

Chris Vos

Das niederländische Fernsehen und die Aufarbeitung der Besatzungszeit 1940–1945*

Einleitung

Es steht außer Zweifel, daß der Zweite Weltkrieg für viele Gesellschaften eine traumatische Erfahrung gewesen ist. In den Ländern, die von den Deutschen besetzt gewesen sind, aber natürlich auch in Deutschland selbst, bietet die Erinnerung an den Krieg immer wieder Anlaß zu Diskussionen, die in ihrer Kraft und Wirkung kaum abzunehmen scheinen. Zweifellos hat auch das Medium Fernsehen bei diesen Diskussionen eine zentrale Rolle gespielt. Dies geschah nicht nur dadurch, daß der Krieg immer noch Nachrichtenwert besitzt, sondern auch dadurch, daß der Krieg sich in den vergangenen Jahrzehnten sowohl in der Sparte Dokumentation als auch in der Sparte Spielfilm – von *Shoah* bis *Schindler's List*, von *Private Ryan* bis *La Vita è Bella* – als eine wichtige Programmkategorie manifestiert hat. Vor fast zwanzig Jahren, im Jahr 1983, prahlte der amerikanische Sender ABC anläßlich der Ausstrahlung der Fernsehserie *Winds of War* sogar, es hätten „mehr Menschen den Krieg am Bildschirm wiedererlebt als damals in ihm gekämpft“¹ – eine Aussage, der tatsächlich wenig entgegenzusetzen ist. Besonders das Fernsehen hat sich zum wichtigsten populären Geschichtsschreiber des Krieges entwickelt, und das Bild, das dabei entstanden ist, dominiert deutlich innerhalb des historischen Bewußtseins über den Krieg.

Auch in den von den Deutschen zwischen 1940 und 1945 besetzten Niederlanden ist der Krieg stets Gegenstand des Interesses geblieben, und ebenso hat das Fernsehen in den Niederlanden hierbei eine auffällige Rolle gespielt: Es gibt Hunderte von Dokumentarfilmen, die sich mit dem Krieg befassen, und viele von ihnen haben in der niederländischen Gesellschaft zu heftigen Diskussionen, ja zuweilen sogar zu Widerstand geführt.

In der folgenden Darstellung soll versucht werden, die Art und Weise, in der das niederländische Fernsehen die Erinnerung an den Krieg und seine Verarbeitung beeinflusst und gestaltet hat, zu analysieren. Es wird hier die These aufgestellt, daß in der Verarbeitung drei unterschiedliche Herangehensweisen sichtbar sind: Eine erste Herangehensweise, in der man versuchte, dem wachsenden Bedürfnis nach Information über den Krieg zu entsprechen, indem man sich vor

* Aus dem Niederländischen übersetzt von Annegret Klinzmann, M.A.

¹ Zitiert bei A. KAES, *From Hitler to Heimat, the return of history as film*, Cambridge 1992, S. 195.

allem auf eine Rekonstruktion der Kriegsereignisse konzentrierte. Diese Rekonstruktion wurde jedoch stark mit dem Ritual des Gedenkens verbunden, das alljährlich in den Niederlanden stattfindet, und spiegelt nicht nur die dort verwendete Rhetorik, sondern auch die entsprechende Perspektive wider. Die zweite Herangehensweise zeichnet sich durch das Aufkommen einer ‚kritischen Welle‘ aus, innerhalb derer – besonders im Zusammenhang mit der Haltung der Obrigkeit und anderer Einrichtungen während der Besatzungszeit – in zunehmendem Maße die Schuldfrage gestellt wird. Und in einer dritten Herangehensweise ist schließlich zu erkennen, wie der Holocaust, also die Seite des Opfers, in der Erinnerung an den Krieg eine zentrale Stellung einnimmt. Das Fernsehen hat in jeder dieser Herangehensweisen eine wichtige Rolle gespielt. Die Beziehung zwischen Fernsehen und Gesellschaft ist jedoch sicher nicht einfach. Es ist hier von einem komplexen Phänomen die Rede, bei dem es nicht immer leicht ist, zwischen Ursache und Wirkung zu unterscheiden. Die Entwicklung soll hier anhand einiger aufsehenerregender Dokumentarfilme nachgezeichnet werden, die jeder für sich charakteristisch für die Veränderungen in der audiovisuellen Geschichtsschreibung des Krieges sind.

Der Ausstoß an dokumentarischen Filmproduktionen über die Besatzung ist in den Niederlanden ziemlich umfangreich gewesen. Innerhalb des Zeitraums, der hier untersucht worden ist, den Jahren 1951 bis 1990, wurden 1.100 Dokumentarfilme über die niederländische Geschichte produziert. Ein Drittel dieser Dokumentationen (rund 330) befaßt sich mit der Besatzungszeit.² Damit bildet der Krieg die wichtigste Kategorie innerhalb des historischen Dokumentarfilms, vor allem, wenn man bedenkt, daß ausländische Dokumentationen und Spielfilme nicht in diese Zählung aufgenommen worden sind. Bei einem Blick auf die Zahlen ist auch ein weiteres Phänomen interessant: In dem Maße, in dem der Krieg in der Vergangenheit versinkt, nimmt das historische Interesse zu. Es spiegelt sich über die Jahre hin in der stark steigenden Zahl der produzierten Dokumentarfilme über den Krieg wider.

