

Eva Hohenberger

Gedenken als Gebrauch

Über die Auftragsfilme der KZ-Gedenkstätte Buchenwald

Gedenkstätten sind zugleich ehemalige Tatorte, Friedhöfe, historische Museen, Archive, nationale Monumente, Tagungs- und Bildungsstätten. Letzteres sind sie umso mehr, als sie als Orte unmittelbarer Erinnerung zunehmend weniger gebraucht werden, weil es bald niemanden mehr gibt, der sich noch aus eigener Anschauung an ihre Vergangenheit als nationalsozialistische Lager erinnern kann. Je länger Gedenkstätten ihre eigene Geschichte als Gedenkstätten haben, umso schwieriger wird es, die von ihnen ohnehin immer nur repräsentierte Vergangenheit als Konzentrationslager im Sinne eines «authentischen Ortes» aufrechtzuerhalten.

Häufig beginnen Führungen in Gedenkstätten [daher] mit der Vorführung eines Films, der die Geschichte des Konzentrationslagers im Kontext der nationalsozialistischen Herrschaft zeigt. Die Lernenden sind also oft Hunderte von Kilometern gefahren, um einen Film anzuschauen, den sie ohne Schwierigkeiten im Unterricht hätten sehen können, in dem sie über den Ort, an dem sie sich befinden, wenig erfahren. Den Ort, den sie doch mit den Sinnen erkunden könnten, sehen sie nicht, sie sitzen buchstäblich im Dunkeln,

schreibt Gottfried Kößler (1996, 305) mit erkennbarer Skepsis gegenüber einer üblichen Praxis der Gedenkstättenpädagogik. Offenbar aber reichen aus der Perspektive der Institution die an den Orten zu besichtigenden Überreste der Lager und die historischen Ausstellungen nicht aus, um die Vergangenheit hinreichend darzustellen und zu erklären.

In der Gedenkstätte Buchenwald, die 1958 als Nationale Mahn- und Gedenkstätte (NMG) der DDR eingeweiht und nach der Wiedervereinigung erweitert wurde, zeigte man seit der Eröffnung Filme. Bis heute wurden fünf in Auftrag gegeben, vier davon präsentiert und einer durch eine Fernsehproduktion ersetzt.¹ Drei dieser Filme stammen aus der DDR, zwei beziehungsweise drei aus

1 Vgl. die Filmografie im Anhang.

der Zeit nach der Wiedervereinigung. Schon 1960 wurde beschlossen, einen Film eigens herstellen zu lassen, seit 1961 gab es einen Kinosaal (Heimann 2005, 149), und ab 1962 wurde der erste Auftragsfilm dort gezeigt.² Danach erst scheint es auch jene von Kößler monierte Abfolge zumindest geführter Gruppenbesichtigungen gegeben zu haben; zunächst mussten die Besucher den Film anschauen, dann erst durften sie das Lagergelände besichtigen oder die Ausstellung besuchen. Heute ist der Besucher in seiner Entscheidung frei; er kann, aber er muss den Film nicht sehen. Die enge Beziehung der Filme zum Ort indessen hat sich nicht verändert. Alle Filme gleichermaßen sollten und sollen ihn als das wahrnehmbar machen, was er einmal war, eines der frühesten nationalsozialistischen Konzentrationslager, direkt auf dem Ettersberg oberhalb von Weimar. Die Besucher sollten und sollen sehen, was hier einmal stattgefunden hat und nicht mehr sichtbar ist, und sie sollen das Vergangene «verstehen», d.h. in ihr bestehendes Geschichtsverständnis einfügen und in diesem Rahmen dauerhaft erinnern.

Daher sind diese Auftragsfilme Gebrauchsfilm in einem strengen Sinn. Einbettet in ein Netzwerk unterschiedlicher Praktiken, das Wissensbestände, Perspektiven und Meinungen über eine spezifische Phase nationaler Geschichte intentional produziert, richten sie sich an ein Publikum, dessen Subjektivität als «lernbereite Besucher» im Feld der Pädagogik vorformuliert und am Ort der Gedenkstätte in Form spezifischer Adressierungsweisen umgesetzt wird. Ihr Zweck ist durch den Einsatz an diesem Ort mehr oder weniger eindeutig definiert. Außerhalb dieses Ortes wurden und werden sie nicht gezeigt, während es andererseits durchaus möglich ist, in der Gedenkstätte auch andere Filme zum Einsatz zu bringen.³ Insofern sich hier die didaktischen Konzeptionen der Gedenkstättenpädagogik mit der Auftragsproduktion von Filmen unmittelbar verzahnen, zählen die Filme ebenso wie die Gedenkstätten selbst zum Bestand nationaler Memorialkultur. Beide sind, in der Terminologie des französischen Historikers Pierre Nora, «Gedächtnisorte» (Nora 1998).

- 2 Heimann (2005) ist hier etwas ungenau. So behauptet er einerseits, vor dem Auftragsfilm habe sich die Gedenkstätte «vorzugsweise mit Diavorträgen beholfen, um Besucher auf Lagerführungen einzustimmen» (S.154); andererseits schreibt er, nach «der Eröffnung der NMG Buchenwald 1958 liefen über Jahre hinweg vor unzähligen Besuchern Filme über die Geschichte des Konzentrationslagers. Man zeigte Filme aus dem antifaschistischen Repertoire der DEFA [...]» (S.149). Ob damit die von der DEFA produzierten Auftragsfilme gemeint sind, bleibt unklar.
- 3 Diese Aussage muss relativiert werden: Die Fernsehproduktion wurde inzwischen ausgestrahlt und der momentan gezeigte Film wird von der Gedenkstätte aus ökonomischen Gründen auch als Kaufkassette vertrieben. Auf die Problematik einer solchen Ausweitung der Zirkulation in den privaten Raum hinein werde ich am Schluss zurückkommen.

Ausgehend von der Feststellung, dass die Filme von Anfang an zum Konzept der Gedenkstätte gehörten und dass sie immer wieder erneuert und den Imperativen der Zeit angepasst wurden, lässt sich die These formulieren, dass sie nicht nur ein fakultatives Element der nationalen Memorialkultur, sondern einen unabdingbaren Bestandteil der in den Gedenkstätten praktizierten Formen des Gedenkens bilden. Diese These bleibt nicht ohne Konsequenzen für die gängigen Theorien des kollektiven Gedächtnisses und des öffentlichen Gedenkens. Lässt beispielsweise Pierre Nora die technischen Medien fast gänzlich außer Acht, bringen Jan und Aleida Assmann in ihrer Theorie des kulturellen Gedächtnisses in erster Linie das Medium der Schrift zur Sprache, während sie Fotografie und Film kritisch unter dem Gesichtspunkt einer «maschinellen Resensualisierung» verhandeln, ohne den spezifischen Diskursivierungsleistungen dieser Medien Rechnung zu tragen. Wie ich in meiner Analyse der Buchenwald-Filme zeigen möchte, verdeutlicht deren Geschichte nicht zuletzt, dass eine Theorie von Gedächtnis und Gedenken ohne Berücksichtigung des Beitrags technischer Bildmedien für die Gegenwart kaum Geltung wird beanspruchen können. Entsprechend werde ich mit einer Situierung meines Gegenstands im Kontext der aktuellen Debatte über Gedächtnis, Medien und Geschichte beginnen.

Gedächtnis, Medien und Geschichte

Wie das individuelle währt ein von Gruppen kommunikativ geteiltes Gedächtnis circa 80 Jahre, danach erlischt es. Während in oralen Kulturen gemeinschaftsstiftende Ursprungsmythen an seine Stelle treten, ist es in modernen, mediatisierten Gesellschaften «die objektivierte und offizielle Überlieferung der Historiographie» (Assmann/Assmann 1994, 121). Unter deren Herrschaft wandelt sich auch das Gedächtnis, das nun selbst «historisch» wird. Für Nora ist es getragen von einer «abergläubischen Verehrung der Spur» (1998, 23), d.h. von seiner Bindung ans Archiv. Gestützt auf materielle Überreste, die überall und von jedem gesammelt werden können, erfährt das kollektive Gedächtnis zwar einerseits eine Dezentralisierung und Demokratisierung, andererseits wird jede soziale Gruppe zur Konstitution der eigenen Geschichte, zur Anlage eines eigenen Archivs und zur Definition einer eigenen Identität gezwungen.

Ähnlich wie Nora konstatieren auch Assmann und Assmann einen Wandel des Gedächtnisses, das sich funktional in ein «Speicher- und ein Funktions-Gedächtnis» ausdifferenziert. Den Möglichkeitsraum des in Institutionen und Archiven materialisierten Speicher-Gedächtnisses nutzend, etabliert sich das Funktions-Gedächtnis als Praxis politisch motivierter Selektion und Sinnzu-

schreibung. Da «Herrschaft Herkunft braucht», wie Assmann und Assmann schreiben (1994, 124), dient das Funktions-Gedächtnis nicht zuletzt politischer Legitimation und nationaler Identitätsbildung. Daher bilden sich immer wieder auch Gegenerinnerungen aus, die Geschichte zum umkämpften Feld nationaler Sinnstiftung werden lassen.

Auch Noras Begriff der «Gedächtnisorte» zielt auf das nationale Selbstverständnis, denn in ihrer Gesamtheit bilden sie, wie er metaphorisch sagt, «das Haus» der Nation. Dass dieser Begriff keineswegs nur Orte meint, sondern alles, worin sich das Gedächtnis der Nation «kondensiert, verkörpert oder kristallisiert» (1998, 7), macht ihn sowohl für die Gedenkstätten als auch für die von ihnen in Auftrag gegebenen Filme attraktiv. Begreift man beide als «gedächtnisorte», kommen nämlich notwendig zwei weitere Perspektiven in den Blick. Die eine zielt auf den Gesamtzusammenhang einer nationalen Erinnerungs- und Gedenkkultur und damit auf den Ort der Gedenkstätten im «Haus der Nation», die andere zielt auf die Medien, mit deren Hilfe Erinnerung materiell sich ablagert und ohne die es wohl kaum «Gedächtnisorte» jenseits ihrer wörtlichen Bedeutung gäbe.

