

Arno Gisinger

Fotografien aus dem Holocaust - zwischen *negativer Epiphanie* und *Bilderverbot*

Vortrag im Rahmen des Zweiten Zentralen Seminars von ERINNERN.AT

Stadtschlaining, 19. Oktober 2003

(Vortragsfassung –nicht zur gedruckten Publikation)

Manchmal, wenn ich nirgends mehr hinschauen kann, ohne von einer Beschuldigung attackiert zu werden, muß ich mir zu meiner Entlastung einreden, in den Medien sei auch eine Routine des Beschuldigens entstanden. Von den schlimmsten Filmsequenzen aus Konzentrationslagern habe ich bestimmt schon zwanzigmal weggeschaut. (...) Anstatt dankbar zu sein für die unaufhörliche Präsentation unserer Schande, fange ich an wegzuschauen.¹

Die meisten von Ihnen, meine sehr verehrten Damen und Herren, kennen diese viel zitierten und vielfach inkriminierten Sätze aus Martin Walsers *Rede zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels* aus dem Jahre 1998. Ich möchte sie bewusst an den Anfang meines Vortrags stellen, nicht um eine bereits vor über fünf Jahren abgehandelte Gewissensaffäre neu aufzuwärmen, sondern weil mir beim Wieder-Lesen des Textes (und nicht nur dieses Textes) in der Vorbereitung auf unsere Tagung das Phänomen des Weg-Schauens besonders aufgefallen ist. In diesem Sinne möchte ich auch die Themenstellung etwas weiter fassen als im Programm angekündigt.

Das sogenannte "Auschwitz-Album" ist ein exzellentes Beispiel: Nicht nur als inhaltlicher Brückenschlag zu einem der zentralen Tagungsthemen (die Vernichtung der ungarischen Juden), sondern auch und gerade als Befragungsinstrument für ein viel weiteres, medienspezifisches Feld, mit dem ich mich seit einigen Jahren als Fotograf und Historiker beschäftige, nämlich mit der Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der fotografischen und filmischen Darstellung des Holocaust.

¹ Martin Walser, *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede*, Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, S. 17f.

Von den schlimmsten Filmsequenzen aus Konzentrationslagern habe ich bestimmt schon zwanzigmal weggeschaut.

Angesichts eines solchen Satzes ist man zunächst fast zu sagen geneigt: "Fangen Sie doch an, Herr Walser, oder besser noch: fangen *wir* doch endlich an, *hinzuschauen*, aber vielleicht etwas anders als wir es bisher getan haben, bevor wir uns vor lauter Entsetzen immer wieder dazu bringen "wegzuschauen". Was mich bei näherer Betrachtung an diesem Satz jedoch interessiert, zumal er ja nicht von jemandem stammt, dem man die Fähigkeit zur Reflexion und zur sprachlichen Formulierung absprechen könnte, ist zum einen der *Grund* für dieses Wegschauen und zum anderen das, *wovon* wir eigentlich glauben wegschauen zu müssen: die Bilder *vom* Holocaust, die Bilder *über* den Holocaust.

Es geht also um zwei Fragen:

1. Was re-präsentiert eine Fotografie? Was ist dargestellt?
2. Was löst eine Fotografie beim Betrachter / der Betrachterin aus?

Nun könnte man vereinfacht sagen, wie es viele Kritiker der Walser'schen Rede geflissentlich getan haben, dass eine solche Position einfach Ausdruck der apologetischen Haltung zur deutschen (und österreichischen, füge ich hinzu) Vergangenheit sei, eine Position, die sich nicht zufällig seit circa fünfzehn Jahren Gehör zu verschaffen sucht: vom "Historikerstreit" zur "Goldhagen-Debatte", vom Berliner Mahnmal-Disput,² über die Polemiken um die sogenannte "Wehrmachtsausstellung" bis hin eben zu Walsers Abrechnung mit der *political correctness*. Sie kennen alle diese Debatten über eine "Vergangenheit, die nicht vergehen will"! (Die Auseinandersetzung mit dem "Nicht schon wieder dieses Thema!" ist ja auch ein zentrales Anliegen von ERINNERN.AT.) Aber ich denke, dass dieses Erklärungsmuster zu kurz greift. Was stört Martin Walser am Zeigen dieser Bilder? Ist es der Akt des wiederholten Präsentierens oder die Beschaffenheit der Bilder? Oder ist es vielleicht eine bestimmte Lesart, eine ganz bestimmte Kontextualisierung dieser Bilder? Ich glaube, dass Martin Walsers Position - und er ist damit durchaus nicht allein - auch und gerade mit unserem widersprüchlichen

² Diese Debatte wird zur Zeit gerade um eine neue Facette erweitert, die "Degussa"-Affäre.