De Bezetting

Die erste seriöse Fernsehhistoriographie über den Krieg wurde erst 1960 ausgestrahlt. In jenem Jahr begann eine 21teilige Serie, die schlicht *De Bezetting* [Die Besatzungszeit] hieß, eine Reihe, die gut fünf Jahre lang lief. *De Bezetting* wurde vom Direktor des *Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie*, Dr. Lou de Jong, präsentiert und hergestellt. Dieser Historiker arbeitete im Auftrag der Regierung an einer ausführlichen Historiographie des Zweiten Weltkriegs in den Niederlanden, und die Fernsehserie war sozusagen eine erste Veröffentlichung des Materials, das er zu diesem Zweck gesammelt hatte.³

² C. VOS, *Televisie en bezetting. Een onderzoek naar de documentaire verbeelding van de Tweede Wereldoorlog in Nederland*, Hilversum 1995, S. 35 f.

³ Begleitend zur Sendung ließ Lou de Jong bei Querido eine fünfbandige Buchausgabe unter dem Titel *De bezetting. Een weergave in boekvorm van de uitzendingen der Nederlandse Televisie-Stichting over Nederland in de tweede wereldoorlog* (Amsterdam 1961–1965) erscheinen.

De Bezetting war als eine umfassende Geschichtsschreibung gedacht, als ein erster Versuch, die Kriegereignisse zu rekonstruieren und zu bewerten. Die Serie bestand aus Themen wie dem Überfall durch die Deutschen, der Judenverfolgung, der Rolle des Widerstands und manchmal auch aus Rekonstruktionen des Kriegsverlaufs. Die Serie folgte in ihrem narrativem Ansatz den Fernsehkonventionen der Zeit: Es gab einen zentralen Präsentator, und es wurden Zeugen und historisches Archivmaterial eingesetzt. Der erste Teil beschäftigte sich mit dem Entstehen des Nationalsozialismus und dem Einfall der Deutschen im Mai 1940. Er bestand aus (langen) Interviews mit Autoritätspersonen und Erläuterungen des Präsentators über den Verlauf der Geschichte – zuweilen mit Hilfe einer Schultafel. Die Perspektive dieser Sendung – und der gesamten Serie – wird vor allem am Schluß des ersten Teils gut sichtbar. Hier spricht der Präsentator den Aufruf zum Widerstand, den die aus den Niederlanden nach England geflohene Königin an das niederländische Volk richtete, sowie die Gründung der ersten Widerstandsgruppe an. Mit diesem königlichen Aufruf, so sagt er nachdrücklich, setzte auch der Widerstand ein. Dann folgen Filmbilder, in denen der Widerstand bei verschiedenen Aktionen gezeigt wird. Die Bilder sind mit dem (vollständigen) *Wilhelmus*, der niederländischen Nationalhymne, unterlegt. Die Sequenz endet mit einer Aufnahme des Denkmals der Dockarbeiter in Amsterdam.

Dieses letzte Bild gibt einen Hinweis auf den Blickwinkel der Sendung. Das Denkmal ist zum Gedenken an einen Streik errichtet worden, der im Februar 1941 aus Protest gegen die Razzien unter der jüdischen Bevölkerung ausgebrochen war. Dieser Streik sollte nach dem Krieg zu den mythischen Geschichten über den Krieg gehören. Das Denkmal ist für viele ein Symbol für die Solidarität der niederländischen Bevölkerung mit den Juden, und so legt der Autor, indem er die Sendung mit diesem Bild enden läßt, ganz klar die Betonung auf diese Solidarität. (Abb. 1)

Aber auch der Verweis auf den Widerstand und die Verwendung der Nationalhymne sind auffällig. Gedenkfeiern enden im allgemeinen mit dem Spielen der Nationalhymne, und so scheint es, als ob der Autor der Sendung auch hier diese Atmosphäre heraufbeschwören wollte. Die Bilder, die mit der Nationalhymne unterlegt worden sind, sind gestellt. Sie stammen aus einem Spielfilm, der kurz nach Kriegsende entstanden ist. Zusammen mit dem Ton vermitteln sie eine ziemlich chauvinistische Atmosphäre. Hier gehen Helden an die Arbeit, Helden, die – getragen von den Klängen und dem Sentiment der Nationalhymne, des Nationalbewußtseins – dem Besatzer tapfer widerstehen. Dies ist auch die zentrale Botschaft der Serie: Das niederländische Volk hat sich gegenüber den verbrecherischen Deutschen standfest und unbeugsam verhalten. Eine schwarz-weiße Sichtweise, in der nur Platz für Helden, Märtyrer und Verbrecher ist – und der Programmacher läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, auf welcher Seite sich die Helden befanden. Tatsächlich ist die Serie als ein großes, audiovisuelles Monument angelegt, eine Ode an das tapferere niederländische Volk und die Widerstandsbewegung – und so wurde sie auch in Interviews vom Autor der Sendung bezeichnet. Es versteht sich von selbst, daß damit Probleme wie beispielsweise Kollaboration und Anpassung ausdrücklich nicht ins Bild kamen. Ausdrücklich deshalb, weil sich der Autor auch grundsätzlich geweigert hatte, nationalsozialistisch eingestellte Niederländer in seiner Sendung zu Wort

kommen zu lassen.⁴ In dem Teil, der der NSB, der niederländischen nationalsozialistischen Bewegung, gewidmet ist, werden die Anhänger dieser Bewegung folglich als Ausnahmen dargestellt, und es sind sogar die Nahaufnahmen der NSB-Anhänger aus dem Filmmaterial herausgeschnitten worden.

