

Axel Doßmann
Bilder aus dem Lager Westerbork und
Harun Farockis Revision in Aufschnub

¹
Das Lager Westerbork, eine nationalsozialistische »Filmstadt«
»wie die Seiten eines Buches mit lebenden Bildern«

Mancher, der früher gegen seinen Transport gekämpft und einen Aufschub erreicht hat, argumentiert: Die paar Wochen, die ich meinen Transport noch hinauschieben könnte, lohnen die Mühe nicht. Trotzdem kämpfen andere bis zum Letzten: So lange, wie ich auf niederländischem Gebiet bleiben kann, bleibe ich auch auf niederländischem Gebiet. Das Festhalten am Vaterland macht einen heroischen Eindruck.¹

Diese Zeilen schrieb der renommierte Journalist und Reisereporter Philipp Mechanicus am 14. Februar 1944 in sein Tagebuch. Der Niederländer war im September 1942 verhaftet worden, weil er den »Judenstern« nicht getragen hatte. Nach Folter in einem KZ wurde er ins »Polizeiliche Durchgangslager Westerbork« verbracht. Im Mai 1943 hatte der Gefangene begonnen, ein Tagebuch zu schreiben: »Ich habe das Gefühl, als ob ich als offizieller Reporter von einem Schiffsunglück berichtete«. Er sah sich als ein »Chronist«, der nicht nur wissen wollte, »was geschieht, sondern wie es geschieht.«²

An einem Dienstag, dem Wochentag, an dem in Westerbork die SS sehr oft die Deportationen nach Auschwitz, Bergen-Belsen oder Theresienstadt durchsetzte, begann Philipp Mechanicus den Eintrag in sein Tagebuch mit diesem Satz: »Endlich mal wieder ein großer, ergreifender Film.« Im Anschluss erzählte er so ausführlich wie selten von den Vorbereitungen zur Deportation und kommt schließlich zur Abfahrt des Zuges:³

Der Zug setzt sich in Bewegung. Vor den länglichen Lüftungsspalten hoch oben an den Waggons tauchen Köpfe von Juden

¹ Philipp Mechanicus: Im Depot. Tagebuch aus Westerbork, Berlin 1993, S. 361.
² Ebd., S. 18 und 183.

³ Ebd., S. 167–170, hier S. 167 und im folgenden S. 170f.

und Jüdinnen auf, aufgereiht wie in einem Puppentheater. Sie ziehen vorüber wie die Seiten eines Buches mit lebenden Bildern. Nackte, sich hin und herbewegende Arme, winkende Hände ragen wie unabhängig vom Körper lebende Organe aus den Löchern hervor, wie eingegrabene Menschen, die ein letztes Lebenszeichen von sich geben. Schaurig. Der Stummfilm ist zu Ende. Kein Stoßen, kein Schubsen, kaum ein unbedachtes Wort. Nur düster und makaber. Das Publikum geht seiner Wege, stumm, ohnmächtig, sich langsam bewußt werdend, was es gesehen hat. Ein Bursche bemerkt: »Der vorige Kommandant beförderte die Juden mit Fußritzen nach Polen; dieser mit einem Lächeln.«

An den Eingängen der Baracken hängt die vielfältige Mitteilung: SPORT IM LAGER WESTERBORK. Leichtathletik-Wettkampf[...]. Netze Aufmerksamkeit, so am Transporttag. Im Lager sagt man: Warum nicht auch hundert Meter Durchfall (der immer noch massenhaft herrscht). [...] Weiterhin wurde ein Kinderspielplatz eröffnet: Ein paar Wippen und ein Sandkasten mit Bänken. Wie lieb man sich doch heute um die Kinderchen kümmert. Schließlich heute abend Konzert. Ein erlebter Tag mit lauter Überraschungen.

So endet der Tagesbericht von Philipp Mechanicus. Bei der ersten Lektüre dieser Passage konnte ich kaum den Gedanken abwehren, dass der Journalist Rudolf Breslauers Filmaufnahmen von der Deportation am 19. Mai 1944 gesehen und beschrieben haben muss. Mechanicus aber hat seine Beobachtungen bereits am 24. August 1943 gemacht, nachdem er bereits neun Monate in Westerbork war und mehr als dreißig Deportationszüge erlebt hatte.⁴ Die Filmaufnahmen aus dem Frühling 1944 aber kann er nicht gesehen haben. Ende Februar 1944 bricht sein Tagebuch ab. Im März gewählte der Lagerkommandant dem 55-jährigen keinen Aufschub mehr. Philipp Mechanicus wurde nach Bergen-Belsen deportiert, im Oktober erschossen ihn SS-Männer in Auschwitz-Birkenau. Der Tagebucheintrag lässt sich mit Breslauers Filmbildern und anderen visuellen Überlieferungen aus dem Lager Westerbork lesen und umgekehrt, die so unterschiedlich geromeren Beobachtun-

⁴ Der von Mechanicus beschriebene Transport ging, wie wir heute wissen, mit 1001 Jüdinnen und Juden nach Auschwitz ab. Vgl. die Übersicht über sämtliche Transporte bei Anna Hälkova: »Das Politzeitliche Durchgangslager Westerbork«, in: Wolfgang Benz, Barbara Distel (Hrsg.): Terror im Westen: Nationalsozialistische Lager in den Niederlanden, Belgien und Luxemburg 1940–1945, Berlin 2004, S. 217–248, hier S. 244.

gen am gleichen Ort im Abstand von wenigen Monaten bestätigen sich in vielem gegenseitig. Sie verweisen auf lebensweltliche Routinen und die wöchentlich wiederkehrende Situation an diesem Bahngleis, aber auch auf Muster der Wahrnehmung unter den Gefangenen, die zurückbleiben. Gewiss ist kein Ereignis mit dem anderen identisch, doch wiederholen sich typische Gesten, Haltungen und Konstellationen. Für das für die Gefangenen schwer fassbare, unannehmbare und sich doch wiederholende Geschehen hatte der Journalist in seinem Tagebuch eine Form gefunden. Mit Metaphern wie »(Stumm-)Film«, »Puppentheater« und »Seiten eines Buches« fasste er das Surreale der eigenen Augenzeugenschaft in Worte.⁵ »Die Atmosphäre von Westerbork ist die einer Filmstadt: Künstlich, ein Surrogat.«⁶

Kameramann dieser »Filmstadt« war der Fotograf und Drucker Rudolf Breslau. Der Leipziger war 1938 aus Deutschland in die Niederlande geflohen und wurde unter der deutschen Besatzung 1942 als Jude mit seiner Familie nach Westerbork verschleppt. Dort machte er Aufnahmen von der Arbeit und dem Leben im Lager für die Fotoalben des Lagerkommandanten Gemmeke. (Abb. 1, 2, 3) Anfang 1944 befahl ihm dieser, einen Film über das Lager Westerbork zu drehen.

Für den Film sollte die Arbeit und die Freizeit der Gefangenen im Mittelpunkt stehen, doch stolz war der Kommandant auch auf die »reibungslosen« Deportationen, schließlich war Westerbork ein »Jugenddurchgangslager«. Am 19. Mai 1944 musste, durfte, konnte Breslau Ausschnitte und Momente physischer Realität am Bahnsteig Westerbork mit einer Siemens-Filmkamera dokumentieren. Seine filmische Arbeit an der schrecklichen Wirklichkeit verhielt, dass er am 19. Mai selbst deportiert wurde. Filmen hieß Aufschub bekommen. Breslau ergriff damit zugleich eine Überlieferungschance für ein Ereignis, das aus der Perspektive der Nationalsozialisten in naher Zukunft gar keine jüdischen Zeugen mehr haben sollte.

⁵ Vgl. Sandra Ziegler: Gedächtnis und Identität der KZ-Erfahrung. Niederländische und deutsche Augenzeugenberichte des Holocaust, Würzburg 2006, S. 129–318, hier bes. S. 277ff.

⁶ Mechanicus: Im Depot, a.a.O., S. 131.



Abb. 1 — Gefangene vor dem Einstieg in einen Deportationszug nach Auschwitz im Herbst 1942 in Hooghalen bei Westerbork. Links ein deutscher Angehöriger der Ordnungspolizei, rechts ein niederländischer Polizist. In der Mitte zwei jüdische Gefangene, die Kranke und Invaliden zur 5 Kilometer entfernten Bahnstation begleiten mussten. Im November 1942 erhielt das »Durchgangslager« einen eigenen Bahnhanschluss.



Abb. 2 — Abschied am Bahngleis von Hooghalen, Herbst 1942: Deportation »in den Osten« für die einen, ein ungewisser Aufschub für die anderen Gefangenen des »Durchgangslagers« Westerbork.

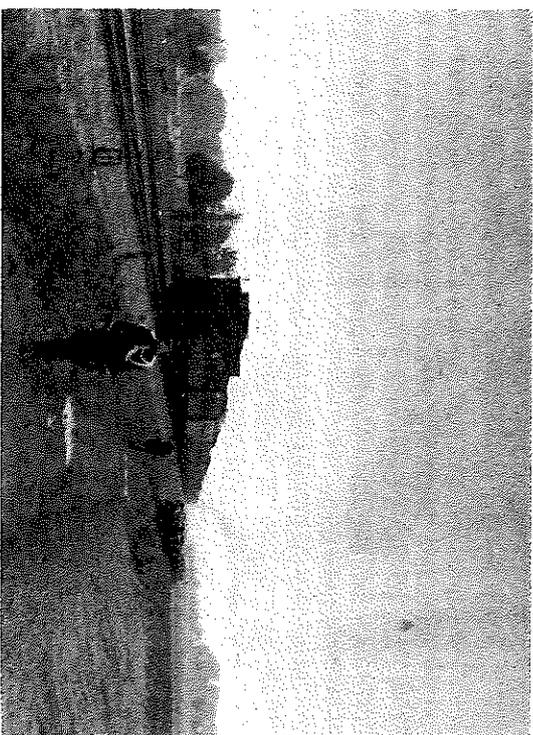


Abb. 3 — Nach der Abfahrt eines Deportationszuges in Hooghalen, Herbst 1942: ein Angehöriger der niederländischen Marechaussee (Gendarmrie) verlässt seinen Arbeitsplatz.

Fotografien: Rudolf Werner Breslauer, 1942; © Yad Vashem Archives, FA20/59, FA29/70, FA2971

Zur Geschichte des Lagers Westerbork?

Der Auftraggeber für den Film hieß Albert Konrad Gemmeker (1907–1982), ein Polizist, SS-Obersturmbannführer, seit Oktober 1942 der Lagerkommandant von Westerbork.

Er schonte lange Zeit vor allem jene Teile der Westerborker Gefangenen, die zu den »Veteranen« gehörten: deutsche Juden, die nach den Pogromen vom 9. November 1938 zu Tausenden aus dem Deutschen Reich in die Niederlande geflohen waren. Der niederländische Staat internierte ab Sommer 1939 illegale Flüchtlinge in einem zentralen Auffanglager, das in der unwirtlichen Einöde der Provinz Drenthe lag, eine Siedlung kleiner Wohnhäuser sieben Kilometer

⁷ Zur Geschichte der Lager zuerst und ausführlich Jacob Presser: *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom, 1940–1945*, 2 delen, (zuerst 1965) Den Haag 1985; in Englisch unter dem Titel: *Ashes in the wind. The destruction of Dutch Jewry*, London 2010. Die bislang beste Synthese zur Lagergeschichte in Deutsch: Hájková: *Polizeiliche Durchgangslager*, a.a.O. Außerdem: Angelika Königseder: »Polizeilager«, in: Wolfgang Benz, Barbara Distel (Hg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Lager*, Band 9, München 2009, S. 19–52, zu Westerbork S. 24–30.

vom Dorf Westerbork entfernt. Kurz vor dem Überfall der Wehrmacht im Mai 1940 waren etwa 700 deutsche Juden im »Lager Westerbork«: weit mehr hielten sich im Land versteckt. Unter der deutschen Besatzung setzten niederländische Beamte ein deutlich strafteres Lagerregime durch mit Zwangsarbeit und Arbeitsnormen, täglichen Morgenappellen und einem Lagerzaun gegen Fluchtversuche.

Am Anfang 1942 wurde das Lager mit 24 großen Baracken zum »Durchgangslager« für Juden aus- und aufgebaut; am 1. Juli 1942 übernahm der deutsche Sicherheitsdienst (SD) das Regime in Westerbork. Deutsche und niederländische Polizisten begannen sogleich mit den planmäßigen Deportationen. Vor allem die niederländischen Juden, aber auch viele bis dahin versteckte deutsche Juden wurden – oft mit Familienangehörigen – aus allen Provinzen der Niederlande nach Westerbork verschleppt: »Am 15. Oktober [1942] wird das Judentum in Holland für vogelfrei erklärt«, schrieb der höhere Polizei- und SS-Führer Hans Rauter in einem langen Brief an seinen Vorgesetzten, den Reichsführer SS und Chef der Deutschen Polizei Heinrich Himmler. Rauter erläuterte in seinem »Zwischenbericht« vom 24. September 1942, wie er als »Reichskommissar für die besetzten Niederländischen Gebiete« in »ganz Holland [...] ungefähr 120.000 Juden zur Abschiebung« bringen würde. Bis Weihnachten wollte Rauter bereits 50.000 Juden »aus Holland entfernt« haben.⁸ Das Ziel waren »judenfreie Niederlande«.

Viele Aufgaben hatte der Obersturmführer und Kommandant Gemmecker an die Lagerselbstverwaltung übertragen, die der SS in den meisten NS-Lagern als Herrschaftsinstrument diente. Gemmeckers deutsch-jüdischen Helfer Kurt Schlesinger und Heinz Todtmann ließ er als Leiter des jüdischen Ordnungsdienstes bzw. als Leiter der Kommandantur die Häftlingskartei führen und u.a. die Namen auf die Deportationslisten setzen. Schlesinger und andere waren zugleich diejenigen, die sich als wichtige Vermittler anboten, wenn Häftlinge auf die vielen Sperrlisten gelangen wollten, um »den vorläufigen Aufschub ihres Abtransportes, ihre Freilassung aus der Strafbaracke« oder die gegenüber Auschwitz von vielen bevorzugte Deportation nach Bergen-Belsen oder Theresienstadt zu erwirken.

Man tat alles, um diesen Transporten zu entgehen. Man gab sein letztes verstecktes Geld, Juwelen, Kleider und Lebens-

⁸ Zitiert nach dem Faksimile des Briefes von Rauter an Himmler vom 24.09.1942 in: Jacques Presser: *Ondergang, S-Gravenhage 1965*, S. 281ff. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom 1940–1945

mittel hin. Junge Mädchen stellten dem Lagerpotentaten sogar ihren Körper zur Verfügung?

Auch in Westerbork spielte die SS die Häftlinge untereinander aus, teilte Macht und herrschte umso perfider: Der Amsterdamer Judenrat hatte zu entscheiden, welche Juden nach Westerbork deportiert werden; in Westerbork entschieden lange Zeit deutsche Juden, die als zuerst Verfolgte im Lager gewesen waren, darüber, welche anderen Juden »in den Osten« deportiert werden. Mit wenigen Ausnahmen hatten die Gefangenen vergeblich auf die Wirkung diverser Sperr-Listen und gestempelter Zertifikate gehofft. Alle diese Listen waren irgendwann »geplatzt«, wie es im Lagerjargon hieß – ein Beweis für die Asymmetrie der Macht zwischen der SS und der Lagerselbstverwaltung der Häftlinge. »Letztlich gab es nichts, das einen wirklichen Einfluss auf die deutsche Routine gehabt hätte«, urteilt der Historiker Saul Friedländer.⁹ Die meisten nach Westerbork Deportierten waren nur wenige Stunden, Tage und Wochen im »Durchgangslager«. Aus Westerbork bzw. dem nahegelegenen Hooghalen fuhren zwischen dem 15. Juli 1942 und dem 13. September 1944 dreihundneunzig Züge ab: 60.330 Jüdinnen und Juden wurden nach Auschwitz verschleppt, 34.313 nach Sobibor, 4.870 nach Theresienstadt, 3.750 nach Bergen-Belsen, 150 Juden nach Buchenwald und Ravensbrück. Von den 245 Sinti, die am 19. Mai 1944 aus Westerbork deportiert wurden, sollen dreißig überlebt haben. Insgesamt konnten nur etwa 5.000 einst in Westerbork gefangene Menschen ihren deutschen Verfolgern entkommen.

Was übrig blieb: Fragmente eines Films

Als die alliierten Truppen immer näher rückten, fuhr in der Nacht zum 9. April 1945 noch einmal ein Zug im Auftrag des Sicherheitsdienstes von Westerbork ab – diesmal in nördliche Richtung nach Groningen. Die 16 Waggons waren mit Möbeln und Unterlagen beladen, die der Lagerkommandant Albert Gemmecker für die Zeit nach der deutschen Niederlage retten wollte. Darunter befanden sich auch einige Filmrollen: Fragmente für einen Film über das Lager Westerbork.

⁹ Siegfried van den Bergh: *Der Kronprinz von Mandelstein. Überleben in Westerbork, Theresienstadt und Auschwitz*, Frankfurt/M. 1996 (niederl. 1946), S. 67 und S. 64.

¹⁰ Saul Friedländer: *Das Dritte Reich und die Juden. Verfolgung und Vernichtung 1933–1945*, Bonn 2007, S. 587.

Insgesamt konnten bis heute mehr als neunzig Minuten Filmmaterial wiedergefunden werden, 16 mm, schwarz-weiß und stumm – ein materieller Überrest aus der Realität der besetzten Niederlande im Frühling 1944, der vielleicht ist und herausfordernd. Der Film und seine Einstellungen bilden Erinnerungsspuren und Totengedächtnis. Die Archibilder sind Zeugnis, Beweis und Anklage, die seit 1945 auf sehr unterschiedliche Weise von Überlebenden, Juristen, Historikern, Fernsehjournalisten, Gedenkstättenpädagogen, Verlegern und Filmkünstlern angeeignet, interpretiert, neu montiert werden.

Der grob nach Sujets montierte Rohschnitt bildet das, was heute als »Westerbork-Film« bezeichnet wird. Die Aufnahmen Breslauer waren 1944 von einem Mithäftling vormontiert worden, fanden aber weder am Schneidetisch des Lagers noch später eine abgeschlossene, narrative Form. Neben diesen Archibildern, eingeteilt in vier Akte¹¹ und zwei »Reste«, sind aus der Filmproduktion eine Mappe »Regie und Texte« überliefert, die der deutsche Funktionshäftling¹² Heinz Todtmann verfasst hatte; außerdem sind Korrespondenzen zwischen Lagerleitung und den zivilen Firmen erhalten, bei denen die Filme im Frühjahr 1944 entwickelt worden waren.¹³ Im Auftrag des Lagerkommandanten hatte der Häftling Abraham Hammelburg eine Victor-16mm-Kamera besorgt, die viele Unschärfen verursachte und nach ersten Filmaufnahmen Ende März 1944 gegen eine Siemens-Kamera mit Meyer-Optik ausgetauscht wurde. Hammelburg war erst Ende Januar 1944 als »Straf-

¹¹ Dies Archibilder sind in vier Akten vom Niederländischen Institut für Bild und Ton online gestellt: <http://in.beeldengeluid.nl/kanaal/4442-westerbork> (Zugr. 11.04.2017).

¹² Als Funktionshäftlinge werden in der Forschung solche Häftlinge bezeichnet, die von der SS oder Polizei mit diversen Aufgaben und »Posten« zur Organisation und Verwaltung von NS-Lagern beauftragt wurden – die »Lager selbstverwaltung«. Neben Lager-, Block- und Stubenältesten gab es Verantwortliche für Arbeitskommandos (»Kapos«), Vorarbeiter, Schreiber, Lagerführer etc. Mit den hierarchisierten Funktionen waren Macht und Privilegien verbunden, sie dienten als Herrschaftsinstrument der SS. Die »Posten« waren entsprechend beehrt, umkämpft und bearbeitet, und viele waren korruptierbar. Todtmann war als Adjutant des Lagerkommandanten außerordentlich privilegiert und galt in Westerbork als unnahbarer »Emporkömmling«. Siehe z. B. Mechanicus: *Im Depot*, a.a.O., S. 170.