Doch für Nora spielt die Evolution der Medien für die Wandlungen von Geschichte und Gedächtnis keine Rolle, und Anspielungen auf mediale Zusammenhänge tragen allein kulturpessimistische Züge.⁴ Ganz im Gegensatz zu solcher Abstinenz stehen mediale Entwicklungen durchaus im Zentrum der Überlegungen von Jan und Aleida Assmann. Der Wandel des sozialen Gedächtnisses von einem körperbasierten, das nur unter Teilnehmenden an Kommunikationsakten Geltung haben kann, hin zu einem medienbasierten Phänomen, das Kollektivität jenseits von Anwesenheit überhaupt erst konstituiert, vollzieht sich bei ihnen entsprechend über diverse Stationen der Medientechnik. Die Schrift ermöglicht «die Geschichte» als Produkt von Geschichtsschreibung, der Druck stellt zunehmend (auch historische) Wissensmonopole wieder infrage, und die Elektronik lässt durch ihre nahezu unbegrenzten Speicher- und Zugriffsmöglichkeiten zwar einerseits die Kollektivität des Gedächtnisses brüchig werden und generiert Partikulargedächtnisse, kann diese aber andererseits über intermediale Netzwerke erneut zu einer überindividuellen Instanz zusammenschließen.

Im Vergleich zur Schrift zeichnen sich Fotografie und Film für Assmann und Assmann (1994, 131) durch eine «maschinelle Resensualisierung» aus, die das im Bild Dargestellte auch ohne Alphabetisierung wiedererkennbar werden

4 So wenn Nora behauptet, unser neues, historisches Gedächtnis sei «stark fernsehtartig» (S.29), oder wenn er mediale Aufbereitungen von Gegenwart (im Fernsehen) lediglich als «totgeborene Versuche» (S.37) in dem Bemühen beschreibt, Ereignisse symbolisch aufzuwerten.

lässt. Doch die schon mit Beginn der Fotografie auftretende Diskursivierung technischer Bilder zwischen den Polen der Spur (Index) und des Abbilds (Ikon) stellt sie in einen grundlegenden Zusammenhang mit der Gedächtnisproblematik, als ihn die These von der «Resensualisierung» fassen kann. Das Gedächtnis nämlich findet sich einerseits in den technischen Bildern externalisiert, während diese wiederum in das Gedächtnis Eingang finden. «Erinnern als ein solipsistischer Akt des Subjekts wird in seiner ästhetischen Transformation objektiviert: subjektive Erinnerung wird als Gedächtnis konstruiert, das sich nun als Objekt für andere konstituiert» (Koch 1992, 155). Dies gilt in besonderer Weise für massenmedial zirkulierende Bilder, die in unterschiedlichen Reproduktionsverfahren Mediengrenzen überwinden können. Die hierbei bedeutsame Problematik der Selektion führt auf die Assmann'sche Differenzierung von Speicher- und Funktions-Gedächtnis zurück. Sie lässt sich für eine Untersuchung der Gedenkstättenfilme produktiv machen, weil sie zum einen die Aufmerksamkeit auf die Prozesse lenkt, denen die Archivierung relevanten Materials unterliegt, und zum anderen auf die Verfahren der Selektion und Semantisierung, die die Prozessierung des Funktions-Gedächtnisses auf die Archive anwendet. Wie konfliktreich diese Prozesse und die damit verbundenen Vorgänge der Konsensfindung verlaufen, zeigt für die drei in der DDR produzierten Buchenwaldfilme die Studie von Thomas Heimann (2005), auf die ich mich im Folgenden verschiedentlich beziehen werde.

Zwischen Weimarer Klassik und der NMG

Alle Filme aus der DDR weisen die gleiche narrative Rahmung auf: Sie nehmen ihren Ausgang in der Vergangenheit Weimars als Zentrum der deutschen Klassik und enden in der neoklassizistischen Anlage der Gedenkstätte, wo sie vor allem die Gruppen-Plastik von Fritz Cremer und den Glockenturm ins Bild setzen. Zwischen diesen Eckpfeilern entfalten sie eine Geschichte des Lagers, eingebettet in eine Darstellung des Nationalsozialismus, die diesen als gewalttätigen Kampf des Monopolkapitals gegen das deutsche (und internationale) Proletariat perspektiviert. Der Nationalsozialismus erscheint als Pervertierung der deutschen Klassik: Von einem Tintenfass wird etwa im ersten Film der Gedenkstätte (BUCHENWALD, 1961) auf das Manuskript des *Faust* überblendet, dann auf eine Uniform der SS, eine Peitsche und den sogenannten Bock, auf dem Häftlinge öffentlich ausgepeitscht wurden. «Hier arbeitete Goethe,» sagt die männliche Kommentirstimme, und «hier arbeitete 100 Jahre nach ihm die SS.» Da diese «Gegenüberstellung der humanistischen Tradition der Weimarer

Klassik und der nazistischen Barbarei des Konzentrationslagers eine gängige Figur ostdeutscher Traditionsbildung [darstellte]» (Heimann 2005, 207), kann sie im dritten Film (O BUCHENWALD, 1984) schon vorausgesetzt werden. Entsprechend wird sie über eine unkommentierte Bilderkette nur angespielt: Eine Fahrt durch Weimar, Goethes Gartenhaus und ein Foto des Goethe-Schiller-Denkmal werden mit der NS-Kulturpolitik konfrontiert: Dem Foto des Denkmals folgt die Großaufnahme einer Saaldekoration (eine Art Gips-Wappen mit der Inschrift «Buch und Schwert»), dann hält Goebbels in diesem Saal eine Rede.⁵ Wie die beiden Filme davor, endet auch O BUCHENWALD mit Aufnahmen des Glockenturms der neuen Mahnmalanlage und rückt so noch einmal in den Blick, von welchem, in diesem Fall auch architektonischen Ort aus das nationale Gedächtnis der DDR sich konstituierte:

Aus dem Leidensort des Lagers wurde ein unwirtlicher, aber heroischer Kampfplatz. Die neue monumentale Grab- und Gedenkstättenanlage verwandelte in ihrem Bildprogramm den Ort der Niederlage, der Gefangenschaft und des Sterbens in einen die Nachkommenden verpflichtenden Sieg des antifaschistischen Widerstands. (Reichel 1999, 103)

Zwei Tage im April 1945 werden diesbezüglich für das Gedächtnis der DDR konstitutiv: Am 11. April fand im Lager ein bewaffneter Aufstand der Häftlinge statt, bevor es zwei Tage später offiziell von der amerikanischen Armee befreit wurde,⁶ und am 19. April legten Überlebende den sogenannten «Schwur von Buchenwald» ab, der folgende Sätze enthält: «Wir stellen den Kampf erst ein, wenn auch der letzte Schuldige vor den Richtern der Völker steht. Die Vernichtung des Nazismus mit seinen Wurzeln ist unsere Losung. Der Aufbau einer neuen Welt des Friedens und der Freiheit ist unser Ziel. [...] Zum Zeichen Eurer Bereitschaft für diesen Kampf erhebt die Hand zum Schwur und sprecht mir nach: Wir schwören» (zitiert nach Heimann 2005, 197). Diesen Schwur hatte sich die Staatsführung der DDR als Selbstbeschreibung zu eigen gemacht, und die Plastik von Fritz Cremer, die verschiedene Typen von Gefangenen in einer Gruppe vereint, weist dem Schwörenden mit der erhobenen Hand einen bedeutenden Stellenwert zu. Diese schwörende Hand rückt in Großaufnahme

- 5 Es handelt sich um einen Auftritt Goebbels' bei der in Weimar zwischen 1934 und 1942 jährlich durchgeführten Woche des deutschen Buches. Das Motto «Buch und Schwert» bezieht sich auf die von Goebbels gewünschte Synthese von literarischer und ideologischer Produktion. Die gleiche Veranstaltung taucht ebenfalls in Michael Romms Film DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS (1965) auf. Nach Heimann handelt es sich um Goebbels' Eröffnungsrede 1938 (Heimann 2005, 206).
- 6 Genau diese zeitliche Differenzierung von Aufstand und Befreiung wird später infrage gestellt.



Abb. 1



Abb. 2

in den Mittelpunkt des Endes von *UND JEDER HATTE EINEN NAMEN* (1974), dazu hört man die Glocke des Glockenturms (Abb. 1). Dieser in allen drei Filmen zwar unterschiedlich gestaltete, von der Anlage her jedoch gleiche Schluss, der auf den Schwur und die Mahnmalanlage rekurriert,⁷ zeigt sehr deutlich, wie das staatlich legitimierte «Funktions-Gedächtnis» über Jahre hinweg auf seinen selektierten Elementen und deren Semantisierung besteht. Mit seiner auditiven und visuellen Adressierung – einstmals hörten die überlebenden Häftlinge den Schwur, heute die Zuschauer des Films – steht die Großaufnahme der schwörenden Hand für die Hand des Staates ein, der diesen Schwur seinen Bürgern abverlangt, weil er selbst zu jener Institution geworden ist, die dessen Einhaltung überwacht und regelt. Gleichzeitig fungiert der Gestus des Schwurs auch als Eingliederung all jener Nicht-Deutschen, die Buchenwald besuchen und wie die DDR-Bürger der Subjektivierung als Kämpfer gegen den Nazismus und Bewahrer der antifaschistischen Tradition unterliegen.

In der Gestaltung dieses «Wir» lassen sich im Verlauf der drei Filme hinsichtlich der «Stimmen», der auftretenden Zeitzeugen sowie der Binnenperspektive der Narration interessante Verschiebungen feststellen. Schon im ersten Film kommen zwei, im Kommentar namentlich genannte Zeugen zu Wort, die allerdings steif an einem Schreibtisch sitzen und ihre Statements vom Blatt ablesen (Abb. 2).⁸ Es handelt sich um Walter Bartel und Harry Kuhn, beide Mitglieder

7 In *O BUCHENWALD* ist der Schwur allerdings modernisiert: Gezeigt wird laut Heimann (2005, 211) die Rede des Theaterintendanten und Regisseurs Wolfgang Langhoff zur Eröffnung der Gedenkstätte 1958; der Wortlaut ist umgeschrieben und zielt unter Berufung auf den Widerstand im Lager auf die Verhinderung eines dritten Weltkriegs in Form eines Atomkriegs.