Diese Serie handelte vor allem von Helden, Märtyrern und Verbrechern. In dieser Aufzählung fehlt allerdings etwas: die *Opfer des Krieges*. Sie bleiben zwar nicht völlig außen vor, spielen aber im übrigen eine auffallend untergeordnete Rolle. Nirgendwo wird das so deutlich, wie in dem Teil, der sich mit der Judenverfolgung beschäftigt. In dieser Sendung werden viele Autoritäten interviewt, aber nicht ein einziger Überlebender aus den Konzentrationslagern! Es wird vor allem der Eindruck erweckt, das niederländische Volk sei als Ganzes mit den verfolgten Juden solidarisch gewesen. Der Streik in Amsterdam im Februar 1941, der als Protest gegen die Razzien unter der jüdischen Bevölkerung ausgebrochen war, wird in diesem Zusammenhang besonders betont, auch wenn es sich hier tatsächlich um einen isolierten Vorfall handelt. Nicht nur am Ende der ersten Folge, auch sonst ist das zum Gedenken an diesen Streik errichtete Denkmal ein immer wieder im Vor- und Abspann der Serie auftauchendes Bild.

Die Niederlande waren also mit den verfolgten Juden solidarisch – diese Sichtweise war in jener Zeit gewiß keine Ausnahme. Sie paßte nicht nur gut in die Reden, die während der nationalen Gedenkfeiern gehalten wurden, sondern auch in die Sichtweise nahezu der gesamten damaligen Historiographie. In Historikerkreisen waren allerdings auch andere Fakten bekannt: Die Niederlande verzeichneten unter allen besetzten Ländern in Westeuropa den höchsten Prozentsatz an jüdischen Opfern (rund 75 Prozent), was in starkem Kontrast zu Ländern wie Frankreich (25 Prozent), Belgien (40 Prozent) und vor allem Dänemark (2 Prozent – die Mehrzahl der dänischen Juden wurde nach Schweden geschmuggelt) stand.⁵ Es gibt gute Gründe für diese Unterschiede: beispielsweise geographische Faktoren in einem flachen Land mit wenigen Straßen, die ein Entkommen ermöglichen konnten, und ein strenges SS-Regime. Es war aber sicher auch die recht entgegenkommende und fügsame Haltung großer Teile der Bevölkerung (hierzu gehörte unter anderem der Beamtenapparat), die zu diesem hohen Prozentsatz beigetragen hat. Nichts von alledem kam in *De Bezetting* zur Sprache.

Auch bei den Interviews in dieser Serie ist diese unkritische Perspektive sichtbar. Es fällt jedoch auf, daß die Zeugen fast immer in die Kamera blicken. Es handelt sich auch nicht um echte Interviews mit Fragen und Antworten, sondern um sorgfältig vorbereitete Erklärungen, die – oft sichtbar – vom Papier abgelesen werden. Sie sind manchmal minutenlang und werden selten durch anderes Material oder andere Interviews unterbrochen. Die Folge dieser Erzählstrategie ist, daß die Zeugen faktisch den gleichen Status erhalten wie der Präsentator. Da es sich bei fast allen Zeugen um Vertreter der Obrigkeit handelt, erhalten sie auch ausführlich die Gelegenheit, ihre eigene Funktion während des

⁴ Es ist allerdings fraglich, ob diese auch zur Mitarbeit bereit gewesen wären, denn ein Fernsehauftritt hätte sie zweifellos im täglichen Leben der Nachkriegszeit gebrandmarkt.

⁵ Zum ersten Mal wird der hohe Prozentsatz an verschleppten Juden von Abel Herzberg genannt: *Kroniek der Jodenvervolging*, in: J.J. VAN BOLHUIS u.a., *Onderdrukking en verzet. Nederland in oorlogstijd*, Teil 3, Amsterdam 1948, S. 115.

Krieges zu erläutern. So ist diese Fernsehgeschichte vor allen Dingen eine Geschichte von oben geworden, eine Geschichte von der und über die Elite. Der einfache Mann und die einfache Frau fehlen in der Sendung.

Die Serie *De Bezetting* (1960–1965) hat beim Publikum einen riesigen Erfolg gehabt. Es gibt in dieser Periode des Fernsehens tatsächlich keine andere Sendung, die in so großem Umfang diskutiert und verfolgt wurde. Die Zuschauerquoten waren sehr hoch – Zeitgenossen sprechen davon, daß die Straßen leer waren, wenn eine Folge ausgestrahlt wurde –, und der Präsentator wurde rasch eine Figur von nationaler Bekanntheit. Auch wenn die damals gewählte Perspektive von heute aus betrachtet kritisch gesehen wird, war es sehr wohl eine Sendung, die versuchte, eine erste ernsthafte Rekonstruktion der Kriegsereignisse zu schaffen, die auf Fakten aus der professionellen Historiographie beruhte. Die öffentliche Resonanz blieb über die Jahre hinweg stark – die Sendung wurde praktisch überall gelobt –, auch wenn im Laufe der Jahre, besonders von Seiten der jüngeren Generation, Kritik laut wurde. Trotzdem war die Serie in vielerlei Hinsicht ein Vorbild. Sie führte zu der ersten kollektiven psychologischen Verarbeitung des Krieges, sie regte das Interesse der Öffentlichkeit für den Krieg an, und sie löste viele Debatten aus. Andere Sendungen ahmten dieses Fernsehformat nach und kopierten, in einer Zeit, in der Filmarchive noch kaum zugänglich waren, die verwendeten Archivfragmente. Diese Form des ‚Recycling‘ führte dazu, daß einige Bilder immer wieder verwendet wurden und sich auf diese Weise sogar zu Symbolen für den Krieg, sozusagen zu ‚ikonenhaften Klischees‘ entwickeln konnten.