¹³ Zur Filmentstehung und -überlieferung die detaillierte Untersuchung von Koert Broersma, Gerard Rossing: *Kamp Westerbork gefilmd. Het verhaal over een unieke film uit 1944*, Hooghalen 1997. Vgl. auch Sylvie Lindeperg: »Nacht und Nebel. Ein Film in der Geschichte, Berlin 2010 (frz. 2007)«, S. 76ff., sowie Sylvie Lindeperg: *La Voie des Images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse 2013, S. 143–191 bzw. die Übersetzung dieses Kapitels in vorliegendem Buch S. 21–62.

fall« nach Westerbork gekommen. Für seine Hilfeleistung setzte ihn Gemmeker auf eine Liste, die ihm Aufschub vor der drohenden Deportation bot. Im August 1944 rettete Abraham Hammelburg durch Flucht sein Leben.¹⁴

Mit dem Westerbork-Film liegt eine »sensible Sammlung«¹⁵ von Archibildern vor, die durch Häftlingshand entstand, im Auftrag und unter Aufsicht der SS in einem nationalsozialistischen Lager, das im Sommer 1942 als Transitraum für niederländische und deutsche Juden eingerichtet worden war. Dort wurden die Verfolgten auf Abruf gehalten für ihre fortgesetzten, von Berlin aus getakelten Deportationen in Konzentrationslager, Ghettos und als Lager getarnte Tötungsanlagen.

1945: Überlieferung der Filmbilder

Anfang der 1990er Jahre begannen Mitarbeiter der erst 1983 gegründeten Gedenkstätte Westerbork¹⁶ zu erforschen, auf welchen Wegen verschiedene Filmrollen und Fragmente 1946 schließlich im RIOD, dem Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie (Reichsinstitut für Kriegsdokumentation), versammelt wurden. Da die Forschungsergebnisse im Deutschen bislang noch nicht rezipiert wurden, fasse ich sie hier knapp zusammen.¹⁷

Im Mai 1945 bat der Konservator des nahegelegenen Dreiter Museums mit einem Aufruf in der Lagerzeitung »De Westerborker«, alles relevante Material zur deutschen Besatzungszeit für die Zukunft zu bewahren. Aad van As, seit September 1942 ein nichtjüdischer Zivilangestellter des Lagers, der mit dem Tag der Befreiung am 12. April 1945 die Leitung des Lagers übernommen hatte, unterstützte die Initiative. Beim Bergen von Fotoabzügen im einstigen Fotoatelier des Lagers fand er auch lose Filmreste. Weil kein Filmvorführgerät vor Ort war, gab er das Material später an das Dreiter Museum. Angestachelt von einer Inventarliste, die ein Sze-

¹⁴ Nach Broersma, Rossing: *Kamp Westerbork gefilmd*, a.a.O., S. 35–45.

¹⁵ Vgl. Margit Berner, Anette Hofmann, Britta Lange: *Sensible Sammlungen*. Aus dem anthropologischen Depot, Hamburg 2011.

¹⁶ Zur Streitgeschichte um die Gründung einer Gedenkstätte zum NS-Lager Westerbork, auf dessen Terrain der niederländische Staat bis 1948 zunächst niederländische Laboratoire Internierte und dann bis in die 1970er Jahre einstufige Kolonialisten aus Niederländisch-Indien ansiedelte, vgl. Ido de Haan: »Vivre sur le seuil. Le camp de Westerbork dans l'histoire et la mémoire des Pays-Bas«, in: *Revue d'histoire de la Shoah* [Juf, No. 183: Juillet–December 2004], S. 37–59, S. 55ff.

¹⁷ Im Folgenden nach Broersma, Rossing: *Kamp Westerbork gefilmd*, a.a.O., S. 78–82.

nario für einen im Lager entstandenen Film erwähnte, muss ein Mitarbeiter des Provinzmuseums im Dezember 1945 zwei Filmbüchsen ausfindig gemacht haben, sehr wahrscheinlich eine Filmkopie. Wo genau das Material gefunden wurde, ließ sich leider ebenso wenig rekonstruieren wie der Inhalt dieser Filmrollen. 1946 behauptete Konrad Gemmeke in Untersuchungshaft, dass er den gesamten Film am Ende des Krieges in einem Büro des SD in Den Haag untergestellt habe. Der Jurist Hans Ottenstein, der zur Lagerzeit als Funktionshäftling die Antragsstelle leitete und inzwischen Mitarbeiter beim RIOD war, hatte dieses Filmmaterial, das nach der Befreiung sehr wahrscheinlich beschlagnahmt worden war, im Finanzministerium in Den Haag wiedergefunden. Ein dritter Überlieferungsweg führt zu Wim Loeb, einem Fotografen und Reklamefachmann, der im Februar 1944 zum zweiten Mal als Strafgefangener ins Lager Westerbork eingeliefert wurde und in der von Rudolf Breslauer geleiteten Fotoabteilung arbeiten und überleben konnte. 1989 und 1994 erklärte Loeb in Interviews, dass er, nachdem Breslauer und seine Familie deportiert worden waren, zwei Rohschnitte begonnen habe: eine offizielle für den Kommandanten und eine geheime zweite Fassung.¹⁸ Die erste Fassung habe er der Lagerleitung ausgehändigt, seine zweite Montage aber übergab er der »Kontakt-Abteilung« des Lagers mit der Bitte, das Material seiner nicht-jüdischen Ehefrau auszuhändigen. In der Kontakt-Abteilung waren Gefangene mit Kurierdiensten beauftragt, um zwischen der Lagerverwaltung und dem Amsterdamer Sicherheitsdienst der SS die Deportationen nach Westerbork zu organisieren. Aus einem amtlichen Schreiben der Justiz vom Mai 1945 wird deutlich, dass unbekannt gebliebene Mitarbeiter dieser Kontakt-Abteilung im Februar 1945 neben geschmuggelten Unterlagen zu Personen auch »Teile von einem Film« bei einem Amsterdamer Notar versteckt hätten. Der Notar übergab das Material nach dem Krieg an das Amsterdamer Büro für Politisches Unrecht (Bureau Politieke Misdrijven). Die einzelnen Filmfragmente sind 1945/46 sehr wahrscheinlich durch Hans Ottenstein im RIOD zusammengeführt worden. Dort erst wurden sie thematisch aneinander montiert und auf nummerierte Filmrollen verteilt. Das heute bekannte Material der Westerborker Filmproduktion ist also einerseits von einstigen jüdischen Funktionshäftlingen in die

Nachkriegszeit gerettet worden; sie erkannten in den Bildern vor allem belastendes Material gegen die deutschen Besatzer und NS-Funktionseliten. Aber auch der einstige Auftraggeber des Films, der Lagerkommandant Gemmeke, hatte sich im April 1945 eine Grobmontage als Trophäe seiner Arbeitsjahre in Westerbork sichern wollen, die aber bald in die Hände der Befreiten gelangte. Die Interpretation der Bilder versuchte der einstige Kommandant wieder zu bestimmen, als er sich 1948 vor einem niederländischen Gericht verantworten musste.

Das Filmszenario von Heinz Todtmann

Heinz Todtmanns »Vorschläge für einen Film über Lager Westerbork« sowie ebenfalls überlieferte Kameraregieskripte für zwei Szenen sowie Montage-Anleitungen,¹⁹ die zwischen März und Mai 1944 entstanden sein dürften, lassen drei thematische, miteinander verwobene Erzählstränge erkennen: Lagerkommandant Gemmeke beherrscht als SS-Mann souverän die Lage; er hat bereits die Aufgabe der Deportationen vorbildlich bewältigt und eine »reibungslos« funktionierende Lagerverwaltung aufgebaut; und dank dieser Vorleistungen entwickelt sich auch die industrielle Leistungskraft von Westerbork überzeugend und gewinnt Perspektive für die Zeit »nach dem Endsieg«.

Gemmeke war im September 1947 durch Kriminalpolizisten zur Entstehung der Filmaufnahmen befragt worden.²⁰ Demnach sei sein Vorbild 1944 der deutsche »Kulturfilm« gewesen. Bedenkenswert ist, was der einstige SS-Mann in Haft über seine Motive aussagte. Demnach wollte er 1944 im Gebäude der Kommandantur »eine Art Lagerarchiv« einrichten, später sprach er von einem »Museum«. Er habe die Absicht gehabt, Besuchern des Lagers anhand von einem Lagermodell und ausgestellten Erzeugnissen die Industrieproduktion in Westerbork zu erläutern. Anschließend, so Gemmeke im Verhör, hätten sich Besucher in einem Rundgang selbst ein Bild vom Lager machen sollen. Am Ende des Besucherrundgangs war dann die Vorführung seines »Kulturfilms« über Westerbork vorgesehen. Plante Gemmeke 1944 eine Schausammlung für den »Industriestandort Westerbork«? Erkennbar wird, dass der Film für den SS-Mann seine mögliche Versetzung aufschließen sollte, er wollte nach der »Endlösung« der Kommandant von Westerbork als *Arbeits-*-Lager bleiben.

¹⁸ Hier und im Folgenden nach Aussagen von Wim Loeb in Cherry Duijns' TV-Dokumentation *SETTELA, GEZICHT VAN HET VERLEDEN* (Settela, Das Gesicht der Vergangenheit), NL/VPRO 1994, 54 Min., sowie nach Broersma, Rössing: *Kamp Westerbork* gefilmt, a.a.O., S. 64–68 und S. 78–82.

¹⁹ Ebd., S. 28–34.

²⁰ Nach ebd., S. 16–21, deutsche Zitate sind z.T. meine eigene Rückübersetzung aus dem Niederländischen, AD.



Abb. 4 — Leo Kok, 't Kesselhuis / Das Kesselhaus, Aquarell auf Papier, 1943/44, 23,8 x 15,9 cm, © Jüdisches Historisches Museum Amsterdam, Signatur B 1473.

»Auf den üblichen Titel soll verzichtet werden«, schlug Heinz Todtmann in seinem Szenario vor:²¹ »Der Film beginnt mit dem Bild eines rollenden Güterzuges, der von der Hauptstrecke abzweigt, in der Abzweigung steht ein Schild mit der Aufschrift 'Lager Wester-

²¹ Hier und im Folgenden nach ebd., S. 28–34 (eigene Rückübersetzung aus dem Niederländischen).

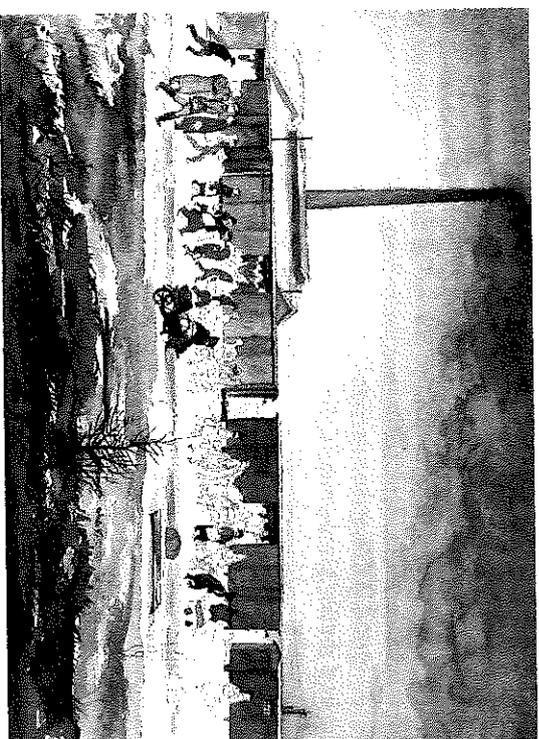


Abb. 5 — Leo Kok, ohne Titel, Aquarell auf Papier, Januar 1944, 23,3 x 33,1 cm, © Jüdisches Historisches Museum Amsterdam, Signatur B 1468.

bork«. Dabei sollte auch die Heidelandschaft erkennbar werden und schließlich den Betrachter hinführen zu einer Spielszene, in der Gemmeke aus seinem Wohnhaus tritt, um drei Besucher zu empfangen. Der Kommandant schneit mit den Besuchern durch sein bewachtes Lager, das als ein Städtchen oder eine Arbeits-siedlung vorgestellt wird und auch durch einen Schifffahrtskanal mit der Welt verbunden ist. Tagsüber kontrolliert der Obersturmführer die Produktion und hält Beratungen ab, und selbst noch in den Nachtstunden kümmert er sich um die Sicherheit und das Wohlergehen seines Lagers. »Schlussbild. Nacht mit Vollmond. Die Silhouette des Lagers vor dem nächtlichen Himmel«.

Eine solches Nachtbild befindet sich in der Sammlung zum Werk des Grafikers Leo Kok (1923–1945), der ebenfalls in Westerbork gefangen war. (Abb. 4) Es ist wahrscheinlich, dass diese und andere Zeichnungen von Kok, etwa die vom Geschehen am Bahndamm (Abb. 5), Heinz Todtmann inspiriert haben, möglicherweise aber sogar direkt für die Vorbereitung der Dreharbeiten entstanden sind.²² Etlliche Sujets, die der Lagerfotograf Breslauer bereits in den Monaten zuvor im Auftrag des Lagerkommandanten in Wester-

²² Vgl. Jaap Nijstad (Hg.): Getekend in Westerbork, leven en werk van Leo Kok 1923–1945 / Westerbork drawings. The Life and Work of Leo Kok 1923–1945, Amsterdam 1990. Leo Kok wurde im September 1944 deportiert und starb kurz nach der Befreiung im Lager Ebersee, einem Außenlager des KZ Mauthausen.

bork aufgenommen hatte, kehren ebenfalls im Film wieder – Leo Koks Zeichnungen und Breslauers Fotografien prägten manche Motivwahl für die Filmaufnahmen.

Szenario und Kameraskript entwarfen Bilder von munterer Betriebsamkeit in kleinstädtischer Umgebung. Eine Vielfalt von Diensten und Häftlingskommandos sollte erkennbar werden: Küche, Badehaus, Krankenhaus, Lebensmittelladen sowie die großen »Familienbaracken«. Gemmeke und sein Adjudant Todtmann hatten sich 1944 mit dem Szenario gegen die Produktion eines Tonfilms als aufwändigere und zeitraubendere Option entschieden. Schrifttafeln sollten sicherstellen, dass künftige Betrachter die Filmaufnahmen »richtig« verstehen.

Todtmanns Szenario sah außerdem vor, die Geschichte des Lagers mit Statistiken und Tabellen seit dem Jahr 1939 zu skizzieren: Damit markierte der privilegierte Gefangene *en passant* die niederländische Regierung als Begründer des Lagers. Das Szenario für »Szene 2« skizzierte die Phase nach der Übernahme des niederländischen Internierungslagers für deutsche Juden durch den Sicherheitsdienst des Reichsführer-SS (SD) im Frühling 1942:

Durchführung von Transporten in die Arbeitslager im Osten, später nach Vught, Theresienstadt, Bergen-Belsen, Vittelles²³ usw. Bilder von ankommenden und abgehenden Transporten, Registration im Großen Saal, Betriebsamkeit am Zug, Abnahme durch den Ordnungsdienst, *Fliegende Kolonne*, Kranken-transporte.²⁴

Die Deportationen von zehntausenden Juden sollten im fertigen Film offenbar als eine vergangene, abgeschlossene Phase des Lagers erkennbar werden. Allerdings mussten die jüdischen Gefangenen noch ihre Statistenrolle leisten. Denn ein drittes von insgesamt vier Filmkapiteln sollte die Betrachter mit Aufnahmen von der großen Lagerstraße hin zu Industriebetrieben und Arbeitsbaracken führen. »Das Lager, so wie es jetzt besteht, wird in allen Einzelheiten gezeigt«: Arbeitsplätze, Industriebranchen, Außenkommandos, der Bauernhof sowie das »Leben der Lagerbewohner: Arbeiten, Wohnen, Freizeitbeschäftigung«. Die meisten der im Szenario und Kameraskript entwickelten Ideen und Sujets sind

23 Vittel im französischen Lothringen muss gemeint sein: ein Internierungslager für Juden mit Staatsangehörigkeit eines feindlichen Regimes. Vgl. Hájková: Polizeiliches Durchgangslager, a.a.O., S. 243, Fn 105.

24 Nach Broersma, Rossing: *Kamp Westerbork* gefilmt, a.a.O., S. 29.

in den überlieferten Filmaufnahmen tatsächlich wiederzufinden – dazu gehören auch das Kabarettprogramm »Bunter Abend«, das die »Gruppe Bühne« bis zum Sommer 1944 im Großen Saal inszenierte.

Über einen direkten Austausch zwischen Breslau und Todtmann ist nichts bekannt. Todtmann galt unter Mithäftlingen als unzugänglich, überheblich, korrupt und unbarmherzig;²⁵ eine besondere Komplizenschaft der beiden Funktionshäftlinge für oder gegen die Intentionen ihres Auftraggebers ist wenig wahrscheinlich. Vielleicht ist das Fehlen der Spielszenen in der Überlieferung damit zu erklären, dass Kameramann Breslau solche detailgenauen Kameraskripte von Todtmann ignoriert hat. Für Szenen der Arbeit und der Freizeit hat Breslau seine Protagonisten erkennbar inszeniert und arrangiert, doch regelrechte Spielszenen vermied er. Die SS-Leute haben sich am Bahnsteig selbst in Szene gesetzt, so dass Breslau solche Selbststilisierungen dokumentierend filmen konnte. Wie bereits anfangs betont, konnte Breslau viele Aspekte der Lagerrealität nicht aufnehmen – seine Selbstzensur wird auch dadurch verstärkt worden sein, dass er das belichtete Filmmaterial außerhalb des Lagers entwickeln lassen musste.

Welche Folgen hatte die Arbeit am Film für die unmittelbar daran beteiligten Akteure? Für Rudolf Breslau war mit den Filmaufnahmen zwar Aufschub, aber keine Lebensrettung verbunden. Zusammen mit seiner Frau und seinen drei Kindern wurde er Anfang September am selben Gleis deportiert, an dem er am 19. Mai 1944 noch einen anderen Zug bei der Ausfahrt gefilmt hatte. Allein Breslaurs Tochter Ursula überlebte Auschwitz und andere Lager und lebt heute in Israel.

Heinz Todtmann, der getaufte deutsche Jude aus Breslau, konnte in seiner Funktion als erster Dienstleiter der Kommandantur überleben. Er wurde in Westerbork am 12. April 1945 von der kanadischen Armee mit befreit. Seine Erfahrungen und seine Machtposition in Westerbork hat er nach dem Krieg verschwiegen. Sein Talent für Propaganda setzte er bis in sein 70. Lebensjahr in der bundesdeutschen Industriewerbung ein und trug damit zum historisch weitgehend unbeschwerten Selbstbild der jungen Bundesrepublik im Kalten Krieg bei. Es verfasste erfolgreiche Bücher über die Auto-, Textil-, Stahl- und Chemieindustrie. Legendar und von wenigen Jahren nachgedruckt ist die 1949 erschienene, launige Werberportage *Kleiner Wagen in großer Fahrt. Ein Erlebnisbe-*

25 Dazu u.a. Mechanicus: *Im Depot*, a.a.O., S. 170; Klaas A. D. Smeilk (Hg.): *Ety. The Letters and Diaries of Ety Hillesum 1941–1943*, Ottawa 2002, S. 78f.

nicht von Heinz Todtmann und Alfred Tritschler. Zusammen mit dem einstigen Propagandakompanie-Fotografen Alfred Tritschler verfasste Todtmann 1952 auch *Die Industrie der Zauberer*, ein Werkbuch für die bundesdeutsche Textilveredlungsindustrie.

