

ARCHIV-VERSION

Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung
Potsdam e.V.

<http://zeitgeschichte-digital.de/Doks>



Ulrike Koppermann

Bildraum und Ausstellungsraum. Reenactment und Immersion?

<https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2121>

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *Visual-History* am 22.02.2021 mit der URL: <https://visual-history.de/2021/02/22/bildraum-und-ausstellungsraum-reenactment-und-immersion/> erschienenen Textes

Copyright © 2021 Clio-online – Historisches Fachinformationssystem e.V. und Autor/in, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist zum Download und zur Vervielfältigung für nicht-kommerzielle Zwecke freigegeben. Es darf jedoch nur erneut veröffentlicht werden, sofern die Einwilligung der o.g. Rechteinhaber vorliegt. Dies betrifft auch die Übersetzungsrechte. Bitte kontaktieren Sie: <redaktion@zeitgeschichte-digital.de> Für die Neuveröffentlichung von Bild-, Ton- und Filmmaterial, das in den Beiträgen enthalten ist, sind die dort jeweils genannten Lizenzbedingungen bzw. Rechteinhaber zu beachten.



22. Februar 2021

Ulrike Koppermann

Thema: NS

Rubrik: Ausstellungen

BILDRAUM UND AUSSTELLUNGSRAUM – REENACTMENT UND IMMERSION?

Folgende Beiträge
könnten Sie auch
interessieren:

„The Nazis took photographs of their victims to humiliate and degrade them. Are we not *colluding with them* by displaying them ourselves? [...] Must the torment and deaths of millions be *replayed* on museum walls around the world for millions *to watch*? [...] The photograph of the old woman and the children has been erected so that they face down a long track which once led to the gas-chamber [...]. Whoever they were, they have been condemned to tread the path *for ever*. Returning their image to Birkenau may be their *final humiliation*. [...] Didn't they suffer enough the *first* time around?“^[1]

Es sind ethische, nicht historische oder ästhetische Fragen, mit denen die Dokumentarfotografin Janina Struk in den letzten Absätzen ihrer Studie „Photographing the Holocaust“ die Leser*innen konfrontiert. Sie gibt zu bedenken, ob nicht die heutige Verwendung der von Tätern gemachten Fotos einer konspirativen Demütigung der fotografierten Opfer gleichkäme und die abgebildeten Leidensmomente aktiv fortsetze und wiederhole, während Millionen Besucher*innen dabei zusehen.



Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau, 2018. Foto: Kathrin Janzen ©

Treading the Path

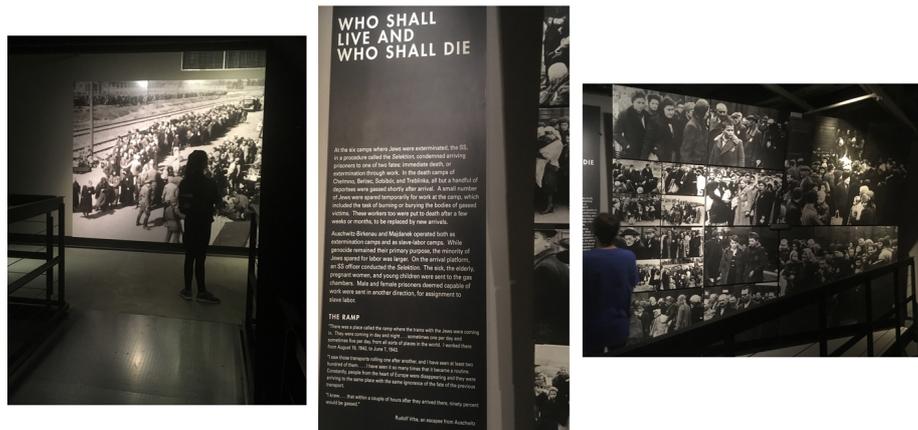
Janina Struk erwähnt in ihrer als Fragen formulierten Kritik ein Ausstellungsbeispiel: Auf dem Gedenkstättenengelände des früheren KZ Auschwitz II (Birkenau) sind große Stelen aufgestellt, die Fotos aus dem Album „Umsiedlung der Juden aus Ungarn“^[2] an ihren vermutlichen Aufnahme-Orten zeigen. Die Fotos machten zwei Fotografen des SS-Erkennungsdienstes im Sommer 1944 während der Ankunft der Deportationstransporte und der „Selektion“ der Juden und Jüdinnen aus Ungarn. Auf dem von Struk angesprochenen Foto erkennt man im Bildvordergrund einen Sandweg, auf dem die Frau und Kinder gehen, im Bildhintergrund sind Betonpfeiler zu sehen, zwischen denen Stacheldraht gespannt ist. Auf dem Gedenkstättenengelände sind hinter der Fotosteile wiederum Betonpfeiler zu sehen, zwischen denen Stacheldraht gespannt ist; die Fotosteile stehen am Rande des Sandwegs. Foto und Raum konvergieren; der Bildrand löst sich auf, er schließt das Foto nicht ein oder grenzt es gegen den Ausstellungskontext ab. Direkt rechts daneben steht eine weitere Steile mit einem Foto: auch hier, Frauen und Kinder, Sandweg, Stacheldraht, Betonpfeiler.

