben, und so konnte bisher keine Verwendung dieser Version nachgewiesen werden. Es findet sich zwar eine Ver-

wendung von koloriertem Westerborkmaterial in *THE DEVIL'S CONFESSION: THE LOST EICHMANN TAPES* (2022, Yariv Mozer) und die Kolorierung wird sogar in den Rezensionen erwähnt,⁴¹⁹ allerdings handelt es sich nicht um das aufwändig eingefärbte Material aus Robert Schinkels Kurzfilm *GEMMEKER* von 2020, sondern um eine andere, recht unscharfe Abtastung.

Obgleich der Holocaust seit der Postkolonialismus-Debatte und der von A. Dirk Moses angestoßenen Diskussion um den »Katechismus der Deutschen«⁴²⁰ vor allem im Zusammenhang mit der Singularitäts- und Israelkritik in den Blick genommen wird und diese Entwicklung in Bezug auf eine mögliche Verdrängung der Holocausterinnerung ernst genommen werden muss, findet derzeit eine weitere, eher graduelle Umdeutung statt, und zwar in Bezug auf die Frage nach der Mitwisserschaft seitens der Alliierten. War dies bereits in den 1980er Jahren eine Frage, die außerhalb der Mehrheitsgesellschaft in wenig beachteten Filmen wie *WHO SHALL LIVE AND WHO SHALL DIE?* (1982, Laurence Jarvik) diskutiert wurde, so holt Ken Burns das Thema in seiner an ein Massenpublikum gerichteten Serie *THE US AND THE HOLOCAUST* (2022) überraschend wieder auf die Leinwand. Allerdings bleibt Burns nicht bei der Kritik an der Untätigkeit der informierten Alliierten, sondern bietet ein ganz neues Narrativ, das zwar die mangelnde Hilfe für die verfolgten Jüdinnen und Juden anprangert, diese jedoch als unglücklichen Vorlauf einer dann umso erfolgreicheren Beendigung des Holocaust am Ende des Krieges darstellt. Trotz der Einengung der Perspektive auf eine nationale, US-amerikanische Selbstbefragung und trotz des Versuchs einer Bestätigung der entscheidenden Rolle der USA für die Beendigung des Holocaust, enthält die Serie quasi im Vorbeigehen einige nur schwer verdauliche Kommentare auf die aktuellen Debatten in Europa, in denen es ja auch um die Frage nach der Vergleichbarkeit des Holocaust mit anderen Unrechtssystemen und Genoziden geht. Burns vergleicht in einer für deutsche Medien unvorstellbaren Distanziertheit die Rassengesetze der Amerikaner:innen und der Nationalsozialist:innen als ähnliche Begleiterscheinungen rassistischer Gesellschaften und mutmaßt, die Deutschen hätten die Nürnberger Gesetze entlang US-amerikanischer Regelungen zur Rassentrennung aus den Südstaaten modelliert. Hier geht es sicher auch um den Reiz des Tabubruchs. Burns unterschlägt dabei jedoch den inhärenten Vernichtungswillen des deutschen Antisemitismus, der für den US-amerikanischen, auf Ausbeutung abzielenden Rassismus weniger typisch ist. Er stellt aber auch bisher falsch Dargestelltes richtig. Burns bricht zu Recht mit dem Mythos der unwissenden Alliierten. Er verwendet fast das gesamte kanonische Archivmaterial, setzt das Westerborkmaterial aber nur sehr spärlich ein. Das Presseecho

befasst sich kaum mit dem Archivmaterial und lediglich die Passagen mit Nazi-aufmärschen in Amerika finden sporadisch Erwähnung. So kehrt der Holocaust-Dokumentarfilm als erinnerungskulturelle Manifestation und damit auch die Holocausterinnerung selbst mit *THE US AND THE HOLOCAUST* an den Punkt in der Geschichte zurück, von dem aus unsere Untersuchung ihren Ursprung nahm – den sozialen Gedächtnissen vom Judenmord, die bereits entstanden, während der Genozid vollzogen wurde. *THE US AND THE HOLOCAUST* wird in der Presse als Kommentar auf die internationale Flüchtlingskrise gewertet und die Anklage, zu wenig getan zu haben, wird als aktueller Appell an einen menschlicheren Umgang mit den Flüchtlingen interpretiert. Auch wenn diese Instrumentalisierung von manchen als Relativierung des Holocaust gewertet wird, könnte man sie auch als guten Abschluss einer langen Entwicklung betrachten. War die Verfolgung der Juden und Jüdinnen nach dem Krieg zunächst weiterhin eine unerwünschte Erinnerung, wurde die verspätete Historisierung des Judenmords durch eine Transformation der Jüdinnen und Juden zu Mitmenschen im Kontext der mitfühlenden Holocausterinnerung möglich. Die Singularitätsthese verhinderte jedoch, dass dieser Status zu wirklicher Gleichheit führte. Weiterhin galten für die Opfer des Holocaust andere Regeln als für Opfer anderer Konflikte – Gefolterte und Tote durften beispielsweise gezeigt werden. Mit dem Eingeständnis, den Judenmord trotz Kenntnis und Möglichkeit nicht verhindert zu haben, werden die Juden und Jüdinnen einerseits erneut als Verlassene sichtbar. Mit dem Appell, die Wiederholung solcher Fehlentwicklungen in Zukunft zu vermeiden, werden sie jedoch nicht nur wieder in den Kreis der Mitmenschen aufgenommen, sondern die Jüdinnen und Juden tragen zu einer Aufwertung der heutigen Flüchtlinge bei, und die aktuelle Situation erscheint wie eine zweite Chance, Fehler aus der Vergangenheit wiedergutzumachen. Das Westerborkmaterial spielt in diesen Entwicklungen, wie gezeigt werden konnte, eine maßgebliche Rolle. Es illustriert in der dritten Folge von *THE US AND THE HOLOCAUST* eine Passage über die Deportation der Familie von Anne Frank nach Auschwitz. Auch wenn der Zug im Westerborkfilm einige Monate vorher abfuhr, scheint diese illustrative Verwendung legitim. Die Tragik dieser Szenen liegt darin, dass das Umdenken in den USA zu diesem Zeitpunkt bereits eingesetzt hat, dieser Sinneswandel für Anne Frank aber zu spät kommt.

Damit wird deutlich, dass Ken Burns mit *THE US AND THE HOLOCAUST* nicht nur an die verschütteten Ursprünge der Holocausterinnerung zurückkehrt. Er erneuert auch ein längst vergessenes Narrativ, das bereits am Anfang der Verarbeitung der NS-Gräuel durch die Alliierten steht, nämlich die Anklage der Bil-

der aus Bergen-Belsen, die schon direkt nach dem Krieg die Frage nach dem Zuspätkommen aufwerfen. Schon in den 1990er Jahren wird diese Interpretation auf die Bilder der abgemagerten bosnischen Flüchtlinge übertragen. Damals klagten britische Zeitungen mit dem Slogan »Belsen '92« die Zustände in serbischen Gefangenenlagern an und stellen einen direkten Zusammenhang zum Zuspätkommen der Alliierten im Zweiten Weltkrieg her.

Historisch nicht ganz korrekt, aber die Gleichzeitigkeit von Befreiung und weiter ablaufenden Deportationen demonstrierend, wird das Westerborkmaterial vom Mai 1944 in *THE US AND THE HOLOCAUST* hinter das Archivmaterial von der Befreiung Majdaneks im Juli 1944 montiert. Es illustriert die Deportation der Anne Frank im September. In der Tat fahren auch nach der Befreiung von Majdanek noch fünf weitere Transporte von Westerbork nach Auschwitz, Theresienstadt und Bergen-Belsen. Damit verstärkt sich das tragische Moment der gescheiterten Rettung, die sich schon in greifbarer Nähe befindet. Das Westerborkmaterial erweist sich so ein weiteres Mal als für eine Reformierung der Holocausterinnerung konstitutiv. Bezeichnenderweise beziehen sich fast alle Zeitungskritiken auf ein Anne-Frank-Zitat aus der dritten Episode und somit auf die Passage mit dem Westerborkmaterial. Verwendet werden Szenen von der Metallverwertung und Einstellungen mit Juden und Jüdinnen am Bahnsteig sowie eine Einstellung des abfahrenden Zugs. Keine der ikonischen Bilder, weder Sattela noch die Toten vom aus dem Lager fahrenden Zug werden gezeigt. Die Auswahl ist nicht auf Effekt ausgelegt, sondern eher pragmatisch und sachlich. Die zwei Einstellungen von der Metallverwertung illustrieren die Zwangsarbeit der Familie Frank, deren Geschichte der Montage unterlegt ist.

2007 taucht das Westerborkmaterial erstmals indirekt in einem Comic auf, und zwar in Eric Heuvels *Die Suche*, einem vom Anne-Frank-Haus in Zusammenarbeit mit dem Jüdischen Historischen Museum in Amsterdam entwickelten Konzept für Bildungszwecke.

Viele Details sind Bezugnahmen auf das Westerborkmaterial. Der karge Bahnsteig mit den Pfützen, die Uniformierten mit dem Hund, der Soldat am Waggon, die »76«, ⁴²¹ die mit Kreide auf einen Waggon gemalt wird, auf dem das bekannte Schild »Westerbork-Auschwitz, Auschwitz-Westerbork« angebracht ist, die fahrbare Bahre, das Schließen der Waggontüren und das Fässchen für die Notdurft haben alle ihren Ursprung im Filmmaterial. Diese indirekte Verwendung und die animierten Aquarelle aus *THE NUMBER ON GREAT-GRANDPA'S ARM* sind deutliche Zeichen dafür, wie sehr das Westerborkmaterial immer noch Teil der



Abb. 66 Zeitungen mit dem an Bergen-Belsen erinnernden Bild des abgemagerten Bosniers.

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

kollektiven Bildergedächtnisse ist, auch wenn das konkrete Wissen über den Film bereits wieder abnimmt.

2021 veröffentlichen Broersma und Rossing eine aktualisierte Version ihrer Broschüre *Kamp Westerbork gefilmd*, dieses Mal als hochwertige Hardcover-Ausgabe. Mehr noch als dem Vorgänger gelingt es diesem Buch, die Geschichte des Westerborkfilms mit den Schicksalen von vage identifizierten Holocaustopfern und -überlebenden zu verweben. Es ist daher ein wichtiger Beitrag zur Erneuerung der Holocausterinnerung in den Niederlanden. Die Verwendungen des Westerborkmaterials haben sich durch die Ernennung zum Weltdokumentenerbe 2017 nicht nennenswert verändert. Den wichtigsten internationalen Popularitätsschub stellt die Veröffentlichung durch Farockis AUFSCHUB 2007 dar, und in



Abb. 67 *Die Suche* (2007, Eric Heuvel).

den Niederlanden ist die Entdeckung der Settela 1994 das für das Filmgedächtnis wichtigste Ereignis. Trotz der Debatten über den »Katechismus« und die Singularität des Holocaust hat sich an der weltweiten Verbreitung einer von Mitleid bestimmten Holocausterinnerung bis heute nichts geändert. Allerdings hat sich auch an einem weltweit verbreiteten Antisemitismus nichts geändert, und die Erinnerung an den Holocaust muss weiterhin als wichtige Form seiner Bekämpfung weitergegeben und erneuert werden.

- 1 In Anlehnung an den Begriff des *carriers* aus Erlls Theorie vom *travelling memory* wird von *carrier films* oder Trägerfilmen gesprochen, wenn von Dokumentarfilmen die Rede ist, die Archivmaterial verwenden.
- 2 Vgl. Filmlexikon der Uni Kiel, URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:Re-educationfilms-5247> (zuletzt besucht: 20.10.2023).
- 3 Vgl. Steinle 2007, S. 276.
- 4 Vgl. Baron 2014.
- 5 Leyda 1964, S. 96.
- 6 Vgl. Ebbrecht-Hartmann 2016.
- 7 Für eine detaillierte Darstellung der komplizierten und immer wieder verschobenen Herstellung von NÜRNBERG UND SEINE LEHRE vgl. Lindeperg 2021.
- 8 Die dieser Analyse zugrundeliegende deutsche Originalfassung aus dem Bundesarchiv Filmarchiv (BA 35641-1) stimmt vom Schnitt her mit der auf Blu-Ray veröffentlichten englischen Fassung (mit Ausnahme einzelner Frames beim Mogilew-Material) überein. Auch der Kommentar und die zitierten Dokumente sind exakt übersetzt. Die deutsche Fassung erklärt lediglich bei einer kurzen Montage aus Befreiungsbildern, die in der englischen Fassung stumm ist, die Opfer seien das Ergebnis »wissenschaftlichen Mords« und des »nationalsozialistischen Ideenguts«.
- 9 Das Voice-over hält sich nicht streng an Höß' Wortlaut, gibt ihn aber sinngemäß richtig wieder. Der auffällige Wechsel in der Bezeichnung der Mordopfer findet sich auch bei Höß wieder, der in Passagen über die konkrete Tötung von »Menschen« spricht, bei statistischen Aufzählungen aber von »Juden«.
- 10 Vgl. Lindeperg 2021, S. 347.
- 11 Eine Besprechung in *Die Filmwoche Nr. 50* (3. Jahrgang 1949) erwähnt, dass der Film nur »in den üblichen kleinen Anzeigen des Wochenprogramms angekündigt« wurde.
- 12 *Berliner Zeitung*, 11.3.1949.
- 13 *Neues Deutschland*, 24.9.1949. Stuart Schulberg fertigt 1947 eine englische Fassung für seine Vorgesetzten an. Diese wird aber erst in den 1990er Jahren in den USA öffentlich

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

aufgeführt und in den 2000er Jahren von der Tochter Stuart Schulbergs als Blu-Ray-Edition veröffentlicht.