Und was wurde aus dem Auftraggeber des Films, dem Lagerkommandant Albert Konrad Gemmeke? Seine Verteidigungsstrategie vor Gericht war schlicht, aber wirkungsvoll. Der Kriminalpolizist stritt 1948/49 keineswegs ab, dass die Züge aus seinem Lager nach Auschwitz, Bergen-Belsen und Theresienstadt führen. Doch verweigerte er jedes Wissen darüber, was an diesen Orten mit den Deportierten geschah, und wollte glauben machen, dass er gedacht habe, es handele sich dabei allein um weitere Arbeitslager. Der SS-Obersturmführer wurde im Dezember 1949 zu zehn Jahren Gefängnis verurteilt.

Dieser »unberechenbare Mensch«, wie Mechanicus schrieb, der »mit eiserner Hand, darüber Samt«²⁶ sein Lager führte, war bereits 1951 wieder frei. Die niederländische Justiz entließ Gemmeke unter Anrechnung seiner Untersuchungshaft, wegen guter Führung und ausgerechnet am 20. April, an Hitlers Geburtstag. Er lebte danach als Geschäftsmann und Besitzer eines Zigarrenladens in seiner Heimatstadt Düsseldorf. Ein erneutes Ermittlungsverfahren gegen Gemmeke führte 1976 zu keiner Verurteilung – man konnte ihm nicht nachweisen, dass er seit 1942 von der Ermordung der aus Westerbork Deportierten wusste.

2

Harun Farockis Aufschub

Wie zeigt man Opfer?

Harun Farockis Stummfilm *Aufschub* (D 2007) ist nicht nur die jüngste, sondern auch die erste filmische Untersuchung des gesamten Westerbork-Materials von 1944. Sein 44-minütiger Film montiert allerdings weniger als ein Drittel der überlieferten Archivbilder aus der abgebrochenen Filmproduktion im Lager. Seine eingreifenden Remontagen sind behutsam und prägnant zugleich: Mit Kommentaren auf Schrifttafeln nimmt er uns als Betrachterinnen und Betrachter »an die Hand«, ermuntert, sich gedanklich frei zu machen, den von Vorwissen oft verstellten Blick zu lösen, denn erst dann kann man mehr als nur wiedererkennen. Farocki will emanzipieren, also in einen Raum der Freiheit führen, wie Georges Didi-Huberman in seiner Analyse von Farockis Arbeit an Dokumen-

ten betont hat.²⁷ Mehrfache Wiederholungen unterstützen die Analyse, ergänzt um Standbilder, die er mit Schrifttafeln erläutert. Auf diese Weise bietet *Aufschub* – nach über sechzig Jahren recht redundantem und gedankenarmem Gebrauch von den immergleichen Sequenzen aus Breslauer Aufnahmen – neue Wege durch das außergewöhnliche Material. *Aufschub* schärft auf diese Weise den Sehsinn, gibt zu bedenken, läßt ein, die Bilder von 1944 und Farockis Montagen von 2007 einer »gegenständlichen Lektüre« zu unterziehen.²⁸

Im Januar 2008 sah ich den Film zum ersten Mal, das Berliner Hebel-Theater am Ufer (HAU) hatte im Rahmen des Themenwochenendes »Re-Education – You too can be like us« eingeladen. Farockis Film wurde im Kontext der *Atrocity Pictures* aus den 1945 befreiten KZs und Zwangsarbeiterlagern und in Auseinandersetzung mit den Bildstrategien der westalliierten Reeducation-Politik diskutiert. Die Bilder von aufgeschichteten nackten, ausgemergelten Toten und von den wankenden Schritten der »Muselmänner«²⁹ und halb verhungerten Frauen entstanden als Beweissicherung an den Tatorten. Sie wurden bald auch vor Gericht genutzt, galten jedoch weniger als juristische Beweise denn als konkretisierende, illustrierende Stärkung der Anklagen.³⁰ Mit Plakaten,

²⁷ George Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*, Paderborn 2014, (fzr. 2010), im Abschnitt »Wieder neu nehmen (an die Hand)«, S. 127–154, hier S. 154.

²⁸ Ebd., S. 142, vgl. Peter Gelmer: »Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik«, in: Helmut Lehnen, Ludwig Jäger, Albrecht Koschorke (Hg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften*. Ein Reader, Frankfurt/M. 2015, S. 181–218; zu *Aufschub* S. 208–216, hier S. 214ff.; sowie auch Sven Kramer: »Wiederholtes Lesen. Harun Farockis Lektüre der Filmdokumente aus dem Lager Westerbork in *Aufschub*«, in: ders., *Transformationen der Gewalt im Film. Über Riefenstahl, Améry, Cronenberg, Egojan, Marker, Kluge, Farocki*, Berlin 2014, S. 142–166.

²⁹ Als Muselmänn wurden in vielen NS-Lagern Männer und Frauen bezeichnet, die in Folge von extremem Hunger und Krankheit nur noch instinktiv reagierten: sehr stark abgemagerte Männer und Frauen mit aufgeblähten Bäuchen, in Erinnerung an und Romanen zur KZ-Welt werden sie als wandelnder Tod beschrieben, verloren, unmenslich wirkende Existenzen. Es sind allerdings ethische Fälle verübt, die doch überleben konnten. Das Bild von Todgeweihten ist auch Ausdruck für die Angst der Mitgefangenen, selbst dieses Stadium der Apathie zu erreichen. Für eine sozialgeschichtliche Differenzierung siehe: Michael Becker, Dennis Bock: »Muselmännern und Häftlingsgesellschaften. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager«, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 55, 2016, S. 133–175.

³⁰ Cornelia Brink: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998, bes. S. 101–142, hier S. 122.

Ausstellungen und Kinovorführungen wurden die Schockbilder zugleich der deutschen Bevölkerung und der Weltöffentlichkeit vor Augen gehalten, Fotos und Filme von den schrecklichen Verbrechen sollten sekundäre Augenzeugenschaft schaffen. Auf deutsche Verleugnung und Abwehr von Schuld, Mitschuld und Mitverantwortung reagierten die amerikanischen und britischen Besetzer mit vermeintlich läutenden »Beschämungsszenarien« und erziehenden Bildeffekten.³¹

Auf diesen historisch frühen Umgang mit Bildern von Opfern der NS-Lager reagiert der Filmkünstler mit zwei Fragen: »Wie kann man die Lager darstellen? Wie kann man die Opfer zeigen, ohne ihnen mit den Bildern ihres leidvollen Sterbens und Todes noch einmal Gewalt anzutun?«³² Farocki nahm das Erbe des Fotografen und Kameramanns Rudolf Breslauer als interpretative Herausforderung an. Er zog die alten, 1944/46 von fremder Hand grob vormontierten Aufnahmen und zusammengefügtten Filmreste auf seinen Schneidisch, nahm sich Zeit und Raum für Gespräche über die Bilder mit Filmstudenten. Er respektierte die Materialität der stummen Schwarz-Weiß-Bilder und wählte ganze Sequenzen aus dem Gesamtmaterial aus, verzichtete auf dramaturgische Kürzungen. Er versuchte die Filmbilder und Schrifttafeln aus dem Jahr 1944 mit Distanzmontage und Schrifttafeln neu zu deuten. Dabei ist Aufschub stets auch performative Kritik an eingeschlifften Bildverwendungsweisen in anderen dokumentarischen Filmen, Fernsehsendungen, Ausstellungen, in Wissenschaft und Kunst. Seine Fragen zur Darstellungsethik von historischer Aufklärung sind bis heute aktuell angesichts der vielen, authentifizierenden TV-Dokumentationen über die NS-Zeit. Sie colorieren, vertonen und vermuten Archivbilder aus der NS-Propaganda und alliierte *atrocity pictures* in oft willkürlicher Weise, glauben, Geschichte »erlebbar« machen zu können. Historische Kontexte und Überliefer-

³¹ Die deutsche Wahrnehmung dieser Bilder war vielschichtiger und ambivalenter als in früherer Forschung behauptet worden ist. Keineswegs war 1945 nur Schuldabwehr beobachtet worden, die Bilder wirkten durchaus auch aufklärend. Die mit dem Zeigen der Bilder verbundenen Beschämungsszenarien der Alliierten aber waren kontraproduktiv. Sie empörten und luden ein, von den Tatsachen der deutschen Verbrechen abzulenken auf die Frage des Rechts der Sieger, mit den Besiegten so umzugehen. Vgl. dazu: Ulrike Weckel: Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager, Stuttgart 2012.

³² Harun Farocki: »Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen«, in: Ludger Schwanke (Hg.): Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie, Berlin und Bielefeld 2007, S. 295–311, hier S. 309.

ungsgeschichten werden dabei ignoriert, Foto- und Filmfragmente auf Belegmaterial für vorgefasste Erzählungen aus dem Off reduziert.³³

Wie man etwas zeigt bzw. zu sehen gibt, bleibt als Frage an das Darstellungspotential von Bildern nicht zuletzt in der hoch spezialisierten Geschichtswissenschaft noch oft unterschätzt. Farockis Revision der Westerborck-Bilder hat mir, einem Historiker, Augen geöffnet und eigene Recherchen und alternative Deutungen überhaupt erst ermöglicht und motiviert.³⁴ Aufschub, begriffen als ein visuelles Erkenntnisverfahren, formuliert bei aller formalen Wissenschaftsferne in etlichen Punkten historiografisch wertvolle Argumente und sensibilisiert für Probleme der visuellen Kultur der Lager und ihrer öffentlichen Darstellung heute. Diese Thesen möchte ich im Folgenden genauer erläutern. Was lässt sich lernen vom Trennen, Verbinden und Zeigen historischer Bildüberlieferung im Medium Film – nicht zuletzt in Bezug auf das Studium der Beziehungen von historischer und aktueller Gewalt, ihrer Visualisierung und deren Wahrnehmung in verschiedenen Geschichtskulturen?³⁵

Schrifttafeln für stille Lektüre

Am Anfang steht das Wort »Stummfilm«, noch bevor der Filmtitel »Aufschub« zu lesen ist. Es folgen im Wechsel mit weiteren Schrifttafeln fünf Fotografien, die das Lager Westerborck in Einzelaufnahmen perspektivieren und Betrachter/Innen an den Ort der Filmaufnahmen führen. Im fünften Foto ist Breslauer als Lagerfotograf in einer der großen Arbeitsbaracken Westerborcks porträtiert: bei der Arbeit am Stativ, aus der Halbdistanz, halb von hinten fotografiert. Das heißt auch: Farocki verweigert das Gesicht Breslausers, unterlässt ein Close up mit anderen Bildern, beschränkt sich auf die verfügbaren Bilder aus der Lagerzeit. Im Wechsel zu den Fotografien skizzieren Farockis Schrifttafeln in knappen Sätzen

³³ So Harun Farocki mit Hartmut Bitomsky, in: ebd., S. 296; siehe dazu auch Judith Keilbach: »Geschichte der Bilder. Der Umgang mit historischem Bildmaterial«, in: dies.: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen, Münster 2008, S. 31–52.

³⁴ Meine ersten Überlegungen dazu erschienen 2012: Axel Doßmann: »Häftlingsbilder verstehen. Harun Farockis Montagen mit Filmmaterial aus dem NS-Lager Westerborck«, in: Fotogeschichte Jg. 32 (2012), Heft 125 (= Themenheft »Fotografie und Gewalt«), hg. von Cornelia Brink und Jonas Wegener, S. 49–60.

³⁵ Siehe dazu u.a. Cornelia Brink, Jonas Wegener: »Wie kommt die Gewalt ins Bild? Über den Zusammenhang von Gewaltakt, fotografischer Aufnahme und Bildwirkungen«, in: ebd. S. 5–14.

und stets ohne Punkt am Satzende die Geschichte des Lagers seit 1939.

Eine Auswahl der 1944/46 weitgehend ungeschnittenen, aber thematisch montierten Sequenzen aus den vier Akten und »Resten« des überlieferten Materials verbindet und trennt Farocki mit seinen Kommentaren in Form von Schrifttafeln. Sie stehen etwas länger vor Augen, als zum einmaligen Lesen nötig wäre. Leser/innen gewinnen Zeit, die Aussage zu bedenken, Halbsätze gedanklich fortzusetzen, Fragezeichen zu setzen. Betrachter/innen können sich auf Bilder und Wörter gleichermaßen einlassen, die lakonisch gehaltenen Kommentare setzen auf quellenbezogene, historische Imagination und provozieren über die Dauer des Zeigens ein Nachdenken über die bewegten Bilder und deren »Sprache«.

Die drei originalen Schrifttafeln aus dem Jahr 1944, die Farocki später montiert, sind Schwarz auf Weiß in Kunstschrift gezeichnet. Die serifenlose Schrift in Farockis Texttafeln ist hingegen Weiß auf Schwarz gesetzt. Diese Umkehrung ist mehr als eine formale Referenz zur Filmproduktion im Lager. Sie lässt sich als kritische Aneignung und als Kommentar zum Wahrheitsdiskurs des Dokumentarischen verstehen. Es geht in aufschub nicht in erster Linie darum, die Bilder als historische Beweise für eine Lagerwirklichkeit zu lesen, die sich vermeintlich Schwarz auf Weiß, als eindeutiger Klartext oder vermeintliches Abbild der Wirklichkeit verlässlich von selbst zeigt.³⁶ Keinem gerichtsförmigen Verfahren sollen die Bilder unterworfen werden, Farocki möchte Bildsequenzen von »Deportierten mehr als nur Belegstellen, die Bilder mehr als nur Bildsignale« sein lassen.³⁷

»Sind diese Bilder eine Beschönigung?«

Welche Realitäten können Bilder aus NS-Lagern zeigen? Was können diese dokumentarischen Bilder bezeugen? Welche Vorstellungen, Begriffe und Erwartungen heften sich an diese Bilder aus einer Geschichte der Judenverfolgung, deren Ausgang ja bekannt ist? Wer die Filmbilder von der Deportation vom Westerborcker Bahnsteig betrachtet, mag vom atmosphärischen Eindruck rasch irritiert sein. Gefangene verlassen in ziviler Kleidung das Lager, niemand

36 Vgl. dazu die Instruktive, bildlose Stummfilmarbeit von Simone Bader und Jo Schmeiser alias Klub Zwei: SCHWARZ AUF WEISS – DIE RÜCKSEITE DER BILDER (A/GB, 2003), dazu: Karin Gludowatz: »Grauwerte. Ein Projekt von Klub Zwei zum Gebrauch historischer Dokumentar fotografie«, In: Texte zur Kunst, 43. Jg., Heft 51 (Oktober 2003), S. 58–67.

37 So Farockis kritische Wärdigung von Resnais' Verwendung von Archivbildern in NACHT UND NEBEL, In: Farocki: Die Bilder, a.a.O., S. 309.

wird von der SS körperlich hart angegangen; Juden helfen Juden gegenseitig beim Einsteigen in Viehwaggons, einer der Deportierten schließt eine Tür von innen. Manche Filmszenen vom Westerborcker Bahnsteig vermitteln den Eindruck einer scheinbaren Gleichgültigkeit, mit der sich deutsche und niederländische Wachmannschaften und die ins Lager verbrachten Juden mit Blicken und Gesten begegneten.

»Sind diese Bilder eine Beschönigung?«, fragt eine Schrifttafel bereits in der vierten Minute von aufschub. Dürfen wir den Bildern von der Deportation, von der Arbeit und der Freizeit im Lager überhaupt trauen? Sind sie zu harmlos, liefern sie Holocaustleugnem Argumente, weil sie offensichtlich physische Gewalt, Mord und Leichtenberge nicht präsent machen? Der Verdacht der Beschönigung trifft ein Kernproblem: Was dokumentieren (dokumentarische) Bilder?

Wenn man davon ausgeht, dass fotografische und filmische Bilder Situationen und Handlungen nicht nur darstellen, sondern auch selektiv herstellen und konstruieren, dann ist jeder naive Glaube an einen reinen Abbild-Charakter von Bild und Sprache verabschiedet – aber noch lange nicht die Frage nach wahr, falsch und fiktiv, nach Wahrheiten und Wahrhaftigkeiten.³⁸ Bildermachen verändert das Vor- und Darzustellende, denn mit der Bildentstehung sind Absichten und beim Film oft auch raumgreifende Maßnahmen verbunden – die Bilder sollen später schließlich etwas zeigen, wenden sich an Dritte, die damit etwas anfangen sollen. Was hat Breslauer mit seinen Aufnahmen unter Zwang mitteilen wollen – am offiziellen Auftrag vorbei? Wann ist danach erstmals gefragt worden? Und wie trifft waren die Antworten?

Der Zeugniswert der Filmbilder liegt neben den interpretativen Anteilen Breslauers durchaus auch in der Fixierung des »Optischen Unbewussten« (Walter Benjamin). Damit sind jene Fragmente der Realität gemeint, die die Kamera und das Agfa-Filmmaterial erfasst hat, ohne dass sich der Kameramann Breslauer dessen bewusst gewesen sein dürfte. Heute aber sind sie Anlass für Fragen und Recherchen. Was die Bilder im nachträglichen Gebrauch tatsächlich sehen lassen, kann sich den Motiven ihrer Herstellung durchaus entziehen; ihre Bedeutung wandelt und vervielfältigt sich.³⁹ Das Zeigen insbesondere von historischen Bildern prägt Gesichtsbewusstsein und Geschichtsbilder lange, bevor das, was mit den Bildern zu sehen gegeben werden sollte, überhaupt befragt,

38 Carlo Ginzburg: Faden und Fährten. Wahr, falsch, fiktiv, Berlin 2013; sowie ders.: Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis, Berlin 2001.

39 Vgl. u.a. Lambert Wiesing: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens, Berlin 2013.

verstanden und begriffen worden ist. Farockis Frage: »Sind diese Bilder eine Beschönigung?« ist insofern keine rhetorische Geste, sondern als Kritik zu verstehen an einer voreiligen und einseitigen Einordnung von Breslauers Filmbildern als Aufnahmen, die im Auftrag des SS-Lagerkommandanten entstanden und deswegen »nur Propaganda« sein können: Bilder, die die Wirklichkeit bewusst verzeichnen, nicht »die Realität« zeigen, unwahre visuelle Evidenz behaupten, weil sie für propagandistische Zwecke herhalten sollten. Gewiss, im Lager mussten sich Menschen vor der Kamera unter Zwang und Gewaltandrohung verhalten. Viele Aspekte der Lagerrealität waren Breslauer nicht zu filmen erlaubt, und sie waren als Sujets ohnehin nur schwer oder gar nicht mit einer Filmkamera zu dokumentieren: die Ernährungs- und Hygienesituation, der Schwarzmarkt, das alltägliche Leben in den Barackenunterkuffen, das Schlafen und Essen, das Fehlen von Orten für den sozialen Rückzug, Liebe und Sexualität im Lager, Gerüche und Geräusche, Gespräche und »Gerüchteküchen«, nicht zuletzt die unnittelbar über Leben und Tod entscheidenden Verhandlungen um die Transportlisten, die einen Aufschub bei der nächsten Deportation bewirken konnten, das nächtliche Verlesen der Namenslisten in den Baracken wenige Stunden vor dem Abtransport – das und mehr zeigt das überlieferte Filmmaterial nicht.

Banal, aber nicht zu vergessen: Geschichte kann man eben nicht sehen, hören und riechen – und doch versuchen Menschen mit Dokumenten, Zitaten und materiellen Spuren, mit eigener Sprache, eigenen Bildern, mit Montage und Vorstellungskraft sich ein Bild zu machen, uneinholbare Vergangenheit rekonstruierend als Geschichte zu vergegenwärtigen und dadurch (besser) zu verstehen. Die Frage nach der Beschönigung, begriffen als eine Ermunterung zur historischen Quellenkritik, kann auch den plumpen Verdacht ad absurdum führen, dass Bilder im SS-Auftrag nur und auf ewig propagandistisch sein können. Farockis performativer Vorschlag ist, die Bilder von der Deportation nach Auschwitz nicht mehr als »einzigartige« Symbolbilder in große Narrative über die Shoah einzubauen oder sie aber wie Reliquien unbefragt und unberührt zu lassen, sondern sie in ihrer Vieldeutigkeit zu erschließen, ihre irritierenden Fassetten anzunehmen und verstehen zu lernen.