Dem visuellen Eindruck dieser Installation ist es geschuldet, dass die Zeitebenen zu verschwimmen scheinen: die Vergangenheit der Fotos und die Gegenwart der Gedenkstätte, das Vermittelte und die Vermittlung. Besucher*innen, so die langjährige Mitarbeiterin der Gedenkstätte Krystyna Oleksy, „erleb[en] auf diese Weise die Ankunft des Zuges, die aussteigenden Menschen, die Vorbereitungen zur Selektion, als die Familien getrennt wurden, den Verlauf der Selektion und den letzten Gang der Menschen in den Tod“.^[3] Eine unbestimmte Differenz zwischen der Gegenwart und der abgebildeten Szene markiert indes deren Schwarz-Weiß-Schattierung; sie erinnert daran, dass es sich um Fotos handelt. Doch was könnte das bedeuten?

Das Abbild der Menschen ist auf den Fotos fixiert, die Fotos sind auf die Stelen gedruckt, die Stelen sind in den Boden eingelassen, das Ganze bleibt statisch. Nur die Bildunterschrift auf der rechten Steile schreibt die Zeit fort: „Jews selected by the SS for immediate death in the Gas Chambers of Crematoria IV and V were herded along this road. Photos taken by the SS, 1944“. Über die Fotos erfahren wir vage die Provenienz, den Entstehungszeitraum und das, was auf den Moment der Aufnahmen folgte. Aus den Fotos erfahren wir mit Roland Barthes' „Es-ist-so-gewesen“ die Anwesenheit einiger

Frauen und Kinder auf diesem Weg, alles andere lassen die Fotos offen. Die Bildunterschrift geht weit über das Sichtbare hinaus, der Text überfrachtet die Fotos informativ, differenziert nicht zwischen ihnen und bedarf ihrer höchstens für einen Hauch fotografischer Evidenz. Der eine Satz wäre ohne die zwei Fotos nicht minder verständlich und übergeht somit zugleich die Frage nach einer (Be-)Deutung der Fotos.[4]

Szenenwechsel



United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), Washington, 2019. Fotos: Ulrike Koppermann ©

Washington D.C., United States Holocaust Memorial Museum (USHMM). Die Ausstellung spielt sich nicht allein an der Wand, auf Text- und Bildtafeln ab, vielmehr entsteht ein *Mise en Scène*, wenn sich Besucher*innen durch gebaute „Bühnenstationen“ bewegen.[5] Sie durchqueren einen Waggon und betreten eine kurze Brücke mit Geländern an jeder Seite;[6] zwei Schritte weiter eröffnet sich zu beiden Seiten ein schmaler Korridor, er führt links entlang weiter in den Ausstellungsrundgang, rechts endet er nach wenigen Schritten. Gegenüber des Waggons erstreckt sich eine mit Fotos bedeckte Wand. Es sind Bilder aus dem gleichen Album wie in der Gedenkstätte Birkenau. Eine senkrechte Texttafel fragt: „Who shall live and who shall die“. Die Kulisse erinnert an einen historischen Ort, von dem die meisten Museumsbesucher*innen nur gehört haben: der als Rampe bekannt gewordene Sandweg zwischen den Gleisen im KZ Auschwitz II (Birkenau).