- 14 Vgl. Leyda 1964, S. 73.
- 15 Die verzögerte Herstellung, die von Lindeperg 2021 detailliert rekonstruiert wird, erinnert an die Produktionsgeschichte von Sidney Bernsteins GERMAN CONCENTRATION CAMP FACTUAL SURVEY.
- 16 Vgl. Lindeperg 2010.
- 17 In DU UND MANCHER KAMERAD (1956, Annelie und Andrew Thorndike) werden zum ersten Mal ein paar wenige Einstellungen aus dem Ghettofilm gezeigt, allerdings erhält auch dieser Film nur wenig Resonanz.
- 18 Peter Schier-Gribowsky wird immer wieder Peter Schier-Gribowski mit »i« am Ende genannt (auch in der IMDb). In den Vor- und Abspanntiteln von AUF DEN SPUREN DES HENKERS und ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR! und auch im erhaltenen Schnittprotokoll von ALS WÄR'S EIN STÜCK VON DIR! wird der Name mit »y« geschrieben, daher wird diese Schreibweise hier verwendet.
- 19 Ab Mitte der 1990er Jahre gerät dieser Zusammenhang mehr und mehr in den Fokus der Psychoanalyse. Vgl. Anita Eckstaedt: *Nationalsozialismus in der »Zweiten Generation«. Psychoanalyse von Hörigkeitsverhältnissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
- 20 Für den Begriff der umstrittenen Erinnerung siehe: Joshua D. Zimmermann: *Contested Memories: Poles and Jews During the Holocaust and Its Aftermath*. New Jersey: Rutgers University Press 2003.
- 21 Eine ausführliche Rekonstruktion der Aufführungen findet sich u. a. bei Lindeperg 2021.
- 22 Auch der sowjetische Film OSWIECIM wurde gezeigt sowie diverse Einzelsujets. Für eine Übersicht siehe Lindeperg 2021.
- 23 Teile des »Ghettofilms« aus Warschau hingegen lagen Budd Schulberg vor und wurden nicht zur Aufführung ausgewählt.
- 24 Verfahrensnummer: NL010. Verfahrensgegenstand: »Hatte als HSSPF und Generalkommissar für das Sicherheitswesen in den Niederlanden maßgeblichen Anteil an der Entrechtung, Verhaftung und Deportation der niederländischen Juden, von denen über 100.000 den Tod fanden. Durchführung von Razzien und Verhaftungen für den Arbeitseinsatz in Deutschland. Deportation einiger Tausend Studenten nach dem Attentat auf General Seyffard, den Führer der niederländischen Freiwilligen Legion der Waffen-SS. Bekämpfung der Widerstandsbewegung durch sog. Silbertanne-Aktionen, Repressalerschießungen, Sippenhaft, Kollektivgeldstrafen und Beschlagnahmen privaten Eigentums sowie durch die Einziehung der Rundfunkgeräte in den Niederlanden.« [meine Übersetzung, F.S.] URL: <http://www1.jur.uva.nl/junsv/ned/NL-Verfahren/NL010.htm> (zuletzt besucht: 19.11.2017).
- 25 Polygon Hollands Nieuws week 48-15 (cat.nr. 002338-001), siehe auch URL: https://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=1099 (zuletzt besucht: 5.10.2017).
- 26 »Met gebruikmaking van in het kamp Westerbork vervaardigde smalfilm-opnames, ter beschikking gesteld door het Rijksbureau voor Oorlogs-documentatie.« »Unter Gebrauch

des im Lager Westerbork angefertigten Schmalfilmmaterials, vom Reichsbüro für Kriegsdokumentation bereitgestellt.« [meine Übersetzung, F.S.]

- 27 Meine Übersetzung, F.S.
- 28 So wurde ein versuchtes Attentat auf Rauter im März 1945 mit der willkürlichen Erschießung von 263 Geiseln »vergolten«.
- 29 Für eine genauere Übersicht über das Material siehe Kapitel 5.
- 30 Laufende Nummer des Verfahrens: NL062. Verfahrensgegenstand: »Kommandant des KL Westerbork. Mitwirkung an der Deportation von rund 100.000 Juden in KL oder Vernichtungslager in Polen, Deutschland und der Tschechoslowakei. Veranlassung der Deportation von Juden, die gegen die Lagerordnung verstossen hatten oder nach misslungener Flucht wieder aufgegriffen worden waren. Anordnung Häuser versteckt lebender Juden zu plündern und niederzubrennen.« [meine Übersetzung, F.S.] URL: <http://www1.jur.uva.nl/junsv/NED/Angelagtenfr.htm> (zuletzt besucht: 19.11.2017).
- 31 Der genaue Wortlaut: »Das habe ich nie gesehen, Herr Präsident, es sind eine ganze Menge Geschriften gemacht worden, die mir noch gezeigt werden sollten, zum Gutachten, ob sie noch hineinkommen oder nicht. Was sie mir da zeigen, kenne ich noch nicht.« Vgl. Prozessakten im Niederländischen Nationalarchiv, Inv 145 I-III = BRvC 135/49; Wagenaar 2016, S. 53.
- 32 NIOD, 250i Dokument 854 (Nr. 45 und 49).
- 33 Vgl. Lindeperg 2021.
- 34 Signatur: ISA-Courts-JerusalemDisCourt-00101g; mit der Beschreibung »Photographs and films that were displayed in the Eichmann trial, pictures from the ghetto, concentration camps, a scene with children's drawings. T-1382, T-1383; location copies: Kg/447, Ka/447«. Allerdings ist das Material offenbar nicht mehr im Originalzustand. Die mir vorliegende Digitalisierung ist nicht identisch mit der Schnittfassung, die in der TV-Übertragung vom Eichmannprozess zu sehen ist.
- 35 Es hat sich eine Erklärung vom Direktor des Reichsinstituts für Kriegsdokumentation Loe de Jong vom 16. November 1960 erhalten, in der er die Echtheit des Materials bestätigt. Israelisches Staatsarchiv, Akte 3067/3-N, Dokument O-II (1579).
- 36 Ebenfalls zur Aufführung kamen der Film aus Libau und die US-Version von NUIT ET BROUILLARD.
- 37 Sylvie Lindeperg, Annette Wieviorka: The two stages of the Eichmann Trial. In: Giselda Pollock, Max Silverman (Hg.): *Concentrationary Memories*. New York: Ibtauris 2014, S. 59 ff.
- 38 In einem 1986 geführten Interview gibt Hurwitz detaillierte Einblicke in seine Überlegungen bei der Aufzeichnung, siehe URL: <https://leohurwitz.com/interview/interview-with-leo-hurwitz-on-the-meaning-and-the-making-of-the-eichmann-trial/> (zuletzt besucht: 2.1.2024).
- 39 Vgl. Lindeperg, Wieviorka 2014, S. 73 f.
- 40 Lindeperg, Wieviorka 2014, S. 64.

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

- 41 Um den Verbleib der Videobänder ranken sich allerlei Legenden. Eyal Sivan behauptet, er habe für die Produktion seines Dokumentarfilms *UN SPÉCIALISTE, PORTRAIT D'UN CRIMINEL MODERNE* (1999) Originalbänder in beklagenswertem Zustand vorgefunden und aufwändig restauriert. Seine Darstellungen gelten als umstritten.
- 42 »Naturally we will ensure suitable authentication of the incidents contained in these films. We shall produce witnesses who will be asked to testify under oath that this is how matters looked in fact.«
- 43 Sitzung 66, am 6. Juni 1961.
- 44 Daran erinnert sich Haim Gouri, vgl. Haim Gouri: *Facing the Glass Booth*. Detroit: Wayne State University Press 2004, S. 133. Das Buch erscheint 1962 unter dem Titel תא מול הזכוכית : ירושלים משפט : (wörtlich: »Vor der Glaszelle«) in Israel und wird laut worldcat.org erst 2004 in einer englischen Fassung veröffentlicht. Erst in einer viel späteren Sitzung (Nr. 73) werden die Filme als Beweismittel anerkannt und mit den Bemerkungen von Eichmanns Anwalt Dr. Servatius versehen archiviert. Die kompletten Sitzungsprotokolle gibt es beim Niskor-Projekt, URL: <http://www.nizkor.org/> (zuletzt besucht 2.2.2021).
- 45 Melkman leitet die Gedenkstätte von 1957 bis 1960. Sein Verhalten während der Besatzung war nach dem Krieg umstritten. Vgl. Adam Brown: *Judging »Privileged« Jews*. New York: Berghahn 2013.
- 46 Vgl. u.a. *The Miami Herald*, 11.5.1961 und *San Mateo Times*, 10.5.1961.
- 47 Welche der während des Eichmannprozesses gemachten Videoaufnahmen in den unterschiedlichen nationalen Berichterstattungen verwendet wurden, ließ sich im Rahmen meiner Recherchen nicht ermitteln.
- 48 Zwar ist die Sequenz erheblich kürzer als zu erwarten wäre, aber offenbar lief der Film im Gerichtssaal mit einer höheren Geschwindigkeit als üblich – die Abfolge der sichtbaren Einstellungen stimmt genau überein.
- 49 Die Montage stellt den Sonderfall einer mehrfachen Re- und Transmediation dar, da hier 16-mm-Westerborkmaterial in einem 35-mm-Essayfilm im Kontext des Eichmannprozesses projiziert wird und diese Aufführung dann wiederum fürs Fernsehen auf Video aufgezeichnet und nachträglich bearbeitet und ausgestrahlt wird.
- 50 Vgl. Gouri 1965/2004. Eine ausführliche Beschreibung der Vorführung vor Gericht findet sich bei Lindeperg 2010, S. 281 f.
- 51 Gouri 1965/2004, S. 134.
- 52 Vermerk aus dem Protokoll einer Sitzung in Anwesenheit von Gemmeker vom 11.11.1943: »g) Über die Diamant-Juden wurde eine vorläufige Vereinbarung getroffen (siehe Sondervermerk), wobei die endgültige Entscheidung der Reichsführer SS treffen soll.« (Yad Vashem Archives, Eichmann Material, File Number 1352).
- 53 Die erste Erwähnung der »Diamantjuden« in der Nachkriegszeit findet sich wahrscheinlich bei Presser, der sie bereits 1965 in seinem Buch über die Vernichtung der niederländischen Juden und Jüdinnen erwähnt, vgl. Presser 1968, S. 371 ff. Presser (dessen Vater

7.7 Der Westerborkfilm wird UNESCO Weltdokumentenerbe (2007–2023)

selbst im Diamanthehandel tätig war) weist hier auch auf den 19.5.1944 als Deportationsdatum hin. Ein weiterer Beleg für die Ambivalenz des Erinnerns und Vergessens.

- 54 Eichmannprozess, Sitzung 35, 10.5.1961, Bach zitiert eine Notiz des Treffens: »Die jüdischen Diamantenarbeiter sollen zunächst weiterhin frei bleiben, ihre Familienmitglieder in Westerbork konzentriert werden.«
- 55 Yad Vashem, Eichmann Trial, TR.3, Dokument 1352.
- 56 Eichmanprozess, Sitzung 83, deutsches Transkript Seite H1, 30.6.1961.
- 57 Vgl. Nbg. Dok. NO-DOK 1278, zitiert nach Hans de Vries: Herzogenbusch (Vught) – Stammlager, In: Wolfgang Benz, Barbara Distel (Hg.): *Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. (Bd. 7) Wewelsburg, Majdanek, Arbeitsdorf, Herzogenbusch (Vught), Bergen-Belsen, Mittelbau-Dora. München: C.H.Beck 2009, S. 144.
- 58 Undatierte Aussage, zitiert nach: Bettine Siertsema: *The Rescue of Belsen's Diamond Children*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2022, S. 75. Auch Renata Laqueur vermerkt die Ankunft des Transports vom 19. Mai 1944 in Bergen-Belsen und weitere Details über die »Diamant-Juden« in ihrem Tagebuch. Vgl. Renata Laqueur: *Bergen-Belsen Tagebuch*. Hannover: Fackelträger-Verlag 1989.
- 59 De Jong 1975 (Band 6 Teil 1), S. 298 ff.
- 60 Die Detailangaben über die »Diamant-Juden« stammen aus einer Online-Dependance von Yad Vashem: URL: <https://collections.yadvashem.org/en/deportations/5092550> (zuletzt besucht: 25.1.2024).
- 61 Vgl. NIOD 250i, Dok 0323, 002.
- 62 Vgl. URL: <https://zentrale-stelle-ludwigsburg.justiz-bw.de/pb/Lde/Startseite/Einrichtung/Gruendung+und+Zustaendigkeit> (zuletzt besucht: 28.7.2022).
- 63 Vgl. Michael Greve: Amnestierung von NS-Gehilfen – eine Panne? Die Novellierung des § 50 Abs. 2 StGB und dessen Auswirkungen auf die NS-Strafverfolgung. In: *Kritische Justiz*. Nr. 3, 2000, S. 412–424. URL: http://www.kj.nomos.de/fileadmin/kj/doc/2000/20003_Greve_S_412.pdf (zuletzt besucht: 28.7.2022).
- 64 Vgl. Frank van Vree: DE VLAG als lieu de mémoire: Film en de publieke herinnering aan de bezetting. In: *TMG Journal for Media History*, 2(1), p. 36–51, 1999. doi.org/10.18146/tmg.32.
- 65 Ebd., S. 47.
- 66 Vgl. URL: <https://www.delpher.nl/nl/kranten/> (zuletzt besucht: 20.12.2023).
- 67 Vgl. *De Tijd* 6.12.1948.
- 68 Vgl. *De Tijd* 29.4.1949. Trotz der widrigen Umstände hatte Max de Haas illustre Mitarbeiter. Laut niederländischer Presse hatte Cutterin Lien d'Oliveyra unter Fritz Lang den Klassiker METROPOLIS geschnitten (Vgl. *Het vrije volk*, 30.4.1949).
- 69 Walter Koppel und die Hamburger Realfilm werden schon im Vorfeld der Produktion als verantwortlich für »documentary footage« genannt, vgl. *The Arizona Post*, 3. März 1961. Obwohl die Berichterstattung sich auf das Attentat konzentriert, dem Regisseur Rotha kurz vor der Premiere beinahe zum Opfer gefallen wäre, wird auch über die Materialsuche und das verwendete Filmmaterial berichtet.