Vastberaden, maar soepel en met mate

De Bezetting befriedigte ein wachsendes Bedürfnis nach Information, denn es war deutlich, daß nach einer Periode von eher geringem Interesse in den fünfziger Jahren nun eine Wiederbelebung der Aufmerksamkeit für den Krieg zu spüren war. Hierbei handelt es sich im übrigen um ein internationales Phänomen. Besonders der Eichmann-Prozeß in Israel und die Kriegsverbrecherprozesse in Deutschland in den sechziger Jahren hatten international Aufmerksamkeit erregt, und diese Aufmerksamkeit spiegelte sich auch in der niederländischen Situation wider.

Parallel zum Wiederaufleben der Aufmerksamkeit waren jedoch am Ende der sechziger Jahre auch immer kritischer werdende Stimmen zu hören; sie bildeten den Auftakt zu einer neuen Herangehensweise. In der Gesellschaft wurden immer häufiger Fragen nach der Beteiligung von Vertretern der Obrigkeit, nach den Gründen für die Judenverfolgung und nach den Lücken in der Geschichte gestellt. 1974 wurde in den Niederlanden ein aufsehenerregender Dokumentarfilm ausgestrahlt, der als exemplarisch für diese Kritik betrachtet werden kann. *Vastberaden, maar soepel en met mate* [Entschlossen, aber flexibel und maßvoll], wie diese Dokumentation hieß (mit einem deutlichen ironischen Hinweis auf die Rhetorik bei den nationalen Gedenkfeiern), wurde von drei jungen, kritischen Journalisten und Filmemachern gemacht, die sich von der mehr als dreistündigen französischen Dokumentation von Marcel Ophüls, *Le*

Chagrin et la Pitié, hatten inspirieren lassen.⁶ *Le Chagrin* erzählte anhand von Interviews und Archivfilmen die Geschichte der kleinen französischen Stadt Clermont-Ferrand während des Krieges. Eine Geschichte, die auch die weniger heroischen Aspekte ausführlich behandelte, wie die Existenz des französischen Antisemitismus und der Kollaboration, eine Geschichte aber auch, in der der ‚einfache Mann‘ die Hauptrolle spielte.

Vastberaden verwendete den gleichen Ansatz und hatte die gleiche Länge: 22, größtenteils aus den niedrigeren Schichten stammende Zeugen – vom Kollaborateur bis zum Widerstandskämpfer – erzählten die Geschichte ‚ihres‘ Krieges. „Nicht so, wie er hätte sein sollen, sondern so, wie er war“, hieß es in der Programmankündigung. *Vastberaden* ist damit in erster Linie eine Geschichte des einfachen Mannes, der Hausfrau, des täglichen Lebens während des Krieges geworden, des täglichen Lebens mit allen seinen Dilemmas.

In Form und Inhalt setzten sich die Macher stark gegen die im vorhergehenden besprochene Serie *De Bezetting* ab. Hier gab es keine Autoritäten oder historischen Experten, die sich zwischen den Zuschauer und die Geschichte stellten, um ihren Blickwinkel zu erläutern, sondern ein durchgängiges Mosaik aus Archivbildern und Interviewfragmenten, die sich in rascher Schnittfolge abwechselten. Dem Archivmaterial kam hierbei nach Absicht der Macher eine besondere Funktion zu. Besonders die Archivfilme sollten die historische Wirklichkeit besser wiedergeben können, wobei Amateurfilme und anderes unbekanntes Material als sogenannte ‚Ego-Dokumente‘ fungieren konnten.

Die Verwendung von Archivfilmen führte jedoch von einem historischen Standpunkt aus betrachtet zu einem zweifelhaften Ergebnis. Hier wird sehr schön eines der Dilemmas der audiovisuellen Geschichtsschreibung demonstriert: das Problem der Authentizität des verwendeten Bildmaterials. Eine Sequenz über den Einzug Hitlers und Chamberlains auf der Münchner Konferenz von 1938 beginnt beispielsweise mit Bildern von einer Hand, die ein Fenster öffnet. Im Kommentar wird dem Zuschauer mitgeteilt, daß er auf diese Weise einen Blick auf die Stadt München im Jahr 1938 erhält. Danach folgen die Bilder mit der begeisterten Menge, die dem Autokonvoi zujubelt. (Abb. 2)

⁶ Als Begleitband zur Sendung gaben H.J.A. HOFLAND, H. KELLER und H. VERHAGEN das Buch *Vastberaden maar soepel en met mate. Herinneringen aan Nederland 1938–1948*, Amsterdam 1976 heraus.