Wieder überlagern sich Vergangenheit und Gegenwart,[7] die Vektoren der Geschichte und Geschichtsvermittlung kreuzen sich in den Besucher*innen. Treten sie aus dem Waggon, erlaubt der Anblick, der sich ihnen bietet, zwei Möglichkeiten, die Imagination fortzusetzen: Schauen sie nach rechts, ist dort eine zunächst unübersichtliche Menge an Gesichtern, die sich bei längerem Betrachten in 16 Fotos gliedert, auf denen Frauen, Männer, Mädchen und Jungen zumeist vor Deportationszügen stehen. Die oberen Fotos sind herabneigend gehängt, als würden sie fallen, näherkommen: eine Menschenmenge, die sich vom Fußboden bis über den eigenen Kopf erhebt, auf die man zugehen, an der man entlanggehen kann. Die Fotos sind auf Augenhöhe aufgenommen, damit entsprechen sie der Sehgewohnheit, und die meist frontale Kamera-Ausrichtung harmonisiert mit der Blickrichtung der Besucher*innen. Zugespitzt fasst die Religionswissenschaftlerin Ines Seiter zusammen: „Läuft der Besucher den gedachten Weg, wird er deportiert, in einen Eisenbahnwagen gebracht, seiner Habseligkeiten beraubt, die durch Koffer am Boden neben dem Waggon symbolisiert werden, von der Familie getrennt und schließlich kategorisiert.“[8]

Doch gibt es noch eine alternative, konträre Interpretation der Situierung der Besucher*innen: Schauen diese geradeaus, betrachten sie auf dem großen Wandbild zwei Menschenreihen, die vom Bildvordergrund fast bis zum Bildhorizont verlaufen. Frauen und Kinder reihen sich links, Männer rechts. Die Besucher*innen haben das Wandfoto senkrecht vor sich, blicken jedoch perspektivisch von einem deutlich erhöhten

Standpunkt auf die aufgereihten Menschen herab. Ein Fotograf des SS-Erkennungsdienstes machte das Foto vom Dach eines Waggons. Das Waggondach ist am rechten unteren Bildrand abgeschnitten – nur wenige Zentimeter über dem Ausstellungsfußboden vor den Füßen der Besucher*innen. Die Bildunterschrift zum Wandfoto erwähnt den Fotografen nicht, er bleibt als Urheber und in seiner Funktion innerhalb der SS unbekannt.[9]

Raum als bildethische Herausforderung

Eine grundsätzliche, breit diskutierte, bildethische Frage bei Ausstellungen zur Shoah, die auch bei Struk anklingt, ist zunächst, ob von Tätern gemachte Fotos, die Gewalt- und Leidensszenen zeigen, heute ausgestellt werden sollten. Entsprechend ist die (Il-)Legitimität einer Fotoverwendung beispielsweise anhand des Entstehungskontextes und der Drastik des Motivs, der Beweiskraft oder des Quellenwerts des Fotos abzuwägen.[10] Werden Fotos gezeigt, schließt sich die von mir in diesem Beitrag gestellte Frage an, inwiefern die Ausstellungsweise eines Fotos im Zusammenspiel mit seinen Entstehungsbedingungen den Besucher*innen eine bestimmte Betrachtung der Ermordeten und der fotografierten Ereignisse nahelegt.

Oben habe ich ausgeführt, wie auf dem Gedenkstättenengelände Birkenau und im USHMM der örtliche Bezug der Fotos und ihre räumliche Perspektive als Ansatzpunkte dienen, von denen ausgehend die Ausstellungssituation gestaltet und die Präsentation der Fotos inszeniert werden. Auf diese Weise wird jeweils eine Verbindung des historischen Moments des Massenmords mit der Gegenwart der Besucher*innen konstruiert. Gleichzeitig werden die ethischen Dimensionen der Vermittlungsgrenzen und die Mehrdeutigkeit beider Ausstellungssituationen deutlich.

Bei der Fotoinstallation auf dem ehemaligen Lagergelände des KZ Auschwitz II (Birkenau) bietet die Bildunterschrift Kontextinformationen, die auch ohne die Fotos gültig und verständlich wären. Der Vermittlungsauftrag der Fotos ergibt sich – jenseits der fotografischen Evidenz – aus ihrer Platzierung auf dem Gelände. Für die Besucher*innen werden die von Tätern gemachten Fotos aufgestellt und somit Momente der vergangenen Ereignisse bildlich nachgestellt. Doch was bedeutet das für diejenigen, aus deren Vergangenheit diese letzten fotografierten Momente vor ihrer Ermordung in die Gegenwart verlängert werden? Eine Antwort darauf zu finden fällt schwer. Struk sieht hierin eine Fortsetzung, sogar Vollendung der Demütigung – unter Beteiligung der Kurator*innen und Besucher*innen. Die Fotografierten selbst konnten nie gefragt werden.[11]

