# FOTOGESCHICHTE

Cornelia Brink, Jonas Wegerer (Hg.) Fotografie und Gewalt



Cornelia Brink, Jonas Wegerer Wie kommt die Gewalt ins Bild? Über den Zusammenhang von Gewaltakt, fotografischer Aufnahme und Bildwirkungen [5]

Angela Koch Die Spur der sexuellen Gewalt [15]
Jörg Arnold »In wächserner Blässe wie Schaufensterpuppen«. Leichenbilder aus dem Luftkrieg und ihr sozialer Gebrauch (1940–1960) [27]
Valentin Groebner Berührende Bilder. Gewaltfotos, Magie, Werbung [39]
Axel Doßmann Häftlingsbilder verstehen.
Harun Farockis Montagen mit Filmmaterial aus dem NS-Lager Westerbork [49]

Rezensionen [61]

Forschung [72]

Bücher [76]

### HÄFTLINGSBILDER VERSTEHEN

Harun Farockis Montagen mit Filmmaterial aus dem NS-Lager Westerbork

#### Ausgangsmaterial und Fragen \_

Ein »teils schlechter, größtenteils sehr schlechter Schmalfilm. Endlos lang, langweilig, voll von Wiederholungen«, so schrieb der niederländische Historiker J. Presser 1965 in seiner Studie über *Verfolgung und Untergang des niederländischen Judentums* über das Filmmaterial aus dem Lager Westerbork.¹ Das harsche Urteil des anerkannten Zeithistorikers bezog sich auf knapp 80 Minuten Filmmaterial: 16 mm, schwarz-weiß, stumm, aufgenommen zwischen März und Mai 1944 im Judendurchgangslager Westerbork in den besetzten Niederlanden.²

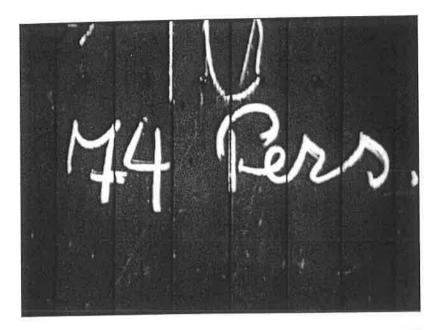
Als Kameramann hatte der Fotograf und Drucker Rudolf Breslauer gearbeitet. Der Jude aus Leipzig war seit 1942 Häftling in Westerbork, wurde Lagerfotograf und drehte im Auftrag des Lagerkommandanten.3 Sein Material wurde zwar von Mithäftlingen thematisch vormontiert, fand aber am Schneidetisch der Bildschöpfer keine neue, abgeschlossene Form bzw. Erzählung. Rudolf Breslauer war im September 1944 mit seiner Familie am selben Gleis deportiert worden, an dem er vier Monate zuvor noch einen anderen Zug bei der Ausfahrt gefilmt hatte. Allein Breslauers Ehefrau überlebte Auschwitz. Der fragmentierte Rohschnitt bildet das, was heute als »Westerbork-Film« bezeichnet wird, Archivbilder, eingeteilt in vier Akte und »Reste«, deponiert im Niederländischen Archiv für Kriegsdokumentation. Überliefert sind außerdem drei Schrifttafeln aus der Dreh- und Vorproduktionszeit, eine (Trick-) Grafik und Vorschläge für ein Szenario.4

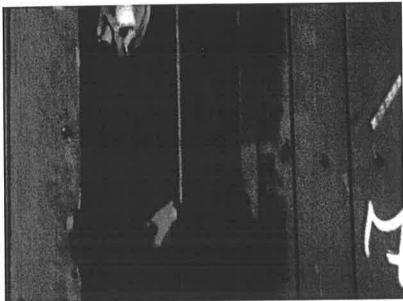
Harun Farockis Film »Aufschub« ist nicht nur die jüngste, sondern überhaupt die erste ernsthafte Entfaltung und umfassende Untersuchung des gesamten Westerbork-Films von 1944.<sup>5</sup> Was zeichnet Harun Farockis Umgang mit Bildern und Texten und seine Arbeit am Schneidetisch aus? Die Neuzeithistorikerin Natalie Zemon Davis hat bei ihrer Tätigkeit für einen historischen Spielfilm den Schneideraum als ein inspirierendes »historiographisches Labor« erlebt, »in dem die Experimente keine Beweise erbrachten, sondern geschichtliche Möglichkeiten durchspielten«.<sup>6</sup> Was können historisch forschende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler lernen vom Trennen, Verbinden und Zeigen historischer Bildüberlieferung im Medium Film?

Mit »Aufschub« unternahm Harun Farocki eine Neu- und Relektüre bekannter und bislang selten gezeigter Bilder aus dem Westerbork-Material. Wie die meisten seiner Arbeiten übt auch »Aufschub« ein genaues Hinsehen und bedachtes Zeigen von Bildern. Exemplarisch soll erörtert werden, was dieses filmische Zeigen und Kommentieren von Bildern für Historiker wertvoll macht, was es für das historische Verhältnis von Gewalt, Fotografie und Wahrnehmungsweisen in der Geschichtskultur erkennen lässt. Und nicht zuletzt will ich darlegen, zu welchen weiterführenden Ideen, Fragen und Hypothesen mich dieses Bilder-Zeigen ermuntert hat - schließlich soll die Interpretationsarbeit im Fluss bleiben. Zunächst jedoch wird sehr knapp der Umgang mit den Bildern aus Westerbork nach 1945 skizziert.7

#### Verkanntes Darstellungspotential

Teile des Filmmaterials wurden erstmals im Jahr 1949 vor einem niederländischen Gericht gezeigt. Angeklagt war SS-Obersturmbannführer Konrad Gemmeker, der Lagerkommandant von Westerbork, der diese Filmaufnahmen fünf Jahre zuvor in Auftrag gegeben hatte. 1949 dienten die Bilder des ermordeten Zwangsarbeiters Rudolf Breslauer als zusätzliches Beweismittel für Gemme-







**Abb. 1** Filmstills aus »Aufschub« © Harun Farocki, 2007 / Rudolf Breslauer, Judendurchgangslager Westerbork, Frühling 1944.

kers Verantwortung bei den Deportationen aus dem Lager. Die Bilder machen keine brutale physische Gewalt sichtbar, sie zeigen überwiegend Gefangene bei der Arbeit und Freizeit im Lager, dazu einen selbstbewussten, geschäftig arbeitenden SS-Offizier, der am Bahnsteig organisierte, Listen prüfte, anwies. Gemmeker stritt jedes Wissen um das Ziel der Züge aus Westerbork ab und fand Fürsprecher auch unter ehemaligen Lagerinsassen. Er wurde zu zehn Jahren Gefängnis verurteilt, 1951 kam er wieder frei.