Abb. 1: Das letzte Bild der ersten Folge von *De Bezetting*: Das Denkmal des Dockarbeiters in Amsterdam.
Quelle: Nederlands Audiovisueel Archief



Abb. 2: Der Einzug Hitlers in *Triumph des Willens* (Nürnberg, 1934), in *Vestberaden* gebraucht für München 1938.
Quelle: Nederlands Audiovisueel Archief

Das Problem ist hier, daß diese Bilder aus dem berühmigten Dokumentarfilm *Triumph des Willens* von Leni Riefenstahl stammen. Zu sehen ist also nicht München im Jahr 1938, sondern Nürnberg im Jahr 1934. Und selbst wenn es München sein sollte, so ist die Authentizität noch zweifelhaft. Die Bilder vom Einzug Hitlers in Nürnberg, die Leni Riefenstahl gefilmt hat, sind stark durch Montage manipuliert worden. Es ist Nazi-Propaganda, und wenn diese Bilder zu Illustrationszwecken verwendet werden, wird automatisch die Propagandabotschaft mittransportiert. Dies zeigt, daß Bildmaterial schwer zu datieren und zu lokalisieren ist und daß mit Hilfe der Montage völlig verschiedenartiges Material nahtlos zusammengesetzt werden kann, ein Prozeß, der der historischen Authentizität zumeist schadet. Diese Art der Manipulation von Bildmaterial kommt im übrigen sehr häufig bei historischen Dokumentarfilmen vor.

In *Vastberaden* werden die neuen Erzähltechniken des Fernsehens der siebziger Jahre gut sichtbar. Bei den Interviews ruht die Kamera beispielsweise auf der Schulter des Kameramannes, und es wird in Schwenks auch die Inneneinrichtung der Wohnungen der Interviewten gezeigt. Zögern und ähnliche Reaktionen werden einfach registriert, der Interviewte wird in seiner natürlichen Umgebung dargestellt. Dies ist eine Form, die stark von Filmströmungen wie dem ‚direct cinema‘ und dem ‚cinéma vérité‘ beeinflusst worden ist. Der neue Ansatz wurde durch technische Entwicklungen wie die tragbare Tonkamera und empfindlicheres Filmmaterial unterstützt. Diese Technik ermöglichte eine andere Art des Fernsehens, bei der der Naturalismus eines Drehortes betont wurde und die Kamera wie eine ‚Fliege an der Mauer‘ operieren konnte, wie ein fast unsichtbarer Registrator. Der filmische Stil verstärkt bei *Vastberaden* sehr den Gegensatz zu den feierlichen Erklärungen, die in der Serie *De Betzetting* zu hören sind.

Vastberaden gehört, wie erwähnt, zu der aufkommenden kritischen Welle. Die Sendung visualisiert dies vor allem durch die Art und Weise, in der Autoritäten dargestellt werden. So beschuldigen beispielsweise Zeugen den Bürgermeister eines Dorfes, er habe untergetauchte Juden abholen lassen. Der gleiche Bürgermeister hatte nach dem Krieg noch verschiedene hohe Positionen bekleidet. Und auch der katholische Politiker Jan-Eduard de Quay, der von 1959 bis 1963 Ministerpräsident der Niederlande gewesen war, wurde unter Beschuß genommen. Die Autoren zeigen zum Beispiel De Quay, der in einer Radioansprache aus dem Jahr 1941 niederländische Männer dazu aufruft, in Deutschland zu arbeiten. Aber die Kritik wird vor allem in den begleitenden Bildern sichtbar: Der Radiotext von 1941, in dem De Quay sich als ‚deutschfreundlich‘ zu erkennen gibt, ist mit Bildern der Gedenkveranstaltung beim nationalen Kriegsdenkmal in Amsterdam unterlegt, an dem De Quay 1963 in seiner Funktion als Ministerpräsident einen Kranz niederlegte. Der Ausschnitt verdeutlicht, daß der Krieg in jener Zeit immer mehr zu einer moralischen Richtschnur für die Gegenwart geworden war, der Krieg wurde zu einem ‚Prüfstein‘, an dem verschiedene zeitgenössische Ereignisse gemessen wurden. In den fünfziger und sogar in den sechziger Jahren konnten Politiker mit einer belastenden Kriegsvorgangheit noch ohne Abstriche in hohen Positionen tätig sein. In den siebziger Jahren wurde dies in zunehmendem Maße unmöglich. Es kam regelmäßig zu – häufig vom Fernsehen angekurbelten – Unruhen um Figuren des öffentlichen Lebens, deren Kriegsvorgangheit an die Öffentlichkeit gebracht wurde. So etwa im

Falle des konfessionellen Politikers Willem Aantjes, der offensichtlich Mitglied der Waffen-SS gewesen war. Die politische Laufbahn Aantjes war 1977 mit einem Schlag zu Ende, als seine übrigens relativ harmlose Kriegsvergangenheit publik wurde. Schuld und Sühne, das waren die Themen, die die Diskussion über den Krieg zunehmend beherrschten.

In dieses Schema paßte *Vastberaden*: Die Sendung kann als zeitgenössische Gesellschaftskritik in historischer Verkleidung betrachtet werden, als ein direkter Angriff auf die herrschende Elite des Jahres 1974. Zu Beginn der Sendung sagt der Kommentator, daß sich in den Niederlanden zwischen 1938 und 1948 nichts verändert hatte. Die Programmacher geben aber zu verstehen, daß sich auch nach 1948 nichts mehr verändert hat: 1973 seien noch immer die ‚gleichen‘ Politiker an der Macht wie damals.