Vor der Fotocollage im USHMM, den Waggon im Rücken, lädt die spiegelbildliche Konstruktion die Besucher*innen zur Identifikation mit den fotografierten Deportierten ein. Vor dem Wandfoto wird der Standort der Besucher*innen dem Standort des Fotografen durch den immersiven Ausstellungsbau angeglichen. Zuschauer*innen hat es dort, wo die Fotos aufgenommen wurden – im KZ Auschwitz II (Birkenau) –, nicht gegeben. Diese Rolle bieten weder der historische Kontext noch die Fotos oder der Ausstellungsbau den Besucher*innen an.[12] Wenn Besucher*innen dem Antlitz der Opfer begegnen, sich scheinbar unter sie mischen, in welches Verhältnis werden sie dann zu ihnen gesetzt? Unter welchen visuellen und räumlichen Vorgaben nähern sie sich ihnen an?[13] Wie transparent sind für Besucher*innen die Mechanismen, durch die sie im Ausstellungsraum und in der präsentierten Historie positioniert werden?[14]

Wird die evokative Kraft der räumlichen Perspektive und des örtlichen Bezugs der Fotos für ihre Präsentation genutzt, kann die geschaffene Ausstellungssituation bestimmte zeitliche und identifikatorische Relationen zwischen den Besucher*innen, Fotograf*innen und Fotografierten suggerieren. Die Ausstellungsbeispiele haben anschaulich gezeigt, dass diese kuratorische Möglichkeit zur bildethischen Herausforderung wird, wenn im historischen Entstehungskontext der verwendeten Fotos ungleiche Machtverhältnisse herrschten, die auch die fotografische Praxis definierten.