8 Ähnlich konstatiert Judith Keilbach für westdeutsche TV-Dokumentationen der 60er Jahre, dass die Zeitzeugen emotional distanziert vorformulierte Statements abgeben. Vgl. Keilbach 2003, S.160.

der illegalen Widerstandsgruppe im Lager, beide Mitglieder der KPD. Bartel war zur Drehzeit des Films Vizepräsident des Internationalen Komitees Buchenwald-Dora und Professor am Institut für Deutsche Geschichte der Humboldt-Universität Berlin (Heimann 2005, S.160f). In diesen Funktionen war er beratend auch am zweiten Film der Gedenkstätte beteiligt, in dem er wesentlich ausführlicher als Zeuge auftritt.

Der Historiker Lutz Niethammer, unter dessen Leitung zu Beginn der 90er Jahre Akten der SED über die ehemaligen Lagerhäftlinge in der Partei aufgearbeitet wurden, beschreibt Bartel abschätzig als Teil der «Zeitzeugenstaffage der Gedenkstätte» (Niethammer 1996, 347). Die bereits seit Befreiung des Lagers schwelende Diskussion über die Rolle der kommunistischen Funktionshäftlinge in der Häftlingsverwaltung und über ihre Stellung in der Lagerhierarchie war von der Partei Ende der 40er, Anfang der 50er Jahre bereits «diskret» gelöst worden. Die nach dem Krieg zwar meist nicht in der Organisation der Partei, aber in kommunal- oder landespolitisch bedeutsamen Positionen befindlichen ehemaligen Häftlinge, die als «Helden des Widerstands» öffentliches Prestige genossen, wurden ihrer Posten enthoben und, sofern sie nicht von sowjetischen Gerichten verurteilt wurden und in Lagern verschwanden, in die Kultur abgeschoben. Bartel etwa «wird nur damit bestraft, daß er Professor werden und in die Provinz gehen muß», schreibt Niethammer ironisch (S. 346). Der andere Zeuge des Films, Harry Kuhn, der seit 1949 Generalsekretär der VVN war, wurde ins Außenministerium wegbelobigt, die VVN 1953 zwangsaufgelöst,⁹ Und: «Natürlich darf nie erwähnt werden, was mit ihnen in der Nachkriegszeit geschehen ist und daß ihr Kampf von der eigenen Partei und den Russen so verurteilt worden war. Alle Dinge, die damit zu tun haben, werden herausgesäubert» (S.347). Mit Beginn des offiziellen Gedenkstättenbetriebs 1958 lag daher eine zwar nicht immer den historischen Tatsachen entsprechende, aber von den führenden Gremien der Partei ausgearbeitete Version nationaler Geschichtsschreibung vor, die die Gedenkstätte zu exekutieren hatte und bei der die ehemaligen Funktionshäftlinge ihre Rolle spielten. «Wir» hieß in dieser Version, die Deutsche Kommunistische Partei und ihre Nachfolgerin, die SED. In BUCHENWALD (1961) wird die in ihr verwirklichte Einheit von Kommunisten und Sozialdemokraten aus der Erfahrung des Faschismus legitimiert: Ihre Führer Thälmann und Breitscheid, «die Hände, die nicht zusammengefunden hatten» (Kommentartext), «starben im gleichen Konzentrationslager Buchenwald» (ebd.).

9 VVN: Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes. Im Übrigen s. Lüttgenau 2001, der eine dichte Kurzfassung der Übernahme des Gedenkens durch den Staat bzw. die SED liefert.

Stets dienten die Filme der Gedenkstätte auch der Auseinandersetzung mit der BRD, in der die vom Faschismus profitierenden Großunternehmen weiter existierten, deren Funktionäre neben anderen Parteimitgliedern und Funktionsträgern wieder zu Amt und Würden kamen. Auch die «zwei Deutschlands» finden sich entsprechend in der Haltung zum Faschismus vorformuliert: In BUCHENWALD (1961) liest Walter Bartel zum Schluss den Gründungsmythos der DDR vom Blatt ab:

Sie [die ausländischen Häftlinge] kamen ins Lager, von Deutschen gefangen genommen, von Deutschen mißhandelt, von Deutschen tief in ihrer Menschenwürde verletzt, und erlebten nun, hinter dem elektrisch geladenen Zaun, die Wahrheit von den beiden Deutschland. Der vom Faschismus gezüchtete Völkerhaß schmolz im Feuer gemeinsamer Aktionen gegen die SS.

Gegen das Bündnis der BRD mit den USA wurde die Völkerfreundschaft mit der Sowjetunion gestellt, die vor allem in UND JEDER HATTE EINEN NAMEN (1974) breiten Raum einnimmt. Gegenüber der Erschießung sowjetischer Offiziere in der in jedem Film erwähnten Genickschussanlage tritt die Problematik der Judenvernichtung zurück. Sie wird erstmalig in O BUCHENWALD (1984) breiter thematisiert,¹⁰ doch wichtiger ist dem Film die in den 80er Jahren geführte Abrüstungsdebatte. Vor dem stereotypen Ende werden der staatliche Antifaschismus der DDR sowie die «Völkerfreundschaft» zum Garanten einer Friedenssicherung, für die die BRD als permanente Bedrohung gilt. Diese nimmt in einer Atombombenexplosion Gestalt an, die für die Weiternutzung des Films nach der Wiedervereinigung herausgeschnitten wurde (Heimann 2005, 215).

Im Unterschied zum ersten Film favorisiert der zweite eine internationale Perspektive und lässt ehemalige Häftlinge verschiedener Nationen zu Wort kommen. UND JEDER HATTE EINEN NAMEN (1974) stellt in Form von Inserts mit dem Roten Winkel, der Häftlingsnummer und dem Namen 22 Zeitzeugen vor,

10 Aber selbst hier wird die Judenvernichtung der nationalsozialistischen Verfolgung von Kommunisten untergeordnet; jene kulminiert in der Vorwegnahme der Erschießung Thälmanns in Buchenwald, dann folgen die Boykottaufrufe jüdischer Geschäfte, schließlich die Bücherverbrennungen. Im Originalton des Archivmaterials werden gerade die Schriften (des Juden) Karl Marx verbrannt, danach schließt sich das Lagertor von Buchenwald. Die Verkündung der «Endlösung» führt zur vermehrten Einlieferung auch jüdischer Häftlinge, die im weiteren Verlauf des Films keine Erwähnung mehr finden, ebensowenig wie die Vernichtungslager im Osten, die die Vorgängerkfilme noch kartografiert hatten, um das Ausmaß nationalsozialistischer Gewaltherrschaft zu zeigen.

inklusive den Sprecher Peter Sturm. Die Stimme seines Kommentars folgt dem gleichen Sprachstil wie die Aussagen der Zeugen, der weniger der mündlichen Rede als der Schriftform gehorcht. Mit den Interviewten wurden Vorgespräche geführt, die protokolliert und redigiert wurden. Vor der Kamera sollten die Zeugen dann ausgewählte Passagen dieser Transkriptionen «in eigenen Worten» wiederholen (Heimann 2005, 172ff).¹¹ Obwohl aus mehreren Stimmen zusammengesetzt, nimmt die Rede daher den objektiven Duktus wissenschaftlich fundierter Geschichtsschreibung an. Bezüglich Widerstand und Selbstbefreiung wiederholt der Film die kanonisierte Narration von BUCHENWALD (1961), bietet allerdings einen wesentlich detaillierteren Einblick in die Organisationsstruktur des illegalen Lagerkomitees und seiner Militärorganisation. Auch der dritte Film rückt wenig von der kanonisierten Geschichte ab, wenngleich er im Kommentar mit der fingierten Stimme eines (unbekannt bleibenden) Häftlings arbeitet und damit eine Subjektivierung vornimmt. Diese vermeintliche Binnenperspektive motiviert auch den Titel O BUCHENWALD, der auch Titel eines offiziellen Lagerliedes ist,¹² das von der Stimme des Häftlings einmal leise durchgesungen und mehrfach gesummt oder angesungen wird.

Die Gründe für diese Verschiebungen, die über eine bloße Zunahme von Zeitzeugen zu einer subjektiven Binnenperspektive führen, sind vielfältig; Heimann (2005, 165) benennt als Ursache für die Vielzahl von Zeugen in UND JEDER HATTE EINEN NAMEN (1974) den Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker, der den Häftlingsorganisationen wieder mehr Einfluss brachte. Ebenso muss in Rechnung gestellt werden, dass die Figur des Zeugen analog zur Entwicklung der *oral history* in der westdeutschen Geschichtswissenschaft auch in der ostdeutschen an Stellenwert zugenommen und dass sich die pädagogische Konzeption der Gedenkstätte von einer dem Zuschauer gegenüber konfrontativ aufklärerischen Haltung zu einer mehr subjektiv nachvollziehbaren entwickelt hat. Bei allen Filmen der Gedenkstätte hat man es im Sinne Sylvie Lindepergs mit einer Art «Palimpsest» zu tun, dessen Schichten es in einer Analyse sorgfältig abzutragen gilt. Mit diesem Verfahren, das Lindeperg «Kino in Aktion» nennt und das den Herstellungsprozess von Auftragsfilmen anhand aller verfügbaren Unterlagen minutiös rekonstruiert, «lassen sich die Interessen, die sich um den entstehenden Film kristallisieren, vom Ursprung her ablesen und

11 Laut Heimann wurden von diesem aufgezeichneten Material dann wiederum nur zwischen 10 und 15% für den Film genutzt.

12 Die Geschichte des Liedes selbst bleibt im Film unerzählt; Text und Musik stammten von zwei österreichischen Häftlingen, die es 1938 in Buchenwald schrieben. Ein anderer Häftling reichte es beim SS-Lagerkommandanten ein, der es zum offiziellen Lagerlied erklärte. Vgl. <http://www.mdr.de/kultur/musik/1747259.html> (Zugriff am 10.9.2005).

das dem Publikum vorgeführte Werk als eine Abfolge von Entscheidungen – politischen, finanziellen, künstlerischen, beruflichen, persönlichen usw. – erkennen» (Lindeperg 2003, 66). Ein solches Verfahren bietet sich auch für die Filmproduktionen nach der Wiedervereinigung an, die sich von denen aus der Zeit der DDR vielfach unterscheiden.