Seit der Verwendung der Bilder als Beweise vor Gericht blieb die Aufmerksamkeit fast ausschließlich auf die Deportationsszenen beschränkt. Den Anfang der filmkünstlerischen Verwendung der Aufnahmen vom ausfahrenden Zug aus Westerbork machten der Filmregisseur Alain Resnais und die Historikerin Olga Wormser mit »Nuit et brouillard« (1955). Das filmische Geschichtsessay »Nacht und Nebel« war auch eine skeptische Antwort auf die unmittelbar nach 1945 dominante Methode, mit verstörenden Schockbildern von Toten und Sterbenden den Deutschen ihre Schuld vorzuführen.<sup>8</sup>

Resnais' Montage und dramaturgische Hervorhebung der Westerborker Deportationsszenen dürfte ein unbedachtes Recycling der immer gleichen, aus dem Film herausgelösten Einstellungen und Szenen (Klammerteile) aus den 80 Minuten Westerbork-Film in vielen Kompilationsfilmen der nachfolgenden Jahrzehnte mit angeregt haben. Bis heute gelten die Szenen als das einzig bekannte Filmmaterial von einer Deportation direkt in das Vernichtungslager Auschwitz. Diese einzigartige Überlieferung aus einem NS-Lager wird also in der Regel geplündert und entkontextualisiert, um sie dann so zuzurichten und mit anderen Klammerteilen einzuebnen, dass der angestrebte Beweis in einer historischen Darstellung möglichst widerspruchsfrei gelingen kann.9

Eine Szene aus dem »Westerbork-Film« wurde 1962 in Folge 9 der 21-teiligen niederländischen TV-Serie *De Bezetting* (1960–1965) (Die Besatzung) berühmt: ein Kameraschwenk von der Kreideziffer »74 Pers.« am Waggon mit jump cut auf das Mädchen im Türspalt (Abb. 1). Die Großaufnahme vom Gesicht des Mädchens wurde am Schluss der Sendung als Standbild »festgefroren«. Auf

diese Weise fixiert und oft ohne Kontext reproduziert wurde ihr Gesicht als Bild zu einem Symbol der Judenvernichtung.<sup>10</sup>

Erst 1994 löste das ikonische, oft reproduzierte Bild nicht nur Tränen, sondern auch Fragen aus. Der Journalist Aad Wagenaar fand nach ausdauernder Recherche heraus, wer das Mädchen tatsächlich war: Settela Steinbach, eine 9-jährige Sintezza, ermordet in Auschwitz. Er konnte auch das Datum der Aufnahmen vom Zug rekonstruieren: der 19. Mai 1944. Cherry Duyns Fernsehdokumentation Gezicht van het Verleden (Das Gesicht der Vergangenheit, 54 Minuten, VPRO, 1994) erzählte von Wagenaars Recherchen noch bevor dessen Buch erschien.<sup>11</sup> Der Film ist ein kluges Lehrstück für praktische Bildforschung und den Wert akribischer Aufmerksamkeit für Details beim Befragen von Ouellen.

Die Entdeckungen des Journalisten Wagenaar haben den Wandel eines ikonischen Erinnerungsbildes der Shoah hin zu einem nunmehr doppelt codierten Symbolbild für die lange Zeit ausgeblendete Ermordung der Sinti und Roma herbei geführt.12 An der Ratund Fraglosigkeit vor den anderen Filmbildern aus Westerbork hatte diese Recherche aber zunächst wenig geändert. Wirkten die vielen Bilder von der Arbeit und der Freizeit im Lager zu harmlos, weil sie keine offensichtliche Gewalt und keine Leichenberge zeigten? Ähnlich wie bei den heimlichen Fotografien, die der belgische Häftling Georges Angeli im Sommer 1944 im KZ Buchenwald gewagt hatte, brauchte es mehr als 50 Jahre. damit in den vermeintlich langweiligen, belanglosen Filmbildern aus Westerbork nicht einfach nur Beschönigung, Verharmlosung und Relativierung des Leids der Häftlinge gesehen werden konnten.13

#### »Aufschub«: ein Stummfilm

Die Arbeit an Breslauers Bildern für »Aufschub« kann als Harun Farockis Antwort auf eine Frage verstanden werden, die er (sich) im Vorfeld gestellt hat: »Wie kann man die Opfer zeigen, ohne ihnen mit den Bildern ihres leidvollen Sterbens und Todes noch einmal Gewalt anzutun?«<sup>14</sup> Gedankenlose symbolische Gewalt an Bildern von Opfern macht Farocki vor allem in der Bildpraxis zahlreicher kompilierender TV-Dokumentationen

über die NS-Zeit aus. Sie vernutzen, so Farocki, Bilder aus der NS-Propaganda und alliierte atrocity pictures in oft beliebiger, historische Kontexte und Überlieferungsgeschichten ignorierender Art und reduzieren die Bilder auf Belegmaterial für vorgefasste Erzählungen aus dem Off.<sup>15</sup>

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 Westerbork-Film meist auch letzte Bilder dieser Menschen. Aber anders als bei Bildern von Erschießungen, von Toten und Sterbenden arbeiteten diese Deportierten oft noch bewusst an ihrer (Selbst-)Darstellung und Repräsentation mit: als handelnde, zum Beispiel selbstbewusste, argwöhnische, ernste, skeptische, resignierte, solidarische, lächelnde oder eilfertig arbeitende Menschen. In Gesten und mit Mimik sichtbar werden Subjekte, die ihr Mensch-Sein beweisen in den unzähligen Varianten, die in einem nationalsozialistischen Arbeits- und Durchgangslager mit seinen »Grauzonen« (Primo Levi) möglich waren.

