

Brink, Cornelia: *„Auschwitz in der Paulskirche“.* Erinnerungspolitik in Fotoausstellungen der sechziger Jahre. Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur 2000. ISBN: 3-89445-262-5; 95 S.

Rezensiert von: Dr. Ulrich Hägele, Empirische Kulturwissenschaft, Ludwig-Uhland-Institut, Uni Tübingen

Angesichts des Massenmordes an den europäischen Juden, an Sinti und Roma, der hunderttausendfach inhaftierten und liquidierten politisch Andersdenkenden, der maltraetierten und vergasteten geistig- und körperlich Gehandicapten gestanden nach 1945 nur die wenigsten Deutschen ihre Mitschuld ein. Eine Schuld, die sich nicht immer unbedingt auf aktives Handeln in der Todesmaschinerie der Nazis haette beziehen muessen. Denn auch feiges Denunzieren, schamloses Profitieren an juedischen Vermoegen, Wegschauen bei der Deportation und blinder Gehorsam trugen wesentlich mit zum Holocaust bei. Als Schuldige fungierten schon frueh allein Hitler und seine Schergen. Die Westalliierten untersuetzten diese Polarisierung, die schliesslich u. a deshalb in kollektiver Verdraengung munden konnte, weil sich im Kommunismus das alte und gemeinsame neue Feindbild zementiert hatte.

Bis sich in der Bundesrepublik jemand fand, der sich mit dem Holocaust in Ausstellungsform auseinandersetzte, vergingen achtzehn Jahre - mehr Zeit als die Nazis an der Macht waren. „Warschauer Ghetto“ (1963) in der symbolbehafteten Frankfurter Paulskirche zaehlte neben „Auschwitz - Bilder und Dokumente“ (1964) am gleichen Ort zu jenen Ausstellungen der Nachkriegszeit, die als erste der nationalsozialistischen Judenverfolgung gewidmet waren und die sich zehntausendfach besucht schliesslich nachhaltig im visuellen Gedachtnis der BRD einlagerten. Die Freiburger Volkskundlerin Cornelia Brink, Fotoexpertin und Mitglied der Untersuchungskommission zur Hamburger Wehrmachtsausstellung, hat nun die Geschichte der fruehen Holocaust-Ausstellungen nachgezeichnet. Ihr Buch ist das Ergebnis einer Studie, die sie im Rahmen des Forschungsstipendiums „Museumspraxis und Fotografie der Alfred Krupp von Bohlen und Hall-

bach Stiftung Essen“ vorlegte. Brink konzentriert sich zunaechst auf die Rezeption der Schauen in den Medien vor dem Hintergrund des Auschwitz-Prozesses im Jahr 1963. Sie gibt dann in Form eines rekonstruierten Rundgangs Einblicke in die Ausstellungen. Ihre Arbeitshypothesen beziehen sich auf die Herausarbeitung von Erinnerungsformen als „spezifische Spuren von Beteiligung, Taeterschaft und Schuld“ (S. 9) sowie auf die „spezifische Perspektivierung“ (S. 9) der Ausstellungen, die fuer ein deutsches Publikum intendiert waren. Sie geht den Fragen nach, wie die optische Dramaturgie der Inszenierungen Opfer und Taeter dargestellt hat und wie der Voelkermord an den Juden dem Publikum vermittelt wurde. Schliesslich untersucht sie, inwieweit die zeitgenoessische Fotografie die Ausstellungsmacher beeinflusste.

In Warschau hatte man anlaesslich der 20. Wiederkehr des Aufstands eine Ausstellung ueber „Leben, Kampf und Tod im Warschauer Ghetto“ konzipiert, die auch in einigen Staedten der Bundesrepublik zu sehen war. Davon angestachelt ging die Initiative zur 1963er Frankfurter Schau vom Auswaertigen Amt in Bonn aus - einem kommunistischen Land wollte man nicht die Deutungshoheit in Sachen NS-Verbrechen ueberlassen. Die Konzeption uebernahm der „Verband fuer Freiheit und Menschenwuerde (Bund demokratischer Widerstandskaempfer und Verfolger)“ in der Person Alfred Dietrichs. Die offiziellen bundesrepublikanischen Stellen hielten sich bewusst im Hintergrund. Die Ausstellung - sie wurde zu Beginn des Auschwitz-Prozesses im November 1963 eroeffnet - sollte den befreundeten Laendern demonstrieren, dass sich die Westdeutschen mit ihrer Vergangenheit auseinandersetzten. Brink schreibt: „Mehr noch: Sie sollte zeigen, dass die Aufarbeitung bereits gelungen war.“ (S. 16) Nichtsdestotrotz gab es hinter den Kulissen Querelen, die ein Stueck weit auf den Kalten Krieg zurueckzufuehren waren. Zum einen wurde die Warschauer Ausstellung als unsachlich kritisiert, zum anderen stiess die Bonner Ausstellung beim Presse- und Informationsamt der Bundesregierung wegen angeblicher Linkslastigkeit auf Missfallen. Beanstandet wurden die Praesentationen des Patents der (deutschen) Firma Topf & Soehne fuer die Ver-