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

- 70 Vgl. Leyda 1964.
- 71 Vgl. u.a. Knoch 2001.
- 72 Vgl. Lindeperg 2010, S. 69 ff.
- 73 Zu solchen frühen Ansätzen einer Virtualisierung siehe Ebbrecht-Hartmann, Schmidt 2024.
- 74 Höß hatte, genau wie Gemmeker in Westerbork, in Auschwitz eine Villa, von der private Aufnahmen aus seinem Nachlass überliefert sind.
- 75 Es handelt sich hier um das von Paul Celan übersetzte Voice-over von Jean Cayrol aus der westdeutschen Verleihversion. »Züge sind vollgepfercht, verriegelt, 100 Verschleppte pro Waggon, kein Tag, keine Nacht, Hunger, Durst, Wahnsinn, Ersticken. [Pause] Eine Botschaft, manchmal wird sie aufgelesen [zwei Papierfetzen werden aus einer der Luken des Zuges geworfen]. Der Tod trifft seine erste Auswahl. Eine zweite folgt am Bestimmungsort bei Nacht und Nebel.« Diese zunächst kaum glaubhafte Behauptung wird von den Beschreibungen Ottensteins untermauert, die in Pressers *Ondergang* Eingang gefunden haben. Dort wird die Praxis des Postkarten aus dem Zug Werfens beschrieben. Auch Etty Hillesums letzte Postkarte wurde so versendet: Hillesum 1996, S. 360 (Postkarte vom 7.9.1943, versendet am 15.9.).
- 76 Dies ist bereits der vierte deutliche Blick in die Kamera. Sowohl im Westerborkfilm als auch im WFD-Material finden sich unzählige solcher in dokumentarischen Materialien eigentlich unzulässigen Adressierungen der Kamera.
- 77 Ein Echo dieser Montage findet sich in den Erinnerungen von Crasa Wagner in SETTELA, GEZICHT VAN HET VERLEDEN, vgl. Kap. 6.5.
- 78 Lindeperg 2009, S. 33.
- 79 Ein expliziter Bezug auf die Deportation von Widerstandskämpfern findet sich in NUIT ET BROUILLARD bei TC 00:04:02:00.
- 80 Vgl. Lindeperg 2010, S. 47 ff.
- 81 Vgl. ebd., S. 279 ff.
- 82 Sanyal 2015, S. 129 ff.
- 83 Wie in FALKENAU, THE IMPOSSIBLE (1988, Emil Weiss, Samuel Fuller), oder GERMAN CONCENTRATION CAMPS FACTUAL SURVEY (1945/2014), vgl. Ebbrecht 2011, S. 113.
- 84 Außer dem WFD-Material, den zwei Zügen aus dem Westerborkmaterial, der Szene aus OSTATNI ETAP wird Material aus mindesten drei weiteren Quellen verwendet.
- 85 Leyda 1964, S. 90.
- 86 Vgl. *The Kingston Whig Standard* vom 30.4.1956, Titelseite.
- 87 *Neues Deutschland*, 19.7.1957.
- 88 Vgl. Thomas Hellmann: Von Stahl und Menschen 1953–1960. In: *Schwarzweiss und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92*. Potsdam/Berlin: Filmmuseum Potsdam, Jovis Verlagsbüro. 1996, S. 86. 1977 wird noch eine weitere Fassung in der DDR produziert, und bei der Aufführung in Oberhausen wurde möglicherweise eine Übersetzung live vorgelesen, die von der von Paul Celan abweicht, vgl. Tobias Hering: *Nuit et brouillard – Nacht*

7.7 Der Westerborkfilm wird UNESCO Weltdokumentenerbe (2007–2023)

und Nebel – Night and Fog. In: Vinzenz Hediger, Stefanie Schulte Strathaus (Hg.): *Accidental Archivism. Shaping Cinema's Futures with Remnants of the Past*. Lüneburg: Meson press, 2023.

- 89 Vgl. *Evening Sentinel*, 15.2.1960.
- 90 Das blieb bis in die 1970er Jahre so, vgl. *Manhattan Mercury*, 5.5.1972.
- 91 Vgl. *The Guardian* vom 9.6.1960, S. 6. Die Landeszentrale für politische Bildung hatte ursprünglich 200 16-mm-Kopien erstellen lassen, allerdings aus Kostengründen in Schwarz-Weiß. Siehe auch URL: <https://www.kurzfilmtage.de/de/archiv/re-selected-dossier/#c7517> (zuletzt besucht 2.5.2021).
- 92 Vgl. *LA Weekly*, 16.1.1981.
- 93 Charles Krantz: Teaching NIGHT AND FOG: History and Historiography. In: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies Center for the Study of Film and History* Volume 15, Number 1, February 1985, S. 2.
- 94 E. Schlagheck, *Film der Jugend*, Aachener Zeitung ohne Datum. Pressearchiv Filmuniversität Babelsberg.
- 95 *Der Westberliner Telegraf*, 3.7.1956.
- 96 *Stuttgarter Zeitung*, 3.7.1956.
- 97 Die Behauptung, Eislers Hayden-Zitate wären entfernt worden, findet sich auch in Rezensionen des Buchs *Nacht und Nebel* von Sylvie Lindeperg 2010, sie trifft aber auf keine der überlieferten Fassungen zu.
- 98 »Auch die Nutzung der ›Anlage‹, der Abtransport der Opfer, vollzieht sich, ohne großes Aufsehen zu erregen. Züge rollen heran, Menschen, die man mit ›Sternen‹ auszeichnete, um sie als ›Unwert‹ zu kennzeichnen, verschwinden spurlos, ...«
- 99 Vgl. Lindeperg 2010 und van der Knaap 2006. Lindeperg geht im Kapitel über die Herstellung des Films auf das Westerborkmaterial ein, erwähnt es später nur noch einmal beim Eichmannprozess, da Haim Gouri explizit auf das Bild der Settela eingeht. Vgl. Kapitel 7.2.1.
- 100 URL: http://www.durchblick-filme.de/nacht_und_nebel/10_Verbrehen.htm (zuletzt besucht: 6.12.2017).
- 101 Von den zwölf verwendeten Einstellungen finden sich sechs nicht in NUIT ET BROUILLARD.
- 102 Weder das Bundesarchiv-Filmarchiv noch das Staatliche Filmarchiv der DDR verfügten über Kopien des Westerborkmaterials in ihren Beständen.
- 103 Kopie eines Briefs vom 21.1.1958. NIOD Amsterdam archive 700 Correspondence RIOD, inventory number 1062.
- 104 Ebd.
- 105 Brief vom 25.1.1958 an Loe de Jong. NIOD Amsterdam archive 700 Correspondence RIOD, inventory number 1062.
- 106 Die Berichte über Deportationen in die Vernichtungslager in Personenzügen in Lanzmanns SHOAH sind eine Ausnahme in der erinnerungskulturellen Befassung mit dem Holocaust.

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

- 107** Vgl. DEFA-Stiftung, URL: <https://www.defa-stiftung.de/filme/filme-suchen/ein-tagebuch-fuer-anne-frank/> (zuletzt besucht: 14.1.2024). Laut *Berliner Zeitung* und *Neues Deutschland* (27.2.1959) kommt der Film sogar bereits am 26. Februar in die Kinos und wird parallel in Amsterdam und Warschau gezeigt sowie im polnischen Fernsehen gesendet.
- 108** Vgl. Eintrag bei www.filmportal.de.
- 109** Vgl. *Neues Deutschland*, 26.2.1959, Titelseite.
- 110** Vgl. Hellmann 1996, S. 85. Zur Holocausterinnerung in der DDR, siehe: Olaf Groehler: Der Holocaust in der Geschichtsschreibung der DDR. In: Ulrich Herbert, Olaf Groehler: *Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in beiden deutschen Staaten*. Hamburg: Ergebnisse Verlag 1992.
- 111** Vgl. *Overijssels Dagblad* und *Provinciale Drentsche en Asser Courant*.
- 112** Vgl. *Guilders Dagblad*, *Het Binnenhof* u. a.
- 113** Vgl. *Provinciale Drentsche en Asser Courant*, 17.3.1959.
- 114** Vgl. *De Waarheid*, 16.3.1959.
- 115** Vgl. *Algemeen Handelsblad*, 27.2.1960.
- 116** Vgl. *Der Neue Mahnruf* Nr. 5 Mai 1959, S. 2.
- 117** Weitere Aufführungen in Wien am 9.11.1959 und am 13.3.1962. Auf den »VII. Weltfestspielen der Jugend und Studenten für Frieden und Freundschaft« (26.7. bis 4.8. in Wien) erhält der Film die Silbermedaille.
- 118** Hellmann 1996, S. 85.
- 119** Vgl. *Berliner Zeitung*, 18.6.1959.
- 120** Vgl. *Neue Zeit*, 6.8.1959.
- 121** Vgl. *Neue Zeit*, 22.7.1959.
- 122** Ein längerer Bericht in *Deutsche Filmkunst* Nr. 3, 1959 geht zwar auf die Recherche in Amsterdam ein und nennt das »KZ« Westerbork, erwähnt aber weder Deportationen noch den Westerborkfilm.
- 123** *Filmspiegel*, 22/1959, S. 2.
- 124** Vgl. *Neue Zeit*, Nr. 260, 6.11.1959.
- 125** Vgl. *Neue Zeit*, Nr. 128, 2.6.1960.
- 126** Zum Interministeriellen Filmprüfungsausschuss siehe Andreas Kötzing: »Der Bundeskanzler wünscht einen harten Kurs ...« Bundesdeutsche Filmzensur durch den »Interministeriellen Ausschuss für Ost / West-Filmfragen«. In: Johannes Roschlau (Hg.): *Kunst unter Kontrolle – Filmzensur in Europa*. München: edition text + kritik 2014.
- 127** Vgl. *Der Spiegel*, 7.6.1960.
- 128** Ebd.
- 129** Dokumentarfilm- und Fernsehpublizistik in der DDR: Retrospektive zur XII. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen, Berlin 1969, S. 10.
- 130** Nachweisen lassen sich solche Wiederaufführungen für die Jahre 1961, 1963, 1965, 1969, 1970, 1975, 1979 und 1983.

7.7 Der Westerborkfilm wird UNESCO Weltdokumentenerbe (2007–2023)

- 131** Premiere: 25. April 1960 in Schweden, Göteborg, 12. Juli 1960 in der BRD. Bis Ende 1961 folgen weitere Kinostarts in Österreich, Dänemark, Frankreich, Finnland, Japan, USA, Ungarn und Mexiko. Die IMDb listet darüber hinaus nationale Verleihtitel für Albanien, Belgien, Brasilien, Polen, Jugoslawien, Kanada, Italien, Spanien und Griechenland.
- 132** Erwin Leiser: *Gott hat kein Kleingeld*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 147.
- 133** TC 01:05:00–01:16:00
- 134** TC 01:26:20–01:28:30
- 135** TC 01:28:30–01:30:00
- 136** TC 01:30:00–01:31:30
- 137** TC 01:48:26–01:51:45
- 138** »Sklavenarbeiter aus allen besetzten Ländern werden nach Deutschland verschleppt, um der Kriegsindustrie zu dienen. Bis Ende 1944 sind 4.795.000 Männer und Frauen nach Deutschland deportiert worden. Unter anderem aus Russland, Polen, Frankreich, Belgien, Holland, Jugoslawien und sogar Italien. Sie werden auf der Straße verhaftet oder aus ihren Wohnungen geholt und in Viehwagen abtransportiert. Viele sterben auf der Reise. In Osteuropa richtet Himmler riesige Konzentrationslager ein. Hunderttausende von Menschen werden hierher gebracht. Die noch gesunden werden Sklavenarbeit machen, die übrigen werden ausgerottet.«
- 139** Vgl. *Neues Deutschland*, 28.7.1960.
- 140** Vgl. *Neues Deutschland*, 9.11.1960. Das Programm des Festivals in San Francisco weist den Film unter dem Titel MEIN KAMPF aus, URL: https://issuu.com/sffilm/docs/1960_siff4_cropped (zuletzt besucht: 4.10.2023).
- 141** Leiser 1993, S. 154.
- 142** Vgl. *Der Spiegel*, 33 1987, 9.8.1987.
- 143** Leiser verwendet inklusive der Tonzitate 110 Einstellungen aus TRIUMPH DES WILLENS, zusammengenommen etwa 8 Minuten (geprüft wurde die schwedische Premierenfassung, die späteren Fassungen sind alle kürzer). Die von Riefenstahl festgestellte Länge von 337 Metern würde mehr als zwölf Minuten bedeuten und ist sicherlich nicht richtig. Wahrscheinlich hat Riefenstahl einfach alle Einstellungen von den frühen Reichsparteitaggen zusammengezählt. Diese Aufnahmen stammen aber teilweise aus Wochenschauen und nicht aus TRIUMPH DES WILLENS.
- 144** Vgl. *Rheinische Post*, 26.5.1960.
- 145** *Westdeutsche Allgemeine*, 14.7.1960.
- 146** Vgl. u.a. *Süddeutsche Zeitung*, 15.7., *Neue Ruhrzeitung*, 20.7. und *Tagesspiegel*, 19.7.1960.
- 147** Vgl. *Die Welt*, 16.7., *Welt der Arbeit*, 22.7. und *Kölnische Rundschau*, 13.8.1960.
- 148** TÄTIGKEIT DER POLIZEI IM GENERALGOUVERNEMENT 1941 (A: BA). PR: wahrscheinlich Film- und Bildstelle der Technischen Polizeischule. 35 mm, b/w, 427 m. 15 min. BA M 24496. Vgl. <https://film-history.org/issues/text/filmography-genocide#filmography>, wird erwähnt u.a. in der *Berliner Morgenpost*, am 29.7.1960.
- 149** Vgl. *FAZ*, 29.7.1960.