Am Anfang von »Aufschub« steht das Wort »Stummfilm«, noch bevor der Filmtitel selbst zum Lesen gegeben wird. Es folgen im Wechsel mit weiteren Schrifttafeln fünf Fotografien, die das Lager Westerbork in Einzelaufnahmen perspektivieren und die Betrachter an den Ort der Filmaufnahmen führen. Im fünften Foto ist Breslauer als Lagerfotograf porträtiert. Im Wechsel dazu skizzieren Farockis Schrifttafeln in knappen Sätzen (stets ohne Punkt am Satzende) die Geschichte des Lagers seit 1939.

Die weitgehend ungeschnitten belassenen, thematisch montierten Sequenzen aus den vier Akten und »Resten« des überlieferten Materials verbindet und trennt Farocki immer wieder mit seinen Kommentaren in Form von Schrifttafeln. Sie stehen meist länger vor Augen als zum pragmatischen Lesen unbedingt nötig ist. Die damit evozierte Stille verstärkt den Effekt des Ungewohnten. Betrachter 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 Nach-

denken 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. 16 Keinem gerichtsförmigen Verfahren sollen die Bilder unterworfen werden, Farockis Anliegen ist vielmehr, Bildsequenzen von »Deportierten mehr als nur Belegstellen, die Bilder mehr als nur Bildsignale« sein zu lassen.17

Es geht Farocki darum, mit einer mehrfachen Lektüre visuelle Äußerungen in ihrer Uneindeutigkeit zu würdigen und dabei etwas »zu zeigen, was man nicht sehen kann«.18 Dafür müssen die vorhandenen Bilder in einer Weise bearbeitet werden, dass sie neu gesehen werden können. Farocki will Bilder nicht für vorgefasste Reden über Bilderpolitik benutzen, sondern sie im Medium Film studieren und befragen. »Mein Weg ist, nach verschüttetem Sinn zu suchen und den Schutt, der auf den Bildern liegt, wegzuräumen.«19 Mit diesem gegenüber Bildern als auch Wörtern misstrauischem Verfahren arbeitet der Künstler durchaus ähnlich wie wissenschaftlich Forschende. Auch sie wollen ja bei aller Faszination vor den Dokumenten nicht vergessen, dass eine »Geschichte nie identisch mit der Quelle (ist), die von der Geschichte zeugt« und jeder Überrest sich erst »durch unsere Frage in eine Quelle« für Erkenntnisse und neue Einsichten verwandelt.20

Farocki zeigt viele Filmszenen darum mehrfach, wiederholt sie für eine neue Lesart, hält sie an für ein Standbild, lässt Betrachter gewissermaßen inne halten. Die Betrachter von »Aufschub« sehen Bilder und lesen im Wechsel Schrifttafeln, die dem Sehen Orientierung geben, Interpretationen vorschla-

gen, Kontexte skizzieren. Das Sichtbare zeigt sich (auch) hier offen als abhängig vom Wort. 21 Dabei bleibt ein Spannungsverhältnis zu beobachten: Wie lässt sich vermeiden, dass der Kommentar das Sehen dominiert und beherrscht—und stattdessen den Bildern ihr Bedeutungsüberschuss erhalten und die Deutung unabgeschlossen bleiben kann?

#### Aussagekraft von Bildern

Farocki fragt mit seinem Film, was uns diese Bilder sagen wollen.22 Mit dem Konzept der Wiederholung oder - in der Sprache des Films - des »Re-Wind«23 versucht er, verschiedene Perspektiven von 1944 zu rekonstruieren. Kommandant Gemmeker hoffte, mit den Filmbildern das Funktionieren seines Lager zu beweisen: einerseits die kriegswichtige Arbeit der Lagerinsassen, andererseits deren reibungsloser Abtransport »in den Osten«. Kameramann Breslauer hoffte hingegen, mit den Dreharbeiten seine Deportation zu verhindern, wenigstens aufzuschieben: »Die Aufnahmen sollten das Verhängnis abwenden«, kommentiert eine Schrifttafel. Diese Hoffnung teilten offenbar auch gefilmte Lagerinsassen. Sie präsentieren sich fleißig 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; die Filmpraxis von 1944 trug möglicherweise ihren Anteil dazu bei, dass physische Gewalt zur Durchsetzung von Disziplin im Lager auch angesichts der allmählichen Auflösung nicht notwendig wurde.

In anderen Sequenzen arbeitet Farocki mit Assoziationen und Bildern, die unsere heutigen, erinnerungskulturell informierten, überformten, uniformen und deformierten Blicke auf diese visuellen Spuren hervorbringen. »Bilder, die wir aus anderen Lagern kennen, überlagern die aus Westerbork«, so sein Kommentar in Weiß auf Schwarz. Farocki verzichtet auf das Zeigen dieser oder korrigierender Gegenbilder aus anderen Provenienzen. Er ruft vor allem bekannte Bilder der alliierten Befreier über seine Schrifttafeln ins Gedächtnis. Er muss sie nicht zeigen, vermutlich hat sein Publikum diese »Ikonen der Vernichtung« (Cornelia Brink) im Kopf. Szenen einer Arbeitspause auf den Feldern um Westerbork sollen an die verstreuten Toten von Bergen-Belsen nach der Befreiung erinnern. Bilder von der Zahnarztpraxis in Westerbork bezieht Farocki auf das heraus gebrochene Zahngold der Ermordeten in Auschwitz. Die Ergebnisse aus dem Westerborker Recycling von Kabeln – Isoliermantelstücke und Kupferdrähte – assoziiert der Kommentar mit der Verwertung von Knochen und Haaren.