Von der NMG zur KZ-Gedenkstätte

Die Neugestaltung Buchenwalds nach der Wiedervereinigung konzentrierte sich ganz auf die Umarbeitung des ostdeutschen Erbes; vor allem die bislang unterbliebene Einbeziehung des nach 1945 von der Sowjetunion genutzten «Speziallagers 2» führte zu heftigen Konflikten.¹³ Mit der Neueinrichtung der Ausstellung¹⁴ wurde auch ein neuer Einführungsfilm in Auftrag gegeben, den der inzwischen von der damals auftragnehmenden Produktionsfirma Chronos-Film zu Spiegel-TV gewechselte Autor Michael Kloft realisierte. Der Film *BUCHENWALD 1937–1945* (1993/94) folgt dem bereits bekannten Schema, das sich an der Chronologie ausrichtet und nach einer kurzen Beschreibung des Lagers seine Entstehung aus dem Nationalsozialismus zu erklären versucht. Er beginnt mit farbigem Archivmaterial der amerikanischen Armee von der Lageranlage und lässt aus dem Off den Brief eines Häftlings verlesen, doch wie schon in *O BUCHENWALD* wechselt die Binnenperspektive eines Einzelnen schnell ins Kollektive und Unpersönliche. Der Film rekonstruiert den Bau des Lagers, rückt ihn kurz in die nationalsozialistische Feindkonstruktion ein und beschreibt seine weitere Geschichte vor allem unter der Perspektive eines Arbeitslagers. Im Gegensatz zu der in der DDR gepflegten Legende begründet er den geglückten Aufstand der Häftlinge ausschließlich mit dem Vorrücken der amerikanischen Armee und dem daraus resultierenden Abzug eines Großteils der Wachmannschaften: «Als die SS flieht», heißt es im Kommentar, «besetzen Häftlinge das Tor und übernehmen das Lager.» Der Film endet mit einem zitierten Bericht der US-Armee und erneutem Material von der Befreiung. Auch das Motiv des Briefes wird wieder aufgenommen, bevor zu Aufnahmen der Anlage heute (nicht aber des Mahnmals) der Schlusskommentar kurz auf die Weiternutzung des Lagers durch die Sowjet-Armee verweist und mit der Übergabe des Geländes an die DDR im Jahr 1950 abschließt.

13 Für eine genauere Beschreibung der Veränderungen und vor allem der Konflikte um diese Änderungen in Buchenwald, s. Zimmer 1999; für eine Kurzfassung, s. Reichel 1999, S.106ff, und Knigge 2000.

14 Die zum 50. Jahrestag der Befreiung des Lagers 1995 eröffnet wurde.

Dieser Film wurde von den zuständigen Gremien als Einführungsfilm für ungeeignet befunden. Nach Aussage von Harry Stein, auch damals schon Mitarbeiter der Gedenkstätte, handelte es sich bei dieser Entscheidung nicht um eine generelle inhaltliche Ablehnung, sondern lediglich darum, dass man den Film für den pädagogischen Zweck nicht als ausreichend erachtete.¹⁵ Er wurde, wie Stein sagt, «nur nicht angenommen», was zur Folge hatte, dass er in Buchenwald selbst nicht gezeigt werden konnte.¹⁶ Mit der Firma Chronos wurde aber vereinbart, das verwendete Archivmaterial für eine Folgeproduktion zur Verfügung zu stellen, so dass der heute noch gezeigte Film KZ BUCHENWALD / POST WEIMAR (1999) ohne den abgelehnten Vorläufer nicht zu denken ist. Bis 1995 wurde weiterhin die DDR-Produktion O BUCHENWALD vorgeführt.

Zwischen 1995 und 1999 zeigte die Gedenkstätte an Stelle des Films von Michael Kloft den Fernseh-Beitrag KZ BUCHENWALD. AUSHALTEN, WIR EILEN EUCH ZU HILFE (1995), eine Produktion des WDR und damit kein Auftragsfilm. Er konzentriert sich primär auf die Befreiung und anfängliche Verwaltung des Lagers durch die amerikanische Armee (das historische Bildmaterial stammt überwiegend aus amerikanischen Quellen), thematisiert in seiner zweiten Hälfte aber auch zum ersten Mal ausführlich das Verhältnis der Bewohner Weimars zum Lager. Zentral stellt der Film die Frage, was die von den Amerikanern erzwungene Konfrontation der Deutschen mit den Folgen nationalsozialistischer Verbrechen bewirkt habe, und delegiert die Antwort an zwei Personen: Während die Zeugin Gisela Hamman, die als Tochter eines inhaftierten NSDAP-Mitglieds an der Besichtigung teilnehmen musste, von einem «heilsamen Schock» spricht, sieht Wolfgang Held, der als 15jähriger freiwillig auf den Ettersberg ging, um einen inhaftierten Verwandten zu suchen, in den Maßnahmen eine Förderung von Verdrängung. Der abschließende Epilog, der ausschließlich aus Aufnahmen des Geländes besteht, signalisiert eine schicksalhafte Unauflösbarkeit der Positionen, zwischen denen sich zu entscheiden nicht möglich scheint.

Dass dieser zunächst nur als «Lückenfüller» (Harry Stein) gedachte Film bis 1999 gezeigt wurde, hatte eine Reihe «pragmatischer Gründe». 1991 hatte das Land Thüringen eine Expertenkommission eingesetzt, deren Vorschläge zur Neugestaltung des Lagergeländes sowie der Ausstellungen nun «abgearbeitet» wurden. Die Gedenkstätte musste mit weniger Personal vier Ausstellungen gleichzeitig vorbereiten, so dass ein neuer Einführungsfilm nicht mehr die

15 Telefonat mit Harry Stein am 11.01.06.

16 Trotz dieser Ablehnung wird der Film laut Stein von der Gedenkstätte vertrieben, ebenso von der Gedenkstätte Neuengamme. Siehe: <http://fhh1.hamburg.de/index.html> (Zugriff am 02.01.06).

größte Priorität besaß.¹⁷ Dass die WDR-Produktion vor allem das betont, was in der DDR keine Rolle spielen durfte, die Bedeutung des amerikanischen Vormarsches für die Befreiung sowie das Verhalten der Bürger von Weimar, entsprach, so Stein, primär «von Besuchern nachgefragten Akzenten». Über diese Binnenperspektive der Institution hinaus kann jedoch vermutet werden, dass die Dauerhaftigkeit des Provisoriums auch mit den politischen Auseinandersetzungen in Verbindung steht, die die Neugestaltung Buchenwalds in der ersten Hälfte der 90er Jahre begleiteten.¹⁸ Der Widerspruch zwischen einer primär auf pädagogischer Grundlage getroffenen Entscheidung gegen KZ BUCHENWALD 1937–1945 und der Präsentationsdauer eines auf die üblichen Parameter dieser Pädagogik gänzlich verzichtenden Films wie KZ BUCHENWALD. AUSHALTEN, WIR EILEN EUCH ZU HILFE wäre sonst kaum zu erklären.

Mit KZ BUCHENWALD/POST WEIMAR (1999) kommt Ende der 90er Jahre die vorerst letzte Auftragsproduktion zum Einsatz. Sie kann sich ausschließlich dem «Hauptlager» widmen, da die Geschichte des «Speziallagers 2» inzwischen mit einer gesonderten Friedhofanlage, mit eigenen Ausstellungsräumen und einem eigenen Film repräsentiert wird. Der unauflösbare Zusammenhang von Memorial- und Medienkultur zeigt sich im neuen «Einführungsfilm» sowohl in der Wahl der Zeugen, der Übernahme von Archivmaterial und Musik als auch in der Perspektivierung von Geschichte selbst: Floréal Barrier war bereits in dem abgelehnten Film von Michael Kloft zu sehen, Ernst Jende war Zeuge in der Produktion des WDR und Rolf Kralovitz hat zeitgleich zu den Dreharbeiten seine Erinnerungen an Buchenwald verschriftlicht¹⁹ und verfügt als ehemaliger Produktionsleiter beim WDR über Medienerfahrung. Eine Cello-Version des Liedes «O Buchenwald» rahmt den Film musikalisch, in der Rekonstruktion der Lagergeschichte wird auf historisches Bildmaterial rekuriert, das inzwischen ebenso bekannt ist wie die Farbfilmreihen der Amerikaner, die die Zeit «danach» symbolisieren, und der Epilog endet mit einer Aussage Floréal Barriers, wie schwer das Erlebte den Nachgeborenen verständlich zu machen sei.

Die Referenzen auf unterschiedliche Medienkontexte sowie die explizite Thematisierung des Gedenkens selbst entsprechen der Neukonzeption der Gedenkstätte, die eine radikale Historisierung auch der vorerst letzten Phase der

17 Ich folge mit dieser Darstellung den Ausführungen Harry Steins (Telefonat am 11.01.06).

18 Ausgehend von einem Weimarer Bürgerforum und einer Initiative der ehemals im Speziallager 2 Internierten, formiert sich zu Beginn der 1990er Jahre in der Stadt Weimar der Widerstand gegen die Gedenkstättenleitung und jegliche, irgendwie an die SED gebundenen antifaschistischen Organisationen. Vgl. Zimmer 1999.

19 1996 unter dem Titel «ZehnNullNeunzig in Buchenwald» im Verlag Walter Meckauer Kreis e.V., Köln publiziert.

eigenen Geschichte betreibt. Ihre Zeit als staatlich gelenkte NMG, die als zentraler Gedächtnisort die politisch-historische Kultur der DDR maßgeblich beeinflusst hat und der Partei als Sozialisationsinstanz diente,²⁰ wird als «dritte Geschichte» Buchenwalds gefasst und abgeschlossen. Konnten die Filme der DDR die Vergangenheit noch bruchlos in eine kohärente historische Erzählung übersetzen, die das Leiden mit dem Sieg verknüpft und in ein sinnhaftes Martyrium überführt, ist dies mehr als 60 Jahre nach Kriegsende und in einer Situation permanenter medialer Thematisierung des Nationalsozialismus²¹ nicht mehr möglich. In dieser Situation versucht die von der Gedenkstätte und ihrem seit 1994 tätigen Leiter Volkhard Knigge sehr bewusst betriebene Strategie der Verwissenschaftlichung von politischer Funktionalisierung zu befreien, insofern sie sich streng empirisch versteht.²² Trotzdem bleibt sie von den Interessen der Gedenkpolitiken weder verschont noch unberührt. Daher wäre auch bis in die Auswahl und Montage der Bilder hinein genauer zu untersuchen, welche Elemente aus dem «Speicher-Gedächtnis» an die Stelle der nationalen Mythen und der sie mit konstituierenden Bilderfolgen der DDR getreten sind.