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

- 150 Vgl. *Die Welt*, 16.7.1961.
- 151 Vgl. *Mannheimer Morgen*, 3.9.1960.
- 152 Leiser 1993, S. 157.
- 153 Vgl. *The Guardian*, 17.4.1961.
- 154 Vgl. *Daily News*, 22.4.1961; besonders detaillierte Beschreibungen finden sich im *Los Angeles Mirror*, 27.4.1961 sowie in der *St. Louis Post*, 12.5.1961.
- 155 *The Philadelphia Inquirer*, 13.5.1961. Der Artikel gibt auch Leisers spekulative Behauptung über den Ghettofilm wieder: »Much of the Warsaw footage was never seen before. Even with a nation under Hitler's thumb, Goebbels was afraid of a reaction toward pity and humanity.«
- 156 Vgl. *The Guardian*, 17.4.1961.
- 157 *Santa Barbara News*, 11.5.1961; auch als »German-born Swede« im *Los Angeles Mirror*, 27.4.1961.
- 158 *New York Times*, 22.4.1961.
- 159 Ebd. Der Bericht geht auch auf Leisers Kommentar zum Ghettofilm ein: »... which the film's editor, Erwin Leiser, a German-born Swede, says he found in an East Berlin film vault where it had been secreted because it was considered too shameful to show, bears terrible and sickening testimony to the brutality of Hitler's minions in their treatment of the Jews.«
- 160 Die Rezension in *Die Welt* vom 16.7.1960 gibt die Länge der Premierenfassung mit 100 Minuten an.
- 161 Der in der *Berliner Morgenpost* vom 29.7.1960 u.a. erwähnte Teil des Materials wurde nicht gekürzt.
- 162 In seinen Memoiren behauptet Leiser, MEIN KAMPF sei international unter der Auflage vertrieben worden, dass die Passagen über die Verfolgung der Juden nicht gekürzt werden, vgl. Leiser 1993, S. 155. Die vorliegenden Fassungen (Kinoverleihfassung, Super-8 und VHS) zeigen deutlich, dass diese Abmachung nicht befolgt wurde.
- 163 Vgl. https://www.filmportal.de/film/den-blodiga-tiden_21bf61274c774342ac5af9d2d3b15600
- 164 »1960 kom hakkorset igen.«
- 165 Eine solche Preisverleihung lässt sich nicht nachweisen. Es kann sich eigentlich nur um eine Aufführung im Rahmen der Berlinale handeln.
- 166 Die Duisburger Filmverleih- und Vertriebsfirma brachte den Film in sechs 8-mm-Spulen fürs Heimkino heraus (430,00 DM für die Tonfassung und 320,00 DM für die stumme Fassung). Die Fassung ist leicht gekürzt. So fehlt das Anfangsbild mit der Hakenkreuzschmiederei und die Szenen vom dritten Zug aus Westerbork sind entfernt worden. Die Einstellungen vom zweiten Zug hingegen sind enthalten, die Schnitfassung weicht also auch von der ersten deutschen Verleihfassung ab.
- 167 Vgl. *Der Spiegel*, 19.8.1973.
- 168 Vgl. *Frankfurter Rundschau*, 24.9.1965.

- 169 Vgl. *Der Spiegel*, 28.8.1977 und *Deutsche Volkszeitung*, 11.8.1977.
- 170 Vgl. FAZ, 26.2.2001, URL: <https://www.mauermuseum.de/besuch/vortraege-filme/> (zuletzt besucht: 4.10.2023). Leiser behauptet in seinen Memoiren, der Film laufe dort bereits seit 1978, vgl. Leiser 1993, S. 157.
- 171 Vgl. Günter Engelhard, Horst Schäfer, Walter Schobert in Zusammenarbeit mit der Wochenzeitung *Rheinischer Merkur / Christ und Welt* (Hg.): *111 Meisterwerke des Films. Das Video-Privatmuseum*. Frankfurt am Main 1989. Der Preis betrug stolze 195,00 DM. Die Zusammenfassung, die sich auf die ungekürzte, 122-minütige Fassung bezieht, bestätigt die öffentliche Wahrnehmung des Films und merkt fälschlicherweise an: »Wie es sich gehört, nehmen bei ihm die Aufnahmen aus dem Warschauer Ghetto [...] mehr Raum ein als die Darstellung des Kriegsverlaufs.« (S. 181)
- 172 Geprüft wurden die Atlas-Film VHS-Videokassetten von 1991 und 1995. Sie enthalten beide dieselbe Schnittfassung. Das Video ist 112 Minuten und 30 Sekunden lang, also nach der Korrektur des PAL-Speed-ups (Umrechnung von 25fps PAL auf 24fps *filmspeed*) 117 Minuten und 11 Sekunden und nicht 122 Minuten, wie auf der Hülle angegeben. Wie bei der deutschen Kinofassung von 1960 fehlt die Szene mit der Hakenkreuzschmiererei am Anfang. Anders als bei dieser ersten Kinofassung ist das Material vom dritten Zug aus Westerbork enthalten und auch die Schlusssequenz mit den Befreiungsbildern aus Auschwitz ist nicht gekürzt. Lediglich auf der Tonspur ist ein Fehler passiert. Kurz vor dem Westerborkmaterial reißt der Kommentar mitten im Satz ab, ein letzter Hinweis auf die hier vorgenommene minimale Schnittänderung.
- 173 Die Premiere findet am 26. Mai 1961 statt.
- 174 *Die Welt*, 15.7.1961.
- 175 *Der Tag, Berlin*, 18.7.1961.
- 176 *Der Spiegel*, 7.6.1961.
- 177 Leiser 1993, S. 156. Der Wahrheitsgehalt dieser Anekdote ist sicher nur begrenzt. Der Hinweis auf die fast gleichzeitige Arbeit im Staatlichen Filmarchiv der DDR trifft jedoch zu und die inhaltliche Nähe der beiden Filme ebenfalls.
- 178 »Die noch arbeiten konnten, arbeiteten im Ghetto. In Fabriken. Für die SS. Die anderen verfrachtete man in Züge. Man log ihnen vor, es sei eine Umsiedlung aufs Land hinaus. Für die in Warschau war es eine Umsiedlung nach Treblinka, eines der Vernichtungslager. Andere Todeszüge rollten nach anderen Todeslagern, aus ganz Europa. Das hier hat ein SS-Mann fotografiert. In Holland. Eichmann hat die meisten dieser Transporte organisiert [wahrscheinlich ein Bezug auf Leisers Eichmannfilm, der dieselbe Einstellung und ein ähnliches VO verwendet]. Aus Polen, aus der Ukraine, den Zigeunertransport, aus den Balkanländern, die Griechinnen aus Saloniki, den Transport aus Wien, aus Rom, aus Paris. Das auswärtige Amt [Gemmecker und die Offiziere sehen Listen durch] half mit. Deutsche Botschaften [Gemmecker und Offiziere vor den Waggonen] halfen mit [Gemmecker und der andere Offizier zeigen nach links und Rotha schneidet auf Settela]. In den Frachtwagen,

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

den Viehwaggons, ohne Brot, ohne Wasser, oft in tiefem Frost, Tage und Nächte lang, starben viele schon auf dem Weg.«

179 Vgl. *The Arizona Post*, 3.3.1961.

180 Vgl. *The Birmingham Post*, 24.8.1961. Rothas Ehefrau, die Irin Constance Smith, verletzte ihn während eines Ehestreits mit einem Messer.

181 *The Guardian*, 5.9.1961. »After looking at nearly two and a half million feet of film, a selection of almost completely unfamiliar material was made. While there is a bit of Riefenstahl here and there and a small excerpt from Pabst's ›Die [sic] Letzte Akt‹, the footage is unusual enough to keep the expert interested and the more general viewer excited.«

182 *Düsseldorfer Anzeiger*, 9.9.1961.

183 Vgl. Chris Wahl: »Thälmann ist tot. Aber Globke lebt noch.« Paul Rothas DAS LEBEN VON ADOLF HITLER (1961) zwischen Vergangenheitsbewältigung und Erinnerungskultur. In: *Filmsblatt* 63 (2017), S. 82–98. Für Österreich lassen sich einzelne Aufführungen 1964, 1965 und 1968 nachweisen.

184 Vgl. *Neue Zeit*, 20.11.1962.

185 *Ruhrnachrichten Essen*, 10.9.1961.

186 Bei TC 00:59:05:00.

187 Leiser 1993, S. 157.

188 Die Länge des Films wird von manchen Quellen mit 40 Minuten angegeben. Die hier untersuchte Fassung ist 63 Minuten lang, was dem Eintrag in der Fernsehdatenbank FESAD entspricht.

189 »Diese Originalaufnahmen zeigen die Abfertigung eines Vernichtungstransports niederländischer Juden im KZ Westerbork. Während täglich Judentransporte aus Westeuropa in die Gaskammern von Auschwitz rollten, wüteten im Osten die sogenannten Einsatzgruppen der SS. Mehr als eine Mio. Juden wurden von den vier Einsatzgruppen auf bestialische Weise ermordet. Die nun folgenden erschütternden Aufnahmen von Judenerschießungen im Osten wurden von einem deutschen Soldaten mit einer Schmalfilmkamera gemacht. Zum ersten Mal bringen wir diese Dokumente der deutschen Öffentlichkeit zur Kenntnis. Denn das geschah im Namen des deutschen Volkes.«

190 Die FESAD ist eine von mehreren Rundfunkanstalten (unter anderem der ARD, dem BR u. a.) seit 1986 unterhaltene Fernsehdatenbank. Für die vorliegende Untersuchung wurde vom DRA (Deutsches Rundfunkarchiv) eine Suchanfrage nach diversen Stichworten (wie Westerbork, Judendeportation usw.) sowie eine Suche nach den bereits bekannten Titeln mit Westerborkmaterial durchgeführt. Das Ergebnis einer Suche wird in Form von FESAD-Berichten pro Sendung ausgegeben.

191 Unter »Bildinhalt« führt der FESAD-Bericht auf: »Judendeportation (Holland), Juden werden in Güterzüge verladen.«

192 Übersetzt: Die Besatzung, der im Niederländischen alltagssprachliche Begriff für die Zeit der deutschen Okkupation 1940–1945.

193 De Jong 1996, S. 21–22.

7.7 Der Westerborkfilm wird UNESCO Weltdokumentenerbe (2007–2023)

194 Premiere: 25.11.1960.

195 Premiere: 3.5.1962.

196 Neben den Bildern von den Zügen werden folgende Szenen und Personen gezeigt: das Beladen der Loren mit Steinen am Oranjekanal, Arbeiter, die zum Lager zurücklaufen, Arbeiterinnen beim Entladen der Steine, die Flugzeugdemontage, die Batteriemontage, die Näherei, der Junge mit dem Spinnrad und die Spinnerei, der Schuster, die Spielzeugwerkstatt, die Lagerbühne, Max Ehrlich und Franz Engel, der dirigierende Pianist Willy Rosen, Max Ehrlich, Liesl Frank und Otto Aurich, das Orchester und Erich Ziegler.