Einstellungen zur Arbeit, vergangene Zukunft

Farocki fragt mit seinem Film, was uns die von ihm gezeigten Bilder sagen wollen.⁴⁰ Mit dem Konzept der Wiederholung oder – in der Sprache des Films formuliert – des »Re-wind«⁴¹ versucht er verschiedene Perspektiven von 1944 zu rekonstruieren, auf Einzelheiten hinzuweisen, damit:

Andere andere Einzelheiten aufgreifen. Meine Arbeit muss die eines Vorarbeiters sein, sie darf es nicht so aussehen lassen, als wäre die Arbeit jetzt getan.⁴²

Kommandant Gemmecker hoffte mit den Filmbildern das Funktionieren seines Lagers beweisen zu können: einerseits die kriegswichtige Arbeit der Lagerinsassen, andererseits deren reibungslosen Abtransport zu den deutschen Tötungsanlagen »im Osten«. Kameramann Breslauer und sein Assistent Karl Jordan hofften hingegen mit den Dreharbeiten die eigene Deportation und die ihrer Familien zu verhindern, wenigstens aufzuschieben: »Die Aufnahmen sollten das Verhängnis abwenden«, kommentiert eine Schrifttafel Farockis. Diese Hoffnung teilten offenbar auch manche der gefilmten Lagerinsassen. Sie präsentieren sich als fleißige Arbeiterinnen und Arbeiter vor der Kamera, um die Kriegswichtigkeit ihrer Arbeit für die künftigen Filmbetrachter von der SS zu bezeugen und so weiteren Aufschub zu bewirken. Das Kalkül des SS-Kommandanten ging insofern also auf; direkte physische Gewalt zur Durchsetzung von Disziplin im Lager war angesichts der allmählichen Auflösung selten notwendig.

In anderen Sequenzen arbeitet Aufschub mit Assoziationen und Bildern, die unsere heutigen erinnerungskulturell informierten, überformten, mitunter uniformen und deformierten Blicke auf diese visuellen Spuren hervorbringen. »Bilder, die wir aus anderen Lagern kennen, überlagern die aus Westerbork«, so Farockis Kommentar in Weiß auf Schwarz. Er ruft vor allem bekannte Bilder der

⁴⁰ Er greift damit auch die Frage »Was will das Bild?« und die Frage nach dem »Begehnen der Bilder« auf, die W.J.T. Mitchell für das Forschungsfeld Visuelle Kultur vorgeschlagen hat. W.J.T. Mitchell: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München 2008 (amerik. 2005), S. 46ff.

⁴¹ Thomas Elsaesser: »Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting?« *Re-wind and Postponement in Respite*, in: Antje Ehmann, Kodwo Koshun (Hg.): Harun Farocki. Against What? Against Whom? Köln 2009, S. 57–68.

⁴² Zitiert nach: »Dispersion und Montage. Ein Gespräch zwischen Harun Farocki, Georges Didi-Huberman und Ludger Schwanke im Schauspielhaus Basel« (2008), in: <https://www.textezukunft.de/articles/interview-schwanke-farocki-huberman/> (Zugr. 31.05.2017).

alliierten Befreier über seine Schrifttafel ins Gedächtnis. Er muss sie nicht zeigen, vermutlich hat sein Publikum diese »Können der Vernichtung« (Cornelia Brink) bereits im Bildgedächtnis. Szenen einer Arbeitspause auf den Feldern in der Umgebung des Lagers Westerbork können an die verstreuten Toten von Bergen-Belsen nach der Befreiung erinnern. Bilder von der Zahnarztpraxis in Westerbork kontrastiert Farocki per Schrifttafel mit dem herausgebrochenen Zahngold der Ermordeten in Auschwitz. Die Ergebnisse aus dem Westerborker Recycling von Kabeln – Isoliermantelstücke und Kupferdrähte – assoziiert der Kommentator mit der Verwertung von Knochen und Haaren.

Farocki befragt diese bekannten Bilder in ihrer übercodierten Eindeutigkeit, indem er diese anderen, selten veröffentlichten Bilder aus dem Lager Westerbork zeigt. Dieses Zeigen verbindet er mit der These, dass bisher vernieden wurde, sie zu zeigen, weil sie vermeintlich »falsche Vorstellungen« von den Lagern und ihren Opfern vermitteln würden. Breslausers Bilder präsentieren zum Beispiel junge Frauen bei der Arbeit: Wie Garnspinneninnen ziehen sie Kupferdrähte durch Vorrichtungen. »Zugleich gilt es, das Lächeln dieser Frauen wahrzunehmen«, fordert eine Schrifttafel, eingeschoben zwischen Breslausers Aufnahmen von der Frauengruppe.

Gewiss spielten die Frauen hier auch ihre Rolle als fleißige und funktionierende Arbeiterinnen für den Auftraggeber des Films. Das Lächeln kann aber gleichzeitig auch Eigen- und Nächstenliebe bedeuten, Momente von Selbstbehauptung, wie Farocki auf einer anderen Schrifttafel sagt. Man lachte wohl auch dem mitgefangenen Lagerfotografen zuliebe, damit er »gute« Bilder bekam von Arbeit und Freizeit und ihnen selbst, den jungen, schönen Frauen. Welchen Eindruck will man machen, wie will man repräsentiert werden für die unbekanntesten Betrachter – in welcher Zukunft? Treffen sich auch hier, im Lager, bereits Darstellungswunsch des Fotografen und Selbstdarstellung der Häftlinge, wie es für die Bilder in den Tagen nach der Befreiung der Lager von Dettlef Hoffmann konstatiert wurde?⁴³ Vor allem aber: half diese Selbstdarstellung in der Lagerzeit, es dort noch länger auszuhalten, Ängste zu mindern?

Philipp Mechanicus vertraute seinem Tagebuch mit Schalk an, dass bei der fettigen und unangenehmen Arbeit des Silberfolientrennens von den dort eingesetzten Frauen viel geträudelt wurde. Die

43 Dettlef Hoffmann: »Fotograferte Lager. Überlegungen zu einer Fotogeschichte deutscher Konzentrationslager«, in: Fotogeschichte, 14. Jg., Heft 54, 1994, S. 3–20, hier S. 14.

Frauen spielten mit einem aus Silberpapier gebasterten Würfel Gesellschafts- und Ratespiele, ein »gemüthlicher, amüsanter und lehrreicher Zeitvertreib, gegen den das Foliensortieren natürlich nicht ankommt«.⁴⁴ Die Frauen waren meist »Straffälle«, Gefangene also, die keine Sperrliste vor der Deportation schützen konnte. Mache auch das ihre Arbeitslust so gering? Rührte manches Lachen der Arbeiterinnen an anderen Maschinen auch daher, dass sie ihre Bildwerdung als fleißige Arbeiterinnen verachteten, weil diese Aufnahmen eben nicht ihre reale Einstellung zur Arbeit dokumentieren konnten, sondern nur das stereotype Bild von fleißigen Arbeiterinnen? Die Dargestellten verweigerten den Filmbildern ihre innere Einstellung zur Arbeit, sie bleibt weitgehend unsichtbar – die Kameraeinstellungen Breslausers machen dennoch Ambivalenzen erkennbar; weitere Überlieferungen können helfen, die unsichtbar bleibenden Dimensionen zu erahnen.

Anderer Gesichter in Breslausers Filmmaterial aber verweigern jedes Lachen, Lächeln und Flirten mit der Kamera. Der historische Vergleich lässt den besonderen Eigenwert der Aufnahmen aus Westerbork erkennen.⁴⁵ Die Dia-Serie etwa, die im Ghetto Litzmannstadt (Łódź) von arbeitenden Ghettobewohnern gemacht wurde, hat ganz andere Mimiken und Reaktionen fixiert, wie die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch herausgearbeitet hat. Anders als die Insassen in Westerbork senkten die Ghettobewohner in Łódź ihren Blick vor der Kamera, sie schauten eisig oder schamvoll. In Łódź war der Mann hinter der Kamera ein Nationalsozialist. Dieses Herrschaftsverhältnis, sein Blick auf die Häftlinge als Objekte seiner Bilder, seine ethnische Einstellung imprägnierte die Ergebnisse des Bildermachens. In diesen »Filmbildern-wider-Willen«⁴⁶ verweigerten die Juden in Łódź die vermutlich erhoffte gestische Darstellung und werden damit als eigensinnige Subjekte erkennbar. »Das Motiv der genossenen, freiwilligen Unterwerfung lässt sich nicht nachstellen.«⁴⁷

Schon 1944, beim Filmen als einem sozialen Akt, der sich an Dritte, an künftige Betrachter wendet, dürfen die Wünsche und Hoffnungen der Deportierten die (Selbst-)Darstellung mitgeprägt haben:

44 Eintrag vom 21.01.1944, Mechanicus: Im Depot, a.a.O., S. 327.

45 Siehe dazu aber auch Sylvie Lindpergs Aufsatz in diesem Band.

46 In Analogie zum Begriff »Fotografie-wider-Willen« bei Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999, S. 16ff.

47 Gertrud Koch: »Exkurs: Täuschung und Evidenz in gestellten Fotos aus dem Ghetto Lodz«, in: dies.: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums, Frankfurt/M. 1992, S. 170–184, hier S. 179.

»Wir sollen die Bilder von uns wahrgenommen werden? Insofern ist in ihnen heute auch diese »vergangene Zukunft« als eine Bedeutungs- und Zeitschicht wieder freizulegen.«⁴⁸ Welche Zukunfts-vorstellungen, welche Ängste, welche Selbstvergewisserungen konnte Breslauer in Bilder übersetzen, zumal wenn diese Aufnahmen doch in offiziellem Auftrag und unter den Bedingungen von Gefangenschaft in Lagern entstehen mussten?

Todesangst und physiognomischer Verdacht

Harun Farocki kannte sämtliche relevanten Forschungsarbeiten zum Westerborn-Film. Wie die Datierung des Films in den 1990er Jahren gelungen ist, macht AURSCHUB nachvollziehbar. Die Vorgesichte indes, die zur Identifizierung des »Mädchens zwischen den Waggonüren« geführt hat, lässt Farocki weg. Wer sie nicht kennt, erfährt in AURSCHUB allein den heutigen Stand des Wissens: »Die zehnjährige Settela Steinbach, eine Sintiza, auch sie in Auschwitz ermordet«. Farocki korrigierte damit die historische, bis in die frühen 1990er Jahre unbefragt gebliebene und falsche Lesart des Mädchens als ein jüdisches Opfer. Er hat den »Schutt, der auf den Bildern liegt«, weggeräumt.⁴⁹ Als Filmkünstler entschied sich Farocki für die stillschweigende Korrektur eines Denkfehlers, eines Irrtums, der zwei niederländisch-jüdischen Historikern in den 1960er Jahren unterlaufen ist, die beide das Bild von der Shoah in den Niederlanden bis in die 1980er Jahre stark geprägt hatten: Jacques Presser und Lou de Jong.⁵⁰

Presser war in den 1950er Jahren wohl auch deswegen zu einem Experten der Lagergeschichte geworden, weil er nach Spuren sei-

⁴⁸ Vgl. Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1979.

⁴⁹ Harun Farocki, zitiert nach Jörg Becker: »In Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis«, in: Rolf Aurich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Konstanz 1998, S. 73–93. Thomas Elsaesser, der Farocki 2006 bei der Materialrecherche unterstützt hat, war »puzzled and perplexed«, warum der von ihm geschätzte Filmkünstler die Rechercheleistungen anderer selbst im Abspann nicht explizit gemacht hat. Die Suche nach Antworten führte ihn zur These, dass Farocki solche Vorgeschichten für AURSCHUB ausblenden musste, damit das Experiment überhaupt gelingen könne: einen (Stumm-)Film zu montieren über unser Wissen von den Bildern des Holocaust und dabei die Frage zu stimulieren, wie die Gedächtnisbilder unseren Blick auf die Bilder, den Sinn für Zeitlichkeit und Kausalzusammenhänge für immer verändert haben. Elsaesser: *Holocaust. Memory, a. a. O.*, S. 65.

⁵⁰ Für eine ausführlichere Darstellung der Geschichte dieser historiographisch-medialen Deutung siehe den Beitrag von Sylvie Lindeperg in diesem Buch.

ner Ehefrau in Westerborn suchte, die nach ihrer Verhaftung dort interniert worden war. Er hat dort kein Lebenszeichen mehr finden können, Debora Presser war wie die meisten niederländischen Juden nur wenige Tage vor ihrer Deportation in ein Vernichtungslager in diesem »Durchgangslager« gewesen. Presser fand es im Angesicht von Breslaurers Filmbildern »unbegrifflich«, dass Gemäker nicht geahnt hatte, was für »eine schreckliche Anklage« die Filmbilder darstellen:

[E]ine Anklage gegen ihn selbst und gegen das System, dem er diene. Wer jemals das kleine Mädchen gesehen hat, wird sich diese Frage ebenfalls stellen: dieses hilflose jüdische Kind, dass in Todesangst, bevor sich die Türen schließen, nach draußen lugt durch den Spalt des Viehwaggons, mit dem man sie mit ihr unbekannter Bestimmung wegführt.⁵¹

In AURSCHUB heißt es nach der Wiederholung der Close-up-Szene mit dem Mädchen: »In dem Gesicht des Mädchens lässt sich Todesangst oder Todesahnung lesen.« Teilt Farocki die These von der Todesangst des Mädchens, die Presser 1965 formulierte und weitgehend unwidersprochen geblieben ist? Oder teilt er sie hier doch nur sachlich mit: »lässt sich [...] lesen«? Auf der Duisburger Filmwoche 2007 war Farocki vorgehalten worden, der Lektürevorschlag mit der Todesangst sei suggestiv und erschwere den eigenen Blick. Wo Farocki an anderen Stellen erkennbar Assoziationen anbietet, ohne sich aufzudrängen, wurde ich an dieser Stelle auch skeptisch. Warum die physiognomische Projektion ausgerechnet an dieser Stelle? Diese Schriftfatale sei die »Sollbruchstelle« in seinem Film, äußerte Farocki auf Nachfrage in einem Filmgespräch im Berliner Gropiusbau. Sollbruchstellen sind Konstruktionen, die bei Schaden oder Überlastung vorhersehbar versagen, um großen Schaden abzuwenden. Hier wirkt das Deutungsangebot offenbar provokativ, führt zu allergischen Reaktionen auf die Macht von Bildlegenden, denen ja nur schwer zu entkommen ist, wenn man davon ausgeht, dass Bilder nicht »von selbst« sprechen.

⁵¹ Presser hielt es für sehr wahrscheinlich und hoffte, dass Breslauer und seine Helfer als erniedrigte und gedemütigte Filmemacher (»getrapte en vernederde«) diese visuelle Anklage bewusst in das Material hineingeschmuggelt hatten. Denn in dieser Montage stehe der Lagerkommandant, den die Filmbilder kurz zuvor ja nicht ohne Absicht mit seinem in Freiheit lebenden Hund präsentiert haben, auf »unvergleichliche und unabweisbare Weise gebrandmarkt vor uns: ein munterer Vertreter und hingebungsvoller Diener eines satanischen Systems von Unmenschlichkeit.« Presser: *Ondergang, a. a. O.*, S. 291 (Übersetzung A.D.).

»Man muss gegen Bilder ebenso mißtrauisch sein wie gegen die Wörter«, forderte Farocki.⁵² Vielleicht lässt sich sein Filmmkomentar so verstehen: Farocki gibt mit seiner Deutung des Gesichtes eine Lesart zu bedenken, die verstärkt, was wichtige Interpretationen von Breslauer Rohmaterial zuvor auch betont haben. Gleichwohl: Todesangst in diesem Gesicht zu lesen, bleibt unbeweisbare Behauptung. Es ist das Wissen um das Ende dieser Zugfahrt, das hier den deutenden Blick lenkt; dabei aber auch andere mögliche Interpretationen stellt. Indem Farocki diese frühe projektive Deutung aus den 1960er Jahren mit Nachdruck in Erinnerung ruft, verstärkt er außerdem den Kontrast zu den zwar besorgten, aber überwiegend nicht verzweifelt oder ängstlich wirkenden Gesichtsausdrücken der anderen Deportierten am und im Zug. Zum Thema wird so nicht nur die Visualisierbarkeit von Gefühlen wie Zuerst, Verzweiflung oder Angst, sondern auch die eigene, immer schon wissende Suche nach sichtbaren Spuren von Angst, Wut, Hass und Verachtung – so wie die Filmbilder es suggerieren, wollen wir Nachgeborene uns Deportationen offenbar nicht gerne vorstellen.

Mit solchen Gedanken aber übersieht man, dass es zum Überleben gehörte, sichtbare Zeichen von Angst und Wut zu unterdrücken. Dafür gab es andere Orte: Hassgefühle und Entsetzen sind zum Beispiel im Tagebuch von Philip Mechanicus eindrucksvoll überliefert. Seine Aufzeichnungen belegen auch klar, dass diejenigen, die zum Lebewohl winkten, ihr Vor-Ort-Sein am Bahndamm gegen die Ordnungsvorstellungen der SS und des jüdischen Ordnungsdienstes durchgesetzt hatten – Absperrungen und Verbote sollten sie von den Zügen fernhalten. Nimmt man Mechanicus beim Wort, sind viele der recht gefassten, mitunter lächelnden Gesichtszüge, die wir in den Filmbildern erhaschen können, einem inneren Entsetzen abgerungen, das allein aus Verrunftründen und Solidarität nicht nach außen treten sollte: »Keine traurigen Gesichter, sondern Gesichter, in denen sich die Entschlossenheit, mutig zu sein und zu siegen ausdrückt.«⁵³ Die gefilmte Körpersprache und die Mimik der Gefangenen am 19. Mai 1944 werden mit Hilfe des Tagebuchs als ein »Widerstand des Gesichtes« (Lutz Niehammer⁵⁴) lesbar. In den frühen Morgenstunden waren

auch an diesem Dienstag in den Baracken die Namen derjenigen verlesen worden, die »auf Transport« mussten. Wie in den Jahren und Monaten zuvor wird es schreckliche Szenen der Verzweiflung gegeben haben wie auch Szenen der beschämten Erleichterung unter denen, die noch einmal Aufschub erhalten hatten und die anderen nun verabschieden mussten. »Man ahnte, dass über die, deren Namen aufgerufen wurden, das Todesurteil verhängt war«, schrieb ein Überlebender im Jahr 1946.⁵⁵

Farocki lässt auf seine Texttafel zur Todesangst rasch eine weitere folgen, die einzige, in der er mit ausgesetzter Subjektivität argumentiert: »Ich denke, der Kameramann Rudolf Breslauer hat deshalb weitere Großaufnahmen vermieden.« In der Tat hatte sich der Mann hinter der Kamera am 19. Mai 1944 kein weiteres Mal so nahe auf ein Gesicht zubewegt und dann für zwei Sekunden gefilmt.

Warum aber hat sich Breslauer diesem Mädchen in besonderer Weise mit der Kamera genähert? Der Filmemacher Cherry Duyns hat in seiner Fernsehdokumentation SETTELA, GEZICHT VAN HET VERLEDEN (SETTELA, DAS GESICHT DER VERGANGENHEIT, NL 1994) über Wagenaars Recherchen zum »Mädchen zwischen den Waggon-türen«⁵⁶ Hinweise gegeben, die einen weiteren Grund nahelegen. Die Ankunft von über 500 »Zigeunern« am 16. Mai 1944 war im Lager Gesprächsstoff, denn »Wohnwagenbewohner«, wie Sinti und Roma im Niederländischen genannt wurden, hatte es im »Jugenddurchgangslager« bis dahin noch nie gegeben. Es ist schwer vorstellbar, dass sich Rudolf Breslauer und die anderen am Bahndamm an diesem 19. Mai 1944 nicht darüber klar waren, dass sich in diesem und weiteren Viehwaggons keine Juden, sondern »Zigeuner« befanden. Mehr als die Hälfte derjenigen, die am 19. Mai in Viehwaggons deportiert wurden, waren an diesem Tag keine niederländischen oder deutschen Juden: das war eine einzigartige Situation.