Umgang mit Bildern, insbesondere mit jenen Bildern, von denen wir so gerne wegschauen würden und die wir doch immer wieder anschauen müssen, zu tun hat.

Das Diktum von der "Darstellung des Unvorstellbaren"

Wäre mir ein unbekanntes Dokument in die Hände gefallen, ein Film, der - heimlich, da Filmen streng verboten war - von einem SS Mann gedreht worden wäre, und der gezeigt hätte, wie dreitausend Juden, Männer, Frauen und Kinder gemeinsam starben, erstickt in einer Gaskammer des Krematoriums Auschwitz II - hätte ich so einen Film gefunden, ich hätte ihn nicht nur nicht gezeigt, ich hätte ihn zerstört. Ich bin unfähig zu sagen, warum. Das versteht sich von selbst.³

Was sich in dieser Aussage des Filmemachers Claude Lanzmann von selbst verstehen soll, berührt in Wirklichkeit eine seit 1945 immer wieder geführte Debatte über Mimesis und Bilderverbot, eine Diskussion über die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer bildlichen Darstellung der Shoah ganz allgemein. Das ikonoklastische Diktum Lanzmanns bezieht sich zunächst auf eine bewusste Ablehnung von sogenannten "Täterdokumenten" und der damit verbundenen unbewussten Wiederaufnahme der "Täterperspektive" in der Erinnerung an die Massenvernichtung. Es drückt gleichzeitig aber auch die allgemeine Skepsis und das Unbehagen gegenüber jeglicher Verwendung von filmischen oder fotografischen Dokumenten aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges aus.

Stichwort: "Der lange Arm der Propaganda."

Es liegt zweifellos in der Ontologie der Fotografie - in der ihr zugesprochenen Eigenschaft der Wirklichkeitsbezeugung - begründet, dass die "schlimmsten Bilder von Konzentrationslagern" (noch einmal das Walser-Diktum) eine solch ungeheure Wirkung entfalten konnten, dass etwa Susan Sontag in den frühen 70er Jahren von einer "negativen Epiphanie", quasi einer "Erleuchtung" *ex negativo* (für mich im übrigen der Gegenentwurf zum Walser'schen *Wegschauen*) der Fotografien aus Dachau und Bergen-Belsen sprechen konnte. Ich zitiere:

³ Claude Lanzmann, *Holocauste, la représentation impossible*, in: *Le Monde* (3. März 1994).

Nichts, was ich jemals gesehen habe - ob auf Fotos oder in der Realität -, hat mich so jäh, so tief und unmittelbar getroffen. Und seither erschien es mir ganz selbstverständlich, mein Leben in zwei Abschnitte einzuteilen: in die Zeit bevor ich diese Fotos sah (ich war damals zwölf Jahre alt) und die Zeit danach - obwohl noch mehrere Jahre verstreichen mußten, bis ich voll und ganz begriff, was diese Bilder darstellten.⁴

Was diese Bilder *tatsächlich* (nämlich in einem historisch-quellenkritischen Sinne) darstellen, mit dieser konkreten Problematik setzen sich Forscherinnen und Forscher in den letzten Jahren in verstärktem Maße auseinander. Eine der prononciertesten Wissenschaftlerinnen auf diesem Gebiet ist zweifellos Cornelia Brink mit ihrer 1998 veröffentlichten Dissertation *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*.⁵

Ich selbst hatte die Chance, vor drei Jahren bei einem sehr umfassenden französischen Projekt unter der Leitung von Clément Chéroux mitzuarbeiten, nämlich der Ausstellung *Mémoire des Camps*.⁶ Ohne auf diese Arbeit im Detail eingehen zu können (ich verweise hierzu auf den Katalog in französischer Sprache bzw. auf die deutschen Übersetzungen der Hauptbeiträge), gab es dort zwei neue Leitgedanken: zum einen die Einbeziehung fotografischer (und fotokünstlerischer) Arbeiten über den Holocaust, die seit 1945 entstanden sind,⁷ und zum anderen ein Plädoyer für die Differenzierung und Genauigkeit im Umgang mit dem historischen Quellenmaterial. Und wieder entzündete – fast reflexartig stereotyp – eine Diskussion über die Fragen der Darstellbarkeit und ihre ethischen Grenzen.⁸

Die Ausstellung (und ihre Begleitpublikation) vertritt bewusst und entgegen aller apodiktischen Darstellungsverbote eine historisch-kritische Position im Umgang mit diesen Bildern ohne jedoch die Betrachterperspektive zu vernachlässigen. Gegen eine solche vermeintlich “kalte” (weil analytische) Lesart und Wirkung von

⁴ Susan Sontag, *Über Photographie* (original *On photography*), Frankfurt am Main 1980, S. 25.