197 »So kommen die Züge im Lager Westerbork an. Die Juden kommen als Gefangene aus ›der Reuse‹ Amsterdam mit der niederländischen Eisenbahn. Sie wurden durch niederländische Polizisten bewacht. Die jüdische Fliegende Kolonne steht bereit. Der Transport wird abgezeichnet. Dann werden die Ankommenden vom jüdischen Lagerpersonal registriert. Danach kommen sie ins Lager. Im Lager gibt es Sand, Schlamm und Baracken. Das Lager war vor dem Krieg für jüdische Flüchtlinge aus Deutschland gebaut worden. Es liegt in einer trostlosen Gegend, in Drenthe. Da sind Wachtürme und ein Zaun aus Stacheldraht. An den Toren stehen SS-Männer. Draußen wird es von niederländischer Polizei und Gendarmerie bewacht. In der Nähe stehen die Häuser des Kommandanten und höherer SS-Männer. Gemmeker lebt wie ein Pascha. Er feiert gern mit seiner Freundin und Sekretärin Frau Hassel. Aus Amsterdam ist aus der Fünften zu Besuch gekommen. Gemmeker kann sich erlauben, wonach ihm der Sinn steht. Dieser Gemmeker. Arbeiter hat er genug. Einmal kam in Westerbork eine Gruppe aus Vught an. Aber die waren nicht so schlimm dran wie die 200 schwer misshandelten aus dem SS-Ausbildungszentrum Avegoor bei Ellecom. Auschwitz ist vielleicht noch schlimmer als Ellecom, denkt man. Und man flüchtet sich in die Arbeit für die Deutschen. Wer arbeitet, darf bleiben. Es wurde hart gearbeitet. Anders als auf diesen Aufnahmen, die auf deutschen Befehl gemacht wurden. Man flüchtet in die Arbeit. Die Leitung des Lagers haben jüdische Flüchtlinge aus Deutschland inne. Sie kamen zuerst. Sie bekamen die bevorzugten Posten und die besseren Wohnungen. Sie werden beneidet und gehasst. Gemmeker sagt: 1.000 müssen deportiert werden. 1.100, 1.200. Wer zusätzlich deportiert wird, bestimmen die Dienstleiter. Darum flüchtet man in die Arbeit. Darum flüchtet man in den Ordnungsdienst. Die sind immer in Bewegung. Bei Deportationen bilden sie eine Kette zur Absicherung. Deren Kommandant [Kommandant des Ordnungsdienstes] hat schon viel von den Deutschen gelernt. Darum flüchtet man sich ins Kabarett. Wer auftritt und Erfolg hat, wird nicht deportiert. Die Bühne ist aus dem Holz der Synagoge in Assen gemacht. Gemmeker ist bei jeder Premiere anwesend. Ich zitiere Abel Herzberg: ›Meine lieben Nachkommen. Seid nicht böse mit uns, wenn ihr an die Zeit der Verfolgung zurückdenkt. Wir haben vor Problemen gestanden, wie vor bodenlosen Abgründen. Und wir wussten keinen anderen Rat. Im Leben ist es nicht so einfach wie im Roman, dem Tod ins Gesicht zu schauen.‹ 93 mal stand der Zug da. Einmal von Amerfoort zweimal aus Vught direkt nach Polen. Und 93 mal fuhr er aus Westerbork ab. 5.000 von unseren Mitbürgern brachte er nach Theresienstadt. 1.600 überlebten. Fast

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

4.000 nach Bergen-Belsen, das war das Lager der Bevorzugten, das Austauschlager. Es wurde natürlich niemand ausgetauscht und in der letzten, chaotischen Phase des Krieges überlebten hier 1.100. 60.000 brachte der Zug nach Auschwitz-Birkenau, 500 kehrten heim. 34.000 nach Sobibor, 19 Überlebende.« [meine Übersetzung F.S.]

- 198** »Da kommen sie, die Auserwählten. Sie fürchten die Zukunft, sie kennen sie nicht. Sie sind in Holland geboren, sind dort aufgewachsen und haben dort gearbeitet. Sie liebten das Land. Sie haben alles für ihr Land gegeben und nun fühlen sie sich einsam und ausgestoßen, wehrlos. Wo sind die Bomber der Royal Air Force, die die niederländischen Bahngleise zerstören. Gibt es keine Widerstandsgruppen, die diese Gleise sprengen können? Die Menschen ergeben sich ihrem Schicksal. Wie kannst du dich verstecken, ohne gefälschte Papiere, ohne Hilfe? Für jeden Geflohenen werden zehn andere auf Transport geschickt. Gemmeker verschwindet. Eine weitere Liste wird abgezeichnet.«
- 199** »Tote ohne Gräber. Es ist lange her. Die Zeit heilt alle Wunden. Das stimmt nicht. Manche Narben schmerzen weiter. Für die Toten gibt es keine Zeit. Unser Herz bleibt leer. Wir können nicht vergessen.«
- 200** De Jong 1978 (Band 8, Teil 2), S. 736 und S. 773.
- 201** In Episode 9 wird ein Gedicht aus Auschwitz verlesen.
- 202** Frank van Vree: *Televisie en de geschiedschrijving van de Tweede Wereldoorlog*. In: *Theoretische Geschiedenis* 22.1, 1995, S. 6. [meine Übersetzung, F.S.]
- 203** Ebd., S. 11.
- 204** Häufig wird der WDR als Produzent genannt und die zirkulierenden Digitalisate haben ein WDR-Logo; der WDR wurde aber erst 1961 gegründet und kommt daher nicht als Hersteller in Frage. Die Leitung der Produktion lag beim SDR.
- 205** *Der Spiegel*, 1.11.1960, *Die Zeit*, 21.10.1960. Angeblich wurden über 300 Stunden 35-mm-Material ausgewertet und mehr als 21 Stunden Material zur Verwendung umkopiert. Diese Zahlen (»500.000 Meter Film«) werden auch in den Kurzkritiken erwähnt, vgl. *Spanndauer Volksblatt* (14.10.1960), u. a.
- 206** Hannes Hoff (1927–2011) wurde später Unterhaltungschef des WDR.
- 207** Das Filmportal (www.filmportal.de) nennt außerdem den Historiker Anton Hoch vom Institut für Zeitgeschichte in München unter »Dokumentation«, allerdings findet sich für diese Angabe keine weitere Quelle. In der offiziellen Werbebroschüre wird Zentner unter »Dokumentation« genannt und unter »Assistenz« stehen die Namen Hannes Hoff und Eberhard Leube.
- 208** Zwei der drei Hauptkritikpunkte in einem Artikel, der am 24.3.1961, also nach Ausstrahlung der letzten Folge, in der westdeutschen *Welt der Arbeit* erscheint, beziehen sich auf die angeblich fehlerhafte Verwendung von Filmmaterial aus dem Archiv.
- 209** Die von Lersch geäußerte Einschätzung, die Episode sei »unübersichtlich« und undifferenziert, wird hier nicht geteilt, vgl. Edgar Lersch: Vom »SS-Staat« zu »Auschwitz«. Zwei Fernsehdokumentationen zur Vernichtung der europäischen Juden vor und nach »Holo-caust«. In: Christoph Classen (Hg.): *Zeitgeschichte-online, Thema: Die Fernsehserie »Holo-*

7.7 Der Westerborkfilm wird UNESCO Weltdokumentenerbe (2007–2023)

caust« – Rückblicke auf eine »betroffene Nation«, 2004. URL: <https://zeitgeschichte-online.de/themen/die-fernsehserie-holocaust> (zuletzt besucht 5.2.2024).

- 210** Unternehmensarchiv SWR: Bestand SDR (F0702): 29-226_Materialbeschaffung_Programmaustausch, Filmprotokoll Folge 8. Für den Hinweis auf diesen Bestand danke ich Edgar Lersch.
- 211** Hier kommen auch kaum bekannte Amateuraufnahmen aus dem Warschauer Ghetto vor.
- 212** Wie man an der Qualität der Aufnahme und dem Klang der Stimme erkennen kann, ist dieses Voice-over zu einem anderen Zeitpunkt aufgenommen als der überwiegende Rest. Es gibt noch ein halbes Dutzend weitere Passagen, die auf die gleiche Art verändert wurden. Ein Abgleich mit den Produktionsunterlagen ergab, dass es sich hierbei durchgängig um Korrekturen falscher Jahres- und Opferzahlen bzw. anderer Ungenauigkeiten handelt.
- 213** Zitiert nach Lersch 2004, S. 7.
- 214** Arthur Müller machte noch einen weiteren Vorschlag: »Wir haben es nicht gewußt, so sagten wir Deutschen, als alles vorbei war. Aber wir alle konnten und mussten wissen: aus Nationalismus und Rassenwahn, aus Militarismus und der Vergötzung des Staates entsteht unausweichlich die Unmenschlichkeit, die das Antlitz des Menschen zerstört.«
- 215** Vgl. URL: <https://www.fernsehserien.de/das-dritte-reich> und http://www.grimmpreisarchiv.de/#id_160 (zuletzt besucht: 8.12.2017).
- 216** Vgl. URL: <https://www.yadvashem.org/exhibitions/photographs-warsaw-ghetto/stroop-collection.html> (zuletzt besucht: 30.12.2023).
- 217** Vgl. URL: https://www.yadvashem.org/yv/de/exhibitions/album_auschwitz/index.asp (zuletzt besucht: 30.12.2023).
- 218** Vgl. *Neues Deutschland*, 20.4.1961.
- 219** Vgl. *Die Neue Zeit*, 20.4.1961.
- 220** Vgl. *Deutsche Nationalzeitung*, 25.4.1961.
- 221** »Sie mögen auch heute noch lachen darüber, genau so, wie sie früher lachten über meine inneren Prophezeiungen. Die kommenden Monate und Jahre werden erweisen, dass ich auch hier richtig prophezeit hatte. Schon jetzt aber sehen wir, wie unsere Rassenerkenntnis Volk um Volk ergreift, und ich hoffe, dass auch die Völker, die heute noch in Feindschaft gegen uns stehen, eines Tages ihren größeren inneren Feind erkennen werden, und dass sie dann doch noch in eine große gemeinsame Front mit uns eintreten werden: die Front einer arischen Menschheit gegenüber der internationalen jüdischen Ausbeutung und Völkerverderbung!«
- 222** »Wir sind uns im Klaren, daß dieser Krieg ja nur damit enden könnte, daß entweder die germanischen Völker ausgerottet werden, oder das Judentum aus Europa verschwindet ...«
- 223** Hellwig orientierte sich hier wahrscheinlich an der in der DDR zirkulierenden französischen Verleihfassung, die erstmals 1956 auf der Leipziger Kultur- und Dokumentarfilmwoche gezeigt worden war, vgl. Hellmann 1996, S. 86.

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

- 224** Vgl. Rose Aitken: *Seven Seconds – Remediation of the 1944 Westerbork film and West European memory of the Holocaust*. Maatschappijgeschiedenis / History of Society. URL: <http://hdl.handle.net/2105/46764> (2018), S. 49.
- 225** Sie finden sich unter anderem in HEIL HITLER! – CONFESSIONS OF A HITLER YOUTH (1991, Arthur Holch), HAMBURG IM KRIEG: 1939–1945 (1995, Angelika Rätzke) und FACE AUX FANTÔMES (2003, Jean-Louis Comolli).
- 226** Vgl. Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 328 und 388 Nr. 0153.
- 227** Vgl. Saryusz-Wolska 2022, S. 259–265.
- 228** Leontius kann den Blick nicht von den Hingerichteten vor den Toren Athens abwenden, obwohl er sich für seine Neugier schämt. Vgl. *Der Staat* (Politeia) 4. Buch, Abschnitt 439e.
- 229** Vgl. Lea Wohl von Haselberg: *Filmgeschichte kompakt – Jüdische Filmgeschichte*. München: edition text + kritik 2025 (in Vorbereitung).
- 230** Vgl. ebd., S. 2. Der Begriff wurde von J. Hoberman geprägt, vgl. <https://www.filmlinc.org/series/hollywoods-jew-wave/> (zuletzt besucht: 21.2.2024).
- 231** Brownstein 2021.
- 232** Hurwitz erinnert sich in einem Interview 1980 nicht mehr genau an die Umstände der Herstellung, vgl. URL: <https://leohurwitz.com/movie/the-museum-and-the-fury/> (zuletzt besucht: 2.1.2024).
- 233** Vgl. Presskit zur Blu-Ray von STRANGE VICTORY (1948), https://nyc3.digitaloceanspaces.com/leohurwitz/app/uploads/2020/01/16170032/Strange_Victory_press_kit.pdf (zuletzt besucht: 6.3.2024).
- 234** Von Radok übernimmt Hurwitz die Integration von Spielfilmsequenzen in Dokumentarfilmmaterial mithilfe von Bild-in-Bild-Montagen, die sehr deutliche Bezugnahmen auf die Bildkomposition in DALEKÁ CESTA sind.
- 235** Leyda 1964, S. 90.
- 236** E-Mail vom 13.12.207 von Frédéric Savard, National Film Board of Canada.
- 237** Wolpers im Jahr vorher produzierter Film TRIAL AT NUREMBERG (1963) verwendet möglicherweise ebenfalls Westerborkmaterial, konnte bisher aber nicht gesichtet werden.
- 238** Zum Beispiel DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU 566/29/1941 vom 19.7.1941.
- 239** GHETTO IN DABROWA GORNICZA AND BEDZIN (A: USHMM) / DIE JUDEN VON DOMBROWA (BA). 35 mm, b/w, 241 m. 11 min Source: NARA, 242 MID 6198u, vgl. <https://film-history.org/issues/text/filmography-genocide#filmography>.
- 240** *The Pittsburg Press*, 6.4.1965.
- 241** *Evening Vanguard*, 2.4.1965. »Wisely, Wolper cut back on the scenes of Nazi atrocities [...] perhaps feeling that enough footage has been spent on that nadir of disgrace ...«
- 242** Vgl. URL: https://it.wikipedia.org/wiki/26%C2%AA_Mostra_internazionale_d%27arte_cine_matoGRAFICA_di_Venezia (zuletzt besucht: 12.3.2022).
- 243** Vgl. *The Age*, 20.6.1966.
- 244** Vgl. *Bennington Banner*, 12.3.1966 und *Hartford Courant*, 21.7.1966.
- 245** *Volksstimme Österreich*, 3.9.1965.