brennungsoefen in Auschwitz aus dem Jahr 1943 sowie des Kommentars zu den Nuernberger Rassegesetzen (1935) von Hans Globke, Staatssekretaer im Kabinett Adenauer. Auf Druck des Presseamtes wurde schliesslich das Katalog-Nachwort von Erich Kuby gekuerzt, der darin die bundesdeutsche Leugnung der DDR-Existenz kritisiert hatte.

Die Auschwitz-Ausstellung, zu sehen im November/Dezember 1964, entstand auf Initiative des Frankfurter Bundes fuer Volksbildung. Als Unterstuetzer gewann man den hessischen Generalstaatsanwalt Fritz Bauer, Chefanklaeger beim Auschwitz-Prozess. Konflikte gab es auch hier. So wurde Robert Waitz, ehemaliger Auschwitzhaeftling und Praesident des Internationalen Auschwitz-Komitees, als Redner wieder eingeladen, denn die Ausstellung sollte eine „rein deutsche Angelegenheit“ bleiben, wie der Vorsitzende des Frankfurter Bundes fuer Volksbildung, Carl Tesch, verlautbaren liess (S. 19). Die Eroeffnungsansprache hielt schliesslich der Schriftsteller und Historiker Eugen Kogon. Auch diese Ausstellung bezog sich zeitlich und inhaltlich auf den Auschwitz-Prozess und sollte dieses Verfahren illustrieren. Praesentiert wurden neben historischen Bilddokumenten aus der Nazizeit auch aktuelle Fotografien der Angeklagten und Auszuege der Anklageschrift. Die Verteidiger monierten, damit wuerde das Gericht beeinflusst. Einige Fotos mussten schliesslich, obwohl bereits in der Tagespresse fuer eine breite Oeffentlichkeit veroeffentlicht, nach Beschwerde der Rechtsanwaelte und auf behoerdliche Weisung aus der Ausstellung entfernt werden.

In ihrem rueckblickend-virtuellen Rundgang legt Cornelia Brink ihr Hauptaugenmerk auf die Praesentationsform der fotografischen Quellen, welche die Ausstellungsmacher als authentische Abbildungen der Wirklichkeit betrachtet haetten. Zu den Bildern wurden Text-Zitate aus Alain Resnais' KZ-Filmdokumentation „Nacht und Nebel“ aus dem Jahr 1956 montiert. Die Ausstellungen, so zeigt Brink, folgten einer intentionalistischen Interpretation des Massenmords und leiteten den Holocaust direkt aus einer Kontinuitaet in Hitlers Politik der „Endloesung“ seit den 1920er Jahren her. Ausserdem perso-

nalisierte die Auschwitz-Ausstellung in ihrer juristischen Grundtendenz die Schuldfrage in den bereits bei den Nuernberger Prozessen abgeurteilten NS-Verbrechern. Die Ausfuehrung des Massenmords, so der Tenor, haetten anonyme, uebermaechtige Subjekte besorgt. Als Taeter suchte die Schau (neben den Ideologen) allenfalls jene Gruppe zu identifizieren, die in Frankfurt angeklagt war: Parteigaenger der SS, die sich beim Morden und Misshandeln eigenhaendig beteiligt hatten. Den Beweis hierzu sollten Fotografien vom Tatort liefern, die allerdings weitgehend von den Taetern selbst aufgenommen worden waren. Demgegenueber thematisierte die Ausstellung das Mitwissen, Unterstuetzen und Wegschauen der uebrigen Bevoelkerung nicht oder nur am Rande. Statt dessen unterstuetzte sie den Mythos von der Unmoeglichkeit, sich zu wehren. Die Schau habe, so Brink, das NS-Regime nicht als Heimat der Mehrheit gezeigt, sondern als ein Terrorsystem, in dem Widerstand mit dem Tod bestraft wurde. Indem die Ausstellung visuell mit ueberlebensgrossen und einander gegenuebergestellten Fotografien zwischen Abscheu und Mitleid zu polarisieren suchte, sei den Besuchern vermittelt worden, dass die Taten sich erst im Anblick der Opfer konkretisierten: Hier die zu verachtenden Taeter in ihren herrischen Posen, dort die ausgezehrten, aber heldenmuertigen Verfolgten, den Tod vor Augen. Durch die Anonymisierung der Opfer und durch den Taeterblick, der sich, dem Sucher der Kameras folgend, auf die Opfer gerichtet hatte, habe die Ausstellung eine Richtung erhalten, die den in der oeffentlichen Meinung jener Jahre vorherrschenden moralischen und juristischen Diskurs reflektierte: Ein „Kabinett des Schreckens“ (Frankfurter Rundschau, 30.10.64) - unfassbare Tatbestaende, die ueber „normale“ Zeugenaussagen und Beweismittel, wie sie sonst bei jedem Mordprozess ueblich sind, nicht begreifbar wurden. Cornelia Brink bringt die Intention der Fotopraesentation auf den Punkt: „Die Aufnahmen der Taeter und der Tatorte verschafften all denen ein Alibi, die nicht unmittelbar an der Anordnung oder Ausfuehrung der Mordaktionen beteiligt gewesen waren“ (S. 53).