Selektionskriterien am Beispiel der Fotografie

In seiner Studie zur Rolle der Fotografie für das Gedächtnis vertritt Götz Grossklaus (2004) die These, dass die primäre Erfahrungswelt der Moderne eine der Brüche und Diskontinuitäten sei und dass daher vor allem solche Fotografien in das Gedächtnis dauerhaft eingetreten sind, die einen Moment des Übergangs symbolisch repräsentieren können. Im Durchgang von den privaten zu den kollektiven und schließlich «globalisierten» Erinnerungen an die großen Katastrophen des 20. Jahrhunderts widmet sich Grossklaus unter anderem auch Fotografien der Zerstörung Hiroshimas und Dresdens sowie Fotografien der KZs. Alle diese Fotos bilden Typen von «Schwellenbildern» aus, wie sie für die Erfahrung der Moderne symptomatisch sind: Die menschenleeren Fotos der zerbombten Städte zeigen Räume im Moment ihrer Auslöschung, denen jene Bilder aufgehäufter Relikte und toter Körper korrespondieren, wie sie in den KZ-Fotografien massenhaft geworden sind. Für Grossklaus machen diese

20 Gemeint sind hier die in der Anlage durchgeführten Jugendweihen.

21 Die inzwischen auch zu einer Reihe von Veröffentlichungen geführt hat; beispielhaft seien genannt Brink 1998, Classen 1999, sowie die Sammelbände von Kramer 2003 und Bannasch/Hammer 2004.

22 Auch diesem Empirismus folgt der neue Film, der zu Beginn und gegen Ende ganze Passagen des Kommentars Daten und Zahlen widmet.

raumlosen Körper und körperlosen Räume jene Katastrophen überhaupt erinnerbar, die allein dokumentarisch nicht mehr fassbar sind. Die Tatsachen-Feststellung, dass es so gewesen sei, geht auch für ihn an einer traumatischen Erfahrung vorbei, die sich nur noch, wie Joachim Paech (2004) es nennt, «ent/setzt», an andere Stelle verschoben zeigen kann.

Neben Kriterien politischer Selektion²³ gibt es daher Selektionskriterien ästhetischer Art. Diejenigen Bilder, die in den Bilderkreislauf dauerhaft eintreten, bezeichnet der Historiker Habbo Knoch (2001) schlicht als «gute Bilder», Grossklaus nennt sie «dicht» und «repräsentativ». «Repräsentativ» sind sie dabei weniger in Hinsicht auf das Gezeigte als vielmehr in der Form des Zeigens selbst; die Bilder raumloser Körper und körperloser Räume, so Grossklaus, kommen einerseits der auf Raum bezogenen Erinnerungstätigkeit der Elaboration entgegen²⁴ und gliedern sich andererseits ikonografisch in bestehende Bildhaushalte ein. Die bei Grossklaus insofern doppelt argumentativ gestützte These, nach der nur diejenigen Bilder in das kollektive Gedächtnis eingehen, die als symbolische Zeichen lesbar und damit narrativ tradierbar werden, findet sich bei vielen Autoren wieder, die sich mit Fotografien der Lager befassen.²⁵ Gerade aber Fotografien erscheinen weder in den Massenmedien noch in Ausstellungen oder Filmen ungerahmt; sie sind immer schon in der ein oder anderen Weise beschriftet, sei es durch Kommentare im Film, durch Texte in Ausstellungen oder durch Unterschriften in Bildbänden. Deshalb gilt es gerade jene Verkopplungen von Bild und Schrift, Bild und Stimme oder Bild und Bild in den Blick zu nehmen, die die funktionalen Ausdifferenzierungen in Dokument oder Symbol diskursiv erst produzieren. Anhand der Verwendung eines der bekanntesten Fotos aus Buchenwald in den Einführungsfilmen lässt sich diese Problematik beispielhaft verdeutlichen.

Es handelt sich um die nach der Befreiung entstandene Aufnahme im Inneren einer Baracke des sogenannten kleinen Lagers, das auf seiner linken Seite die vollbelegten Pritschen zeigt und auf der rechten einen stehenden Mann, der seinen nackten Körper mit Kleidern verdeckt. Dieses bis heute in seinen Entstehungsbedingungen nicht vollständig nachgewiesene Bild²⁶ (im Folgenden «Mil-

23 Für Grossklaus zählen dazu vor allem Fotos der Bombardierung deutscher Städte, die zu zeigen nach dem Krieg politisch nicht opportun war; Knoch verweist analog auf den Ausschluss von Fotografien erkennbarer Täter nach dem Krieg in Westdeutschland.

24 Grossklaus stützt sich in seiner Darlegung des Gedächtnisses auf die Kognitionstheorie, namentlich auf Gebhard Rusch.

25 So z.B. Knoch 2001; Hoffmann 1996; Brink 1998.

26 Brink 1999 vermutet als Aufnahmedatum den 16.04.45 und als Fotografen den Soldaten Private H. Miller. Junk 2005 datiert das Foto zunächst gleichfalls auf den 16.04., da es an diesem Tag



Abb. 3



Abb. 4

ler-Foto») taucht interessanterweise nur in zwei der Filme auf, im allerersten und in der WDR-Produktion.

In *BUCHENWALD* (1961) berichtet der Kommentar von der Einlieferung von 10.000 Juden im November 1938, nach der sogenannten Reichskristallnacht. Die Juden wurden, sofern sie den Transport überlebt hatten, besonders schlecht behandelt, in «Behelfsbaracken gepreßt, je 2000 in eine Baracke mit 500 Plätzen. Und sie wurden ausgeplündert, totgeschlagen, und wer sich nicht ausplündern ließ, an Bäume gebunden, um die sie herumlaufen mußten, bis sie zusammenbrachen. Auf dem Appellplatz wurden sie von Hunden zerfleischt.» Während dieses Kommentars werden Fotos gezeigt: Eine Außenansicht mit Zoom auf eine Baracke (a; Abb. 3); eine Innenansicht von belegten Pritschen mit einem Schwenk abwärts (b; Abb. 4); das «Miller-Foto» in einem verkleinerten Ausschnitt (alle vier Seiten wurden beschnitten, so dass die Beine der stehenden Figur fehlen) (c; Abb. 5); ein Ausschnitt aus einem anderen Foto, das einen Mann auf einer Pritsche liegend zeigt, der den Betrachter anschaut; ein Zoom zurück enthüllt einen zweiten Mann, der den ersten anschaut (d; Abb. 6); schließlich ein Filmausschnitt eines im Dunkeln bellenden Hundes (e). Die Bildfolge hat die Funktion, das Beschriebene vorzuzeigen; man sieht die Abgebildeten als «in Behelfsbaracken gepreßte» Juden. Bereits das «Miller-Foto», aber ebenso die folgenden Ausschnitte mit Einzelpersonen, die man sieht, während der Kommentar von ihrer Folterung spricht, appellieren affektiv an den Betrachter. Der Blick des Stehenden und der individualisierten Liegenden trifft

aber bereits im *Times-Herald* abgedruckt wurde, zieht sie die Datierung wieder in Zweifel. Auch die Urheberschaft von Miller hält sie nicht für nachweisbar. Junk sprach sowohl mit Abgebildeten als auch mit Mitgliedern des «Signal Corps», der Foto- und Filmtruppe der Amerikaner. Einen Abzug des Fotos mit verschiedenen Beschriftungen fand sie in den National Archives, dem amerikanischen Bundesarchiv in Washington. Beide Autorinnen geben zahlreiche Hinweise auf die verschiedenen Publikationsorte des Bildes.



Abb. 5



Abb. 6

auf den Blick des einzelnen Zuschauers; der zweite Liegende schafft eine Gruppenkonstellation der Blicke, die den des Zuschauers inkludiert. Wir betrachten, während wir betrachtet werden, die Betrachtung eines Betrachtenden. Wir sind zugleich in die Gruppe eingeschlossen, wie wir ihr real äußerlich bleiben. Die Bildfolge stellt den Konnex mit den Gefangenen her, den der beschreibende Kommentar nicht liefern kann. Bild und Ton entfernen sich voneinander; wird das «Miller-Foto» gezeigt, spricht der Kommentar schon das Wort «totgeschlagen» aus, doch wir sehen Lebende, mit denen wir Mitleid empfinden. Die zumindest für das «Miller-Foto» nachweisbare falsche Datierung bestätigt die rein illustrative und appellative Verwendung der Bilder.

In KZ BUCHENWALD. AUSHALTEN, WIR EILEN EUCH ZU HILFE (1995) dient das Bild zugleich als Beleg für wie als Einspruch gegen die Rede einer Zeugin, die von der Zwangsbesichtigung des Lagers berichtet:

Und das ist ein Bild, das ich nie vergesse. Die lagen auf solchen Pritschen, durch die, durch die ganze Baracke, zu ich weiß nicht, also wie die Heringe. Da da kamen nur Knochenarme raus, mit Haut überzogen, die uns bedrohten. Dann kamen die Kapos, oder irgendwelche andere Aufseher noch, die haben die erstmal beruhigt, weil die wahrscheinlich dachten, die gehen auf uns los. Man weiß es nicht.

Zu diesem Text wird das Foto einmal ganz gezeigt (a; Abb. 7); dann in vier Detailansichten, die zuerst drei Liegende der unteren Pritsche zeigen (b; Abb. 8); aus diesem Bild die linke Figur vergrößert als Porträt (c; Abb. 9); dann vier Liegende der mittleren Pritsche (d; Abb. 10) und schließlich die rechte Figur von (b) in einem anderen Ausschnitt, so dass der auf dem Rücken liegende Häftling der nächsten Pritsche mit zu sehen ist (e; Abb. 11). Diese fünfteilige Serie bestätigt zunächst die geschilderte Situation («lagen auf Pritschen wie die Heringe»), während sie später die Rede von der vermeintlichen Bedrohung



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

konterkariert, indem sie die den Fotografen relativ teilnahmslos anschauenden Gesichter zeigt. Während wir zunächst sehen, was die Zeugin gesehen haben könnte, sehen wir dann, dass von den Häftlingen keinerlei Gefahr ausgeht. Statt bedrohlich wirken sie im Gegenteil verletzlich; einer hat einen Verband um den Kopf, der auf dem Rücken Liegende scheint zu schwach, um sich der Kamera überhaupt zuzuwenden. Die Datierung

des Bildes entspricht dem geschilderten Zeitraum, auch wenn es vielleicht nicht am 16.04. aufgenommen wurde, dem Tag, an dem die Weimarer ins Lager befohlen wurden. Im Gegensatz zur illustrativ-affektiven Verwendung im ersten Film, bei der die Bilder dem Kommentar gänzlich untergeordnet sind, ent-

steht hier eine visuelle Gegenargumentation zum Text, in der das Bild als Dokument fungiert – es widerlegt die Zeugin.