- 246 Vgl. *Neue Zeit*, 30.5.1975.
- 247 URL: http://www.thejewishmuseum.org/online/gallery_theme.php?id=eternal_light (zuletzt besucht: 25.9.2023).
- 248 Lalo Schifftin ist der Komponist des bis heute legendären Musikthemas von MISSION IMPOSSIBLE. Gerüchteweise stammt ein großer Teil der Musik für die Serie MISSION IMPOSSIBLE aus dem Score von THE RISE AND FALL.
- 249 Auf der Website der Produktionsfirma sind daraus inzwischen 20 Jahre geworden. Dieser Lapsus findet sich zum ersten Mal in einem Bericht anlässlich einer Wiederaufführung in den USA in der *New York Times* (8.12.1982).
- 250 Vgl. Thomas Doherty: From the Archives: The Rise and Fall of the Third Reich. In: *Cineaste*, Vol. XXXVII, No. 2 2012.
- 251 *Bellingham Herald*, 1.3.1968.
- 252 *The Dispatch*, 2.3.1968.
- 253 *The Dispatch*, 2.3.1968.
- 254 *Variety*, 13.3.1968.
- 255 Borowski war unter anderem bekannt für *Kamienny świat*, auf deutsch: *Die steinerne Welt*, ein Band mit Erzählungen von 1948.
- 256 Vgl. *Saarbrücker Zeitung*, 22.11.1965.
- 257 Die anderen sind NUIT ET BROUILLARD während der Internationalen Filmfestspiele von Cannes 1956, GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig 1965 und Godards LE LIVRE D'IMAGE bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes 2018.
- 258 Vgl. Brownstein 2021.
- 259 Die Bedeutung der Sex Pistols für die Popkultur ist selbstevident. Joy Division ist eine der einflussreichsten britischen Postpunk-Bands. Nach dem Suizid des Sängers Ian Curtis 1980 gründete der Rest der Gruppe sich als New Order neu und wurde zu einer der erfolgreichsten Popbands des 20. Jahrhunderts. Ihr 1983 veröffentlichter Hit *Blue Monday* gilt bis heute als meistverkaufte Maxi-Single aller Zeiten. Die vielfältigen Bezugnahmen auf den Holocaust gehen weit über die hier genannten hinaus. So hieß Joy Division ursprünglich Warsaw, um nur eine zu nennen.
- 260 Eine Anfrage beim Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) ergab für den Zeitraum lediglich eine weitere Verwendung des Westerborkmaterials, und zwar in einem 8-minütigen Tagesmagazin-Bertrag von 1972: DIE DREI VON BREDÄ.
- 261 DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU, 567/30/1941.
- 262 Im Voice-over von MEIN KAMPF wird behauptet, der Ghettofilm sei nicht veröffentlicht worden, da Goebbels befürchtete, die Bilder könnten bei der deutschen Bevölkerung Mitleid erregen. Hierfür gibt es jedoch keine Quellen.
- 263 Koch 1992 (S. 173) verweist auf R.M. Friedmann, der die Bedeutung der Faszination des Ekels herausarbeitet, mit der Hippler »die Juden« in DER EWIGE JUDE inszeniert. Vgl. R.M. Friedmann: Juden-Ratten – von der rassistischen Metonymie zur tierischen Metapher in Fritz Hipplers Film DER EWIGE JUDE. In: *Frauen und Film*, Heft 47, Sept 1989, S. 24–35.

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

- 264** Im Oktober 2023 nennt Sinclair McKay die Serie »the greatest TV series ever made«, URL: <https://www.spectator.co.uk/article/the-world-at-war-is-the-greatest-documentary-series-ever-made/> (zuletzt besucht: 12.11.2023) um das jüngste Beispiel der anhaltenden Verehrung zu nennen.
- 265** Angeblich £500.000 vgl. URL: <https://www.irishtimes.com/news/world/forty-years-on-the-world-at-war-has-lost-none-of-its-power-1.1541471> (zuletzt besucht: 12.11.2023).
- 266** Die Editions-geschichte lässt sich nicht mehr eindeutig nachvollziehen. In der DVD-Edition der Serie gibt es eine Doppelfolge, genannt THE FINAL SOLUTION, die etwas mehr als drei Stunden dauert. Gesendet und rezensiert wird THE FINAL SOLUTION in den Zeitungen aber als vierteilige Miniserie mit Episoden von jeweils einer Stunde, mit einer Folge über die Zeit vom Ersten Weltkrieg bis zur Machtergreifung und drei Episoden über die Verfolgung und Ermordung der Jüdinnen und Juden.
- 267** *Tampa Bay Times*, 3.11.1975.
- 268** *Suffolk Newsday*, 8.1.1977.
- 269** *Die Zeit*, 5.8.1977.
- 270** *Deutsche Nationalzeitung*, 15.7.1977.
- 271** *Edmonton Journal*, 6.9.1977.
- 272** *The Brandon Sun*, 1.9.1977.
- 273** *Der Spiegel*, 27/1977, 26.6.1977.
- 274** Allein 1977 hat HITLER – EINE KARRIERE mehr als 1 Mio. Kinobesucher in Deutschland; MEIN KAMPF hat 1961 1,64 Mio. Zuschauer, Quelle: <https://www.insidekino.de/> (zuletzt besucht: 16.1.2024).
- 275** Vgl. *The Guardian*, 27.1.2013. (Taylor Downings Buch *The World At War* wurde von BFI / Palgrave Macmillan veröffentlicht.)
- 276** *S.F. Sunday Examiner & Chronicle*, 5.11.1978.
- 277** Vgl. *Washington Post*, 10.4.2019. Demnach fand Becker die originalen Filmrollen 1972 in einem verlassenen Flugzeughangar unter einem Stapel japanischer 35-mm-Filme. Da sich dieses Material seit 1945 in Wochenschauen und Dokumentarfilmen nachweisen lässt, scheint es zugleich verschollen und Teil des kollektiven audiovisuellen Erbes gewesen zu sein. Bezeichnenderweise ist die Wiederentdeckung dieses gar nicht verlorenen Konvoluts von Archivfilmen auch der Zeitpunkt seines eigentlichen Verschwindens, denn die Originale sind seit 1973 laut NARA nicht mehr auffindbar.
- 278** Vgl. Fernsehprogramm im *Hamburger Abendblatt*, 16.10.1982. Die einzelnen Episoden liefen an folgenden Terminen: Ep.1 (BERLIN): 17.10.1982; Ep.2 (WIEN): 24.10.1982; Ep.3 (MÜNCHEN): 31.10.1982; Ep.4 (NÜRNBERG): 7.11.1982; Ep.5 (ROM): 28.11.1982; (am 14. und 21.11.1982 liefen auf dem Sendetermin die letzten Folgen der als Wiederholung ausgestrahlten TV-Serie HOLOCAUST mit Meryl Streep; Ep.6 (PRAG) 5.12.1982; Ep.7 (DANZIG) 12.12.1982; Ep.8 (PARIS): 19.12.1982; Ep.9 (LONDON): 2.1.1983; Ep.10 (STALINGRAD): 9.1.1983; Ep.11 (AUSCHWITZ): 16.1.1983; Ep.12 (DRESDEN): 23.1.1983 und Ep.13 (BERLIN II): Sendetermin nicht ermittelbar.

- 279** Vgl. *Frankfurter Allgemeine*, 23.1.1983.
- 280** Zum Beispiel in der *Frankfurter Rundschau*, 18.1.1983.
- 281** Die Episode AUSCHWITZ verwendet neben dem Material aus Westerbork Einstellungen aus dem Ghettofilm, aus Libau, aus dem WFD-Material, Befreiungsbilder aus Auschwitz und Majdanek, Himmler in Minsk, Ausschnitte aus DER EWIGE JUDE und von den Pogromen in Riga, um nur die bekanntesten Archivmaterialien zu nennen.
- 282** Alle Sendetermine: Ep.1 MARSCH IN DEN KRIEG (18.4.); Ep.2 DER KRIEG IM WESTEN (21.4.); Ep.3 DER KRIEG IM OSTEN (25.4.); Ep.4 RÜCKZUG AN ALLEN FRONTEN (28.4.); Ep.5 DAS DRAMA DES LUFT- UND SEEKRIEGES (2.5.); Ep.6 DER UNTERGANG DES REICHES (5.5.).
- 283** *Die Welt*, 2.3.1985.
- 284** Vgl. *Die Welt*, 18.4.1985.
- 285** Vgl. u. a. *Berliner Morgenpost*, 18.4.1985.
- 286** *Frankfurter Rundschau*, 18.4.1985.
- 287** *Süddeutsche Zeitung*, 18.4.1985.
- 288** Gemeint ist hier, wie gesagt, nicht eine Gruppe Zeitzeug:innen, sondern eine Gemeinschaft von Personen, die eine bestimmte Sicht auf die Geschichte teilt und sich mit den Täter:innen und Zuschauer:innen identifiziert.
- 289** Vgl. *Frankfurter Rundschau*, 22.4.1985.
- 290** *Volksstimme Österreich*, 24.4.1985.
- 291** Vgl. *Leipziger Volkszeitung*, 7.4.1985; *Das Volk*, 16.5.1985.
- 292** In *Unsere Zeit* werden gleich zweimal ganzseitig Dutzende durchweg negative Lesermeinungen abgedruckt, am 26.4. und am 10.5.1985.
- 293** *Vorwärts*, 27.4.1985.
- 294** *FAZ*, 24.4.1985. Für die letzte Folge werden in der *NRZ* vom 7.5.1985 24 % angegeben.
- 295** Vgl. *NZZ*, 9.5.1985.
- 296** *Der Spiegel* Nr. 19, 1985.
- 297** 1967 wird das erste Radioteleskop errichtet, 1971 werden die letzten Baracken abgerissen und 1986 wird das Erinnerungszentrum eröffnet. Siehe URL: <https://kampwesterbork.nl/de/geschichte/abbruch-und-wiederaufbau> (zuletzt besucht: 15.11.2023).
- 298** Ghandi nutzt das Spinnrad als Symbol der Freiheit und Unabhängigkeit. Vgl. Felix von Bonin: *Wörterbuch der Märchen-Symbolik*. Ahlerstedt: Param Verlag 2009, S. 167 f.
- 299** Erzählungen über Hunger in der ersten Zeit des Lagers kommen bei Orthel nicht vor.
- 300** »From refugee-camp to police transit camp. During this same period when these people arrived in Westerbork, I used to play in the sandbox, had a sharp ear for the airplanes flying over my head and the heads of the people in the camp. Germany. Bombing. Factories. Convoys. But, as I was told afterwards, never that single railway line to the camp.«
- 301** Gezeigt wird eine britische Hawker Typhoon II, die mit vier Paar RP-3 Raketen eine Bahnlinie zerstört. Das von Orthel verwendete Material ist offenbar sehr populär, da ein Bild aus dem Material auf der Verpackung der Modellbauversion der Hawker Typhoon II von Gomix als Illustration verwendet wird. Der Ausschnitt wird zum ersten Mal in THE GEN, THE VOICE OF THE

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

SERVICE No. 9 vom September 1944 verwendet (Orthel hat ihn hier möglicherweise entnommen) und zeigt das Bombardement einer Zugstrecke in der Normandie im Spätsommer 1944. Es handelt sich um Flugzeuge der 2nd Tactical Air Force, No. 174, die vorübergehend mit »Follow me«-Kamerasystemen ausgestattet waren (Informationen stammen aus einem Expertengespräch). Da das Material bereits 1945 in dem niederländischen Kompilationsfilm *VRIJ EN ONVERVEERD* verwendet wird, kommt auch dieser Film als Quelle in Frage.

- 302** »So this was deportation. Most people didn't stay for long and were sent on eastwards. Leaving friends or following relations. Alone or together. After being accurately registered in the files. Registration in Westerbork transitcamp. There's someone who listens to you. Putting down what you're saying. But nobody can answer your questions with any certainty. How can one remain in the Netherlands, if only in a camp.«
- 303** WB2 00:01:33:13 und folgende (Batterierecycling), WB2 00:16:39:19 (Bürstenmacher). »Working. Dragging out one's life. Who knew what it meant: transport eastbound? Even if there were misgivings, would I have believed them, if they had concerned myself?«
- 304** Vgl. Kapitel 4.5.1: Exkurs Isidor van der Hal – »Kollaboration« & Selbstanklage.
- 305** Orthel verwendet hier einen Auszug aus dem Tagebuch von Mechanicus vom 24.8.1943.
- 306** Die Fernsehserie *DAS DRITTE REICH* lässt die Settela ebenfalls weg.
- 307** Vgl. Landesarchiv Duisburg, Ger. Rep. 0382 Nr. 1479. »Dieser Film soll nicht ein historisches Bild zeigen: es gibt schon genügend deren [sic]. Meine Absicht ist es zu zeigen, wie es möglich ist, das eine derart eingreifende Sache wie die Anwesenheit der Konzentrationslager – in Europa – zur reinen Vergangenheit werden kann und kaum noch eine Rolle spielt im heutigen alltäglichen Leben, trotzdem [sic] es noch immer einzelne Personen gibt, für denen [sic] dieses Erlebnis der Kernpunkt ihres Lebens geblieben ist und worauf sie noch ständig alles beziehen ohne dass die [sic] es richtig bewältigen können: sie bleiben den Folgen übergeliefert [sic]. Dieses gilt wahrscheinlich für die Konzentrationsäre [sic] wie für die Aufseher.«
- 308** Marcus Stiglegger: *Auschwitz-TV, Serienkulturen: Analyse – Kritik – Bedeutung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 35.
- 309** Vgl. Sandra Schulz: Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust: die deutsche Erstaussstrahlung der US-amerikanischen Fernsehserie »Holocaust« im Jahre 1979. In: *Historical Social Research*, 32(1) 2007, S. 235.
- 310** Knut Hickethier, Peter Hoff: Im Vorfeld der Kommerzialisierung — Fernsehen in der Bundesrepublik von 1973 bis 1983. In: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart: J.B. Metzler 1998, S. 355.
- 311** Vgl. Schulz 2007 und Christoph Classen: Back to the fifties? Die NS-Vergangenheit als nationaler Opfermythos im frühen Fernsehen der Bundesrepublik. In: *Historical Social Research*, 30(4) 2005, 112–127. doi.org/10.12759/hsr.30.2005.4.112-127.
- 312** Schulz 2007, S. 211.
- 313** Ebd., S. 233.
- 314** Vgl. ebd., S. 211 ff.