- [1] Janina Struk, *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, London 2004, S. 215f., Hervorhebung U.K.
- [2] Eine erste Edition des Albums wurde 1980 publiziert: Serge Klarsfeld (Hg.), *The Auschwitz Album. Lili Jacob's Album*, New York 1980. Kürzlich erschien eine grundlegende neue Studie zu dem Album: Tal Bruttman/Stefan Hördler/Christoph Kreutzmüller, *Die fotografische Inszenierung des Verbrechens. Ein Album aus Auschwitz*, Darmstadt 2019. Die Gedenkstätte Yad Vashem in Jerusalem präsentiert das Album online: https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/album_auschwitz/index.asp [13.02.2021].
- [3] Krystyna Oleksy, *Das Staatliche Museum Auschwitz. Ausgewählte Probleme aus Geschichte und Gegenwart/The State Museum of Auschwitz. A Selection of Issues from the Past and the Present*, in: *Museen der Stadt Nürnberg (Hg.), Die Zukunft der Vergangenheit. Wie soll die Geschichte des Nationalsozialismus in Museen und Gedenkstätten des 21. Jahrhunderts vermittelt werden? The Future of the Past. How Should the History of the Third Reich be Transmitted in Museums and Memorial Sites in the 21th Century*, Nürnberg 2000, S. 169-179, Zitat S. 173.
- [4] Zur Nach- und Deutungsgeschichte des Fotos: Isabel Wollaston, *The Absent, the Partial and the Iconic in Archival Photographs of the Holocaust*, in: *Jewish Culture and History* (2010), H. 3, S. 439-462, besonders S. 451-455.
- [5] Vgl. Katrin Pieper, *Die Musealisierung des Holocaust. Das Jüdische Museum Berlin und das U.S. Holocaust Memorial Museum in Washington D.C. Ein Vergleich*, Köln 2006, S. 153f., Zitat S. 153. Für einen Vergleich der Präsentation der Fotos aus dem Album am USHMM in Washington D.C., am Ort der Informationen in Berlin, am HL-Center in Oslo, am Holocaust Emlékközpont in Budapest und in Yad Vashem in Jerusalem siehe auch: Katja Köhr, *Die vielen Gesichter des Holocaust. Museale Repräsentation zwischen Individualisierung, Universalisierung und Nationalisierung*, Göttingen 2012, S. 180-188.
- [6] Es gibt auch eine Wegführung, die den Waggon umgeht. Dass Besucher*innen einen Waggon betreten, ist vielfach kritisch kommentiert worden, u.a. Struk, *Photographing*, S. 180; Philip Gourevitch, *Behold now Behemoth: The Holocaust Memorial Museum: One more American Theme Park*, in: *Harper's Magazine*, July 1993, S. 55-62, hier S. 61.
- [7] Vgl. Pieper, *Musealisierung*, S. 134, 137.
- [8] Ines Seiter, *Holocausterinnerung im Museum. Zur Vermittlung zivilreligiöser Werte in nationalen Erinnerungskulturen im Vergleich*, Baden-Baden 2017, S. 100.
- [9] Bei der Collage heißt es hingegen: „[...] At Auschwitz-Birkenau in late May 1944, an SS camp staff member, probably Sergeant Ernst Hoffman [sic!], photographed these new arrivals, Jews deported from Hungary. [...]“
- [10] Vgl. u.a. Cornelia Brink, *Vor aller Augen: Fotografien-wider-Willen in der Geschichtsschreibung*, in: *WerkstattGeschichte* 47 (2008), S. 61-74, online unter https://werkstattgeschichte.de/wp-content/uploads/2017/01/WG47_061-074_BRINK_AUGEN.pdf [13.02.2021]; Michaela Christ, *Gewaltbilder. Über das Zeigen und Betrachten von Fotografien der Extreme*, in: *Stiftung Denkmal für die Ermordeten Juden Europas/Stiftung Topographie des Terrors (Hg.), Massenerschießungen. Der Holocaust zwischen Ostsee und Schwarzem Meer 1941-1944*, Berlin 2016, S. 302-316; Hannah K. Holtschneider, *The Holocaust and Representations of Jews. History and Identity in the Museum*, London/New York 2011; Wollaston, *The Absent, the Partial and the Iconic*.
- [11] Vgl. dazu Christoph Kreutzmüller, *Vom Grauen des Übersehens. Ein Foto aus einem Album aus Auschwitz*, in: *Visual History*, 02.03.2020, <https://www.visual-history.de/2020/03/02/vom-grauen-des-uebersehens-fotoalbum-auschwitz/> [13.02.2021].
- [12] Hierin weicht meine Wahrnehmung des Ausstellungsabschnitts von der Katrin Piepers ab: Vgl. Pieper, *Musealisierung*, S. 138.
- [13] Ähnlich: Raye Farr, *The Use of Photographs as Artifacts and Evidence*, in: Robert Moses Shapiro, *Holocaust Chronicles. Individualizing the Holocaust through Diaries and other Contemporaneous Personal Accounts*, Hoboken/NJ 1999, S. 277-281, hier S. 280.

[14] Vivian Patraka untersucht am Beispiel des USHMM, wie die räumliche Ausstellungskonstruktion Besucher*innen Rollen einnehmen und „performen“ lässt: Vivian Patraka, *Spectacular Suffering. Theatre, Fascism, and the Holocaust*, Bloomington/IN 1999, S. 121-126.

Dieser Artikel ist Teil des Themendossiers: Bildethik. Zum Umgang mit Bildern im Internet, hg. von Christine Bartlitz, Sarah Dellmann und Annette Vowinckel

Themendossier: Bildethik. Zum Umgang mit Bildern im Internet



Das Themendossier „Bildethik. Zum Umgang mit Bildern im Internet“ wird Beiträge präsentieren, die sich aus wissenschaftlicher, archivalischer und musealer Perspektive Fragen der Bildethik in Dokumentations- und Forschungsprojekten, Zeitschriftenredaktionen, Online-Archiven, Museen und Ausstellungen widmen.



Visual History

0

Zitation

Ulrike Koppermann, Bildraum und Ausstellungsraum. Reenactment und Immersion?, in: *Visual History*, 22.02.2021, <https://visual-history.de/2021/02/22/bildraum-und-ausstellungsraum-reenactment-und-immersion/>

DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2121>

Link zur [PDF-Datei](#)

Nutzungsbedingungen für diesen Artikel

Copyright (c) 2021 Clio-online e.V. und Autor*in, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk entstand im Rahmen des Clio-online Projekts „Visual-History“ und darf vervielfältigt und veröffentlicht werden, sofern die Einwilligung der Rechteinhaber*in vorliegt.

Bitte kontaktieren Sie: <bartlitz@zzf-potsdam.de>