Farocki macht seine Assoziationen und Vorschläge zugleich fragwürdig oder doch mehrdeutig, indem er andere, selten veröffentlichte Bilder aus Westerbork zeigt, die vermeintlich »falsche Vorstellungen« von den Lagern und ihren Opfern vermitteln. Breslauers Bilder zeigen zum Beispiel junge Frauen bei der Arbeit: wie Garnspinnerinnen ziehen sie Kupferdrähte durch Vorrichtungen. »Zugleich gilt es, das Lächeln dieser Frauen wahrzunehmen«, fordert eine Schrifttafel, eingeschoben zwischen Breslauers Kamerablick auf die Frauengruppe (Abb. 2). 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 Lagerfotografen zuliebe, einem Mitgefangenen, damit er »gute« Bilder von Arbeit und Freizeit und ihnen selbst, den jungen, schönen Frauen, bekam. Welchen Eindruck will man machen, wie will man repräsentiert werden für die unbekannten Betrachter in der 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 konstatiert wurde?24 Vor allem aber: half diese Selbstdarstellung in der Lagerzeit, hier nicht zu verzweifeln?

Die verschiedenen Gesichter und die Reaktionen auf die Kamera geben zum Zweifel Anlass. Das wiederholte Zeigen dieser Bilder führt zu Fragen, auf die sich oft nur spekulativ antworten lässt. Im historischen Vergleich wird der besondere Eigenwert der Aufnahmen erkennbar: Eine Dia-Serie etwa, die im Ghetto Lódz von arbeitenden Ghettoinsassen gemacht wurde, hat ganz andere Mimiken







Abb. 2 »Zugleich gilt es, das Lächeln dieser Frauen wahrzunehmen«. Filmstills aus »Aufschub« © Harun Farocki, 2007 / Rudolf Breslauer, Judendurchgangslager Westerbork, Frühling 1944.







**Abb. 3** Eine Tänzerin auf der Bühne des Lagers Westerbork, Filmstills aus »Aufschub« © Harun Farocki, 2007 / Rudolf Breslauer, Judendurchgangslager Westerbork, Frühling 1944.

und Reaktionen fixiert, wie Gertrud Koch herausgearbeitet hat. Diese Ghettobewohner senkten den Blick vor der Kamera, blickten eisig oder schamvoll. In Lódz war der Mann hinter der Kamera ein Nationalsozialist. Dieses Herrschaftsverhältnis, sein Blick auf die Häftlinge als Objekte seiner Bilder, seine ethische Einstellung imprägnierte die Ergebnisse des Bildermachens. In diesen »Fotografien-wider-Willen« (Susanne Regener) verweigerten die Lódzer Ghettobewohner die erhoffte gestische Darstellung und werden dabei als eigen-sinnige Subjekte erkennbar. »Das Motiv der genossenen, freiwilligen Unterwerfung lässt sich nicht nachstellen.«<sup>25</sup>

#### Deportation auf der Bühne

Mit Breslauers Filmmaterial von einer Bühnenrevue im Lager Westerbork thematisiert »Aufschub« den Zusammenhang von Arbeit, Freizeit und Deportation. Auf Farockis Schrifttafel steht: »Dienstagabend, Insassen im Orchester und auf der Bühne«. Die jüdischen Schauspieler machen offenbar ihre Lebensumstände zum Thema - oder lassen doch in die Unterhaltungsshow, die auch der SS gefallen musste, die bittere Realität des Lagers 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«. Es folgt ein bereits vorher in »Aufschub« gesehenes 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 stellt historische Zusammenhänge her zwischen Bühne und Bahnsteig, »Freizeit« und Deportation. Farocki besteht geradezu auf dieser Verbindung, wie um zu unterstreichen, dass die so lange gemiedenen Bilder alles andere als harmlos sind, sondern die Subversion der Schauspielgruppe für unsere Augen gerettet haben. Eine gelungene Montage ist für Farocki ein Verfahren, »zwei Dinge in Verbindung, ohne sie in eins zu setzen« um eine »produktive Gedankenverbindung« zu er-

zeugen. Bilder sollen nicht wie Rohstoff eingeschmolzen werden, sondern so montiert werden, dass »die Eigenheit einer jeden überlieferten Einstellung« erhalten bleibt.<sup>26</sup>

Zuletzt führt die Montage wieder zurück zur Bühne, die Show erreicht ihr Ende, Aufzug der kleinen Schauspielgruppe, sich reckende Arme, der Vorhang fällt. Farockis Schrifttafel: »Das Schlimme an Westerbork war, das es ein Durchgangslager war«. Nachfolgénde Filmbilder zeigen Szenen von der Deportation am 19. Mai 1944. Das Bühnenstück hatte das allgegenwärtige Drama an den Bahngleisen offenbar als Groteske integriert. Am Abend nach der Deportation verlangte der Lagerkommandant oft eine Revue für diejenigen, die hofften, weiter bleiben zu können. Diese Routine war Teil seiner Herrschaftspraxis, eine »sanfte Gewalt« (Pierre Bourdieu). Die nicht-filmische und vor-filmische Realität erlaubte es Breslauer nicht, auch noch die psychische Dimension dieser Situation »zu zeigen«. Die knappen Schrifttafeln bieten das Kontextwissen, das die Angst, Verzweiflung und die Hoffnung ahnen lässt, die die Akteure vor der Kamera so scheinbar unbekümmert handeln ließ. Sie spielten Rollen in einem Schauspiel, das sie sich nicht ausgesucht hatten, dessen darstellerischen Freiraum sie aber für sich zu nutzen versuchten.

Filmbilder verdanken sich wie Fotografien nicht nur bewusst durchkomponierter 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 Überschüsse sind es, die unsere Aufmerksamkeit und um weitere historische Kontexte bemühten Blicke auf die gleichen »alten« Bilder immer wieder brauchen. Eine Szene zeigt zum Beispiel eine einzelne Tänzerin. die sich vor und nach ihrem kurzen Auftritt in synchroner Haltung an mehrere Tänzerinnen lehnt – tatsächlich die bemalte Attrappe eines Tanzensembles, das die Damen im gleichen Kostüm zeigt wie die Solotänzerin (Abb. 3). Bei Farocki bleibt die Szene ohne Kommentar.