- 315** Vgl. ebd., S. 237.
- 316** Vgl. Stiglegger 2015, S. 36.
- 317** »Um elf Uhr wird der Zug abfahren, man beginnt mit dem Einladen von Menschen und Rucksäcken. Schon seit gestern steht der Zug in unserem Lager. Vorn eine trostlose Reihe farbloser Güterwaggons, hinten ein Personenwagen für das Begleitpersonal. Es entsteht immer mehr Bewegung auf dem Asphaltweg entlang des Zuges. Männer der fliegenden Kolonne fahren Gepäck auf Schubwagen. Immer mehr Menschen füllen die Güterwaggons. Schon 100.000 unserer Schicksalsgenossen plagen sich unter fremdem Himmel oder vermodern unter fremder Erde. Wir wissen nichts von ihrem Los. Vielleicht werden wir es bald wissen. Jeder zu seiner Zeit. Durch die schmalen Öffnungen sieht man Köpfe und Hände, die später, als der Zug abfährt, winken. Mein Himmel gehen diese Türen wirklich alle zu? Ja sie gehen zu. Die Türen werden über die aufeinandergepressten, zurückgedrängten Menschenmassen in den Güterwagen geschlossen.« Vgl. Hillesum 1996, S. 348, 353, 354 (dieser Brief, datiert auf den 24.8.1943, wurde 1943 vom niederländischen Widerstand publiziert).
- 318** *Die Zeit*, 10.4.1981, die Klammern stammen aus dem Original.
- 319** Vgl. *Chicago Tribune*, 18.1.1981 oder *Fort Lauderdale News*, 18.1.1981.
- 320** Schwartzman beschreibt die Herstellung der Ausstellung und des Films in einem Vortrag vor Mitgliedern des D&AD 2018, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dFJg20VSm5Y> (zuletzt besucht: 19.11.2023).
- 321** »Whole Jewish communities were told that they were being sent to new regions to become farmers or to work on some project essential for Germany. Some were made to pay for their tickets. Others had the value of their tickets redacted from the value of their property. Everything was done to lower them into a sense of security, at least of hope. The deportations to Auschwitz began three weeks after those to Belzec. From as far West as France, from as far North as Norway, from as far South as Greece the trains bearing their human cargo converged on Auschwitz. For two, three, four, five days, sometimes for as long as two weeks these trains crossed Europe on their way to the gas chambers. [Frauenstimme:] »A young German engineer, Kurt Gerstein, who witnessed the gassing at Belzec, later described the actions of the SS-commandant Christian Wirth and his victims. As the Jews were driven from the train, they went through a cordon, inscribed the Hebrew inscription: *This is the gate of the Lord, into which the righteous shall enter.*« «
- 322** Hygienefachmann der Waffen-SS und SS-Obersturmführer Kurt Gerstein berichtete 1942 einem schwedischen Gesandten über die von ihm beobachtete Ermordung von Juden und Jüdinnen in Treblinka und Belzec.
- 323** *Richmond Times Dispatch*, 10.1.1982.
- 324** *The Jewish Star*, 19.2.1982.
- 325** Hirsch 2012, S. 3.
- 326** Aufführungen in Kinos und im Fernsehen lassen sich bis 1990 nachweisen. 2013 wird DARK LULLABIES auf dem Stratford Festival Forum nach längerer Pause zum ersten Mal wieder gezeigt (vgl. *The Gazette*, 23.1.2014). Es folgen weitere Wiederaufführungen, so 2015 im DIF

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

in Frankfurt und im Arsenal in Berlin, 2016 in Vilnius, 2021 in Toronto usw. Seit 2015 bietet das Arsenal eine 27-seitige Broschüre als Schulmaterial für Bildungszwecke an, URL: https://www.arsenal-berlin.de/assets/Legacy/user_upload/news/Asyn_Dark_Lullabies_Schulmaterial.pdf (zuletzt besucht: 13.9.2023).

- 327** Auch das vom Arsenal herausgegebene Schulmaterial geht nur am Rande auf das Archivmaterial ein.
- 328** Eine Ausnahme ist die späte Freundschaft der Westerborküberlebenden Eva Weyl und einer Enkelin von Gemmeker, die eine Zeitlang in den 2010er Jahren gemeinsam Schulklassen besuchten, vgl. URL: https://rp-online.de/nrw/staedte/geldern/holocaust-ueberlebende-eva-weyl-trifft-enkelin-von-kz-kommandant_aid-36001963 (zuletzt besucht: 3.1.2024).
- 329** *The Los Angeles Times*, 22.3.1985 und *The Herald News*, 26.3.1985.
- 330** »Und das ist die Wirklichkeit, in die der Lokomotivführer zurückkehrte. Wohin diese Züge gingen, wussten damals nur wenige in Deutschland. Ob es der Mann auf der Straße überhaupt wissen wollte, ist eine andere Frage [Fotos der Selektionen aus dem Auschwitzal-bum]. Im Lager wurden diese Menschen entweder sofort umgebracht, oder sie mussten für die deutsche Kriegsindustrie arbeiten.«
- 331** *Süddeutsche Zeitung*, 5.11.1985.
- 332** *epd Film*, Ausgabe 7, 1985.
- 333** Eine umfassende Übersicht über die dokumentarfilmischen Befassung mit dem Juden-mord in der DDR 1980–89 findet sich bei Elke Schieber: Im Dämmerlicht der Perestroika 1980 bis 1989. In: *Schwarzweiss und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92*. Potsdam / Ber- lin: Filmmuseum Potsdam, Jovis Verlagsbüro. 1996, S. 227–232.
- 334** »Hartnäckig hält sich in der BRD die sogenannte Auschwitzlüge, wird rundheraus behaup- tet, dass an diesem Platz in Polen niemals so etwas wie eine planmäßige Vernichtung von Menschen stattgefunden habe. Die langen Transportzüge, die aus dem Reich in Richtung Osten fuhren, endeten in größter Anzahl hier. An der Rampe von Auschwitz.«
- 335** Vgl. Ebbrecht-Hartmann, Stiassny, Schmidt 2023.
- 336** Die anderen beiden Teile sind HA-YAM HA'AHARON (1984) und PNEI HAMERED (1985).
- 337** The Ghetto Fighters' House oder kurz The House ist das älteste Holocaustmuseum der Welt, 1949 von Holocaustüberlebenden in Galiläa im Norden Israels gegründet, URL: <http://www.gfhh.org.il/> (zuletzt besucht: 2.1.2024).
- 338** Die Auseinandersetzung mit Egodokumenten im Kontext des Holocaust beginnt sehr viel früher. Jacob Presser ist einer der ersten, der eine historische Darstellung auf Tagebücher und Briefe aufbaut (vgl. Presser 1965/1968). Ein weiteres frühes Beispiel ist Renata Laqueur Weiss: *Writing in Defiance: Concentration Camp Diaries in Dutch, French and German 1940–1945*. New York University (Dissertation) 1971. Siehe auch Moraal 2008, S. 122.
- 339** THE 81ST BLOW wird 2011 in Israel restauriert und in einer erheblich gekürzten Fassung wiederveröffentlicht. Diese Fassung erreicht aber nicht die Schöpfungshöhe ihrer Vorlage.
- 340** »Everyone was checked against lists. In transit camp – a roll-call list, to make sure, ever- yone was present. A few men were always kept in reserve. They lived in constant fear, never

knowing if they'd have to go, their departure depending on last-minute deaths and the filling of the quota. The quota had to be full. [Die Lagerbühne wird gezeigt, Musik setzt ein und eine Frau singt auf Hebräisch:] ›They sang on Westerbork's stage. The musicians played and played. Not knowing that after the show, a train waited ready to go. Ready to carry them east – no more flutes, no piano, no drum. They danced on Westerbork's stage. The audience clapped and cheered. Not knowing that tomorrow they'd go. To the planet of no return. They danced to the violin's strains – Only their picture remains‹ [Applaus]. The Jewish management of Westerbork had to make up lists for transports, always adding a few people over the quota, since some might die on the way – for the Auschwitz quota must be filled. We did not know that it meant certain death. Although we knew that many Jews had been sent to Poland, we didn't know what happened to them. Maybe even if we had known, we would not have believed it. The people got in and the doors shut. The train started at about 11 a.m. [Eine Frauenstimme spricht weiter:] ›The train left ... we didn't know where to go. Conditions in the train were terrible.‹ [Eine Männerstimme:] ›Men, women, children packed together – how could one survive?‹ [Frauenstimme:] ›Women fainting, cries of Water!‹«

341 *New York Times*, 29.4.1975.

342 »Everyday I would go out to work and when I came back, someone else would be missing from the house. One day I came back and mama was gone.«

343 »The transports went out from all over Europe. From Poland and Slovakia. From Yugoslavia and Greece. From Belgium, Holland, France. And of course, from Germany.«

344 »This was the first time in human history, that genocide, the murder of an entire nation had been carried out. Here, they left no exception.«

345 »The Germans tried to make soothing announcements regarding the satisfaction that working brings – Arbeit macht frei. The SS established a very strong organization based on the forced labor of Jews, which on their part saw it as a chance to buy themselves more time until The Allies would arrive.«

346 Vgl. *The Jewish Star*, 23.1.1981.

347 *New York Times*, 5.12.1988.

348 *YnetNews*, 28.8.2008, URL: <https://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3520628,00.html> (zuletzt besucht: 2.9.2023).

349 Es lässt sich nicht ausschließen, dass zeitweilig auch beide Fassungen gesichtet wurden. Da die direkt vom Negativ gezogene Kopie jedoch schärfer und detailreicher ist (und mehr Einstellungen enthält), kommt fast ausschließlich diese Kopie zur Verwendung.

350 »Ab Anfang November 1942 kommen die niederländischen Züge mitten im Lager an. Die Züge wurden durch niederländische Polizisten bewacht. Man sieht hier Aufnahmen aus dem Film, den der SS-Kommandant von Westerbork anfertigen ließ. Jeder Transport wurde abgezählt. Die Ankommenden wurden durch jüdische Lagerbedienstete, hauptsächlich deutsche Juden, die als erste nach Westerbork kamen, registriert. Jeder bekam einen Platz in einer der Baracken. Die Baracken waren überfüllt. Das Lager selbst ist sehr sandig. Zwar wird das Lager durch niederländische Gendarmerie bewacht, aber die Ab-

sperrung ist eher provisorisch. Manchmal halfen die Gendarmen auch bei der Flucht. Insgesamt konnten ungefähr zweihundert Juden fliehen. Das Problem ist, dass der SS-Kommandant, SS-Obersturmführer Gemmeker, wir sehen ihn hier mit seiner Freundin und mit Aus der Fünften, der aus Amsterdam zu Besuch gekommen ist, für jeden Flüchtigen zehn andere auf Strafrtransport schickt. Je nach Laune konnten es auch mal 50 sein. Gemmeker residiert in einer Villa in der Nähe des Lagers. Die anderen SS-Männer wohnen auch in Häusern außerhalb und leben wie die Fürsten. Die im Lager ankommen, haben nur einen Wunsch: so lange in Westerbork zu bleiben, wie möglich. Der menschliche Drang zu überleben, der die Politik des Judenrats mehr und mehr dominiert, ist auch in Westerbork stark ausgeprägt. Was passiert mit Dir im Osten? Man weiß es nicht. Man hat natürlich Angst davor. Darum schätzt sich glücklich, wer dort arbeiten kann. Man will sich in Westerbork unersetzbar machen. Darum flüchtet man auch in die jüdische Lagerpolizei, den Ordnungsdienst. Der muss immer im Laufschrift in Bewegung bleiben. Bei Transporten müssen sie eine Kette bilden. Und dessen Leiter, ein Österreicher, hat viel von den Deutschen gelernt. Darum flüchtet man sich auch ins Kabarett. Gemmeker verpasst keine Vorstellung. Die deutschen Dienstleiter auch nicht. Jede Woche bestimmt die Dienststelle IVB4, wie viele Menschen noch deportiert werden. Gemmeker meldet das den Dienststellen. Wer auf Transport geht, bestimmen in letzter Instanz die Dienstleiter. Darum dürfen die Dienstleiter und ihre Helfer bleiben. 84 Mal stand hier der Zug. Ein deutscher Zug. Die Reichsbahn bekommt die Transporte bezahlt. Den Preis für eine einfache Fahrt. Was sie erwartet, wissen diese Menschen nicht. Gemmeker weiß es. Die Deutschen, die den Transport begleiten, wissen es auch. Sie fahren mit nach Auschwitz und Sobibor. Dort wissen alle Bescheid.« [meine Übersetzung, F.S.]