Die Beispiele zeigen, wie durch die Rhetorik der Filme ein und dasselbe Bild unterschiedliche semantische Facetten gewinnt; als dominant erweist sich jedes Mal der Kommentar, der die Abgebildeten einmal als Juden,



Abb. 12

das andere Mal einfach als Häftlinge beschreibt. Ebenso wichtig sind die Dauer der Einstellung und die vorangehenden oder folgenden Bilder. Im ersten Beispiel induziert das erste Foto der Baracke von außen (Abb. 12) die Lesart der folgenden Innenansicht als Blick in genau jene Unterkunft, die das erste Foto zeigt und von der das folgende «Miller-Foto» lediglich eine andere Perspektive gibt. Da das «Miller-Foto» gar nicht lange genug zu sehen ist, erscheinen die folgenden Ausschnitte der Blickwechsel als ihm zugehörig. Die unterschiedliche Dauer von Bildfolge und Kommentar führt in *BUCHENWALD* zu einem Verhältnis von Bild und Ton, das im Anschluss an Keilbach (2004, 551), die sich hier auf Alexander Kluge bezieht, als «mittlere Abstraktion der Verkehrssprache» bezeichnet werden kann; die Aufnahmen zielen nicht auf eine historisch einmalige Situation, sondern auf irgendeine Situation in irgendeiner Baracke. In *BUCHENWALD. AUSHALTEN, WIR EILEN EUCH ZU HILFE* wird das Bild dagegen für den Betrachter spezifisch sichtbar gemacht: Die präsentierten Details erzeugen schließlich zwischen Bild(ern) und Ton einen Widerspruch. Mit diesem Widerspruch zwischen gehörter Gefährdung und gesehener Verletzlichkeit differenzieren sich die Affekte des Betrachters aus: Während wir mit den Abgebildeten Mitleid empfinden, erscheint die Zeugin zunehmend als «unbelehrbar». Damit produziert die Szene einen Topos, der sie an übergeordnete Diskurse anschließbar macht, in denen die rhetorische Figur der «Unbelehrbaren» ihren Ort hat; in einer Geschichtserzählung nämlich, die von vornherein didaktisch auf die Lehren zielt, die aus «der Geschichte» für die Gegenwart zu ziehen sind.

Lagerbilder als «Schwellenbilder»

Von der Fotografie kann die von Grossklaus entwickelte Kategorie des «Schwellenbildes» problemlos auf filmische Bilder ausgeweitet werden. Die eigens für die Einführungsfilme neu gedrehten Aufnahmen zeigen stets die gleichen Motive: menschenleere Zufahrtswege, den Stacheldraht, das ebenso stets menschenleere Areal der Gedenkstätte mit ihren wenigen restaurierten Bauten. Gerade in solchen Schwellenbildern bilden sich Kontinuitäten symbolischer Darstellung aus, die auch von einem politischen System zum anderen überdauern.

Das Bild des Tores zählt zu den prominentesten Symbolbildern in der Darstellung der Lager und wird in fast jeder Publikation zum Thema erwähnt. In allen Filmen der DDR werden Schließung und Öffnung des Tores narrativ eingesetzt und im wesentlichen nachinszeniert. Sein Durchschreiten von außen markiert den Eintritt in ein System der Unmenschlichkeit, seine Öffnung analog die Befreiung. In *BUCHENWALD* (1961) wird dieser Eintritt durch «ein Tor zur Hülle» (Kommentar) in Form einer Kamerafahrt und eines Schwenks zurück auf das sich schließende Tor und seine gut erkennbare Inschrift («Jedem das Seine») subjektiv nachvollzogen. Auffallend unausgearbeitet findet sich das Motiv nur in *UND JEDER HATTE EINEN NAMEN* (1974), wo sich der Eingang bereits im Prolog vor dem Titel findet. Von außen wird auf das Tor gezoomt, bis die Inschrift spiegelverkehrt bildfüllend zu sehen ist. Dann erfolgt ein Umschnitt und man sieht die Schrift von innen. Lapidar erklärt der Kommentar: «An dieser Stelle entstand 1937 das faschistische Konzentrationslager Buchenwald.» Auch die Darstellung des Ausgangs bleibt auf wenige Bilder beschränkt. Zwischen den Aussagen zweier Zeugen über die Selbstbefreiung findet sich lediglich eine Zeichnung vom «Sturm auf das Tor». Die Kargheit dieser Inszenierung korreliert mit der in diesem Film dominanten Perspektive des illegalen Lagerkomitees, die sich ganz auf die Organisation des Widerstands gegen die SS und die Übernahme der Macht im Lager konzentriert.

Nach der Wiedervereinigung entfällt das Narrativ von Einschluss und Öffnung, dafür vermehren sich die narrativ nicht motivierten Bilder des Lagergeländes «heute», deren auffällige Wetter- und Lichtverhältnisse Detlef Hoffmann (1996, 245f) in der romantischen Malerei des 19. Jahrhunderts vorformuliert sieht. Als geradezu «stilbildend» für Fotografien der Konzentrationslager²⁷ betrachtet er «das dramatisierende Spiel mit extremen Lichtverhältnissen» (S.

27 Hoffmann schreibt über Bilder von Auschwitz, aber seine Aussagen treffen für Buchenwald in gleicher Weise zu.

246), das so einfach nicht zu decodieren sei, in jedem Fall aber durch seine «Anmutung» Bedeutung erheische:

Morgenrot und Sonnenstrahlen, Regentropfen und Gewitterstimmung, winterlicher Schnee oder Nebel sind uns an diesem Ort des Verbrechens vertraut. Sie zitieren die symbolische Ordnung der zyklischen Zeit, die aus einem gesetzmäßigen Rhythmus von Werden und Vergehen besteht. Bilder dieser Art versöhnen, erfüllen damit an dem verfluchten Ort die Sehnsucht nach einer Deutung» (ebd.).

Schon O BUCHENWALD (1984) setzte auf dramatische Lichteffekte; das Gelände, der Stacheldraht (mehrfach in Groß- oder Detailaufnahmen) und das Tor werden häufig im dunklen Abendrot oder aber im Schnee gezeigt. Ähnliche Aufnahmen finden sich in BUCHENWALD 1937–1945 (1994), gehäuft treten sie in KZ BUCHENWALD. AUSHALTEN, WIR EILEN EUCH ZU HILFE (1995) auf. Der Schluss des Films zeigt in acht Einstellungen menschenleere Nachtaufnahmen des von Scheinwerfern erhellten Geländes im Schnee. Unter ihnen finden sich eine Großaufnahme des Stacheldrahts vor dem Lichtkegel der Lampe (Abb. 13), eine Großaufnahme der Lampe selbst, das entfernte Tor mit Scheinwerfer, der angestrahlte Lagerzaun. Die letzte Aufnahme ist ein langer Schwenk vom entfernt zu sehenden Krematorium nach links über die beleuchtete Schneedecke. Zu hören sind dramatische Musik, Windgeräusche und zum Schluss ein Geräusch wie eine zufallende Tür. Über diese letzte Einstellung schiebt sich von rechts der Abspann.

Neben der erwähnten narrativen Funktion dieses Epilogs, zwei von Zeugen formulierte argumentative Alternativen unentscheidbar zu machen, lässt er sich als Symbolisierung der eigenen Arbeit auffassen, die das im Dunkel unter dem Schnee, d.h. in der «unerreichbaren» Vergangenheit Verborgene nicht aufdecken, sondern nur noch punktuell «beleuchten» kann. Die implizierte Unaufhebbarkeit der Distanz zwischen dem, was hier war, und dem, was wir heute darüber sagen können, schließt an solche Diskurse über die Lager an, die das Versagen symbolischer Tradierungssysteme angesichts einer zu schrecklichen Erfahrung postulieren. Dass auch solche im Modus generalisierter Sprachkritik sich formulierende Positionen auf Medien angewiesen sind, bleibt ein Paradox, das zu transzendieren die menschenleeren Bilder zwar für sich in Anspruch nehmen, nicht aber einlösen können. Ihren Symbolwert gewinnen sie ausschließlich aus ihrer massenhaften Zirkulation und damit durch Konventionalisierung. Ausgerechnet in ihnen einen Beleg dafür sehen zu wollen, «daß das Grauen fotografisch nicht mehr einzuholen ist» und dass die Bilder «durch ihren melancholischen Duktus als Forschungen nach den Spuren der Zeit [figurieren], die dem Betrachter letztlich eine Entschlüsselung des Geschehens verweigern» (Wiedenmann 2004,



Abb. 13

347/8), erhebt Kitsch in den Stand metaphysischer Unaussprechbarkeit. Die Behauptung, Gegenstand solcher Fotografien sei «die fotografische Selbstbefragung aller Bilder über den Holocaust» (S.346), sie stellen mithin eine «kritische Selbstreflexion» medialer Möglichkeiten dar, schließt an den impliziten Ikonoklasmus an, der die Debatten über die «Ikonen der Vernichtung»

(Brink 1998) vielfach begleitet. Da die Aufnahmen der Lager und Leichen ubiquitär und alltäglich sind, sollen sie durch solche Bilder ersetzt werden, auf denen allenfalls noch die Spuren der Verbrechen in höchst symbolischer Funktion auf deren Uneinholbarkeit verweisen. Eine solche Position läuft Gefahr, politisch fungibel zu sein und wortwörtlich «mit dem Schnee des Vergessens» zu bedecken, was der Zukunft vielleicht im Wege steht. Anstatt die Bilder zu verweigern, wäre demgegenüber auf Quellenkritik und Bildhistoriografie zu bestehen, mit dem Ziel, alternative Rhetoriken zu entwickeln, die die politische Dimension der Bilder gerade nicht «dem Schmerz des Kosmos»(Hoffmann 1996, 246) überantworten, sondern im Gegenteil sichtbar werden lassen. Beispiele für solche Strategien der «Relektüre» (Keilbach 2004, 558) ließen sich in Filmen finden, die die Bilder selbst befragen. Die Auftragsfilme der Gedenkstätte Buchenwald gehören nicht in diese Kategorie.