Vastberaden kann als Vorläufer einer Welle von kritischen Dokumentarfilmen betrachtet werden, die schließlich den Konsens über den Krieg in der öffentlichen Meinung zerstören sollte. Wo die Serie *De Bezetting* des Historikers De Jong noch die Nation vor dem Bildschirm vereint hatte, wurde der Krieg nun zum Gegenstand einer Kontroverse und sogar zum Einsatz im Streit zwischen einer neuen heranwachsenden Generation und dem Establishment: Der Spiegel lag in Scherben. Das Fernsehen hatte sich in seiner Wirkung grundlegend verändert. Es war vom ‚Berichterstatter‘ zum ‚Scharfrichter‘ geworden und hatte dadurch den Krieg zu einem ausgesprochen aktuellen Thema gemacht.

Es gibt aber noch eine dritte und bis heute dominierende Herangehensweise in der Geschichte über das Fernsehen und den Krieg, die auf diejenigen der Rekonstruktion und der Kritik folgt. Es handelt sich dabei um den *Aufstieg des Opfers*. Bis in die siebziger Jahre hinein hatte es – sowohl in der Gesellschaft als auch im Fernsehen – wenig Aufmerksamkeit für die Überlebenden aus den Konzentrationslagern gegeben. In der Dokumentation *De Bezetting* waren sie sogar nicht einmal zu Wort gekommen. Das änderte sich jedoch plötzlich 1972 nach einer politischen Unruhe, bei der das Fernsehen die Hauptrolle spielte. In jenem Jahr schlug Justizminister Dries van Agt vor, die letzten drei deutschen Kriegsverbrecher zu begnadigen, die noch im Gefängnis von Breda saßen; zu ihnen gehörte Kotälla, der Menschenschinder des Konzentrationslagers Amersfoort.⁷ Van Agt hat die Folgen vermutlich nicht vorhergesehen. Es kam zu äußerst heftigen Protesten aus Kreisen ehemaliger Konzentrationslagergefangener, und dieser Protest wurde von allen Medien, auch vom Fernsehen, an prominenter Stelle behandelt. Innerhalb von zwei Wochen (und dabei gab es damals nur zwei Sender mit begrenzter Sendezeit) strahlte das Fernsehen mehr als zwanzig Stunden lang Interviews mit Opfern aus Konzentrationslagern, psychologischen Experten, beteiligten Politikern und sogar mit den Familien der Kriegsverbrecher aus. Den Höhepunkt dieser Fernsehberichterstattung stellte die Ausstrahlung einer Dokumentation über ein Opfer aus einem Konzentrationslager dar, das an dem litt, was in jener Zeit den Namen ‚Post-Konzentrationslager-Syndrom‘ erhielt. Ein Psychiater hatte dem Mann zu Therapiezwecken LSD verabreicht, und so durchlebte er vor der Kamera seine Erlebnisse noch einmal. Die Sendung erregte riesiges Aufsehen, und zwar keineswegs wegen des therapeuti-

⁷ Vgl. hierzu F. WIELENGA, *Vom Feind zum Partner. Die Niederlande und Deutschland seit 1945*, Münster 2000, S. 276 ff.

schen Einsatzes dieser bei Hippies populären Droge. Meinungsumfragen zeigten eine kräftige Meinungsverschiebung: Innerhalb von vierzehn Tagen war die anfängliche Mehrheit für eine Begnadigung der Gefangenen völlig dahingeschmolzen – derartige Verschiebungen in diesem Umfang sind in der Geschichte des Fernsehens weder vorher noch nachher festzustellen. Sie sind sicherlich vergleichbar mit der Wirkung, die um 1979 die Fernsehserie *Holocaust* in Deutschland gehabt hat, bei der ebenfalls große Verschiebungen innerhalb der deutschen öffentlichen Meinung auftraten.

Die Diskussion um die drei Kriegsverbrecher führte dazu, daß die Opfer – sowohl innerhalb der Gesellschaft als auch in der Politik – mit einem Schlag, auf der Tagesordnung standen⁷. Im Fernsehen spiegelte sich dies vor allem im Aufkommen eines neuen Genres wider: des Konzentrationslager-Dokumentarfilms. In diesem Jahrzehnt ist eine starke Zunahme der Produktion von Dokumentations- und Dokumentarfilm über Konzentrationslager zu verzeichnen. Gegen Ende der siebziger Jahre war dieser Trend sogar so stark, daß dort, wo ursprünglich der Widerstand im Kriegsdokumentarfilm an erster Stelle gestanden hatte, dieser nun durch das Opfer ersetzt worden war.⁸

Ein Beispiel für die den Opfern zuteil werdende Aufmerksamkeit findet sich in einem englischen Dokumentarfilm, einer Folge aus der Serie *The World at War*, die in den siebziger Jahren von Thames Television hergestellt und 1975 in den Niederlanden ausgestrahlt worden ist. Die 18. Folge befaßt sich mit der Besetzung der Niederlande. Die Filmemacher hatten sich ausführlich von niederländischen Historikern beraten lassen, unter anderem auch vom Autor der Fernsehserie *De Bezetting*, Lou de Jong.