Die historische Forschung zum Westerborker Kabarett hat herausgefunden, dass bei den Revuen in den Jahren 1942 und 1943

noch ein ganzes Tanzensemble aufgetreten war.<sup>27</sup> Zum Zeitpunkt von Breslauers Aufnahmen, im Frühjahr 1944, waren viele der einstigen Tänzerinnen des Ensembles längst deportiert worden. Die Pappfiguren auf der Bühne – und in Breslauers Filmbildern – vertreten also die nach Auschwitz oder Bergen-Belsen deportierten Jüdinnen. Der drohende Tod, den – so zeigen Tagebücher – viele Insassen in Westerbork mit der Deportation befürchteten, hatte auf der Bühne von Westerbork seine Darstellung erhalten. Breslauer hat für den Auftragsfilm Szenen aus der Westerborker Häftlingsrevue gefilmt, die einen Tanz mit dem Tod bedeuten.

#### Das Verhängnis abwenden

Manche Szene am Bahnsteig von Westerbork vermittelt 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 des Films. Eine eher rhetorische Frage, die Menschen vor der Kamera verhalten sich unter Zwang und Gewaltandrohung; die Aufnahmen entstehen im Auftrag des Lagerkommandanten. Zumal viele mögliche Bildmotive im Lager zum Filmen zu verdächtig oder schlicht überhaupt nicht filmisch zu dokumentieren waren: die Ernährungs- und Hygienesituation, der Schwarzmarkt, die »Gerüchteküchen«, das Verhandeln über die Namenslisten, das einen Aufschub der Deportationen versprach, die alltäglichen Situationen in den Baracken, das Schlafen, das Fehlen von Orten für den sozialen Rückzug, Fragen nach Sexualität im Lager - das alles spart das überlieferte Filmmaterial aus.

Statt also genauer zu ergründen, inwieweit der im SS-Auftrag filmende Breslauer die historische Realität propagandistisch schönfärbt, erinnert Farocki lieber an die selektive Aneignung der überlieferten Archivbilder seit 1949. Die Einstellungen Breslauers von Gymnastik treibenden Frauen auf dem Appellplatz kommentiert er: »Diese Bilder werden kaum je gezeigt«. Im Hintergrund einer Vorturnerin taucht ein Kind auf, das eine Schubkarre schiebt. Ein spielendes Kind im Lager Westerbork (Abb. 4). Die nächste



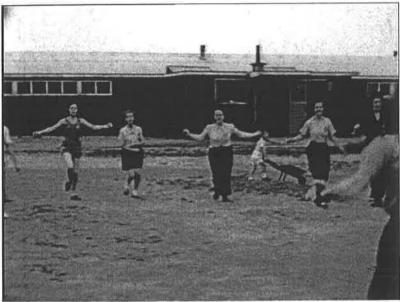




Abb. 4 »Diese Bilder werden kaum je gezeigt / Wohl um ein falsches Bild von den Lagern zu vermeiden«. Filmstills aus »Aufschub« © Harun Farocki, 2007 / Rudolf Breslauer, Judendurchgangslager Westerbork, Frühling 1944.

Schrifttafel führt den Gedanken fort: »Wohl um ein falsches Bild von den Lagern zu vermeiden«.

Voreilige Selbstzensur von Filmemachern und die pädagogische Angst, in der Geschichtskultur könnte ein falsches öffentliches Bild vom NS-Lager entstehen, durchbricht Farocki, indem er sich ausführlich den Arbeitsbildern von Westerbork widmet. Warum sind sie entstanden? Zwischen die Filmbilder von Arbeitenden werden wieder Schrifttafeln montiert, die historische Kontexte skizzieren, verstehen helfen, Thesen formulieren: »1944 waren fast alle Juden, die sich in den Niederlanden befunden hatten, deportiert und ermordet worden / Die Insassen von Westerbork fürchteten, das Lager werde bald aufgelöst / Diese Filmaufnahmen sollten das Verhängnis abwenden / Die Bilder sollten sagen: Das Lager nicht auflösen, die Arbeiter nicht deportieren!«

Eine Filmszene zeigt zwei Männer, die wie Tiere vor eine Egge gespannt sind und sie über das gepflügte Feld ziehen. »Soll heißen: wir sind Eure Arbeitstiere«. Dieses Vexierbild hätte dem Kommandanten wohl gefallen-eine Szene bereitwilliger Unterwerfung? Doch ist nicht ein Schmunzeln bei einem der beiden »Zugpferde« zu erkennen, ein Zeichen der Komplizenschaft mit dem Kameramann? Die beiden Gefangenen, die vor Breslauers Kamera übers Feld ziehen, dürften sich ihrer doppelten Rolle bewusst gewesen sein: als tatsächliche Arbeitssklaven im Lager und als Darsteller von Arbeitssklaven für einen Film über das Lager. Die Erniedrigung bot jedoch auch eine Überlebenschance; die zugefügte symbolische oder »sanfte« Gewalt war auszuhalten, das brachte die jungen Männer nicht um. Diese Gefangenen litten nicht nur als Opfer, sie gaben (sich) nicht auf, indem sie für Breslauers Film mitspielten und arbeiteten - für mehr »Aufschub«.

Auf die Schrifttafel »Diese Bilder lassen sich auch anders lesen« montiert Farocki Szenen von Feldarbeiten, die Rudolf Breslauer im Frühjahr 1944 teilweise in Zeitlupe aufgenommen hatte. Jetzt wird in »Aufschub« der Blick für wahrscheinliche bildästhetische Vorbilder Breslauers geöffnet und angedeutet, dass der deutsche Jude beim Drehen Motive wählte und seine mitgefangenen Protagonisten Handlungen und Gesten vollführ-

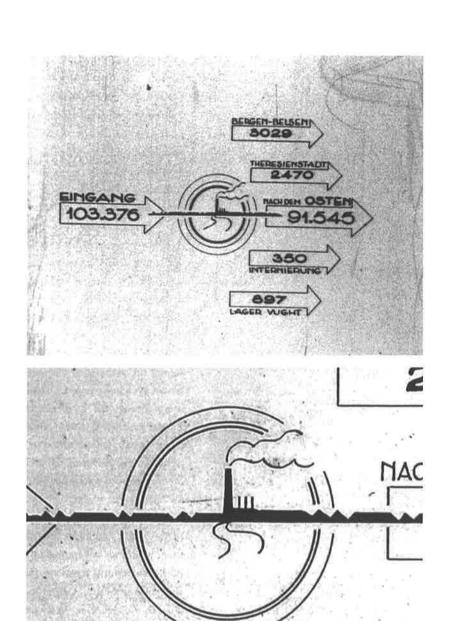
ten, die propagandistische Filme aus der Sowjetunion oder aus Palästina zum (unbewussten?) Vorbild hatten: kommunistische oder zionistische Visualisierungen und Visionen vom stolzen Aufbau einer neuen Gesellschaft.