Schlussbemerkung

Neben der «Ästhetik der Schwellenbilder» weisen die Buchenwald-Filme eine Reihe weiterer Gemeinsamkeiten auf, die sich alle auf ihre Funktion zurückführen lassen. Stets wählen sie eine didaktische Narration, die die Entstehung des Lagers aus der Geschichte des Nationalsozialismus zu erklären versucht,²⁸

28 Mit Ausnahme der monothematischen Fernsehproduktion des WDR, die ihr Thema aber in der Form didaktisch aufbereitet, dass sie dem Zuschauer die Wahl zwischen zwei Alternativen lässt.

und immer bildet der Kommentar, wie unterschiedlich seine Gestaltung im einzelnen auch sein mag,²⁹ die primäre pädagogische Instanz, die das zu lernende historische Wissen formuliert und vermittelt.

Unabhängig von ihrer jeweiligen Gewichtung werden eine Reihe von Fakten und Ereignissen in allen Filmen genannt: unterschiedliche Methoden des Strafens und Folterns, die medizinischen Experimente, die Einrichtung von Krematorium und Genickschussanlage, die zunehmende Internationalisierung des Häftlingsbestands im Laufe des Krieges, die Überfüllung des Lagers, der sich organisierende Widerstand, schließlich die Befreiung und die Maßnahmen der amerikanischen Armee. Gemeinsam ist den Filmen ferner, dass sie für die Beantwortung der Frage nach den Ursachen auf die jeweils vorherrschende Deutung des Nationalsozialismus zurückgreifen. Weist das DDR-Narrativ dem kriegstreibenden Monopolkapitalismus die Hauptverantwortung zu, betonen die Filme nach der Wiedervereinigung im Einklang mit den gängigen Mustern westdeutscher Geschichtsschreibung die Rolle des Führerprinzips und der rassistischen Konstruktion der arischen Volksgemeinschaft.

Die jüngste Entwicklung der Gedenkstätten und ihrer Filme lässt sich durchaus als Bestätigung der Gegenwartsdiagnose Pierre Noras werten. Stellte die DDR für das kollektive Gedächtnis ihrer Bürger noch eine «große Erzählung» bereit, so kann man seit der Wiedervereinigung eine Vermehrung partikularer Geschichten und Gedächtnisse feststellen, denen die Gedenkstätte tatsächlich nur noch einen Ort bietet, ohne sie miteinander versöhnen zu können oder zu wollen. An die Stelle des von Staat und Partei noch intentional gelenkten Gedenkens tritt die geschichtsdeutende Macht der Historiker als Experten, die gleichsam stellvertretend für den Staat in diversen Gremien den Stand ihrer Wissenschaft zur Geltung bringen.³⁰ In den Filmen der DDR ordnen sich die Berichte der Zeugen der Staatserzählung noch unter, während die Filme nach der Vereinigung funktional arbeitsteilig verfahren: Die Zeugen berichten ausschließlich von den Begebenheiten des Alltags, während die Erläuterung historischer Zusammenhänge dem Kommentar vorbehalten bleibt, der auf histori-

29 In *UND JEDER HATTE EINEN NAMEN* setzt er sich aus vielen Stimmen zusammen, in *O BUCHENWALD* wird eine fingierte Binnenperspektive eingenommen, die abrupt in eine objektive Haltung übergeht, in *BUCHENWALD 1937–1945* rahmt die subjektive Perspektive des Briefeschreibers den Film lediglich ein, während der Kommentar in der Objektivität verbleibt, und in *KZ BUCHENWALD. AUSHALTEN, WIR EILEN EUCH ZU HILFE* ist die Stimme weiblich.

30 Die bereits erwähnte Expertenkommission arbeitete unter Vorsitz des Historikers Eberhard Jäckel. Seit Ende der 1980er Jahre war Jäckel als Privatperson aktiv als Befürworter des Mahnmals für die ermordeten Juden Europas (Holocaust-Mahnmal) in Berlin beteiligt, das nach der Wiedervereinigung zunehmend zur Staatsangelegenheit wurde. Die Parallelitäten in den Auseinandersetzungen bei beiden Fällen sind frappierend.

scher «Fachberatung» beruht. Anders als noch bei Walter Bartel sind die Experten nicht mehr sichtbar, und sie arbeiten vielfach in den Gedenkstätten selbst, deren Aufgabenstellung sich verändert hat. Historisch gehen die Gedenkstätten vom unmittelbaren Interesse der Überlebenden an Gedenk- und Mahnorten aus und entwickeln sich zunehmend zu Forschungs- und Bildungseinrichtungen. In ihren Bilderpolitiken aber bleiben auch die historischen Experten abhängig von ökonomischen Interessen privater Archive, und ihre Auswahlmöglichkeiten sind vorstrukturiert von einer medialen Geschichtsdidaktik, die vom Fernsehen³¹ mitformuliert wird und mit Bilderfolgen operiert, die durch ständige Wiederholung zu chiffrhaften Kurznarrativen geronnen sind. So wurde der schon in O BUCHENWALD (1984) etablierte Topos der abwesenden Vergangenheit, der in den Aufnahmen des menschenleeren Lagergeländes Gestalt gefunden hat, ebenso wenig revidiert³² wie die Thematisierung der individuellen Erinnerung, die von jenen, die es nicht miterlebt haben, vielleicht schon gar nicht mehr verstanden werden kann.

Hingegen verändern sich die Subjektivierungsstrategien der Filme von der Konstruktion eines kollektiven «Wir» aller Antifaschisten hin zu den nicht mehr im Voraus bekannten Nachgeborenen. Produziert in den frühen Filmen noch die gesamte Narration Affekte, so gehen diese zunehmend auf die Zeugen über, und mit der funktionalen Aufteilung der Erzählung in Zeugenbericht und Kommentar wandelt sich auch das zu Erinnernde selbst: In den Filmen der DDR zielte die im Schwur gipfelnde Moral auf die Lehren, die aus der Vergangenheit zu ziehen sind, und die Filme zementierten ein Kollektiv, das diese Lehren unter Staatsaufsicht auch zieht. Für die Nachgeborenen ist dies schwieriger; zwar adressieren die Filme auch sie als «Lernende», doch das historische Wissen, das sie sich aneignen sollen, wird abstrakter und die Lehren, die sie daraus ziehen, sind individuellen Wahlentscheidungen anheimgestellt. Umso mehr sind die neueren Filme auf den Kontext des übrigen pädagogischen Angebots der Gedenkstätte angewiesen, aus dem jeder Besucher individuell seinen Lern-Schwerpunkt wählen kann, ebenso wie auf die Narrative deutscher Geschichte, die außerhalb der Institution zirkulieren und auf die die Filme Bezug nehmen. Will man den Ort der Filme «im Haus der Nation» ernsthaft kartografieren, so wird man um eine Analyse der strukturellen Verzahnung der Ge-

31 Auch die Zusammenarbeit der Gedenkstätten mit dem Fernsehen ist nicht neu, sondern wurde schon in der DDR betrieben, s. Heimann 2005.

32 Ganz im Gegenteil: Aufnahmen einer menschenleeren Topografie, die nur noch von symbolträchtig restaurierten Relikten wie Lagertor, Stacheldrahtzaun oder dem Krematorium besetzt ist, bilden momentan einen dominanten Bildvorrat aus. Im Museumsshop Buchenwald wird eine Postkartenserie in Schwarzweiß mit ausschließlich solchen Motiven verkauft.

denkstättenarbeit mit einer Vielzahl anderer – staatlicher sowie nicht-staatlicher – Institutionen ebenso wenig herkommen wie um eine Beschäftigung mit der Materialität der in ihnen jeweils dominanten Diskurse.

Ein solches Projekt trifft allerdings auf Schwierigkeiten, die unmittelbar mit der Ausdifferenzierung medialer Zugriffsformen zusammenhängen. Die ästhetischen Strategien der Filme wie auch das mit ihnen verzahnte Gesamtangebot der Gedenkstätte zeugen von einer zunehmenden Individualisierung der Besucher, der ihrerseits eine Ausdifferenzierung der Opfer entspricht. Ganz im Einklang mit dem von Nora beschriebenen Zwang zur Konstitution spezifischer Gruppengedächtnisse und -identitäten gliedern sich die ehemaligen Häftlinge mittlerweile nach «Opfergruppen», die jeweils eigene Gedenkformen kultivieren³³ und ihren «Anteil» an den offiziellen Gedenktagen beanspruchen, deren Dramaturgie ihre Differenzen kaum noch homogenisieren kann. Entsprechend versucht der neueste Film KZ BUCHENWALD/POST WEIMAR (1999) mit einer fast statistischen Aufzählung von «Kommunisten, Sozialisten, Juden, Christen, Zeugen Jehovas, Asozialen, Sinti, Roma und Homosexuellen» die «Opfergruppen» ebenso «angemessen» differenziert zu repräsentieren, wie diese sich selbst beschreiben.

Als inzwischen nur noch halbstaatliche Einrichtung, die für ihre Aufrechterhaltung finanzielle Eigenleistungen erbringen muss, kommt der Gedenkstätte Buchenwald die Rolle eines Produzenten zu: Gedenkstätten organisieren mittlerweile bundesweit gezeigte historische Ausstellungen³⁴ und verkaufen von ihnen selbst in Auftrag gegebene Produkte wie Bücher, Fotografien und eben auch die Einführungsfilme in ihren Museumshops. Der wirtschaftliche Druck, den der Staat auf die Gedenkstätten ausübt, wird dazu beitragen, dass diese Filme in Zukunft auch vermehrt außerhalb der Gedenkstätten zirkulieren, in von den Herstellern nicht kontrollierbaren Sphären der Öffentlichkeit, in denen sie in der Konkurrenz mit anderen Medienprodukten bestehen müssen.³⁵ Unvermeidbar wird sich damit auch die Ästhetik der Filme ändern, die bisher ihrer Funktion geschuldet, «curricular angelegt und durchgezählt»³⁶ war, um das Gedenken an den von der Institution repräsentierten historischen Ort anzuleiten

33 Seit der Vereinigung hat die Anzahl von Gedenktafeln, -steinen und sonstigen Monumenten auf dem Lagergelände entsprechend zugenommen.