Diese Folge ist nicht nur deshalb interessant, weil sie das zunehmende Interesse des Auslands am Krieg illustriert, sondern auch, weil sich hier zum ersten Mal ein ausländischer Dokumentarfilm so ausführlich mit der niederländischen Besatzungszeit beschäftigt. In diesem Zusammenhang fällt auf, daß die Autoren einen äußerst kritischen Standpunkt einnehmen, womit sie nahtlos an die in den Niederlanden entstehende ‚kritische Welle‘ anknüpfen. Einige Niederländer, die auf der falschen Seite standen, werden ausführlich behandelt. Zu ihnen gehört die in Neonazi-Kreisen aktive Witwe des prominenten niederländischen Nationalsozialisten Rost von Tonningen (der kurz nach dem Krieg im Gefängnis gestorben war). Die Sendung verdeutlichte auch, wie sehr sich die Bevölkerung angepaßt hatte und wie sehr sie von der deutschen Propaganda beeinflußt war. Besonders auffällig ist jedoch die Sequenz über die Judenverfolgung, in der die Opfer zu Wort kommen: Eine Frau erzählt über ihre elfmalige Verhaftung und über das Leben im Durchgangslager Westerbork. Im Dokumentarfilm folgt dann eine Filmszene, in der Züge gezeigt werden, die das Lager Westerbork verlassen. Im Kommentar heißt es: „Sie wurden von Beamten registriert, die selbst Juden waren [...]. Der Widerstand rief die Menschen zum Streik auf. Die niederländische Eisenbahn und die Polizei standen unter deutscher Aufsicht und reagierten nicht. Von den 140.000 niederländischen Juden kamen 105.000 nicht mehr zurück [...].“

Hierzu lassen sich einige Bemerkungen machen. Zunächst ist auch hier deutlich, wie sehr die Fragen von Schuld und Kollaboration zunehmend eine Rolle

⁸ VOS (wie Anm. 2), S. 172 ff.

spielen. Sowohl im Kommentar als auch in den Interviews ist ein kritischer Unterton über die Haltung der niederländischen Bevölkerung und der Behörden zu hören. Zum einen gehört der Film also – weil auch Kollaborateure und Nationalsozialisten zu Wort kommen – zur kritischen Welle.

Die Aufmerksamkeit soll hier aber besonders dem verwendeten Archivfilm gelten, der den Abtransport von Juden per Zug nach Auschwitz zeigt. Diese Bilder sind einzigartig. Es sind sehr wenige bewegte Bilder aus den Lagern bekannt. Diese Bilder stammen aus einem Film, der im Auftrag des deutschen Kommandanten Gemmeke im Durchgangslager Westerbork gedreht worden ist. Der Film war nach dem Krieg von dem Historiker De Jong in einem Ministerium gefunden worden, und dieser hatte die Bilder auch in seiner eigenen Serie über die Besatzung verwendet. Das war der Anfang einer Art von ‚Recycling‘. Der Film wurde immer wieder kopiert. Die Bilder sind – auch international, wie die Serie *World at War* beweist – immer wieder in Szenen aus Konzentrationslagern zu sehen.

Besonders auffällig in diesem Ausschnitt ist die sieben Sekunden lange Aufnahme des Mädchens zwischen den Schiebetüren eines Waggons (Abb. 3). Dieses Bild ist – jedenfalls in den Niederlanden – zu einem Symbol für die Judenverfolgung geworden. De Jong hatte bei seiner Fernsehserie dieses Standbild als Titelbild für das Begleitbuch über die Judenverfolgung verwendet, und das Foto hatte danach ein Eigenleben zu führen begonnen und ist sehr häufig publiziert worden. Es ist leicht zu erkennen, warum dieses Bild einen solch starken Eindruck machte: Ein junges, unschuldiges und ängstliches Mädchen, die Türen werden geschlossen, der primitive Viehwaggon, von dem der heutige Betrachter weiß, daß er in die Gaskammer fahren wird – die symbolische Aufgeladenheit ist deutlich. Das Bild ist eine Ikone des Holocaust, eine Verkörperung aller Bedrohungen der Freiheit und der Menschlichkeit. Bemerkenswert ist, daß – wie spätere Nachforschungen ergeben haben – dieses Mädchen, dieses häufig benutzte Symbol für jüdisches Leiden, keine Jüdin, sondern Zigeunerin war.⁹ Dies verdeutlicht wiederum, wie schwierig es ist, Archivmaterial historisch richtig einzuordnen.

⁹ Ein niederländischer Journalist fand die ursprüngliche Identität des Mädchens heraus. Auch über diese Suche ist wiederum ein Dokumentarfilm gedreht worden: *Das Gesicht der Vergangenheit* von CHERRY DUYNs, VPRO 1994.