Hat also der Erfahrungsraum dieser niederländischen und deutschen Juden ihren Erwartungshorizont,28 ihren Lebensmut, ihre Selbstachtung, ihren Gemeinschaftssinn und utopischen Referenzrahmen nicht ganz auslöschen können? Ließ sich im Lager Westerbork, in dem ja tatsächlich wenig Gefahr bestand, getötet zu werden, für sich und für andere Augen darauf beharren, dass das Ich unverletzlich bleibt – weniger trotz denn wegen der Realität und der Gerüchte ringsherum? Jeden Dienstag drohte in Westerbork die eigene Deportation, die Listen wurden in den frühen Morgenstunden in den Baracken verlesen: »Man ahnte, dass über die, deren Namen aufgerufen wurden, das Todesurteil verhängt war«, schrieb ein Überlebender im Jahr 1946.29

#### Bilderproduktion und Vernichtung \_

Kein Bild Breslauers zeigt brutale physische Gewalt. Der fertige Lagerfilm hätte der SS durchaus als Beleg dienen können, dass in Westerbork zur »reibungslosen« Durchsetzung ihrer Macht die Anwendung physischer Gewalt gar nicht nötig war. Auch thematisch betrachtet dürfte Breslauers Motivwahl eingelöst haben, was sein Auftraggeber erwartete. Die Aufnahmen behaupten auf mehrfache Weise Produktivität und Normalität: handwerkliche Rohstoffverwertung, Landarbeit zur Lagerselbstversorgung, Häftlingsselbstverwaltung, Sport und Theaterkunst als Zugeständnis für die Häftlinge und als Ablenkung. Diese als normal vorgestellte Produktivität des Lagers, das mit Verwaltung. Handwerksbetrieben, Zahnarztpraxis, Theaterbühne und Sportwettkämpfen einer kleinstädtischen Siedlung ähnelte, diente freilich dem einen, destruktiven Hauptziel: möglichst »reibungslos«, »anständig« und pünktlich die Deportationen in Konzentrations- und Vernichtungslager zu garantieren.

In der Mitte seines Films zeigt Farocki eine Trickgrafik (Abb. 5), die die lagereigene Grafikabteilung 1944 für eine schließlich nicht mehr erfolgte Filmmontage vorbereitet hatte.





**Abb.** 5 Filmstills aus »Aufschub« © Harun Farocki, 2007 / Anonym, Trickgrafik aus der Vorproduktion im Judendurchgangslager Westerbork, 1944.

Zwischen den Bilddetails der Grafik sind Kommentare montiert: »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«.

Das Judendurchgangslager wird hier als Ort industrieller Produktivität inszeniert. Der Westerbork-Film lässt Elemente eines Industriefilms erkennen.30 Aus heutiger Sicht stellt die Grafik den Zusammenhang von jüdischer Zwangsarbeit und der prioritären Deportation zur Vernichtung der Juden nahezu unverstellt vor Augen. Das Pfeilschema etabliert das Arbeitslager als Relaisstation für operative Verschiebung und Verteilung, Ziffern stehen für Menschen, die große Mehrheit sendet die SS »nach dem Osten«, eine Himmelsrichtung, die in dieser wüstenhaften Abstraktheit nichts Gutes verhieß. Die stolze Bilanz behauptet industriell-technische Rationalität, mit Abläufen, die große anonyme Mengen nahezu restlos bewältigt haben und als Verlaufsschema doch keine Zeithorizonte kennen.

Breslauers Filmbilder von der Arbeit im Lager allerdings widersprechen dieser visuellen Behauptung vom Lager als moderner Industrieverwaltung. Denn die Aufnahmen aus den Westerborker Werkstätten und von der lagereigenen Landwirtschaft mit Bauernhof bezeugen vor allem einfache Handarbeit, an schlichten Werkbänken, auf dem Feld, in der Registratur, vor den Listen, an den Deportationszügen. Auch Breslauers Filmarbeit war Handarbeit - und als Zwangsarbeit ebenso kalkulierter Teil des Mordes. Auch in den Vernichtungslagern die rauchenden Schornsteine der Grafik lassen heutige Betrachter, die vom Ausgang der Geschichte wissen, Krematorien assoziieren - fand die Handarbeit eine Fortsetzung. Auch dort mussten Häftlinge an der Rampe und in den Todeskommandos millionenfach Hand anlegen. Die rhetorische Figur von der Todesfabrik, »die die Toten als »Produkt« vorstellt«,31 ist mithin in jeder Hinsicht trügerisch, ja beschönigend. Breslauers Bildern muss das Vetorecht der Quelle eingeräumt werden gegen entlastende Vorstellungen industriell-anonymer Deportations- und Vernichtungsprozesse.

Die für die Filmproduktion hergestellte Grafik kann verdeutlichen, wie sehr das Filmprojekt Teil der subtilen Lagerherrschaft des SS-Kommandanten war. Die Grafik stellt jene Logik der Gewalt vor Augen, die den Insassen große Angst machte und die Breslauers Bilder kaum sichtbar zu machen vermögen: es herrschte eine psychische Gewalt, die für die Häftlinge in der Drohung bestand, auf den Körper reduziert zu werden. Diese Androhung von Gewalt durch die bewaffneten SS-Wachen und Polizei sowie die Angst, bei der nächsten Deportation selbst mit an der Reihe zu sein, genügte, um Ordnung und Sicherheit herzustellen.