34 Die Gedenkstätte Buchenwald realisierte beispielsweise die Ausstellung «Techniker der Endlösung. Topf & Söhne. Die Ofenbauer von Auschwitz», die vom 19.06.05–18.09.05 im Jüdischen Museum Berlin und vom 23.10.05–05.02.06 im Stadtmuseum Erfurt gezeigt wurde.

35 Noch sind die Verkaufszahlen der entsprechenden Videos gering: Laut Stein wurden von KZ BUCHENWALD/POST WEIMAR in 2004 364 Stück, in 2005 274 deutsche, 90 englische und 83 französische Fassungen verkauft.

36 Telefonat am 11.01.06.

und zu formen. Möglicherweise wird es bald gar keinen «Einführungsfilm» mehr geben. Seine Funktion könnten, wie in anderen Museen schon üblich, eine Reihe audiovisueller Materialien übernehmen, die auf Touchscreen-Bildschirmen zum je individuellen Gebrauch abrufbar sind. Das zur «Privatsache gewordene Gedächtnis» (Nora 1998) erweist sich daher als genau durch solche medialen Praktiken strukturiert und mitkonstituiert. Die Medien, deren Techniken und Produkte sich ausdifferenzieren, geben mit den Bedingungen ihrer Rezeption (allein vor dem Fernseher oder mit Kopfhörern vor Monitoren) die Modalitäten der individualisierten Aneignung von Gedächtnisinhalten bereits vor. Man könnte daher von einer medientechnologisch implementierten und normativen Standardisierung des Modells von individuellem und individualisiertem Gedenken sprechen, dem auf der Ebene der Inhalte eine ähnliche Standardisierung entspricht: Die Videos von Steven Spielbergs *Shoah Foundation* beispielsweise schildern alle die individuellen Schicksale von Deportierten und folgen in ihren Interviews stets dem gleichen Frageschema, das rund um die Welt zum Einsatz kam.³⁷

Unter solchermaßen medientechnisch wie -ästhetisch globalisierten Bedingungen wird es zunehmend weniger darauf ankommen, dass «alle» «das Gleiche» sehen, sondern vielmehr darauf, dass «jeder» «etwas sieht». Der grundlegende Imperativ der Auftragsfilme bleibt dennoch erhalten und wird (noch) nicht in Frage gestellt. Anstatt: *Erinnert Euch!* mag er jetzt zwar lauten: *Erinnere dich!*, doch in der Konjunktion von Lehre und Gedenken liegen nach wie vor das historische Telos und der praktische Zweck der Filme.

Filmografie der Buchenwald Gedenkstätten-Filme³⁸

DDR

BUCHENWALD (1961)

Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilm. *Regie:* Günther Weschke. *Sprecher:* Wolfgang Heinz. *Länge:* 26 Min.

37 Auch im Jüdischen Museum in Berlin gleichen sich die auf Monitoren abrufbaren Beiträge, die ebenfalls individuelle Schicksale von Deportierten rekonstruieren.

38 Für die Bereitstellung der Filme sowie für weitere Hinweise bedanke ich mich bei Daniel Gaele, Harry Stein und Ronald Hirte von der Gedenkstätte Buchenwald.

UND JEDER HATTE EINEN NAMEN (1974)

Produktion: DEFA-Studio für Kurzfilme. *Buch und Regie:* Gerhard Jentsch. *Kamera:* Wolfgang Niestradt. *Sprecher:* Peter Sturm. *Länge:* 46 Min.

O BUCHENWALD (1984)

Produktion: DEFA-Studio für Trickfilm in Kooperation mit dem Fernsehen der DDR. *Buch und Regie:* Ulrich Teschner. *Kamera:* Herbert Wegner und Harald Klix. *Sprecher:* Matthias Winde. *Länge:* 26 Min.

BRD

BUCHENWALD 1937–1945 (1993/94)

Produktion: Chronos-Film. *Buch und Regie:* Michael Kloft. *Kamera:* Manfred Köhler. *Sprecher:* Harry Kühn. *Länge:* 30 Min.
(Dieser Film wurde zwar von der Gedenkstätte in Auftrag gegeben, für die Vorführung aber verworfen; bis 1995 wurde weiter O BUCHENWALD gezeigt)

KZ BUCHENWALD. AUSHALTEN, WIR EILEN EUCH ZU HILFE (1995)

Produktion: WDR. *Buch und Regie:* Ursula Junk. *Kamera:* Jürgen Paul, Günter Keils. *Redaktion:* Elke Hockerts-Werner (für die TV-Ausstrahlung Felix Kuballa). *Länge:* 30 Min.

KZ BUCHENWALD/POST WEIMAR (1999)

Produktion: Chronos-Film. *Buch und Regie:* Margit Eschenbach. *Kamera und Schnitt:* Bernhard Schönherr. *Sprecher:* Peter Simonischek, Gerd Wameling. *Länge:* 30 Min.

Literatur

- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (1994) Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Hg. v. Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt & Siegfried Weischenberg. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 114–140.
- Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth (Hg.) (2004) *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Schoab*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Brink, Cornelia (1998) *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Berlin: Akademie Verlag.

- Brink, Cornelia (1999) Buchenwald 1945. Blicke auf ein Foto. In: *Freibeuter* 80, S. 87–93.
- Classen, Christoph (1999) *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*. Köln/Weimar: Böhlau.
- Cornelißen, Christoph (2003) Was heißt Erinnerungskultur? Begriff-Methoden-Perspektiven. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 54/10, S. 548–563.
- Crivellari, Fabio u.a. (Hg) (2004) *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*. Konstanz: UVK.
- Diner, Dan (1996) Gedächtnis und Methode. Über den Holocaust in der Geschichtsschreibung. In *Auschwitz. Geschichte, Rezeption und Wirkung*. Hg. v. Fritz Bauer Institut. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 11–22.
- Frei, Norbert/Knigge, Volkhard (Hg) (2002) *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. München: Beck.
- Grossklaus, Götz (2004) «Archive» II: Das Gedächtnis der Bilder. Photographische «Archive» und Formen der medialen Erinnerung. In: Ders.: *Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 55–94.
- Heimann, Thomas (2005) *Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945–1990)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Hoffmann, Detlef (1996) Auschwitz im visuellen Gedächtnis. Das Chaos des Verbrechens und die symbolische Ordnung der Bilder. In: *Auschwitz. Geschichte, Rezeption und Wirkung*. Hg. v. Fritz Bauer Institut. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 223–256.
- Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg) (2003) *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8.
- Junk, Ursula (2005) Damals schockierte es die Welt. Die Geschichte eines Fotos aus Buchenwald. Hörfunkmanuskript WDR. [<http://www.wdr5.de/sendungen/feature/451121.phtml> (Zugriff am 14.11.05)].
- Keilbach, Judith (2003) Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen. In: Hohenberger/Keilbach, S. 155–174.
- Keilbach, Judith (2004) «Neue Bilder» im Geschichtsfernsehen. Über Einsatz und Verwertung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus. In: Crivellari u.a., S. 543–568.
- Knigge, Volkhard (1996) Die Gedenkstätte Buchenwald. Vom provisorischen Grabdenkmal zum Nationaldenkmal. In: *Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag. Antifaschismus: Geschichte und Neubewertung*. Hg. v. Claudia Keller. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, S. 309–331.
- Knigge, Volkhard (1998) *Tatort-Leidensort-Friedhof-Gedenkstätte-Museum. Notizen für eine KZ-Gedenkstättenarbeit der Zukunft*. [download/1300/Tatort.pdf (Zugriff am 08.12.04)].
- Knigge, Volkhard (2000) «Die meisten Besucher halten Erinnerung für etwas ganz Authentisches». Ein Gespräch mit Dr. Volkhard Knigge zur Realisierung der Neukonzeption der Gedenkstätte Buchenwald. In: Fritz Bauer Institut (Hg): *Newsletter zur Geschichte und Wirkung des Holocaust* 18. (Zugriff am 8.12.04).

- Knoch, Habbo (2001) *Bilder der Tat. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Koch, Gertrud (1992) *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kößler, Gottfried (1996) Auschwitz als Ziel von Bildungsreisen? Zur Funktion des authentischen Ortes in pädagogischen Prozessen. In: *Auschwitz. Geschichte, Rezeption und Wirkung*. Hg. v. Fritz Bauer Institut. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 299–303.
- Kramer, Sven (Hg) (2003) *Die Shoah im Bild*. München: Boorberg Verlag (Edition Text und Kritik).
- Lindeperg, Sylvie (2003) Spuren, Dokumente, Monumente. Filmische Verwendungen von Geschichte. Historische Verwendungen des Films. In: Hohenberger/Keilbach, S. 65–81.
- Lüttgenau, Rikola-Gunnar (2001) Buchenwald wird in die DDR eingemeindet. In: *Konzentrationslager. Geschichte und Erinnerung. Neue Studien zum KZ-System und zur Gedenkkultur*. Hg. v. Petra Haustein u.a. Ulm, S. 27–43.
- Niethammer, Lutz (1996) Die SED und die roten Kapos von Buchenwald. In: *Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag. Antifaschismus: Geschichte und Neubewertung*. Hg. v. Claudia Keller. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, S. 333–350.
- Nora, Pierre (1998) Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte. In: Ders.: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 11–42.
- Nora, Pierre (2002) Gedächtniskonjunktur. In: *Transit 22*, S. 1–7 (Seitenangaben nach der Netzversion) [(Zugriff am 14.11.05)].
- Paech, Joachim (2003) Ent/setzte Erinnerung. In: Kramer, S. 13–30.
- Reichel, Peter (1999) *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Schulz, Martin (2004) Fotografische Repräsentationen der Schoah. Zur ikonoklastischen Kritik an ihrer bildmedialen Vergegenwärtigung. In: Bannasch/Hammer, S. 191–210.
- Wiedenmann, Nicole (2004) ‚So ist das, was das Bild dokumentiert, das Gegenteil dessen, was es symbolisiert‘. Holocaustfotografie im Spannungsfeld zwischen Geschichtswissenschaft und Kulturellem Gedächtnis. In: Crivellari u.a., S. 317–349.
- Wilharm, Irmgard (2005) Filme in der Gedenkstättenarbeit. In: *Leitlinien des politischen Handelns. Freundesgabe für Rolf Wernstedt zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Wolfgang Jüttner, Oskar Negt & Heinz Thörmer. Hannover: Offizin, S. 96–105.
- Zimmer, Hasko (1999) *Der Buchenwald-Konflikt*. Münster: Agenda Verlag.