

Thomas Heimann. *Bilder von Buchenwald: Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945-1990).* Köln: Böhlau Verlag, 2005. 256 S. ISBN 978-3-412-09804-9.



Reviewed by Rikola-Gunnar Lüttgenau

Published on H-Soz-u-Kult (June, 2006)

Wir kennen sie alle, die Bilder der Konzentrationslager. Zugleich wissen wir in der Regel nichts über sie – wissen nicht, wer sie gemacht hat; wissen nicht, wie sie gemacht wurden. Und doch sind sie deutungsmächtig, fest im Gehirn verankert. Thomas Heimann will in seinem Buch „Bilder von Buchenwald“ genauer hinschauen. Er will wissen, woher die Bilder kommen, von denen wir nur glauben, dass wir sie kennen. Wie sind sie gemacht, wie sind sie in der DDR gebraucht worden?

Entstanden ist seine Arbeit am Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam im Kontext des DFG-Projektes „Geschichte als Herrschaftsdiskurs“. Neben den TV- und Kinoverversionen des Romans „Nackt unter Wölfen“ von Bruno Apitz, den zahlreichen Spiel- und Dokumentarfilmen des DDR-Fernsehens untersucht Heimann auch die Produktions- und Rezeptionskontexte der drei Einführungsfilme der damaligen Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald.

Mit einer bemerkenswerten Akribie analysiert er dabei nicht nur die Filme selbst, sondern rekonstruiert anhand überlieferter Briefe und

Stellungnahmen auch die – im Wesentlichen parteiinternen – Debatten und Entscheidungen, die schließlich zu den verwirklichten Filmen geführt haben. Sowohl die Intentionen der SED als auch deren eigene Unsicherheit hinsichtlich der „richtigen“ Bilder von Buchenwald werden dicht und kenntnisreich nachgezeichnet. Auch die in den Archiven verschwundenen und erst nach 1990 gesendeten Filme wie „Esther“ nach einer Novelle von Bruno Apitz mit Gisela Mey und der Musik von Hanns Eisler oder der gedenkstättenkritische Jugendfilm „Denk bloß nicht, ich heule“ werden als Schätze gehoben und ausführlich vorgestellt.

Heimann konstatiert dabei – hier in Bezug auf die KZ-Gedenkstätten –, dass „sich der Funktions- und Wirkungszusammenhang [...] in der DDR eben nicht ausschließlich aus dem politisch-ideologischen Kontext einer straff strukturierten Erinnerungspolitik, eines ‚verordneten Antifaschismus‘, erklären“ lässt (S. 14). Und in der Tat: Will man die Funktion der Bilder in den Blick bekommen, will man dem nachspüren, was an ihnen bis heute so energiegeland ist, dann genügt es nicht, die

Intentionen des SED-Parteiparates nachzuzeichnen.

Die Diskussionspapiere sagen sehr viel über die Argumentationsmuster der Protagonisten aus, über die Bilder selbst jedoch nur wenig. Wie entstand überhaupt der riesige Pool der Buchenwaldbilder? Noch im April 1945 fotografierten im befreiten Lager gleichzeitig Überlebende, Bildreporter und US-Soldaten mit ihren je eigenen Perspektiven. Diese Bilder, die die Grundlage auch der später geschaffenen Filmbilder der DDR darstellen, werden in Heimanns Buch weder nachgezeichnet noch in ihrem Gehalt und ihrer jeweiligen Form der Inszenierung analysiert. Es fehlt eine Analyse der KZ-Ikonografie, deren Grundlagen im Frühjahr 1945 entstanden. Welche Bilder machten in der DDR Karriere, welche nicht, und warum nicht? Nicht nur politische Gründe, auch ästhetische und moralische Argumente konnten zum Verschwinden der Aufnahmen führen. Auch darüber erfahren die Leser/innen leider kaum etwas.

So droht die Studie häufig ihr eigentliches Untersuchungsobjekt aus den Augen zu verlieren. Die Beschreibung gerade der KZ-Schreckensbilder bleibt allzu vage, wenn sie lediglich als „kribbelndes Horrorerlebnis“ bezeichnet werden (S. 202). Im dichten Beschreiben der häufig simplen pädagogischen Dramaturgie der Filme werden die staatstragenden Absichten der Verantwortlichen, die jeweiligen politischen „Sagbarkeitsregeln“ der einzelnen Jahrzehnte mehr als deutlich – ein Forschungsergebnis, das die kundigen Leser/innen nicht verwundern dürfte. Aber was das für das Medium selbst, das Foto, den Film, bedeutet, bleibt unklar. Welches Bild – sei es nun das Lager, das Kind als Häftling oder die Schwurhand der Figurengruppe von Fritz Cremer auf dem Etersberg – wird zu welchem Zeitpunkt als Ikone aufgebaut, recycelt oder zum Verschwinden gebracht? Welche Funktion übernimmt es innerhalb einer komplexen Bilddramaturgie, die auch jen-

seits der Sprechertexte und der volkspädagogischen Absichten zu analysieren wäre?

Das Verständnis für die Bilder wird den Leser/innen auch dadurch erschwert, dass die im Buch vereinzelt gezeigten Filmstills in der Regel nicht als zu analysierende Dokumente präsentiert werden, sondern recht unverbunden neben dem Text stehen und ihn lediglich illustrieren (Ausnahme: Der Sturm auf das Lagertor in „Nackt unter Wölfen“, S. 93ff.). So hat Thomas Heimann eine Studie vorgelegt, die in bisher nicht bekannter Dichte die Produktion antifaschistischer Filme in der DDR beschreibt – Filme, die „vor allem die jeweilige Bestandslage in der Geschichtsschreibung der DDR reflektieren“ (S. 231). Die Vielschichtigkeit der Bilder selbst und ihrer Rezeption ist weiterhin nicht untersucht.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Rikola-Gunnar Lüttgenau. Review of Heimann, Thomas. *Bilder von Buchenwald: Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945-1990)*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. June, 2006.

URL: <https://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=19159>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.