Wim Loeb, der die Filmaufnahmen im Winter 1944 im Lager grob zu montieren begann, berichtete im Interview mit Cherry Duyns, dass er bei seinem Filmschnitt sicher gewesen sei, dass es sich bei der Aufnahme um kein jüdisches Mädchen handeln konnte. Das Mädchen sei für ihn eine Fremde gewesen. Die Einstellung begriff auch er als besonders starke Aufnahme. Durch das *close up* auf seinem Schneidetisch im Lager Westerbork, die durch keine

52 Farocki in seinem Film BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES (D 1988).

53 Mechanicus: Im Depot, a.a.O., S. 362.

54 Vgl. Lutz Niehammer: »Widerstand des Gesichtes: Beobachtungen an dem Filmbildfragment DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STRAßE, in: Journal Geschichte, Nr. 2, April 1989, S. 34–47, und erneut in: Ulrich Herbert, Dirk van Laak (Hg.): Deutschland

danach, Postfaschistische Gesellschaft und nationales Gedächtnis, Bonn 1999, S. 484–496.

55 Van den Bergh: Der Kronprinz, a.a.O., S. 72.

56 Had Wagenaar, Settele. Het meisje heft haar naam terug, Amsterdam 1995 (engl. 2005).

bessere oder andere Nahaufnahme ersetzbar schien, exponierte er in seinem Rohschnitt eine nicht unmittelbar per Augenschein identifizierbare Ethnie, die für das »Judendurchgangslager« untypisch war. Doch ihr Gesichtsausdruck, ihr Alter und ihr Geschlecht halfen, mit dem *close up* eine visuelle Aussage über die psychische und moralische Situation zu treffen, die viele andere der gefilmten Gesichter nicht boten. War es vielleicht auch eine besondere, exotisch motivierte Neugier, die Breslauer zu diesem Viehwaggon führte? War das *close up* auf die Kreideziffer nur ein Vorwand, um mit dem Schwenk nach oben das Mädchen (so nah wie möglich) vor die Kamera zu bekommen? Die Kamera muss er nach dem *close up* für einen Moment ausgemacht haben, der kurze weiße »Flitzer«, das Stoppbild, markiert das Wiederschalten der Kamera für den Schwenk nach oben zum Gesicht der Person, die Breslauer durch das Objektiv wahrnahm.⁵⁷ Ist hier der Blick eines deutsch-jüdischen Kameramanns dokumentiert, der diese Nähe gegenüber anderen Juden in dieser Situation nicht wagte, aber gegenüber dieser ihm Fremden, die das gleiche Schicksal wie viele Juden teilte, für einen kurzen Moment und mit der Kamera vor den Augen aushielt? Was hat Breslauer die Aufnahme abbrechen lassen? Auf solche Fragen lassen sich keine verlässlichen Antworten geben. Das Vergangene bleibt unverfügbar.

Deportation auf der Bühne

Indem sich Farocki ausschließlich den Aufnahmen von Breslauer widmete, wählte er Bilder von Verfolgten und Gefangenen, von denen die meisten bald darauf ermordet wurden. Insofern sehen wir im Westerbock-Film oft auch letzte Bilder dieser Menschen. Aber anders als bei Bildern von Erschießungen, von Toten und Sterbenden arbeiteten diese Menschen zum Teil bewusst an ihrer Darstellung und Repräsentation mit. Sie handelten vor der Kamera, zum Beispiel als selbstbewusste, argwöhnische, ernste, skeptische, resignierte, solidarische, lächelnde oder eifrig arbeitende Menschen. In Gesten und mit Mimik werden Subjekte sichtbar, die ihr Mensch-Sein beweisen und doch sehr eingeschränkt waren von dem Rahmen, den ein nationalsozialistisches Arbeits- und Transitlager mit seinen »Grauzonen«⁵⁸ bot. Für welches Publikum spielten sie als Laiendarsteller in diesem dokumentarischen Drama ihre

Rollen? Das war für den Moment vielleicht zweitrangig, denn es war so oder so eine Chance zur Selbstbehauptung. Eine Kamera im Lager, das symbolisierte auch Kontakt zur Außenwelt des Lagers. Welche Performance half, nicht in Verzweiflung zu verfallen?⁵⁹

Mit Breslauer's Filmmaterial von einer Revue im Lager Westerbock zeigt AUFSCHEUB, wie gefangene Künstler den Zusammenhang von Arbeit, Freizeit und Deportation in der historischen Situation selbst auf die Bühne bringen. Auf Farockis Schrifttafel steht: »Dienstagsabend, Insassen im Orchester und auf der Bühne«. Die jüdischen Schauspieler machten ihre Lebensumstände zum Thema – lassen in die Unterhaltungsshow, die auch der SS gefallen musste, die bittere Realität Westerbocks als »Durchgangslager« einbrechen. Wir sehen, wie in einer Gesangsszene mit Klavierbegleitung eine Frau mit einem Karren auf die Bühne fährt. Die Schrifttafel dazu: »Auf einmal kommt eine Frau im Lager-Overall auf die Bühne«. Farocki montiert ein bereits vorher benutztes Filmbild mit einem Karren, beschriftet mit »FK«, nun aber als Standbild. Die Schrifttafel: »Auf der Karre steht FK – Fliegende Kolonne. Das ist eine Lagerpolizei«. Das nächste Bild zeigt wieder die Bühne mit Frau und Karren: »Eine Lagerpolizei, aus Insassen gebildet«. Dann folgen bereits bekannte Filmbilder von einer FK-Gruppe am Zug. Diese didaktische Bildmontage rekonstruiert über Kombinatorik und Vergleich historische Zusammenhänge zwischen Bühne und Bahnsteig, »Freizeit« und Deportation in Westerbock. Farocki besteht geradezu auf dieser Verbindung und unterstreicht damit, dass diese lange gemiedenen Bilder alles andere als harmlos oder verharmlosend sind. Die Montage als dialektisches Erkenntnisverfahren macht klar, dass Breslauer die Subversion der Schauspielgruppe für unsere Augen gerettet hat. Am Ende dieser Sequenz führt Farockis Montage wieder zurück zur Bühne – deren Bretter übrigens aus dem Holz der Synagoge von Assen, der nächstgelegenen Stadt, stammen sollen,⁶⁰ nationalsozialistisches Recycling auch beim Bühnenbau von Westerbock. Die Show erreicht ihr Ende, Aufzug der kleinen Schauspielgruppe, sich reckende Arme, der Vorhang fällt. Farockis Schrifttafel setzte den Kontrapunkt zur gespielten Heiterkeit: »Das Schlimme an Westerbock war, dass es ein Durchgangslager war«.

57 Broersma, Rossing: Kamp Westerbock gefilmt, a.a.O., S. 74.
58 So Primo Lewis viel zitiertes Kapiteltitel in: ders.: Die Untergangenen und die Getretenen, München 1990.

59 Dazu Koch: Die Einstellung, a.a.O., S. 170ff., hier S. 179.
60 Nach dem Überlebensbericht von Israel Taubes, zitiert nach: Peter Jelavich: »Cabaret in Concentration Camps«, in: Michael Balfour (Hg.): Theatre and War 1933–1945. Performance in Extremis, New York, Oxford 2001, S. 137–163, zu Westerbock S. 142–154, S. 146.

Nachfolgende Filmbilder zeigen Szenen von der Deportation am 19. Mai 1944. Das Bühnenstück hatte das allgegenwärtige Drama an den Bahngleisen, das sich fast jeden Dienstagvormittag vollzog, als Groteske integriert. Am Abend nach den Deportationen verlangte der Lagerkommandant Revuen für diejenigen, die hofften, noch länger bleiben zu können. Diese Routine war Teil seiner Herrschaftspraxis, eine »sanfte Gewalt«, die Farocki kenntlich macht und dabei zugleich würdigt, dass das Kabarettprogramm und die Filmbilder davon Überreste aus der Zeit des Lagers sind, die heute wie ein Denkmal an später Ermordete betrachtet werden können. Die nicht-filmische und vor-filmische Realität erlaubte es weder Breslauer noch den Darstellern, die psychische Dimension dieser Situation unverstellt »zu zeigen«. Gegen den Anschein ihrer Unbekümmertheit stehen die knappen Schrifttafeln Farockis. Sie verdichten Wissen, das auch die Angst und Verzweiflung vorstellbarer macht, die die Akteure ausstehen hatten. Die europäischen Theaterstars spielten Rollen auf einer Bühne, die sie sich nicht ausgesucht hatten. Den verbliebenen darstellerischen Freiraum aber verstanden sie für sich zu nutzen.

Tiller Girls, ein Totentanz

Filmbilder verdanken sich wie Fotografien nicht nur bewusst durchkomponierten Perspektiven auf eine Wirklichkeit. Sie liefern auch Ansichten von Details und Situationen, die im Moment der Aufnahme oder auch später nicht wahrgenommen wurden oder nebensächlich erschienen. Solche dokumentarisch-referentiellen wie auch symbolischen Überschlüsse und intermedialen Assoziationen sind es, die immer wieder neue Blicke auf die gleichen »alten« Bilder lohnen.

Farockis Auswahl von Breslausers Revueszenen zeigt eine einzelne Tänzerin, die sich vor und nach ihrem kurzen Auftritt in synchroner Haltung an mehrere »Tänzerinnen« lehnt: die gemalte Attrape eines Tanzensembles, das die Girls im gleichen Kostüm zeigt wie die Solotänzerin. Bei Farocki bleibt die Szene ohne Kommentar. Ich möchte im Folgenden versuchen, die Szene historisch zu kontextualisieren und dabei gewissermaßen mit Siegfried Kracauer die Revue-Girl-Nummer zu lesen versuchen.

Bei den Revuen, die ab Sommer 1943 auf der »Bühne Westerbork« stattfanden, war ein regelrechtes kleines Ballett aufgetreten.⁶¹ Ort

61 Viele jüdische Stars der deutschen und niederländischen Kabarettzene hatten bis Anfang 1942 in Amsterdam auftreten dürfen und konnten sich bereits gut.

war der »Große Saal«, in dem sonst die ankommenden Transporte registriert wurden oder auch die SS ihr völkisches »Julfest« zelebrierte. Am 2. März und am 3. April 1944 hatten zwei neue »Bunte Abende« Premiere – Breslauer filmte das Revueprogramm vom April 1944. Die Theaterleiter Willy Rosen und Max Ehrlich mussten diesmal mit nur zehn Künstler/innen auskommen, denn die meisten Orchestermusiker, Schauspieler, Tänzerinnen und Sängerinnen der »Gruppe Bühne« sowie deren Helfer waren bereits deportiert worden. Aber die wenigen Handlungsspielräume, die den Theatermachern verblieben, nutzten sie konsequent zum Kommentar: Den Chor-Auftritt als auch die Tanzrevue besetzte Rosen mit jeweils nur einer Person. »Hoppla! Ich bin das Ballett«, sang im April 1944 die Tänzerin Esther Philippe, die wir in Breslausers Bildern sehen.

Ich schmeiß die Beine, denn das ist gesund, ich tanze den zweiten Akt – meist ohne Grund. Ich bin nur eine Einlage. Wegen meiner Beinlage.⁶²

Breslauer konnte ihre Stimme nicht aufnehmen; heute schärft das unser Bewusstsein für die Grenzen der Sichtbarmachungen unter extremen Bedingungen. Die Pappfiguren auf der Westerborker Bühne und in Breslausers Filmbildern sind nicht nur ein Bildzitat der langen Reihen von Girls, die seit den 1920er Jahren die großen Ausstattungsrevuen prägten und in denen Siegfried Kracauer »das Ornament der Masse« erkannte.⁶³ Die Pappkameradinnen dieser

Siehe als hervorragende Synthese zur »Gruppe Bühne« die Studie von Jelavich: Cabaret In Concentration Camps, ebd. Außerdem: Dirk Mulder, Ben Prinsen (Hg.), Lachen im Dunkeln Amüsement im Lager Westerbork, Münster 1997; Katja B. Zaich: »Ich bitte dringend um ein Happyend.« Deutsche Bühnenkünstler im niederländischen Exil 1933–1945, Frankfurt/M. u.a. 2001, S. 159–204; Kay Weniger: Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikünstler 1933–1945, Berlin 2008. Zum Tanzensemble hatte für kurze Zeit auch Dorothea Gerson gehört, die erste Frau von Veit Harlan. Die Schauspielerin und Sängerin wurde im Februar 1943 mit ihrer Familie aus Westerbork deportiert und in Auschwitz ermordet.

62 Zitiert nach Katja B. Zaich: »Total verrückt. Die letzte Revue im Durchgangslager Westerbork.« In: Viktoria Hertling, Wulf Koepke, Jörg Thuncke (Hg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffen gegen den Nationalsozialismus, Wuppertal 2005, S. 239–249, S. 247.

63 Der Soziologe, Geschichtsphilosoph und spätere Filmtheoretiker hatte in »ornamentalen Massenbewegungen« wie den Revuetänzen das Prinzip des kapitalistischen Produktionsprozesses ausgemacht: »Der Produktionsprozess läuft öffentlich im Verborgenen ab. Jeder entdligt seinen Griff am rollenden Band, übt eine Teilfunktion aus, ohne das Ganze zu erkennen. [...] Den Beinen der Tiller girls entsprechen die Hände in der Fabrik.« Kracauer fand darum »ästheti-

Tiller Girl-Parodie in einem nationalsozialistischen Zwangslager wirkt heute wie die Allegorie für den Massenmord an den europä-
ischen Juden. Sicher ist: wenige Wochen zuvor tanzten an der Sei-
te von Esther Philipse noch viele weitere Frauen, jede Pappfigur
ersetzte eine aus Westerbork deportierte Jüdin. Das Spiel der Täu-
schung, das der Lagerkommandant mit dem Ensemble trieb, scheint
mit dieser Revuenummer als grausames Prinzip auf der Bühne
ausgestellt worden zu sein. Mechanicus hatte im September 1943
in seinem Tagebuch notiert: »Ein psychologisches Rätsel. Operet-
tenmusik am offenem Grab.«⁶⁴

Im Jahr 1931, mitten in der Weltwirtschaftskrise, konnte Kracauer
die Wirkung der Girls nur noch »gespenstisch« nennen, »Überbleib-
sel aus verschollenen Jahren«, die daran erinnern, was sie einmal
darstellten: ein »fleischgewordenes Gleichnis« für das »*Funktio-
nieren* einer blühenden Wirtschaft« – »die Krise, der so viele Be-
triebe zum Opfer gefallen sind, hat auch diese Mädchenmasschi-
nen stillschweigend liquidiert.«⁶⁵ Kracauer konnte nicht wissen,
dass die Weimarer Republik nicht zuletzt wegen der Folgen kapi-
talistischer Krisen die Nationalsozialisten nicht mehr abwehren
konnte. Seine These von den Tiller Girls als eine von vielen »un-
scheinbaren Oberflächenäußerungen« seiner Epoche gewinnt vor
den Bildern aus Westerbork an diagnostischem Scharfsinn. Der
Texter Willy Rosen hat die reduzierten Ensembles »Bestände« 1944
als Teil einer Deportationsrealität auf die Bühne gebracht. Das
wird sein jüdisches Publikum ebenso verstanden haben wie der
Lagerkommandant: »Wenn man bis zum Hals im Dreck sitzt, hat
man nicht zu zwitschern!«, lautete das Motto der Revue. »Ich zwit-
schere trotzdem!«, kommentierte die »Gruppe Bühne« in einem von
Breslauer und Leo Kok gestalteten Bildband, den das Ensemble
dem Lagerkommandanten Gemmelker im September 1943 zum
36. Geburtstag geschenkt hat.

Im Juni 1944 hatte die Revue »Total verrückt!« Premiere; die Dreh-
arbeiten waren bereits abgebrochen worden – es ist unbekannt,

schen Wohlfällen« an den »unaufgelösten Mädchenkomplexen« legitim. Denn für ihn war damit das Prinzip der Austauschbarkeit im kapitalistischen Taylor-System als Ausdruck von abstraktem Denken dargestellt, eine »rationale Leerform« und »stumm«; die ornamentalen Muster, die etwa die Beine der Tiller Girls bilden, sind nur noch eine »abstrakte Bezeichnung der Leiber«. Siegfried Kracauer: »Das Ornament der Masse«, (zuerst 1927), in: ders.: Essays, Feuilletons, Rezensionen, Bd. 5-2 (1924–1927), Frankfurt/M. 2011, S. 612–623, hier S. 615f., S. 621.

⁶⁴ Mechanicus: Im Depot, a.a.O., S. 185.

⁶⁵ Siegfried Kracauer: »Girls und Krise« (zuerst 1931), in: ders.: Aufsätze 1927–1931 (= Schriften, Band 5-2), Frankfurt/M. 1990, S. 320–322.

warum. Ein Stück der Show hieß: »Ludmilla oder Leichen am lau-
fenden Band«. Die Revue wurde nach der Premiere abgesetzt, es
blieb die letzte Aufführung der »Bühne Westerbork«. Am 4. Sep-
tember 1944 ließ Gemmelker fast alle verbliebenen Ensemblemit-
glieder nach Theresienstadt deportieren. Im Oktober 1944 wurde
Esther Philipse, die letzte Revuetänzerin vor Breslauers Kamera,
in Auschwitz ermordet – zusammen mit ihrem Mann und ihren
beiden Söhnen.⁶⁶

Bilder vom zionistischen Landbau

Die Einstellungen Breslauers von Gymnastik treibenden Frauen
auf dem Appellplatz kommentierte Farocki: »Diese Bilder werden
kaum je gezeigt.« Im Hintergrund einer Vorturnerin, die auf die
Kamera zugeht, taucht ein Kind auf, das eine Schubkarre schiebt.
Ein spielendes Kind im Lager Westerbork. Die nächste Schrifttafel
führt den Gedanken fort: »Wohl um ein falsches Bild von den La-
gern zu vermeiden«.

Gegen eine solche meist unbegründete, vor pädagogischer Sorge
getragenen Selbstzensur präsentiert Farocki noch weitere Bilder
vom Sport, von Arbeitspausen sowie vor allem ausgewählte Film-
sequenzen von der Zerlegungsarbeit in Westerbork. Zwischen die
Filmbilder von Arbeitenden sind wieder Schrifttafeln montiert, die
historische Kontexte skizzieren und Thesen formulieren: »1944
waren fast alle Juden, die sich in den Niederlanden befunden hat-
ten, deportiert und ermordet worden / Die Insassen von Westerbork
fürchteten, das Lager werde bald aufgelöst / Diese Filmaufnah-
men sollten das Verhängnis abwenden / Die Bilder sollten sagen:
Das Lager nicht auflösen, die Arbeiter nicht deportieren!«

Nach der Schrifttafel »Diese Bilder lassen sich auch anders lesen«
montierte Farocki Szenen von einer Kartoffelsaat, die Rudolf Bres-
lauer im Frühjahr 1944 teilweise in Zeitlupe aufgenommen hatte.
Farocki sensibilisierte damit den Blick für mögliche ästhetische
Vorbilder Breslauers, dem die Bilder von »Neuen Hebräern« auch
in Deutschland nicht entgangen sein werden, zumal die zionisti-
sche Jugendbewegung deutsche Wurzeln hatte.⁶⁷ Er deutete an,
dass der deutsche Jude beim Drehen Motive wählte und seine mit-

⁶⁶ Von den ehemaligen Mitgliedern der »Gruppe Bühne« überlebten die NS-Zeit: Otto Aulich, Hannelore Cahn, Jetty Cantor, Maurice Cantor, Louis de Wijze, Catherine Frank, Chaja Goldstein, Hans Margules, Camilla Spira, Erich Ziegler.