Abb. 3: *Das Mädchen zwischen den Schiebetüren* aus dem Westerborkfilm *Symbol der Judenverfolgung*.
Quelle: Nederlands Audiovisueel Archief

KZ-Dokumentarfilme

In den siebziger Jahren entwickelt der Konzentrationslager-Dokumentarfilm einen ganz eigenen Stil, der von dem der normalen historischen Dokumentation abweicht. Viele Dokumentarfilme beziehen ihre Struktur aus der Suche, die oft die Suche des Programmachers selbst ist, der auf diese Weise in seinem Film eine Hauptrolle spielt. Daneben ist natürlich die ‚oral history‘ ein wichtiges Merkmal: Die persönliche Aussage des Opfers nimmt im Film eine zentrale Stellung ein, flankiert von dem reichlichen Einsatz von Ego-Dokumenten wie Tagebüchern und Aufnahmen historischer Orte. Die wichtigste Dokumentation in diesem Genre, und diejenige, die auch in den Niederlanden einen tiefen Eindruck hinterlassen hat, war der neun Stunden dauernde Film *Shoah* des Franzosen Claude Lanzmann, der in den Niederlanden 1986 ausgestrahlt wurde. *Shoah* wies alle oben genannten Charakteristika auf: Die Aufarbeitung der eigenen Vorvergangenheit, die ausführlichen Interviews mit den Opfern und die langen Aufnahmen vor Ort in den Lagern. Nur das Archivmaterial fehlte. Lanzmann wollte den ikonenhaften Klischees, den automatischen Reflexen, die von diesem Material ausgelöst werden, entkommen.

Es gibt ein niederländisches Gegenstück zu *Shoah*, das in diesem Zusammenhang interessant ist. *Geschiedenis van een plek* [Geschichte eines Ortes] heißt die dreistündige Dokumentation über das Lager Amersfoort, die 1978 gedreht wurde, also Jahre vor *Shoah* entstand. Hier wird eine Erzähltechnik angewandt, die am besten als ‚emotionale Archäologie‘ beschrieben werden kann. Im Mittelpunkt der Sendung steht eine umherschwenkende Kamera, die den Ort des ehemaligen Konzentrationslagers absucht, schweigend auf der Suche nach Spuren aus der Vergangenheit. An jenem Ort befindet sich heute eine Ausbildungseinrichtung der Polizei, und der Film beginnt auf dem Schießplatz mit Bildern von Polizeikadetten, geht dann aber schnell zu Nahaufnahmen vom Gelände, von halb verrottetem Stacheldraht und von friedlichen, baumumstandenen Feldern über.

Es ist eine ‚schuldige‘ Landschaft, die hier abgebildet wird, ein Ort, der schwer beladen ist durch die schrecklichen Dinge, die sich hier abgespielt haben. Durch die Gegenwart schimmert immer die Vergangenheit hindurch. Dies wird noch durch die Musik und den Ton verstärkt. Die dunklen Töne der Mahler-Sinfonie und – später in der Sendung – singende Nazis verleihen der Schuldbeladenheit der Landschaft noch einmal besonderen Nachdruck. Den größten Teil der Dokumentation machen Interviews mit Überlebenden aus, aber diese Interviews werden immer wieder von der Kamera unterbrochen, die den Ort, an dem das alles passiert ist, absucht. Archivmaterial, Filme und Fotos fehlen völlig. Es ist ein Stil, der – neben der späteren *Shoah*-Dokumentation von Lanzmann – auch an den Film *Nuit et Brouillard* [Nacht und Nebel] von Alain Resnais aus dem Jahre 1955 erinnert, auch wenn dort die Aufnahmen des Ortes von einem (be)zwingenden Kommentar begleitet sind und auch Archivmaterial verwendet wird.¹⁰

Welche Schlußfolgerung kann nun bei der Betrachtung der vergangenen Jahrzehnte hinsichtlich der Rolle, die das Fernsehen bei der Erinnerung an den Krieg gespielt hat, gezogen werden? Auf jeden Fall die, daß sein Einfluß stark und deutlich nachweisbar gewesen ist. Das Fernsehen hat die Menschen darüber informiert, was im Krieg geschehen ist, hat später zu Kritik angestiftet und ist als Scharfrichter aufgetreten, es hat durch seine dramatischen Qualitäten in Bild und Ton das Leiden der Opfer ganz oben auf die Tagesordnung gesetzt und schließlich sogar ein nahezu kollektives Bekenntnis zu Schuld und Sühne ausgelöst. Das Schuldgefühl ist sogar so stark geworden, daß nun in neueren Dokumentarfilmen das gesamte niederländische Volk als mitschuldig an der Judenverfolgung erklärt wird – historisch gesehen eine umstrittene Position.

Zum Einfluß des Fernsehens sind jedoch zwei Randbemerkungen zu machen. Die erste ist, daß sich das Fernsehen immer auf gesellschaftliche Veränderungen bezogen und sich auf diese gestützt hat, ja diesen sogar ein wenig hinterherhinkte. Die skizzierten Veränderungen sind immer zuerst in der Gesellschaft selbst sichtbar und manifestieren sich erst dann auf dem Bildschirm. Daher ist es schwierig, eine wirklich autonome Veränderung nachzuweisen, die nur durch das Medium verursacht worden ist.

¹⁰ Vgl. E. VAN DER KNAAP, *De verbeelding van Nacht en Nevel. ‚Nuit et Brouillard‘ in Nederland en Duitsland*, Groningen 2000.

Die zweite ist, daß der Einfluß des Fernsehens über die Jahre hinweg abzunehmen scheint – und das hängt sicher mit der Vervielfachung der Sendezeit und der Fernsehkanäle zusammen. Die daraus resultierende Aufsplitterung hat im Laufe der Zeit die Stellung des Fernsehens als nationales Medium ernstlich verringert. Szenen wie in den sechziger und siebziger Jahren, als eine ganze Nation gefesselt von einer Kriegsserie vor dem Bildschirm saß, werden sich heute nicht mehr so schnell wiederholen – es sei denn bei einem internationalen Fußballwettkampf.