- 351 In den Statistiken des Filmikonenprojekts lassen sich bis 1990 85 Filme mit Westerborkmaterial nachweisen und 64, die den Ghettofilm verwenden. In der Gesamtauswertung bis Herbst 2023 ist bei einem Verhältnis 551 zu 325 der Abstand sogar noch erheblich größer.
- 352 Lindwer 1990.
- 353 Vgl. Presser 1965; E. Schlagheck: *Film der Jugend*. Aachener Zeitung ohne Datum. Pressearchiv Filmuniversität Babelsberg, indirekt: LO-LKP (1949, Max de Haas) u. a.
- 354 »It is incomprehensible to the writer that Gemmeker does not suspect what a terrible charge it contains against himself and the system he served. Who ever saw the little girl, the helpless Jewish child, in fear of death before the doors shut, looking through a gap in the door of a cattlecar, which takes her away to her unknown destination, will ask the same question.«
- 355 Vgl. Jay Cantor: *Death and the Image*. In: C. Warren: *Beyond Document. Essays on Non-fiction film*. Hanover: Wesleyan University Press 1996.
- 356 Wagenaar 2016, S. 51.
- 357 Vgl. Eckmann, Grünberg, Hanauer, Heynemann 1945.
- 358 Max Radin, Frances McClernan et al: *The Black Book: The Nazi Crime Against the Jewish People*. New York: The Jewish Black Book Committee 1946, S. 291 ff.

- 359 Vgl. Strusková 2016.
- 360 Diese ja eigentlich recht absurde Erzählung findet sich noch 2022 in URL: <https://www.kino-zeit.de/news-features/fundstuecke-empfehlungen/dokumentarist-wider-willen-rudolf-breslauer-und-sein>. Hier heißt es: »Das Rohmaterial verarbeitete Breslauers Kollege Wim Loeb zu einer ›offiziellen Version‹ und einer ›Restversion‹. Letztere wurde schließlich aus dem Lager herausgeschmuggelt, war danach vor allem Forschungsgegenstand, wurde erst kürzlich restauriert und zu einem finalen Film zusammengestellt, nachdem die UNESCO das Zeitdokument 2017 in die Liste der Welterinnerungen aufnahm.«
- 361 Dazu läuft Kronos Quartett, *Bella by Barlight* (1988).
- 362 Beide Beweise (Datierung des Transports anhand des Koffers von Frouwke Kroon und der Beweis der Zusammengehörigkeit der Einstellung mit Settela und der Einstellung mit dem vorbeifahrenden Waggon mit der korrigierten Aufschrift) sind von Farocki unkommentiert in AUFSCHUB übernommen worden.
- 363 Thomas Elsaesser nennt den Film zu Recht eine Detektivgeschichte getarnt als Dokumentarfilm. Vgl. Thomas Elsaesser: »One train may be hiding another«, private history, memory and national identity. In: *Screening the past*, Mai 1999, S. 8.
- 364 Vgl. Aussage Gemmecker, Landesarchiv NRW, Ger. Rep. 382 Nr. 1482.
- 365 Wagenaar 2016, S. 92.
- 366 Die Einstellung zeigt die SS-Offiziere am Bahnsteig.
- 367 Für die Übersetzung danke ich Aad Wagenaar.
- 368 Die Informationen stammen aus einer E-Mail von Aad Wagenaar vom 27.9.2017.
- 369 Anita Awosusi, Andreas Pflock: Den Opfern ein Gesicht geben: Historische Fotografien im Kontext der pädagogischen Arbeit des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. In: Silvio Peritore, Frank Reuter (Hg.): *Inszenierung des Fremden*. Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma 2011, S. 277.
- 370 Man könnte Nina Gladitz' Film ZEIT DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT von 1982 mit hinzuzählen, auch wenn es dort vor allem um Leni Riefenstahl geht.
- 371 *The Daily Telegraph*, 15.3.1995.
- 372 Vgl. *New York Times*, 21.2.1999, 24.10.1999 und 3.12.1999.
- 373 Die Bilder stammen aus: UFA-TONWOCHE 471/1939 (Bromberg), DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU 566/29/1941 (Lwiw), DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU 567/30/1941 (Riga).
- 374 *Birmingham Post*, 13.9.1995
- 375 Vgl. *South Florida Sun-Sentinel*, 22.6.1998: »Century traces Nazis' rise and the Holocaust«; *The Orlando Sentinel*, 14.6.1998: »Hour on Hitler is powerful TV«.
- 376 *South Florida Sun-Sentinel*, 22.6.1998.
- 377 *The Cincinnati Enquirer*, 14.6.1998.
- 378 Der Film wurde von Chronos Media auf DVD veröffentlicht. Auf dem Cover steht als Titel KONZENTRATIONSLAGER WESTERBORK 1939–1945.
- 379 Es muss dennoch angemerkt werden, dass der Kommentar des Dokumentarfilms ungewöhnlich viele wenigstens ungenaue Formulierungen enthält.

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

- 380** Die Einstellung stammt aus der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU 567 vom 16.7.1941 (Signatur: DW 567/30/41 R3).
- 381** Vgl. *Evening Standard*, 19.10.2000.
- 382** Vgl. *Süddeutsche Zeitung*, 13.10.2000.
- 383** »Star der Truppe ist Berlins einstiger Publikumsliebbling Willy Rosen. »Psychologische Rätsel« notiert sich ein Häftling ins Tagebuch – »wir sitzen hier bis zum Hals im Dreck und trotzdem tiriliert man. Operettenmusik am geöffneten Grab. Unter Witzen blasen sie zum Halali.« Die SS hält das Ereignis im Film fest. [Texteinblendung: Lager Westerbork NS-Dokumentation 1944]«
- 384** »[Louis de Wijze, Fabrikant, Westerborküberlebender:] Weil man drin ist, man hat alles versucht, um länger in Westerbork zu bleiben. [Kommentar:] Mehr als 100.000 Juden gehen von hier aus auf Osttransport. SS-Obersturmführer Gemmeker, der Polizist aus Düsseldorf, prügelt nicht. Er lächelt seine Juden nach Auschwitz. [Werner Löwenhardt, Illustrator, Westerborküberlebender:] Unser Kommandant, der war ein Liebhaber von Kabarett und Musik und alles. Diese Abende hat [sic] auf seine Anweisung stattgefunden. Es war gutes Kabarett.«
- 385** Vollständiger Text: URL: https://nl.wikisource.org/wiki/Westerbork_Serenade (zuletzt besucht: 12.12.2017).
- 386** URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t-uu4ldZY4A> (zuletzt besucht: 12.12.2017), von der CD VERGETEN ARTIESTEN von Mike Winkelmann. Die Geschichte der beiden wird in TOTENTANZ ausführlich erzählt (ab TC 00:32:29).
- 387** »Und daran gedacht, hören Sie, dass wir vergast werden sollten, das hat im Lager keiner geglaubt, aber so war's. Und die wurden dann am nächsten Tag rein in die ... in die Güterwagen und ab nach Auschwitz oder nach Theresienstadt. Alles, alles umgebracht, alles tot. Alle.« Spira gelingt es kurz vor ihrer Deportation, sich mit Hilfe von Hans Georg Calmeyer als »Vollarierin« einstufen zu lassen. Sie kann dadurch das Lager verlassen und überlebt in Amsterdam.
- 388** Vgl. Katja B. Zaich: »Total verrückt« Die letzte Revue im Durchgangslager Westerbork, in: Viktoria Hertling, Wulf Koepke, Jörg Thunecke (Hg.): *Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffen gegen den Nationalsozialismus*. Wuppertal 2005, S. 239–249 und Zaich 2001.
- 389** Die deutsche Fernsehdatenbank FESAD listet außer KURT GERRONS KARUSSELL zwischen 1991 und 2010 noch fünf weitere deutsche Produktionen, die Material von der Lagerbühne in Westerbork verwenden.
- 390** *Newsday*, 12.12.2003.
- 391** *The Boston Globe*, 12.12.2003.
- 392** *New York Times*, 12.12.2003.
- 393** *The Baltimore Sun*, 22.5.2004.

7.7 Der Westerborkfilm wird UNESCO Weltdokumentenerbe (2007–2023)

- 394 Jacob Presser beispielsweise scheint sich positiv auf diese Gruppe zu beziehen, der er als Untergetauchter zwar nicht angehörte, die aber seine Eltern und viele Freunde umfasste. Vgl. Presser 1968, S. 371 ff.
- 395 Vgl. *St. Louis Jewish Light*, 4.6.2008.
- 396 Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S 36.
- 397 Vgl. Martin Seel: Was geschieht hier? Beim Verfolgen einer Sequenz in Michelangelo Antonionis Film *Zabriskie Point*. In: Stefan Liptow, Martin Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 181–194.
- 398 Vgl. Piltz 2007.
- 399 Vgl. Seel 2012, S. 186.
- 400 Lindeperg weist mehrfach darauf hin, dass diese Entdeckungen bereits in SETTELA, GEZICHT VAN HET VERLEDEN (1994) dokumentiert sind, u.a. Lindeperg 2009, S. 60, Fn 9.
- 401 Elsaesser äußert sich in seinem Katalogbeitrag anlässlich der Ausstellung von AUFSCHUB verwundert darüber, dass weder Aad Wagenaar noch Cherry Duyns im Film erwähnt werden und verweist auf eine Kritik auf Farockis Website, in der diese Entdeckungen sogar fälschlicherweise Farocki selbst zugeschrieben werden, vgl. Elsaesser 2009, S. 58.
- 402 Vgl. Sven Kramer: Reiterative Reading: Harun Farocki's Approach to the Footage from Westerbork Transit Camp. In: *New German Critique* 123, Vol. 41 Issue 3 (2014), S. 35–55; Lindeperg 2009; Elsaesser 2009.
- 403 TC 00:02:08:00 »FK = Fliegende Kolonne, eine Einheit der Lagerpolizei«.
- 404 TC 00:14:38:00 »Am Dienstag Vormittag ging der Zug von Westerbork ab«.
- 405 NIOD 250i, Dokument 147, 157.
- 406 Knoch 2001, S. 86, Fn 97.
- 407 Vgl. Koch 1992, S. 176.
- 408 Lediglich Kramer 2014, S. 44 relativiert diese Annahme, wenn er feststellt, dass Farocki allein aufgrund der Länge seines Films nur Teile des Westerborkmaterials zeigt, »although the general impression and the overarching gesture of the film both suggest the faithful transmission of the only surviving footage from Westerbork«.
- 409 Übersetzt: »Im Auftrag von:«.
- 410 Für einen Überblick über den biografischen Dokumentarfilm siehe Bianca Herlo: *Zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis. Erinnern und Erzählen im biographischen Dokumentarfilm*. Bielefeld: Transcript 2018.
- 411 So geht der Nachruf in der *New York Times* vom 27.2.2014 auf die Oscar-Nominierung des Films ein.
- 412 Vgl. *New York Times*, 27.1.2018.
- 413 *Chicago Tribune*, 21.1.2018.
- 414 Bekannte Beispiele für dieses Verfahren sind Richard Linklaters *WAKING LIFE* (2001) und *A SCANNER DARKLY* (2006); die Technik wurde allerdings schon 1915 von Max Fleischer entwickelt und ab 1919 in der Serie *OUT OF THE INKWELL* angewendet.
- 415 David A. Adler: *The Number on My Grandfather's Arm*. New York: URJ Press 1987.

7 Verwendungsgeschichte des Westerborkmaterials

- 416** Zur Bedeutung der Nummerntätowierung für die Holocausterinnerung siehe Ebbrecht-Hartmann, Stiassny, Schmidt 2023.
- 417** Der *Hartford Courant* (Connecticut) verwendet in der Ankündigung vom 21.1.2018 eine Aquarell-Adaption eines weniger bekannten Farbfotos mit Kindern vor einer Suppenküche in Litzmannstadt von Walter Genewein. Der Bericht im *Boston Globe* vom 26.1.2018 verwendet irritierenderweise dasselbe Motiv, allerdings nicht das Aquarell, sondern dessen Fotovorlage. Die HBO-Website des Kurzfilms ist schon seit längerem nur via »Way-back-machine« <https://web.archive.org/> abrufbar.
- 418** Maurice Frankenhuis: *My visit to the camp Westerbork and interview with ex-Commander Gemmecke detained in the Criminal Prison in Assen in 1948*. Den Haag: W.P. van Stockum en Zn. 1948.
- 419** Vgl. *New York Times*, 4.7.2022.
- 420** Vgl. URL: <https://geschichtedergegenwart.ch/der-katechismus-der-deutschen/> (zuletzt besucht: 19.1.2024).
- 421** In den ikonischen Szenen aus dem Westerborkfilm sieht man die mit Kreide geschriebene Aufschrift »74. Pers.«; diese Zahl ist kurz vor der Abfahrt des Zuges in eine »75« korrigiert worden.