⁶⁷ Dazu u.a. der Ausstellungskatalog: Doreet Levitte Harten (Hg.): Die Neuen Hebräer. 100 Jahre Kunst in Israel, hg. von Doreet Levitte Harten, Berlin 2005.

gefangenen Protagonisten Handlungen und Gesten vollführten, die an Fotos und Filme aus der Sowjetunion oder aus Palästina erinnern.⁶⁸ Bilder der Arbeit und des modernen Lebens, kommunistische und sozialistisch-zionistische Visualisierungen und Visionen vom stolzen Aufbau einer neuen Gesellschaft. Diese Motive entwerfen nicht nur in analoger bildästhetischer Hinsicht eine Zukunft jenseits des Lagers. Diese Ästhetik gelang vielleicht auch deswegen, weil die Akteure vor der Kamera sehr wahrscheinlich zionistische Juden waren. Lagerkommandant Gemmeker hatte Zionisten auf dem Bauernhof und auf den Kartoffelfeldern in der Nähe des Lagers arbeiten lassen – er strebte eine Autarkie des Lagers an; die zionistischen Häftlinge indes nutzten ihre Gefangenschaft, um sich im Landbau zu üben. Sie nannten diese Arbeit »Hachschara«, so hießen die Ausbildungssiedlungen, die in den 1930er Jahren auch in den Niederlanden gegründet worden waren, um junge Zionisten auf die Arbeit in der Landwirtschaft Palästinas vorzubereiten.⁶⁹ »Zionistische Lebenskraft im Dienste der deutschen Bedürfnisse, und zwar mit einem Quantchen Eitelkeit, kommentierte Philip Mechanicus die Konstellation.⁷⁰ Die zionistischen Gefangenen waren auf Sperrlisten gesetzt; Gemmeker hatte den Kindern sogar erlaubt, die Hatikwah zu singen – bis der Kommandant eines Tages auch solche Sperrvermerke und Listen überraschend »plätzen« ließ und aus der versprochenen Auswanderung nach Palästina eine Deportation nach Auschwitz wurde. Eine andere Filmszene zeigt zwei Männer, die eine Egge über das gepflügte Feld ziehen. »Soll heißen: wir sind Eure Arbeitstiere«, kommentiert Farocki. Eine Inszenierung bereitwilliger Unterfung, die dem Kommandanten gefallen hätte? Doch ist da nicht ein Schmunzeln bei einem der beiden »Zugtiere« zu erkennen, das als ein Zeichen der Komplizenschaft mit dem Kameramann gedeutet werden kann? Diese Gefangenen zeigten sich nicht als Opfer, sondern blieben Handelnde. Sie gaben (sich) nicht auf, indem sie für Breslauers Filmteam Sklaven spielten; möglicherweise bewiesen sie hier Eigensinn, blieben also bei sich selbst. Im Blick von heute lassen sich drei Rollen erkennen: Die beiden Gefangenen waren Arbeitssklaven im »Jugenddurchgangslager«; sie

68 In Nazideutschland gab es bis 1938 noch eine staatliche »Unterstützung« für die zionistische Auswanderung, die von jüdischen Organisationen mit Bildern vom »Neuen Hebräer« beworben wurden. Bilder aus der Sowjetunion waren in den 1920er Jahren in Deutschland verbreitet.

69 Hájková: Das politische Durchgangslager, a.a.O., S. 239 und S. 230.

70 Mechanicus: Im Depot, a.a.O., S. 166, siehe auch S. 317.

agierten als Darsteller von Arbeitssklaven für einen Werbefilm über das Lager; und für eine von Juden erhoffte Nachkriegszukunft wären die Filmfiguren eine dritte Funktion zugekommen: zionistische Pioniere in schwierigen Zeiten deutscher Verfolgung, die 1944 noch Land für Deutsche bestellen mussten, aber bald darauf schließlich doch ein zionistisches Palästina aufbauen würden – Indizien für Zukunftsvorstellungen, die sich für die allermeisten als tödliche Illusionen herausstellten.

Arbeiter verlassen die Fabrik:

Vom Bild einer Sehnsucht zum Firmen-Logo

Harun Farocki beschäftigte sich in seinen Filmen und Installationen mit der Bedeutung von Arbeit, Arbeitern, Handarbeit und Arbeitsplätzen. In aufschub zeigt er mit den Bildern Breslauers vom 19. Mai 1944 nicht allein eine Deportation. Deportationen aus Westerbork waren für viele auch ein letzter Gang aus einem Arbeitslager: »Arbeiter verlassen die Fabrik, weil ihnen nicht mehr durch Arbeit Aufschub vor der Deportation gewährt wurde. Diese Zwangsarbeiter verlassen die Zerlegungswerkstätten von Westerbork, ein Unternehmen unter der Leitung des SS-Polizisten Gemmeker, der seit »fast zwei Jahren« beinahe wöchentlich viele hundert Arbeiterinnen und Arbeiter, aber auch Kranke, Alte, Kinder und Säuglinge »in den Osten« entließ zum weiteren »Arbeitseinsatz«, wie das Tarnwort für Vernichtung hieß. Für Nachschub sorgten Gemmekers Kollegen des Sicherheitsdienstes in Amsterdam, unterstützt von niederländischer Polizei und dem Amsterdamer Judenrat.

In seinem Film **ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK** (1995) zeigte Farocki Menschen, die aus den Werken der Brüder Lumière, von Ford oder Volkswagen eilten, »als wüssten sie, wo es besser ist«, als hätten sie »keine Zeit zu verlieren«: Hundert Jahre Industriegeschichte mit Blick auf das Verlassen von Arbeitsplätzen. Mit aufschub thematisiert Farocki das umgekehrte Verhalten als eine spezifische historische Arbeitserfahrung: In dem »Durchgangslager« Westerbork war mit der Arbeit der gefangenen Juden das Ziel verbunden, Zeit zu gewinnen bzw. Aufschub zu erlangen. Das Kabarett sang in einer Parodie auf die Arbeit im Herbst 1943: »Hoch die Arbeit, damit man nicht drankommt.«⁷¹ Weiter arbeiten zu dürfen galt als Rettung vor dem Verhängnis. Kaum einer verließ diese Werkstätten aus eigenem Antrieb – es sei denn, weil Ge-

71 Mechanicus: Im Depot, a.a.O., S. 185.

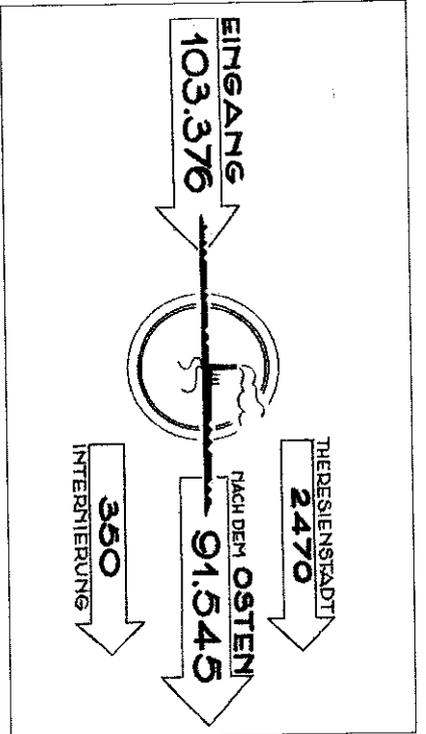


Abb. 6 — Gesamtbild der Trickgrafik für den Film, Westerbork 1944. © Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie (NIOD).

rüchte glauben machten, in Theresienstadt sei die Arbeit auch erträglich, und mit einem freiwilligen Verlassen Westerborks nach Theresienstadt oder auch Bergen-Belsen sei ein Transport zum »Arbeitseinsatz im Osten« zu vermeiden.

Industriearbeit bleibt im Westerbork-Film genau genommen vor allem eine visuelle Behauptung einer Grafik: Beinahe in der Mitte von AUFSCHEB, unmittelbar nach einer Szene, in der Gemmecker und seine SS-Leute am Bahndamm Listen prüfen und abzeichnen, zeigt Farocki eine Trickgrafik. Zwischen Detailaufnahmen zur Grafik kommentieren Farockis Schriftbilder: »Mit dieser Daten-Grafik sollte Westerbork einem Industrie-Betrieb oder Handelshaus gleichgesetzt werden / Das Anschaulich-Machen drückt Leistungsstolz aus / Wohl das einzige Nazi-Lager mit einem Firmen-Logo«. (Abb. 6)

Doch wer hat das Logo erfunden? Bislang hat das niemand untersucht, auch Farocki ging der Entstehungsgeschichte nicht nach. Sucht man in den visuellen Überlieferungen aus der Lagerzeit nach möglichen Vorbildern und Vorstufen für die Grafik, dann gerät der Grafiker und Zeichner Werner Löwenhardt (1919–2006) in den Blick. Löwenhardt kam wie Breslauer als deutscher Jude im Frühjahr 1942 nach Westerbork. Er konnte sich als Zeichner des Lagers vor der Deportation retten, entwarf unter anderem Grafiken für das Statistikbüro. Anfang 1944 indes malte er dem mitgefahrgenen Dolly (Adolf) Mogendorff (1929–1992) ein Bündchen mit Zeichnungen zum Lageralltag des Jugendlichen: ein Geschenk zu dessen 15. Geburtstag am 9. Januar 1944. Das letzte Bild des Albums skizziert das Lager Westerbork am Horizont eines langen, geschwungenen Weges: flache Gebäude, links und rechts von Wachtürmen flan-

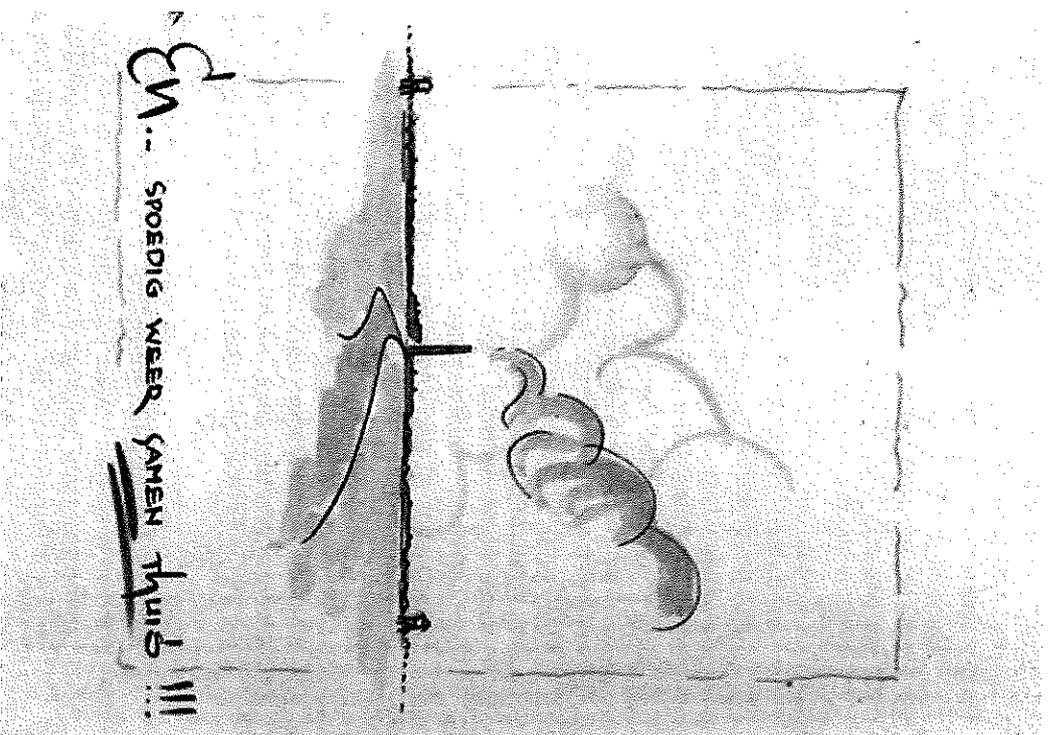


Abb. 7 — Werner Löwenhardt, Zeichnung aus dem Album »Für unseren lieben Dolly zur Erinnerung an seinen 15. Geburtstag im Lager Westerbork am 9. Januar 1944«, © Archief Herinneringscentrum Kamp Westerbork.

kiert, in der Mitte der rauchende Schornstein des Heizkraftwerkes. (Abb. 7) Die niederländische Schriftzeile verbindet die Szene mit dem Wunsch nach Rückkehr in die Freiheit: »Und rasch wieder gemeinsam nach Hause!!!« Der Betrachter soll die Szene mit dem

Weg offenbar als »letzten Blick zurück« auf das bereits verlassene Lager denken.⁷² Angesichts dieser Zeichnung lässt sich festhalten, dass die »Skyline von Westerbork« offenbar als Bild der Hoffnung entstand, eine private Sehnsuchtsfantasie der Gefangenen. Signifikant sind die Wachtürme als Symbole der Unfreiheit. Auch von dem Grafiker Leo Kok, der die »Bühne Westerbork« als Dekorateur unterstützte, ist eine private Zeichnung überliefert, die diese Skyline mit den Wachtürmen fast identisch zeigt.⁷³ Im April 1944 platzierte Löwenhardt das vergemeinschaftete Signet in den Kopf des Programms der »Bühne Lager Westerbork«, das er zum zweiten Mal gestaltete.⁷⁴ Hier fehlten die Wachtürme, niemand wollte den Zorn des Kommandanten riskieren.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Löwenhardt als Lager-Zeichner fast zeitgleich auch für die Zwischentitel und die Grafiken in Breslauer Westerbork-Film engagiert wurde, also auch die »Leistungsbilanz« von Westerbork gestaltete. Löwenhardt wurde nicht deportiert, er erlebte, wie kanadische Truppen im April 1945 das Lager Westerbork befreiten. Im Mai begann er erneut, Statistiken zur Geschichte des Lagers zu zeichnen, diesmal ohne SS-Auftrag, befreit von den Kompromissen der Überlebensnot. Was 1944 noch »nach dem Osten« hieß, nannte er jetzt »Konzentrationslager Auschwitz«, »Konzentrationslager Bergen-Belsen« usw. Wo 1944 noch neutrale Pfeile die Deportationen darstellen mussten, zeichnet er nach der Befreiung schwarze Züge, die auf ihren Gleisen direkt in die Hände der SS mit Henkersbeil zusteuerten. (Abb. 9)

Bilderproduktion und Vernichtung

Mit dem Wissen von heute stellt die Film-Grafik von 1944 den Zusammenhang von jüdischer Zwangsarbeit im Lager und der vorrangigen Deportation der Juden zur Vernichtung (im östlichen Europa) nahezu unverstellt vor Augen. Das Pfeilschema etabliert das Arbeitslager als Relaisstation für operative Verschiebung. Ver-

⁷² Adolf Mogendorff, genannt Dolly, wurde mit dem letzten Transport aus Westerbork nach Bergen-Belsen deportiert, konnte aber überleben. Wie der Band mit den Zeichnungen überliefert wurde, ist noch unklar. Alle Bilder sind online einsehbar: <http://actienietweggooiën.nl/in-de-vitrine/boekje-met-tekeningen> (Zugr. 30.07.2017).

⁷³ Siehe <http://actienietweggooiën.nl/in-de-vitrine/iesel-reichstaler-heynemann-door-leo-kok> (Zugr. 30.07.2017).

⁷⁴ Werner Löwenhardt, Ik houd niet van reizen in oorlogstijd: familiealbum 1919-1945, Alkmaar, Milano 2004.

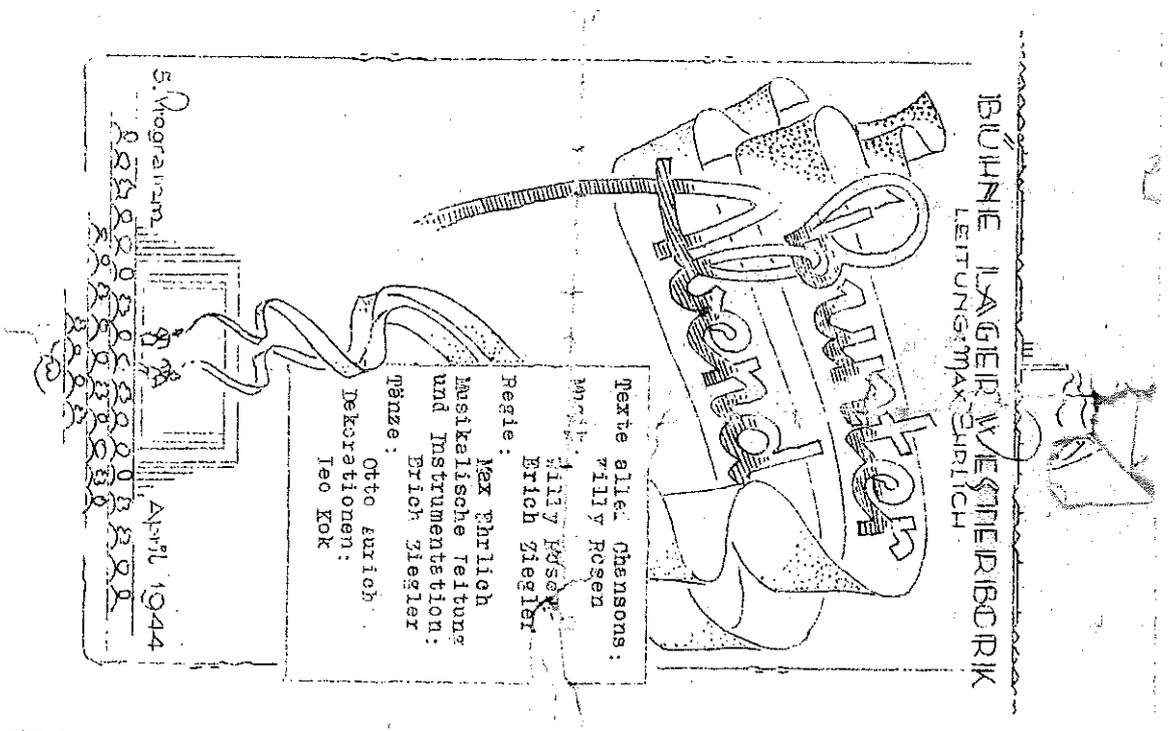


Abb. 8 — Werner Löwenhardt, Titelblatt des vorletzten Programms der Bühne »Lager Westerbork«, April 1944, © Archiv Herrinningscentrum Kamp Westerbork.