⁵ Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998.

⁶ *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Editions Marval, Paris 2001.

⁷ Arno Gisinger, *La photographie : de la mémoire communicative à la mémoire culturelle*, in: *Mémoire des camps*, a.a.O., S. 179-200.

Fotografien aus dem Holocaust wendete sich unlängst Ulrich Baer, Professor für Deutsche Sprache und Literatur an der New York University, in seinem Buch *Spectral Evidence. The photography of Trauma*, Cambridge/Mass., MIT Press, 2002.⁹ Meine Überlegung, die sich zunächst an die Idee von einer *negativen Epiphanie* - aus der Sicht des Betrachters / der Betrachterin: von den komplementären Impulsen des *Hinschauens* und *Wegschauens* - knüpft, ist demgegenüber die Frage, was Fotografien der Massenvernichtung angesichts solcher historischer Wirkkraft an Erkenntnisgewinn zu leisten vermögen, ohne jedoch das Gefühl der Emphase bei ihrer Betrachtung von vorneherein auszuschließen.

Das Beispiel des Auschwitz-Albums

Freie Besprechung mit Diapositiven im Vortrag. Ich verweise auf die neue Publikation des Albums durch Yad Vashem (2002) sowie die kritische Rezension von Yasmin Doosry: *Vom Dokument zur Ikone: Zur Rezeption des Auschwitz-Albums*.¹⁰

Theoretischer Exkurs: kollektive Erinnerung und Fotografien als "Erinnerungsspeicher"

Lassen Sie mich nach der Analyse des Albums einen kleinen Exkurs zum Phänomen der kollektiven Erinnerung, einem der konjunkturellsten Themen des letzten Jahrzehnts, einfügen:

Der französische Soziologe Maurice Halbwachs entwickelte bereits in den 1920er Jahren den Begriff der *mémoire collective* (der "kollektiven Erinnerung") und wurde damit zum Begründer einer Theorie, die sich gerade heute wieder verstärkt mit der sozialen Bedingtheit von Gedächtnis und Erinnerung beschäftigt.¹¹ Gerade weil wir uns heute in einer Art "Wendezeit" in bezug auf den Zweiten Weltkrieg und den

⁸ Diese Polemik findet sich zusammengefasst bei Peter Geimer, *Bilder trotz allem*. Didi-Huberman über Fotografien aus Auschwitz, in: *Süddeutsche Zeitung* (16. Juni 2003).

⁹ Vgl. dazu die Rezension von Cornelia Brink *Was wir sehen (sollten), wenn wir auf Fotos sehen*, in: *Fotogeschichte* 89 (2003), S. 54-56.

¹⁰ In: *Representations of Auschwitz*, Auschwitz-Birkenau State Museum, 1995, S. 95 – 104.

¹¹ Maurice Halbwachs (1877-1945) lehrte Soziologie zunächst in Straßburg, dann an der Sorbonne in Paris. Er wurde 1944 - zum Zeitpunkt seiner Berufung an das *Collège de France* - deportiert und im

Holocaust befinden: Bald werden die letzten unmittelbaren Zeitzeugen, die diese Periode noch bewußt miterlebt haben, tot sein, und die Erinnerungen an die historischen Ereignisse wird nur noch kulturell weitergegeben werden können.¹²

Eine der Thesen von Maurice Halbwachs geht davon aus, dass Geschichte erst durch Erinnerung gemacht wird, dass Vergangenheit also erst dadurch entsteht, dass man sich auf sie bezieht, und dass eine Gesellschaft, die sich an Vergangenes erinnern will, nach dem Verblassen der direkten Erinnerung "externe Zwischenspeicher" benötigt, in die das kulturelle Gedächtnis zunächst ausgelagert und dann weitergegeben werden kann. Zu diesen "Speichermöglichkeiten" gehören auch und gerade Fotografien. In bezug auf die nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager sind es neben schriftlichen Dokumenten und baulichen Überresten (die mittlerweile vielfach zu Museen und Gedenkstätten geworden sind) heute vor allem Bilder, die unsere Vorstellungen vom Unvorstellbaren prägen.