Doch im Lager herrschte nicht allein antisemitische dislozierende Gewalt, die darauf zielte, Körper von Juden als Masse woanders hin zu bringen33 - in den Osten, wie die Grafik nur vage andeutet. Die Gewalt im Durchgangslager lief auf autotelische Gewalt hinaus, eine Gewalt, die Körper zerstören will und die als Potential lozierender Gewalt in Westerbork jeden Dienstag für die Insassen zu erfahren war. Vor der Kamera wurden die Zurückbleibenden, die »Geretteten« zu Zuschauern auf dem Bahnsteig gemacht, die den Deportierten winkten. »Konnte es am Ziel so schlimm sein wie befürchtet, wenn die SS die Abfahrt filmen ließ?«, fragt Farocki mit einer Schrifttafel vor und nach Breslauers Bildern von der Beladung des Deportationszuges mit Menschen, Dauerwurst und Fäkalkübeln und einer weinenden älteren Frau im Inneren eines Viehwaggons. Der Überlebende Siegfried van den Bergh schrieb 1946: »Das Schreckliche an Westerbork war die Todesangst vor den wöchentlichen Transporten an Orte, von denen man nie ein Lebenszeichen erhielt. (...) Man tat alles, um diesen Transporten zu entgehen«.34

Erst zum Ende von »Aufschub«, nach wiederholten Szenen von der Deportation am Bahnhof, in denen man sich mit Handgrüßen und Küssen verabschiedete, montiert Farocki eine originale Schrifttafel von 1944: »Seit Juli 1942, fast 2 Jahre lang, immer wieder das gleiche Bild: Transport.« (Abb. 6) Es ist unwahrscheinlich, dass dieser Satz die Zensur Gemmekers überstanden hätte. Ist hier von Häftlingsseite etwas vorbereitet worden, das nicht mehr realisiert werden konnte: eine illegale Schnittfassung neben dem Film,

den der Lagerkommandant verlangte? Ein Film vielleicht, der durch andere Kommentare auch andere Lesarten für die Filmbilder vorgeschlagen hätte?

Der Künstler Harun Farocki hat mit »Aufschub« die Arbeit des Druckers und Fotografen Rudolf Breslauer auf instruktive Art befragt, neu gelesen und zum Sehen gegeben. Wie schon für seinen Film »Bilder der Welt und Inschrift des Krieges« (1988) über die Sichtbarkeit von Auschwitz und die Dialektik der Aufklärung, hat er den Schneidetisch wieder als »dialektischen Apparat«35 genutzt. Der Auftrag für den Lagerfilm im Jahr 1944 und seine eigensinnige Produktion durch die Häftlinge, die vor und hinter der Kamera standen, wird als kommunikativer Teil von Gewalt und Massenmord erkennbar; eine antisemitische Vernichtungsgewalt, die für die Insassen vielleicht ein wenig aufzuschieben, aber meist doch nicht zu verhindern war. Farockis Bild-Text-Montagen geben neuen Fragen Gestalt.36 Für neue Antworten wären »Wissen und Einbildungskraft, Beweise und Möglichkeiten«37 stets weiter so miteinander zu verknüpfen, dass ein skeptisch-reflektiertes Zeigen von Bildern als historiografischer Erkenntnisprozess erlebt werden kann.

## Seit Juli 1942, fast 2 Jahre lang, immer wiederdas gleiche Bild: Transport.

**Abb. 6** Filmstill aus »Aufschub« © Harun Farocki, 2007 / Anonym, Schrifttafel aus der Vorproduktion im Judendurchgangslager Westerbork, 1944.

- 7 Mein Beitrag steht im Kontext eines größeren Forschungsvorhabens zu Breslauers Bildern aus Westerbork und entstand ursprünglich für den Workshop »Bilderwelten« an der KZ-Gedenkstätte Neuengamme im Januar 2011. Vielen Dank an die Initiatorin Christiane Heß und ihr Team sowie für das Feedback der Beteiligten.
- 8 Dazu Lindeperg, (Anm. 4).
- **9** Vrääth Öhner: Der Kompilationsfilm als Sperrwerk. Zur »Umschrift« von dokumentarischem Bildmaterial in historischen Dokumentationen, in: *zeitgeschichte*, 35. Jg., Heft 1, 2008, S. 47–55.
- 10 Eine Analyse zum filmkünstlerischen und populären Umgang mit der Filmsequenz des Mädchens zwischen den Waggontüren sprengt hier den Rahmen und soll an anderer Stelle erfolgen. Vgl. dazu bereits Chris Vos: The Past in Iconic Clichés. The case of »the girl between the doors of a cattle-wagon to Auschwitz«, in: Hannu Salmi (Hg.): History in Words and Images. Proceedings of the Conference on Historical Representation, Turku 2005, S. 157–170 und Thomas Elsaesser: »One train may be hiding another«: private history, memory and national identity, in: Screening the Past, Nr. 6, 1999. Online unter: http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rro499/terr6b.htm (4. Mai 2012).
- 11 Aad Wagenaar: Settela. Het meisje heft haar naam terug, Amsterdam 1995. Der Film von Cherry Duyns ist als Videostream verfügbar: http://www.vpro.nl/programma/marathoninterview/artikelen/39364020/ (4. Mai 2012).
- 12 Dazu Vos sowie Elsaesser, (beide Anm. 10).
- 13 Vgl. Martina Wittneben: Was für ein schöner Sonntag. Die Fotografien Georges Angelis zeigen die trügerische Ruhe eines Wochenendes im KZ Buchenwald, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. März 2002, S. 58.
- 14 Siehe Harun Farocki: Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen, in: Ludger Schwarte (Hg.): Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie, Berlin, Bielefeld 2007, S. 295–311, hier S. 295; »Bilder wie eine Flaschenpost«. Interview von Stefan Reinecke und Christian Sem-

<sup>1</sup> J. Presser: Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse jodendom 1940–1945, 2 delen, Den Haag 1985 (1965), S. 290.

<sup>2</sup> Die Archivbilder hat der niederländische Fernsehsender VPRO online verfügbar gemacht: http://www.vpro.nl/programma/marathoninterview/artikelen/39364020/. Das Archivmaterial ist auch als DVD in der Gedenkstätte Westerbork bestellbar.