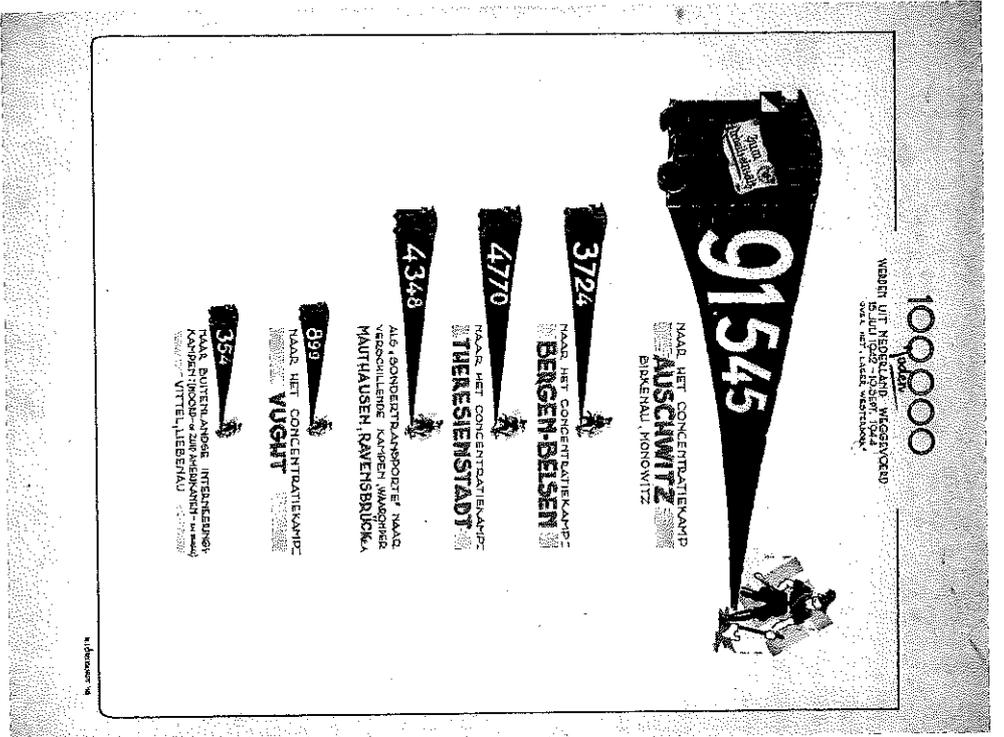


Abb. 9 – Werner Löwenhardt, Grafik »100.000 Juden wurden aus den Niederlanden deportiert« 1945, 40 x 30 cm, © Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie (NIOD).

teilung und »Verlagerung« in KZs und Tötungszentren, Ziffern stehen für Menschen. Die große Mehrheit wurde »nach dem Osten« verbracht, eine Himmelsrichtung, die in dieser Abstraktheit nichts Gutes verheißt. Die Zahlenbilanz behauptet industriell-technische Rationalität, in der große, anonym bleibende Mengen nahezu restlos bewältigt wurden – offen bleibt allein, in welcher Zeit, da dem Verlaufsschema die zeitliche Dimension fehlt.

Breslauer konkrete Filmbilder von der Arbeit im Lager widersprechen der grafischen Behauptung des Westerbork-Logos vom Lager als modernem Industriestandort. Die Aufnahmen der Werkstätten und der lagereigenen Landwirtschaft mit Bauernhofbezeugen vor allem einfache Handarbeit, an schlichten Werkbänken mit überwiegend simplen Werkzeugen und mechanischen Maschinen. Dabei wurden keine Fertigprodukte hergestellt, sondern ihr Gegenteil: Industrieprodukte wie Batterien, Flugzeugteile, Folien oder Kabel wurden wieder in ihre Einzelteile zerlegt: Rohstoffgewinnung für die Rüstungsindustrie im »totalen Krieg«.

Auch die Arbeit Breslauer mit der Filmkamera war Handarbeit, die ein Ganzes, das Lager Westerbork, in einzelne Einstellungen und Aspekte für eine neue filmische Wirklichkeit zerlegte, die er selbst nicht mehr bestimmen konnte. In den Vernichtungslagern fand die Handarbeit eine Fortsetzung. Die rauchenden Schornsteine des Westerbork-Logos lassen heutige Betrachter, die vom Ausgang der Geschichte wissen, auch Krematorien assoziieren. Auch dort mussten Gefangene an der Rampe und in den Sonderkommandos millionenfach Hand anlegen – bis sie selbst getötet wurden und sie von anderen Gefangenen in wiederverwertbare Bestandteile zerlegt wurden.

Wusste man nicht um die Vorgeschichte der Grafik, könnte man das Logo als frühen, visuellen Beleg für die sprachliche Metapher der Todesfabrik betrachten. Die rhetorische Figur von der Todesfabrik, »die die Toten als Produkt vorstellt«⁷⁵ ist indes trügerisch. Der Begriff der »Todesfabrik«, den überlebende Zeugen seit 1942 mitgeprägt haben, um die neue, ungeheure, technisch gestützte, bürokratisch-anonym administrative Dimension des Massenmordes zu kennzeichnen, kann dieses Sterben machen auch beschönigen oder abstrakter erscheinen lassen, als es war und vorstellbar bleibt. Gegen entlastende Vorstellungen industriell-anonymer Deportations- und Vernichtungsprozesse lässt sich das Vetorecht von Breslauer Bildern als historischen Quellen stark machen.

Die Grafik von Werner Löwenhardt stellt jene Rationalität der Gewalt vor Augen, die den Insassen große Angst machte und die Breslauer Bilder auf direkte Weise kaum sichtbar zu machen ver-

75 Alf Lüdtke: »Der Bann der Wörter: »Todesfabriken«. Vom Reden über den NS-Völkermord – das auch ein Verschwigen ist«, in: *WerkstattGeschichte*, 5. Jg. (1996), H. 13, S. 5–18, hier S. 12. Siehe dazu jetzt auch Raphael Utz: »Die Sprache der Shoah. Verschleierung – Pragmatismus – Euphemismus«, in: Jörg Ganzenmüller, Raphael Utz (Hg.): *Orte der Shoah in Polen. Gedenkstätten zwischen Mahnmal und Museum*, Köln u.a. 2016, S. 25–48.

mögen: Es herrschte eine psychische Gewalt, die für die Häftlinge in der Drohung bestand, auf den Körper reduziert zu werden.⁷⁶ Die SS nutzte die Frachtbrief-Formulare der Reichsbahn: »Art der Verpackung: *Wagen*, Bezeichnung des Gutes: *Häftlinge*, Wirkliches Rohgewicht kg:...«.⁷⁷ Diese Androhung von Gewalt durch die bewaffneten Wachen und Polizei sowie die Angst, bei der nächsten Deportation selbst an der Reihe zu sein, genügte, um Ordnung und Sicherheit herzustellen und Komplizenschaft zwischen Tätern und Opfern zu erzwingen. Im »Polizeilichen Durchgangslager Westerbork«: 50 Kilometer von der Grenze des Deutschen Reich gelegen, »sollten Menschen, die umgebracht werden sollten, erst so leben, dass sie deportationsfähig wurden«, so Eike Geisel zum Ziel dieser perfiden Konditionierung in einer »grotesken Scheinwelt«. Totilitäre Herrschaft sollte »nicht nur über die Menschen hinweg, sondern auch durch diese hindurch« gehen.⁷⁸

Doch im Lager herrschte nicht allein antisemitische dislozierende Gewalt wie die Grafik mit dem Pfeil nach Osten vage andeutet. Die Gewalt im »Judenthroughgangslager« lief darauf hinaus, die Körper zu zerstören und spurlos zum Verschwinden zu bringen. Das war als Potential dislozierender Gewalt in Westerbork fast jeden Dienstag für die Insassen zu erfahren.⁷⁹ Vor der Kamera wurden die Zurückbleibenden, die »Gereteten«, auf dem Bahnsteig zu Zuschauern gemacht, die den Deportierten winkten. Wenn der Film tatsächlich den Lagerinsassen gezeigt worden wäre, so hätte auch er nur Angst mobilisiert.

Wortmacht und Bildmacht:

»Immer wieder das gleiche Bild: Transport.«

Erst zum Ende von AUFSCHUB, nach wiederholten Szenen am Bahnhof, in denen sich die Deportierten mit Handgrüßen, Umarmungen und Küssen von den Zurückbleibenden verabschieden, montiert Farocki eine originale Schrifttafel von 1944: »Seit Juli 1942, fast 2 Jahre lang, immer wieder das gleiche Bild: Transport.« In einer ersten Reflexion von AUFSCHUB hielt ich es für unwahrscheinlich, dass dieser Satz die Zensur Gemmekeks überstanden hätte. Die

⁷⁶ Jan Philipp Reemtsma: *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*, Hamburg 2009, S. 129.

⁷⁷ Zitiert nach einem Faksimile in: Joachim Castan, Thomas F. Schneider (Hg.): *Hans Calmeyer und die Judenrettung in den Niederlanden*, Göttingen 2003, S. 71.

⁷⁸ Eike Geisel: »Bericht aus einem Zwischenlager« [Vorwort], in: *Mechanicus: Im Depot*, a.a.O., S. 5–14, hier S. 6.

⁷⁹ Reemtsma: *Vertrauen und Gewalt*, a.a.O., S. 106 sowie S. 108–112 und S. 498ff.

originale Schrifttafel sah ich als Indiz für die Idee einer illegalen Schnittfassung.⁸⁰

Übersehen hatte ich, dass Heinz Todtmann, der gefangene Adjutant des Lagerkommandanten, im April 1944 den Ort dieser Schrifttafel im künftigen Film genau zu bestimmen versucht hatte. Er hatte nicht nur das Szenario für Gemmekeks »Besucherfilm« geschrieben, sondern auch eine Montagevorlage, die mit »Transport...« überschrieben ist. Todtmann beschrieb hier so präzise Filmszenen, dass man vermuten muss, dass er Breslauer Filmmaterial teilweise gesichtet hat.⁸¹ Mit seinem Montageplan machte er sich zu einem Regisseur, der dem künftigen Cutter wenig Raum für Interpretationen geben möchte. Todtmann beabsichtigte, nach den bereits gedrehten Szenen von der Ankunft eines Personenzuges mit 120 Personen aus Amsterdam eine erste Erläuterung einzublenden: »Seit Juli 1942, fast 2 Jahre lang, immer wieder das gleiche Bild: Transport.« Unmittelbar danach sollten Filmbilder Arbeit und Funktion des Ordnungsdienstes und der fliegenden Kolonne nachvollziehbar machen. Daran anschließen sollte das am 20. März 1944 gefilmte Eintreffen eines Transports aus dem Lager Vught. Auf diesen Bildern sieht man elend aussehende Gestalten aus den Güterwagen springen und vom Bahnsteig abmarschieren. Daran sollten Bilder vom Großen Saal der Registratur montiert werden, in dem Häftlinge an Schreibmaschinen Neuankommlinge (vermutlich die aus dem Amsterdamer Transport) für die Lagerverwaltung erfassen.

Todtmann schien mit diesem Montageschema drei Argumente für die künftigen »Besucher« des Lagers und die Filmbetrachter verknüpfen zu wollen: Westerbork ist ein Ort, an dem seit langer Zeit regelmäßig neue Arbeiter aus den ganzen Niederlanden ankommen und »reibungslos« in das Lagerleben integriert werden. Anders als in dem deutschen KZ Herterogenbosch (Vught) werden in Westerbork alle Deportierten freundlich empfangen und versorgt. Zum Teil nicht gedrehte oder nicht erhaltene Szenen sollten vor allem die Administration von Versorgung und Kontrolle durch ein Karteikarten- und Ausweisssystem darstellen: Bilder von moderner, effektiver Verwaltung, auch das stolze Werk von Todtmann selbst, der die Arbeit zwischen Kommandantur und Registratur koordiniert.

⁸⁰ Doßmann: *Häftlingsbilder*, a.a.O.

⁸¹ Ich beziehe mich in den Sachfragen wieder weitgehend auf die Rechercheergebnisse der Gedenkstätte Westerbork aus den frühen 1990er Jahren, die bislang leider meist nur oberflächlich rezipiert worden sind. Broersma, Rossing: *Kamp Westerbork gefilmd*, a.a.O., S. 32f.

niernte. In seinem Werbefilmkonzept sollte der Zwischentitel die Argumentation unterstützen, Westerborg als ausgebautes Arbeitslager zu erhalten. Dreimal erläutert der Satz Zeitlichkeit, den Beginn der Handlung: »seit Juli 1942«; die Dauer der Handlung: »fast zwei Jahre lang«; und ihre durch nichts zu beeinflussende Regelmäßigkeit: »immer wieder«. In dieser Perspektive sollten die Bilder des Films vielleicht sagen: Das Lager nicht auflösen, in den Fabriken können nach den Juden doch andere »ausländische Arbeitskräfte« die anfallende Arbeit fortsetzen.⁸⁵

Todtmanns Zwischentitel befand sich 1946 auf einer Spule, deren Dose bereits im Lager mit »Restmaterial« und »Ausschuß« beschriftet worden sein soll.⁸⁶ War der Cutter und Häftling Wim Loeb vorsichtig gewesen und hatte die entsprechenden Filmmeter mit dem gefilmt Zwischentitel zusammen mit anderen Aufnahmen noch vor einer offiziellen Zensur verschwinden lassen?⁸⁶ In Inhaltsangaben des RIOD aus dem Jahr 1958 sind die zwei Zwischentitel sowie die auf dieser Filmspule ebenfalls erhaltene Animation mit Logo und »Leistungsbilanz« des »Durchgangslagers Westerborg« nicht erwähnt, ein Indiz dafür, dass den Worten und Trickbildern weniger Bedeutung beigemessen wurde als Filmbildern vom Lagerleben.

Die historische Absicht, die mit der Schrifttafel für den Filmschnitt im Jahr 1944 verbunden war, wird Harun Farocki bei seiner Lektüre der kleinen Broschüre der Gedenkstätte Westerborg kaum entgangen sein.⁸⁶ Wenn Farocki den Zwischentitel anders (ver-)wendet, ihn später als eine »Flaschenpost« bezeichnet, eine Nachricht also, die in einer ungewissen Zukunft von Unbekannten entdeckt und begriffen werden soll, dann antwortet er hier direkt auf Regievor-

82 Es gab seit 1940 etwa 20 Mio. Zwangsarbeiter in ganz Europa. Zur Geschichte der Zwangsarbeit im Nationalsozialismus: Zwangsarbeit. Die Deutschen, die Zwangsarbeiter und der Krieg. Begleitband zur internationalen Wanderausstellung: Volkhard Knigge, Rikola-Gunnar Lüttgenau, Jens-Christian Wagner (Hg.) Auftrag der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora): Weimar 2010, bes. S. 62ff.

83 Broersma, Rossing: *Kamp Westerborg*, a.a.O., S. 69–77.

84 Heute sind diese »Reste« die einzigen Originalfilme aus der Entwicklung der 16mm-Filmaufnahmen (überwiegend auf Umkehrfilm); bei den bekannteren Filmtiteln handelt es sich um Montagekopien, die 1944 gefertigt wurden – so die Untersuchungsergebnisse von Broersma, Rossing: ebd., S. 77.

85 Zumal Farocki als Flüchtlingskind indisch-deutscher Eltern von 1949 bis 1953 in Indonesien Schulunterricht in Niederländisch erhalten hatte. Harun Farocki: »Written Trailers«, in: Einmann: Harun Farocki, a.a.O., S. 220–242, hier S. 221. Vgl. aber: »Bilder wie eine Flaschenpost. Filmemacher Harun Farocki über das KZ Westerborg. Interview mit Stefan Reinecke und Christian Semler«, in: *tageszeitung*, 01.07.2008, auch unter: <http://www.taz.de/15179677/> (Zugr. 11.04.2017).

schläge Todtmanns. Farocki nutzt das Potential des Satzes als Verzierbild für seine eigene Montage, die den Verfolgten zugewandt ist.

Farocki rehabilitiert insofern an seinem Schneiderisch, was 1944 als Unsagbarkeit unter »Rest« und »Ausschuss« abgelegt worden war. Der Filmkünstler montiert für seine Aneignung die Schrifttafel an genau die Stelle, die dem Satz dann den empört und anklagenden Ton verleiht: wenn Betrachter zum wiederholten Mal mit den Bildern des Deportationszuges vom 19. Mai 1944 konfrontiert werden, der das Lager nach Bergen-Belsen und Auschwitz verlässt. Farocki hat damit eine Schnittverbindung gewählt, »die nicht selbst spricht, sondern das Material zum Sprechen bringt«.⁸⁶

Um die Schrifttafel herum sind Filmbilder montiert, die zeigen, wie Juden mit ihrem Gepäck am Bahndamm Orientierung suchen, nicht wissen, in welchen Waggon sie sollen, hin- und hergeschickt werden. Für die Kamera am Bahndamm hat nur selten jemand Aufmerksamkeit. Farocki erinnert mit seinen Schrifttafeln daran, dass diese Bilder nur eine von fast hundert Deportationen sehen lassen. Und als würde auch Farocki die entlastende Kraft der »Ruhe und Ordnung« befürchten, lässt er eine quellenkritische Intervention folgen: »Aus Zeugnissen wissen wir, dass es manchmal auf dem Bahnsteig zu verzweifelten Ausbrüchen kam«, verbunden mit der selbstreflexiven Erklärung: »Vielleicht hat die Anwesenheit der Kamera eine Wirkung getan«. Ein solches Zeugnis ist das Tagebuch von Philipp Mechanicus. Als am 1. Juni 1943 mehr als 3000 Juden nach Sobibor deportiert wurden, berichtet er von Schlägen und Tritten der Polizei und der Männer vom Ordnungsdienst, von Nervenzusammenbrüchen, lauten Flüchen und Schreien, die diese und vorherige Deportationen begleitet haben.⁸⁷

Noch kurz vor dieser Szene in AUFSCHEUB – und nach den Bildern von Gymnastik treibenden Frauen – verweist Farocki mit eigenem Schriftkommentar darauf, dass die meisten bekannten Bilder aus den Lagern nach der Befreiung entstanden sind. Vor dem inneren Auge mögen die Bilder von Leichenbergen oder »Muselmännern« erscheinen, Erscheinungen, die entsetzen, Scham empfinden lassen. Bilder die indes auch entfremden können, weil den Toten und Halbtoten dem Blick wenig Individuelles bieten und es darum schwerwachen, diese Körper als einst selbstbestimmte Menschen

86 Harun Farocki: »Schuß-Gegenschuß: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film« (zuerst 1989), in: Harun Farocki: *Nachdruck / Imprint. Texte / Writings*, Berlin / New York 2001 S. 87–111, hier S. 109.

87 Mechanicus: Im Depot, a.a.O., S. 28.

vorzustellen, von denen Mechanicus am 30. Mai 1943 schrieb: »Unter den meisten Juden gibt es den Willen zu leben: Sie glauben, dass sie durchkommen, es sei denn, sie würden umgebracht oder der Krieg würde zu lange andauern. Sie sind vital und hängen, materialistisch wie sie sind, so stark am Leben, daß sie das letzte Quentchen Körperkraft, das letzte Quentchen Geisteskraft einsetzen werden, um ihr Leben zu verlängern und zu retten.«⁸⁸ Mit Breslauers Filmbildern von lebendigen Juden, die trotz der Historizität sehr vertraut wirken und keine emotionale oder kulturelle Distanz bewirken, hebt Farocki ihren Wert als Spuren selbstbewusster und lebendiger Menschen noch einmal hervor.⁸⁹ Gilt das für Mitteleuropäer vielleicht umso mehr, weil es sich in Westerbork um nicht-orthodoxe, mitteleuropäische, überwiegend assimilierte Juden handelte und ihr Jüdisch-Sein hier in keinem der von Farocki gewählten Bilder religiösen Ausdruck findet?

»Die Bilder lassen sich auch anders lesen«, das gründiert als Leitgedanke von *Aufschub* die Einladung, über einzelne Filmeinstellungen genauer nachzudenken. Die mit dem Satz »Seit Juli 1942...« als Filmmontage zur Schau gestellte Beziehung von Wortmacht und Bildmacht hat aus dem rechtschaffen gemeinten Zwischentitel von Todtmann aus dem Jahr 1944 einen klagenden Protest gegen die Gefühle der Entborgenheit gemacht, die mit diesen Deportationszügen für in Westerbork gefangene Menschen verbunden waren. Auch Sätze lassen sich – wie Bilder – anders lesen.

Aufschub als historiografisches Experiment

Der Künstler Harun Farocki hat die Arbeit des Druckers und Fotografen Rudolf Breslauer – eines professionellen »Verewigers« von Wort und Bild – mit *Aufschub* befragt und neu gelesen und dadurch neu zu sehen und zu verstehen gegeben. *Aufschub* arbeitet oft die vergangene Zukunft wieder heraus, die in den lange nicht gezeigten Bildern von der Arbeit und von der Bühne Westerbork schlummerte. Ähnlich wie Historiker rekonstruiert Farocki historische Konstellationen, befragt die Bilder, um sie zu verstehen, oder genauer: um Nachdenklichkeit gegenüber diesen Bildern zu unterstützen und durch Vorschläge Augen für verschiedene Les-

arten zu öffnen. Die selbstreflexive Aneignung verbirgt nicht, dass auch Farocki bei aller Zurückhaltung beim Schnitt der historischen Fragmente selbstverständlich konstruieren muss, um Themen zu setzen und seinen Fragen Brisanz zu geben. Dabei gibt sich der Gebrauch von Filmarchiven und Archivfilm stets auch als politische Praxis zu erkennen.