Status und Funktion fotografischer Quellen in der Geschichtswissenschaft heute

In den 1970er Jahren wurden die mechanisch-chemisch hergestellten Bilder (Fotografie und Film), und mit etwas Verspätung auch die elektronischen (Fernsehen und Video) als relevante sozialhistorische Quellen im Rahmen der Forderung nach neuen Methoden in der Geschichtswissenschaft überhaupt erst entdeckt. Dabei kam es zur Entwicklung unterschiedlichster Ansätze, die teilweise Anleihen aus anderen Disziplinen nahmen, letztlich aber am Anspruch einer allumfassenden und allgemeingültigen Theorie der Fotografie für die Geschichte scheitern mußten. Durch die teilweise Infragestellung der alten Vorgaben und verstärkt durch die Entwicklung neuer Technologien (Stichwort "digitale Revolution" und die damit

März 1945 in Buchenwald ermordet. Sein Hauptwerk erschien bereits 1925 unter dem Titel *Les cadres sociaux de la mémoire*.

¹² Aus der Psychoanalyse wissen wir, dass Erinnerung auf der persönlichen Ebene auch und gerade familiär weitergegeben wird, etwa in der unbewussten Weitergabe der Traumata von überlebenden Shoah-Opfern an die zweite und dritte Generation. Jan Assmann unterscheidet, bezugnehmend auf Halbwachs, in ein *kommunikatives* und ein *kulturelles* Gedächtnis. Dabei hat das kommunikative Gedächtnis eine maximale Dauer von ca. 80 Jahren (biblisch: drei bis vier Generationen, römisch

zusammenhängende alte - neue Frage nach der Verlässlichkeit und Authentizität fotografischer Quellen) hat in den letzten Jahren eine gewisse Enttäuschung über die Stellung der Fotografie innerhalb der Geschichtswissenschaft Platz gegriffen, die jedoch auf der - aus meiner Sicht (und dies wäre zu diskutieren) irrümlichen Vorstellung von diesem Medium als einer "harten" Quelle beruht.¹³ Das Konzept von der Fotografie als einer "weichen Quelle" meint hier nicht die Entbindung von Genauigkeit in der Verwendung von Fotografien, im Gegenteil. Vielmehr bin ich der Überzeugung, dass ein positivistisches Konzept von der Fotografie als "harter Quelle" - nämlich als juristische Beweisführung - in die methodische Sackgasse führt. Die Geschichte der sogenannten "Wehrmachtsausstellung" ist dafür das beste Beispiel.

Deutlich wird dies in der immer wieder diskutierten und durch die neuen Bildtechnologien virulent gewordenen Frage nach der Beweiskraft bzw. der Fälschung von Fotografien, die meines Erachtens grundsätzlich anders gestellt werden müsste. Und zwar nicht einfach: "Drückt dieses oder jenes Bild die Wahrheit über einen bestimmten historischen Sachverhalt aus?", sondern vielmehr: "Welche Rolle spielt ein Bild als spezifischer Erinnerungsspeicher innerhalb eines breiten sozialen Gedächtnisses in bezug auf eine bestimmte historische Epoche?".

Es sollte uns also mehr um die Frage gehen, mit welchen Bildern eigentlich welche Realität abgebildet wird und wie Bilder historisch wirksam werden. Die eigentliche Aufgabe der (Kultur-)Historikerinnen und Historiker wäre dann die Untersuchung der kulturellen Funktionalisierung von Bildern im Rahmen einer etwa von Peter Burke bereits Ende der 80er Jahre geforderten "Sozialgeschichte des Erinnerns", die das Phänomen des kollektiven Gedächtnisses als eine geschichtliche Erscheinung begreift.¹⁴ In Analogie dazu könnte man von einer "Kulturgeschichte der

"saeculum"). Die Hälfte dieser Zeit, also ca. 40 Jahre, ist ein Grenzwert zwischen erster und zweiter Generation (Bsp. Zweiter Weltkrieg und "Historikerstreit" in den 80er Jahren).

¹³ Vgl. dazu ausführlicher: Arno Gisinger, *Für eine Kulturgeschichte der fotografischen Erinnerung am Beispiel visueller Darstellungen des Holocaust*, in: *Zeitgeschichte im Wandel*, 3. Österreichische Zeitgeschichtetage 1997, hrsg. von Gertraud Diendorfer, Gerhard Jagschitz und Oliver Rathkolb, Innsbruck-Wien 1998, S. 472-477.