Andererseits wurde versucht, die Juden innerhalb eines Gleichheitsparadigmas als

„normale“ Menschen darzustellen: „Um die Opfer aber als Juden erkennbar zu machen, waren die Ausstellungen zur positiven Visualisierung gezwungen - was das Gleichheitsparadigma verletzen musste“ (S. 51). Das Resultat bestand in der Präsentation von Fotografien, die antisemitische Stereotypen reproduzierten: handeltreibenden Juden und Menschen, die nach ihrem äusseren Erscheinungsbild als fremd zu charakterisierten waren. Die Vorstellung von Opfer war ausserdem religiös konnotiert. Das Ausstellungs-konzept liess im Hinblick auf die Passion Christi einen Leidensweg erkennen, an dessen Ende der Tod stand: „Der eigenen Schuld eingedenk, konnte der Ausstellungsbesucher diesen Weg mitleidend verfolgen, Vergebung erbitten und darauf hoffen, dass sie ihm gewährt wurde“ (S. 51). Letztenendes, so Brinks folgerichtiger Schluss, ermöglichte dieses Konzept den deutschen Besuchern, sich selbst als Opfer zu sehen, die davongekommen waren.

In einem ethnographischen Abschnitt setzt sich Cornelia Brink kritisch mit der unwissenschaftlichen Vorgehensweise der Ausstellungsmacher auseinander, die Fotografien möglichst aussagekräftig, ohne nähere Erläuterung und Quellenangabe inszenierten. Präsentiert wurden hauptsächlich Reproduktionen als Blickfänge mit besonderer Signalwirkung, die aus der damals verfügbaren Literatur bzw. aus juristischen Quellen stammten und „in denen sich das Ereignis symbolhaft verdichtete und im Episodenhafte das Allgemeine, im Individuellen das Objektivierbare aufscheinen konnte“ (S. 64). Immerhin war eine umfangreiche Bildrecherche in den Archiven, wohl aus zeitlichen Gründen, kaum möglich. Im Vergleich zur Ausstellung „Warschauer Ghetto“ arbeitete die Auschwitz-Ausstellung mehr mit Originalobjekten, die in Vitrinen vor Fotos gesetzt wurden. Die Besucher sahen sich zudem mit verschiedenen achsialen Gassen konfrontiert, die der Schau mehr Dynamik verliehen. Die Gestaltung des Graphikers Wolfgang Dohmen orientierte sich am Lay-Out einer Illustrierten. Als Vorbild fungierten ausserdem die Fotoausstellung „Family of Man“ von Edward Steichen aus den 1950er Jahren und die „Weltausstellung Photographie“, die der Herausge-

ber des Magazins „Magnum“, Karl Pawek, initiiert hatte - Ausstellungen, die beide auch das „Gute“ im Menschen visualisieren wollten.