Farocki verzichtete weitgehend auf eine namentliche Identifizierung der Häftlinge in den Filmbildern; nur dort, wo sie der Datierung des Films und der Analyse des Bildes des Mädchens, einem nicht-jüdischen Opfer, dienen, nennt er Namen. Gertrud Koch hat dafür plädiert, den erinnerungskulturellen Diskurs der Individualierung im Umgang mit Massenverbrechen und seinen historischen Bildern zu brechen, denn das Charakteristische von Massenverbrechen war immer auch die Anonymität. *Aufschub* verwirkt, was Koch empfahl: Es sollten die historischen Bilder »selber in einen referentiellen Rekurs gestellt werden, in dem die Produktion dieser Bilder im Sinne eines performativen Anteils an der Massenvernehmung selbst rekonstruiert werden« können.⁹⁰

Die Filmwissenschaftlerin hatte allerdings besonders Bilder vor Augen, die aus der Täterperspektive aufgenommen wurden. Breslauer war kein Täter, er handelte im Auftrag der Täter, unter der Aufsicht der SS, als unfreier Mann, der sein Leben und das seiner Familie retten wollte. Das ist ihm mit dieser Kameraarbeit nicht gelungen, aber das Sichtbare vom Lager Westerbork, das er überliefert half, verdient weiterhin größte Aufmerksamkeit. Die Historikerin Natalie Zemon Davis hat bei ihrer Tätigkeit für einen historischen Spielfilm den Schneiderraum als ein inspirierendes »historiografisches Labor« erlebt, »in dem die Experimente keine Beweise erbrachten, sondern geschichtliche Möglichkeiten durchspielten«.⁹¹ *Aufschub* kann als ein solches Labor der Geschichte begriffen werden. Farocki entfaltet erhellende Wechselbeziehungen »zwischen vergangenen Gegenwarten und ihren Zukunftshorizonten, zufällig aufgezeichneten Details und gezielt formatierten Sammlungen sowie Zeugnisobjekten, Zeugnisobjekten und Zeugnissakten« – so beschreibt Simon Rothöhler die wichtigsten Kriterien filmischer historiografischer Arbeit.⁹² Der Film lotet nicht

88 Ebd., S. 20.

89 Anregend dazu auch das Gespräch von 2009 zwischen Judith Goudsmit and Asad Raza: »Interpretations: Harun Farocki, Respite« (2007), in: 3 Quarks Daily: <http://www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2009/02/interpretations-harun-farocki-respite-2007.html> (Zugr. 11.04.2017).

S. 67–72.

91 Natalie Zemon Davis: Die wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre, Frankfurt/M. 1989 (frz. 1982), S. 10.

92 Simon Rothöhler: Amateure der Weltgeschichte. Historiografische Praktiken im Kino der Gegenwart, Zürich 2014, S. 191.

90 Gertrud Koch: »Kommentar zu Frank Stern: »Voyeur der Vernichtung«, in: Helgard Kramer (Hg.): NS-Täter aus Interdisziplinärer Perspektive, München 2006, S. 67–72.

allein historische Konstellationen aus, sondern reflektiert auch die geschichtskulturellen Folgen von unbedachter, instrumenteller Bildaneignung zur NS-Geschichte. Zugleich schafft Aufschub Distanz zu den manchmal allzu präsenten ikonischen Bildern dieser Gewaltgeschichte, eine angemessene Distanz, die nichts verharmlost, sondern Fassungslosigkeit bewahrt, ohne dabei selbst zu verstummen oder die Formel vom Unvorstellbaren zu bedienen, die oft nur Alibi ist.

Anders als Alain Resnais noch 1955 für *NACHT UND NEBEL* brauchte Farocki keine Spielfilmbilder von der Ankunft eines Zuges in Auschwitz zu montieren – diese Bilder sind nicht zuletzt wegen Resnais' Film und seiner Folgen längst Bilder im Kopf. Rudolf Breslauer war von Gemmeke respektive Todtmann beauftragt worden, ein propagandistisches Skript mit Bildern zu illustrieren. Breslauer war nicht frei in der Wahl seiner Sujets. Aber als Profiwusste er, dass Fotografien und Filme immer auch etwas spielen und dokumentieren, das von Auftraggebern und Zeitgenossen noch gar nicht als Gegenbild oder Kommentar erkannt wird. Bei einer Einstellung auf eine Gruppe SS-Offiziere am Bahndamm, die beim Lagerkommandanten stehen, kommt mit einem Rechtsschwenk auch Gemmekes Adjutant Heinz Todtmann für zwei Sekunden deutlich ins Bild: er steht dort in Stiefeln und Reiterhose wie die SS-Männer, aber ohne Mütze, an der Brust den Davidstern. Der getaufte deutsche Jude suchte die Nähe zur Lagerleitung, steht aber doch auch auf leichter Distanz und hinter ihnen. (Abb. 10)

Harun Farocki beschließt Aufschub mit dem letzten Bild der überlieferten Grobmontage von der Deportation: ein SS-Mann schaut dem Deportationszug nach, der das Lager Westerbork gerade verlässt. Dann wendet er sich gelassen in Laufrichtung um, blickt Richtung Kamera. Ein Mann verlässt seinen Arbeitsplatz. (Abb. 11) Damit wird die Verantwortung der SS mit Nachdruck vorgeführt, zugleich »das letzte Bild« Breslauer überlassen, der Mann hinter der Kamera, der im Sinne von Imre Kertész eine »unannahmehbare Geschichte« überliefert hat. Dem verfolgten und gefangenen Rudolf Breslauer ist es im Frühling 1944 gelungen, ein Massenverbrechen und dessen Täter zu porträtieren, er bietet den Gefangenen Raum für Selbstdarstellung, ohne die bitteren Seiten der Grauzonen im Lager-Regimes auszublenden.

Wie schon für seinen Film *BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES* über die Sichtbarkeit von Auschwitz und die Dialektik der Aufklärung hat Harun Farocki den Schneidetisch als »dialekti-

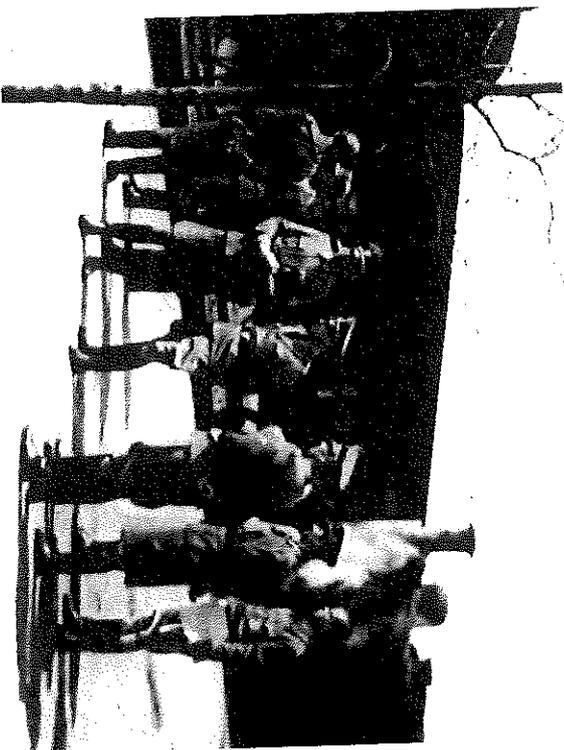


Abb. 10 — Rudolf Breslauer zeigt Heinz Todtmann neben der SS-Führung, Westerbork 1944.

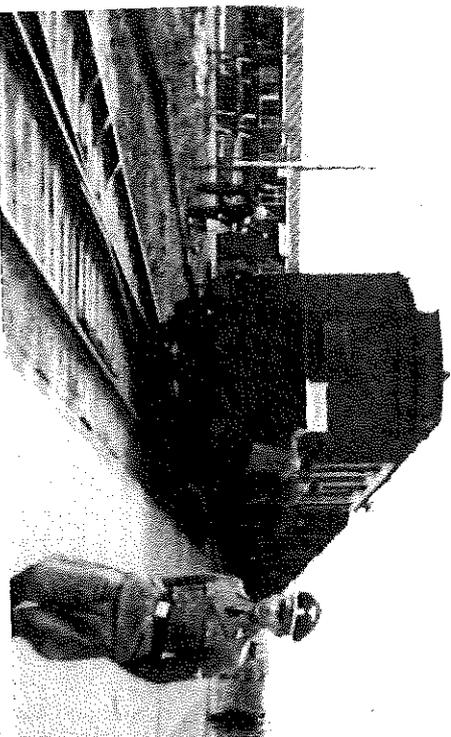


Abb. 11 — Letzte Einstellung in der Deportationsszene: Ein SS-Offizier verlässt seinen Arbeitsplatz, Westerbork 1944.

schen Apparat⁹³ genutzt. Der Auftrag für den Lagerfilm im Jahr 1944 und seine eigensinnige Produktion durch Häftlinge, die vor und hinter der Kamera standen, wird als kommunikativer Teil von Gewalt und Massenmord erkennbar. Es war eine antisemitische Vernichtungsgewalt, die Aufschub nur als Machtstrategie kannte. Der Versuch, das taktische Handeln der Verfolgten zu erklären und zu begreifen, ist heute wahrscheinlich wichtiger als die fortgesetzte Konfrontation mit Bildern von geschändeten Opfern. Farockis Bild-Text-Montagen von Archivbildern geben neuen Fragen Gestalt⁹⁴ – für neue Antworten wären »Wissen und Einbildungskraft, Beweise und Möglichkeiten«⁹⁵ stets weiter so miteinander zu verknüpfen, dass ein skeptisch-reflektiertes Zeigen von Bildern als Erkenntnisprozess erlebt werden kann.*

93 So Georges Didi-Huberman in seiner Analyse des Zeigens in Farockis Filmen: »Neu zeigen, schneiden, erkennen (REMONTRE, REMONTER, RECONNAITRE)«, in: Robert Schmidt, Wiebke-Marie Stock, Jörg Völbers (Hg.): Zeigen. Dimensionen einer Grundtätigkeit, Weilerswist 2011, S. 129–142.

94 Vgl. Georges Didi-Huberman: Bilder trotz allem, München 2007, S. 190.

95 Carlo Ginzburg: »Beweise und Möglichkeiten. Randbemerkungen zur Wahrhaftigen Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre«, in: Davis: Wahrhaftige Geschichte, a.a.O., S. 185–213, S. 213.

* Dieser Aufsatz entstand im Kontext meiner Forschungen zur Geschichte der visuellen und materiellen Überlieferungen des Lagers Westerbork. Für Feedback und Inspiration danke ich Guido Abuyts, Ulrike Bergemann, Cornelia Brink, Florian Krautkrämer, Susanne Regener und Paul Schüttrumpf.

AUFSCHUB – das ist ein 40minütiger Film, den Harun Farocki 2007 aus 90 Minuten Filmmaterial ohne Ton zusammengestellt hat. Auf Befehl des Lagerkommandanten Gemmeker musste der deutsch-jüdische Fotograf Rudolf Breslauer im holländischen »Durchgangslager« Westerbork 1944 den Alltag der Lager-Gefangenen dokumentieren, ihre Arbeit, ihre Freizeitaktivitäten – es sollte eine Art Imagefilm entstehen, der offiziellen Besuchern des Lagers vorgeführt werden sollte, um Arbeitseffizienz, Lagerorganisation und Häftlingssituation in günstigem Licht erscheinen zu lassen. Das Material gibt Bilder der Bäder, Küche, Wäscherei, Krankenhaus, Landwirtschaft zu sehen, aber auch zwei ankommende und einen in die »Arbeitslager im Osten« [so die offizielle, camouflierende Bezeichnung der Vernichtungslager] abfahrenden Züge: Die Bilder zeigen nicht das, was wir von einem Holocaust-Dokument erwarten, sondern lachende Menschen, entspannte Pause während der Feldarbeit, Gymnastik, Werkstattarbeit, Bühnenshows, geschäftiges Treiben und Winkende auf dem Bahnsteig. All die Gesichter im Film zeigen uns heute eine fürchterliche Ambivalenz zwischen Hoffnung und dem Wissen, dass sie nicht zurückkehren werden – uns Heutigen, die die Ziele kennen, an denen diese Züge endeten.

Farocki hat seine behutsame Montage im Stummen belassen und nur Zwischentitel eingefügt – um die Aufmerksamkeit auf die Bilder zu lenken und das Grauensvolle der Deportation selbst sichtbar werden zu lassen: jeden Dienstag ging ein Zug in Richtung Osten, und jeder der Insassen musste angst- und qualvoll Woche für Woche hoffen, dass der eigene Name beim Verlesen der Deportationsliste nicht fiel.

ISBN 978-3-940384-94-2

Die Publikation beleuchtet in vier Texten unterschiedliche Aspekte des Konzentrationslagers, des Filmmaterials sowie von Harun Farockis Film **AUFSCHUB**: Sylvie Lindeperg analysiert die Produktion von Breslauers Rohmaterial und seine Drehbedingungen, Axel Doßmann betrachtet **AUFSCHUB** vor dem Hintergrund historischer Gegebenheiten, und Florian Krautkrämer interpretiert ihn im Diskurs der Filme über die Shoah und der »Darstellung des Unvorstellbaren«. Der Wiederabdruck von Harun Farockis Text »Wie Opfer zeigen?« enthält Reflexionen zu seiner Arbeit mit dem Rohmaterial von Rudolf Breslauer. Eine DVD mit dem Film **AUFSCHUB** liegt bei.

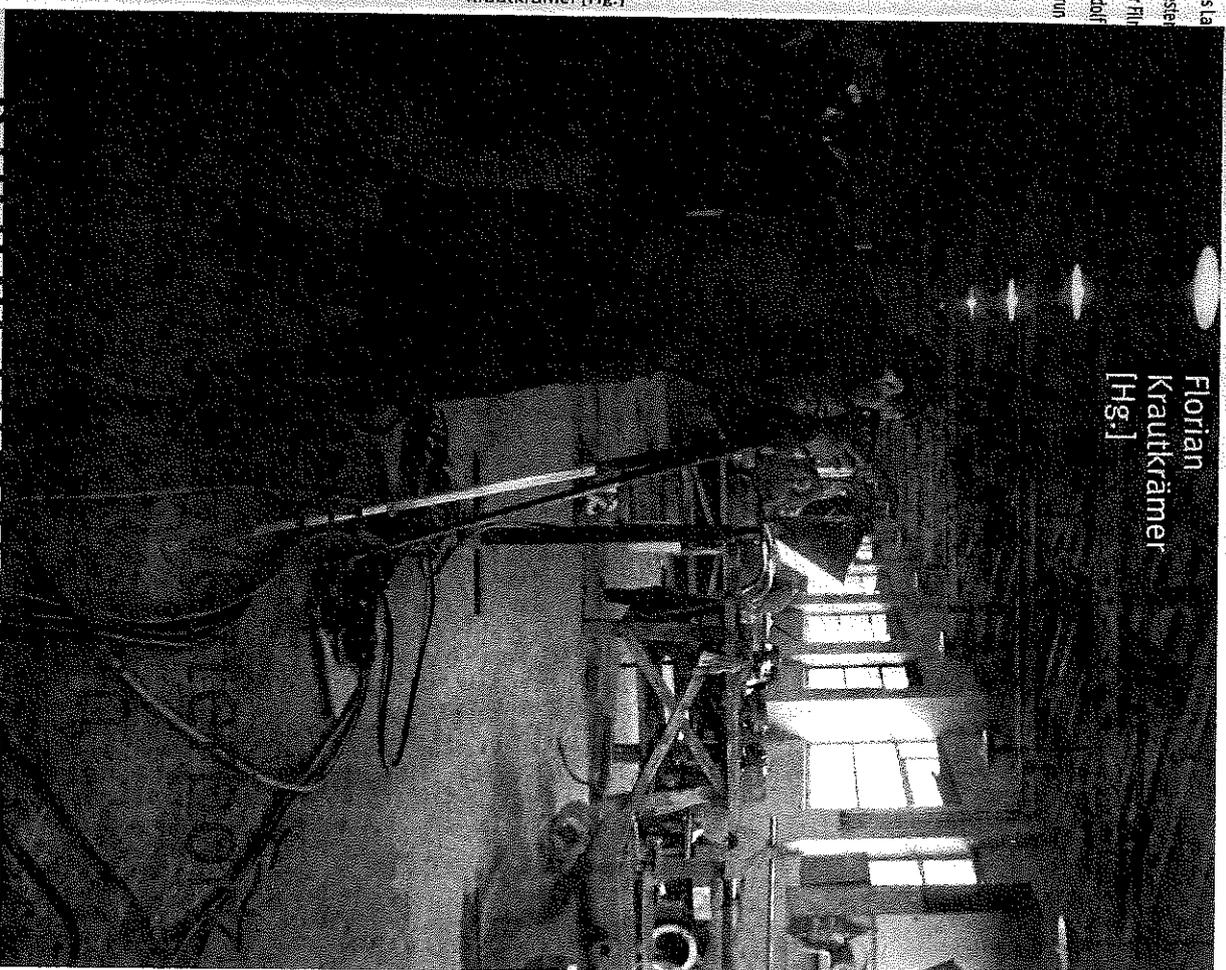
Das
Westen
der Fil
Rudolf
Harun

Florian
Krautkrämer
[Hg.]

Florian
Krautkrämer [Hg.]

AUFSCHUB

VORWERK 8



Rudolf Breslauer /
Harun Farocki



DVD
mit dem Film
AUFSCHUB

VORWERK 8

Aufschub

Das Lager Westerbork und der Film von
Rudolf Breslauer / Harun Farocki

herausgegeben von Florian Krautkrämer
unter Mitarbeit von Ulrike Bergemann

INHALT

- 007 **Florian Krautkrämer**
Sichtbares lesen und Unsichtbares zeigen
Harun Farockis Remontage In seinem Film **AUFSCHUB**
- 021 **Sylvie Lindeperg**
Westerbork: Das doppelte Spiel des Films
- 063 **Axel Doßmann**
Bilder aus dem Lager Westerbork und Harun Farockis
Revision in AUFSCHUB
- 117 **Harun Farocki**
Wie Opfer zeigen?

Die Publikation wurde ermöglicht durch einen Druckkostenzuschuss der Forschungsförderung der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2018 | Vorwerk 8 | Berlin
www.vorwerk8.de

Covergestaltung

T616 Berlin [veruschka götz], Frank Göldner
Die Umschlagabbildung zeigt Rudolf Brestauer
beim Filmen im Konzentrationslager Westerbork.
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von
Beelebank W02 — NIOD

Layout

T616 Berlin [veruschka götz]
mit danieła zięgan

Satz

danieła zięgan | berlin
Druck | Weiterverarbeitung
Interpress | Budapest

isbn | 978-3-940384-94-2

Florian Krautkämmer
Filmwissenschaftler an der Hochschule für Bildende
Künste Braunschweig, Arbeitsschwerpunkte und
Veröffentlichungen zum Experimentalfilm, Amateur-
film und zur Schrift im Film

Sylvie Lindeperg
Professorin für Filmgeschichte an der Universität
Paris 1, Panthéon Sorbonne, promov. Historikerin,
diplomierte Politologin

Axel Dobmann
Promov. Historiker, Akademischer Rat am Lehrstuhl
für Geschichte in Medien und Öffentlichkeit an der
Friedrich-Schiller-Universität Jena. Arbeitsschwer-
punkte: audio-visuelle Darstellungen von Krieg,
Lager und Gesellschaftsverbrechen; historisches
Lernen und Geschichtsbewusstsein

Harun Farocki [1944 – 2014]
Deutscher Filmemacher, Autor und Hochschullehrer
für Film