¹⁴ Peter Burke, *Geschichte als soziales Gedächtnis*, in: Kai-Uwe Hemken, *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, S. 92-112. Ursprünglich erschienen unter dem Titel *History as Social Memory*, in: Thomas Butler (Hg.), *Memory. History, Culture and Mind*, Oxford 1989, S. 97-113.

fotografischen Erinnerung" sprechen, die von der genauen Kenntnis des Mediums ebenso wie von der Analyse des historischen Kontextes und der Einbeziehung des Betrachterblicks ausgehen müsste. Gerade dafür sind die visuellen Darstellungen des Holocaust ein besonders lehrreiches Beispiel, und gerade deshalb sollten wir nicht zwangmal wegschauen, sondern besser zwanzigmal *hinschauen*.

Interessanterweise hat auch die bereits zitierte Susan Sontag ihre vor 30 Jahren aufgestellte Forderung nach einer "Ökologie der Bilder" – damals zweifellos beeinflusst vom pejorativen Schalgwort der "medialen Bilderflut" der 70er Jahre – in ihrem letzten Buch zurückgenommen bzw. relativiert: *Eine solche Ökonomie der Bilder wird es nicht geben. Kein Wächterrat wird den Schrecken für uns rationieren, damit ihm seine Fähigkeit zu schockieren erhalten bleibt.*¹⁵ Dies bedeutet aber auch, dass wir selbst lernen müssen, mit diesen Bildern umzugehen. In diesem Sinne plädiere ich für eine umfassende Berücksichtigung von beiden Prozessen, die an der Entstehung und Wirkung von fotografischen Bildern beteiligt sind, nämlich des Produktionskontextes und des Rezeptionskontextes. Innerhalb des letzteren ist die Frage nach den ethischen Grenzen bei der Betrachtung von Fotografien situiert. Deshalb Susan Sontags Antwort auf ihre selbst formulierten Zweifel:

*Man kann es für eine Pflicht halten, Fotos zu betrachten, auf denen Grausamkeiten und Verbrechen festgehalten sind. Man sollte es in jedem Falle für eine Pflicht halten, darüber nachzudenken, was es heißt, solche Bilder zu betrachten, und wie es um die Fähigkeit bestellt ist, sich das, was sie zeigen, tatsächlich anzueignen. Nicht alle Reaktionen auf solche Bilder unterstehen der Aufsicht von Vernunft und Gewissen.*¹⁶

Um dies zu untermauern und gleichzeitig die Problematik der Bilder des Grauens aufzuzeigen, möchte ich zum Abschluss Armand Gatti, einen der unkonventionellsten und bedeutendsten französischen Theatermacher des 20. Jahrhunderts zitieren, der ebenfalls ein Überlebender der Lager war. Bezugnehmend auf die Bilder von Bergen-Belsen, die u. a. Alain Resnais in seinem Film "Nacht und Nebel" (*Nuit et Brouillard*, 1955) verwendete, auf denen unter anderem zu sehen ist, wie Bulldozer

¹⁵ Susan Sontag, Das Leiden anderer betrachten (original *Regarding the Pain of Others*), aus dem Englischen von Reinhard Kaiser, Carl Hanser Verlag, München - Wien 2003, S. 125f.

¹⁶ Ebda, S. 111.

Berge von Leichen in Massengräber schieben, formuliert Armand Gatti folgendermaßen (ich zitiere in eigener Übersetzung):

Mich stört (an diesen Bildern) nicht nur, dass es sich um ein fälschlich typisiertes Bild von der Vernichtung handelt, weil die Bulldozer von Briten gefahren werden und weil die Wahrheit der Vernichtung gerade in der Nicht-Existenz solcher Bilder besteht. In der Logik des nationalsozialistischen Vernichtungsprozesses mussten alle Spuren verwischt werden. Alles verlief ordentlich und streng geregelt. Die Bilder, die Resnais verwendet, drücken einen - zwar realen - Aspekt der Grausamkeit des Lagers aus, einen Aspekt, der jedoch nicht im Zentrum des Vernichtungsprozesses steht. Das eigentlich Inakzeptable an diesen Bulldozern ist, dass sie allen Opfern genau das verweigern, was Ihnen auch die Nazis nicht gewähren wollten, nämlich eine Bestattung. Sie sind nur noch Körper, Figuren. Welche Erinnerung kann es für die Nachkommen jener so übereinander geschichteten Männer und Frauen geben? Alles verliert sich in der Uniformität und Anonymität des Grauens.

Damit bringt Armand Gatti die entscheidende Frage auf den Punkt, nämlich wie diese Bilder des Grauens - auch und gerade angesichts aktueller Bilder - heute auf uns wirken und was wir in Zukunft - kulturell - mit ihnen machen werden.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.