Cornelia Brinks Buch ist eine sehr wichtige Publikation. Sie ist es deshalb, weil sie ein Stück des öffentlichen Umgangs mit der infernalischen NS-Vergangenheit analytisch beleuchtet, indem sie Querverbindungen zur damaligen deutschen Politik aufzeigt. Die Vergangenheit war nicht etwa erfolgreich bewältigt, wie die Politik im Einklang mit den meisten Medien zu suggerieren versuchte, sie stand zu Beginn der 1960er Jahre vielmehr erst am Anfang. So weist die Autorin darauf hin, dass die bundesdeutsche Justiz die meisten angeklagten NS-Täter relativ milde bestrafte und NS-Parteigänger - darunter auch Entscheidungsträger des Regimes - relativ schnell unter dem Motto „Schwamm drüber“ in die Aufbaugesellschaft der BRD integriert worden waren. Lax hatten die Behörden ebenso auf antisemitische Aktionen in den Jahren 1960/61 reagiert, und allein der Druck des Auslands führte schliesslich zum Auschwitz-Prozess, zur Aufhebung der Verjährung für Nazi-Verbrechen und zur Rekonstruktion des Hergangs des Massenmords. Symptomatisch für das gestörte Verhältnis der politischen Entscheidungsträger in der Bundesrepublik zur NS-Vergangenheitsbewältigung war, dass sie auf offensichtliche Kontinuitäten - wie an einigen Stellen der Ausstellung angeklungen - allergisch reagierten und sie die Verantwortlichen der inhaltlichen Kollaboration mit der DDR bezichtigten. Symptomatisch war des Weiteren eine verbreitete Aufrechnungs- und Abwehrtaktik in der bundesrepublikanischen Gesellschaft, welche die Erinnerung an die NS-Zeit verschwimmen liess. Trauer um die Opfer des Holocaust blieb „nur ein oberflächliches seelisches Geschehen“ (Mitscherlich/Mitscherlich¹, S. 35). Dementsprechend erhielten die beiden Ausstellungen eine kathartische Funktion. Sie ermöglichten Distanz zu den Tätern und die gleichzeitige Vereinnahmung der Opfer. Cornelia Brink schreibt: „Der mitleidende, iden-

¹ Alexander und Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen Kollektiven Verhaltens, München 1967 (1991).

tifizierende Blick auf die Gefolterten und Ermordeten gewahrte dem einzelnen wie dem Kollektiv, dem er angehört, Exkulpation“ (S. 75).

Das Buch ist auch deshalb erhellend, weil es die Frage aufwirft, inwieweit sich der Holocaust ueberhaupt mit Ausstellungen fuer die juengeren Generationen aufbereiten laesst. In diesem Zusammenhang waere zu diskutieren, inwieweit die Fotografien und Bilder des Schreckens zu einer Aufarbeitung der unter deutschem Namen veruebten Verbrechen beitragen koennen und ob sie nicht vielmehr die von Alexander und Margarete Mitscherlich konstatierte „Gefuehlsstarre“ bei den Rezipienten auch heute noch unterstuetzen. Cornelia Brink stellt in ihrem Buch eine zentrale Frage in Hinblick auf die Nazi-Provenienz der meisten Fotografien: „Koennen Juden im Bild als Juden sichtbar gemacht werden, ohne dass gleichzeitig antisemitische Stereotype reproduziert werden?“ Diese Frage waere sicherlich zu verneinen. Muesste man nicht, solange es noch moeglich ist, von den oft genug stereotyp und deshalb distanzfoerdernd gebrauchten Fotografien der ausgezehrten und anonymen Koerper weg kommen, hin zu einer Form der Darstellung, welche die Erfahrungen der Verfolgten als Individuen in den Vordergrund rueckt - aehnlich wie es Claude Lanzmann gelungen ist? Seine grossartige filmische Dokumentation der „Shoah“ liess keine Auswege fuer die Taeter und Nachgeborenen zu, jene Auswege, die nicht zuletzt leicht in positiver Identifikation mit den Opfern muenden.

Das Buch wirft einmal mehr Fragen auf nach dem oeffentlichen Gedenken an die Nazi-Vergangenheit. Auch heute noch, 36 Jahre nach der Auschwitz-Ausstellung, sind oft politische Kluengeleien um eine allseits zufriedenstellende Form des Erinnerns an der Tagesordnung. Im Kleinen wie im Grossen: In der Hauptstadt Berlin etwa, wo versucht wird, die unfassbare Dimension des Mordens in schiere bauliche Monumentalitaet zu transformieren. Oder im schwaebischen Tuebingen, wo im November 2000 eine kleinkraemerische buergerlich-konservative Phalanx selbsternannter kommunaler Experten die Errichtung einer Texttafel an der neuen Gedenkstaette am Synagogenplatz torpedierte. Der

Kulturwissenschaftler Utz Jeggle hatte darauf unter anderem auch das Wegsehen und die damit verknuepfte mehrheitliche Mittaeterschaft der BuergerInnen benannt. Fast scheint es so, als ob man die Angehoerigen der aelteren Generation, was die Verantwortung an den NS-Verbrechen betrifft, endguelzig abschreiben kann. Laut einer ZDF-Umfrage anlaesslich der „Holocaust“-Sendereihe im November 2000 sind 73 Prozent der Senioren nach wie vor der Meinung, von KZs und Massmord nichts gewusst zu haben.

Ulrich Haegle über Brink, Cornelia: *„Auschwitz in der Paulskirche“*. *Erinnerungspolitik in Fotoausstellungen der sechziger Jahre*. Marburg 2000, in: H-Soz-Kult 23.12.2000.