<sup>3</sup> Zur Geschichte des Lagers Westerbork im Überblick Angelika Königseder: Polizeihaftlager, 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, zur Geschichte des Lagers »von innen« und als Erinnerung in Ego-Dokumenten Sandra Ziegler: Gedächtnis und Identität der KZ-Erfahrung. Niederländische und deutsche Augenzeugenberichte des Holocaust, Würzburg 2006, S. 129–144.

<sup>4</sup> Zur Filmentstehung und -überlieferung Kurt Broesman, Gerald Rossing: Kamp Westerbork gefilmd. Het verhaal over een unieke film uit 1944, Hooghalen/Assen 1997. Siehe auch Sylvie Lindeperg: »Nacht und Nebel«. Ein Film in der Geschichte, Berlin 2010, S. 79 ff.

<sup>5</sup> Aufschub (2007), 16 mm (Digi Beta), s/w, stumm, 44 min, Regie und Produzent: Harun Farocki für das Jenonju International Filmfestival.

<sup>6</sup> Natalie Zemon Davis: Die wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre, Frankfurt am Main 1989, S. 10.

ler mit Harun Farocki in: die tageszeitung, 1. Juli 2008, sowie Harun Farocki: Written Trailers, in: Antje Ehmann and Kodwo Eshun (Hg.): Harun Farocki, Against What? Against Whom?, London 2010, S. 220–241, hier S. 238–239.

- 15 Farocki hat zu seinen Recherchen 2005 einen ersten Zwischenbericht auf dem Berliner Symposion »Auszug aus dem Lager« gegeben, veröffentlicht in: Farocki (2007), (Anm. 14). Siehe außerdem Farocki (2010), (Anm. 14).
- 16 Vgl. dazu die instruktive bilderlose Stummfilmarbeit von Simone Bader und Jo Schmeiser alias Klub 2: »Schwarz auf Weiss Die Rückseite der Bilder« (A, GB, 2003, 5 min.), dazu: Karin Gludovatz: Grauwerte. Ein Projekt von Klub Zwei zum Gebrauch historischer Dokumentarfotografie, in: *Texte zur Kunst*, 13. Jg., Heft 51, 2003, S. 58–67.
- 17 So Farockis kritische Würdigung von Resnais' Verwendung von Archivbildern in »Nacht und Nebel«, in: Farocki (2007), (Anm. 14), S. 309.
- **18** Georges Didi-Huberman: Das Bild als Montage, das Bild als Lüge, in: ders.: *Bilder trotz allem*, München 2007, S. 173–213, S. 191.
- 19 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.
- **20** Reinhart Koselleck: Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1989, S. 176–207, S. 204.
- 21 Vgl. Farocki (2010), (Anm. 14), S. 239.
- 22 Er greift damit auch die Frage »Was will das Bild?« und die Frage nach dem »Begehren 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, S. 46 ff.
- 23 Dazu sehr eindrücklich die Analyse von Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser: Holocaust Memory as the Epistomology of Forgetting? Re-wind and Postponement in *Respite*, in: Ehmann, Eshun, (Anm. 14), S. 57–68.
- 24 Detlef Hoffmann: Fotografierte Lager. Überlegungen zu einer Fotogeschichte deutscher Konzentrationslager, in: *Fotogeschichte*, 14. Jg., Heft 54, 1994, S. 3–20, hier S. 14.
- 25 Gertrud Koch: Exkurs: Täuschung und Evidenz in gestellten Fotos aus dem Ghetto Lódz, in: dies.: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums, Frankfurt am Main 1992, S. 170–184, hier S. 179. In diesem Zusammenhang lohnt ein Vergleich des Westerbork-Films mit dem Theresienstädter Filmfragment Der Führer schenkt den Juden eine Stadt (1944), dazu u.a. Lutz Niethammer: Widerstand des Gesichts? Beobachtungen an dem Filmfragment »Der Führer schenkt den Juden eine Stadt«, in: Journal Geschichte, Heft 2, 1989, S. 34–47.
- 26 Farocki (2007), (Anm. 14), S. 295 und 309.
- 27 Carola Veit: »Ludmilla oder Leichen am laufenden Band«. Kabarett im KZ Westerbork. Feature im Deutschlandfunk 2010 (Ursendung am 12.11.2010). Zum Tanzensemble hat 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.
- 28 Reinhart Koselleck: Erfahrungsraum und Erwartungshorizont. Zwei historische Kategorien, in: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 1989, S. 349–375.

- 29 Siegfried van den Bergh: Der Kronprinz von Mandelstein. Überleben in Westerbork, Theresienstadt und Auschwitz, Frankfurt am Main 1996, S. 72.
- **30** Zu Farockis These vom Industriefilm siehe Elsaesser, (Anm. 23), S. 65.
- **31** Alf Lüdtke: Der Bann der Wörter: »Todesfabriken«, Vom Reden über den NS-Völkermord das auch ein Verschweigen ist, in: *WerkstattGeschichte*, 5, Jg<sub>9</sub>, Heft 13, 1996, S. 5–18, hier S. 12.
- **32** Jan Philipp Reemtsma: Vertrauen und Gewalt, Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne, Hamburg 2009, S. 129.
- 33 Ebenda, S. 106 sowie S. 108-112 und S. 498 ff.
- 34 van den Bergh, (Anm. 29), S. 64.
- **35** So Georges Didi-Huberman in seiner Analyse des Zeigens in Farockis Filmen: Neu zeigen, schneiden, erkennen (REMONTRER, REMONTER, RECONNAITRE), in: Robert Schmidt, Wiebke-Marie Stock, Jörg Völbers (Hg.): Zeigen. Dimensionen einer Grundtätigkeit, Weilerswist 2011, S. 129–142.
- 36 Vgl. Didi-Huberman, (Anm. 18), S. 190.
- **37** Carlo Ginzburg: Beweise und Möglichkeiten. Randbemerkungen zur *Wahrhaftigen Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre*, in: Zemon Davis, (Anm. 6), S. 213.