



Sebastian Schönemann

SYMBOLBILDER DES HOLOCAUST

Fotografien der Vernichtung im sozialen Gedächtnis

campus

Symbolbilder des Holocaust

Sebastian Schönemann ist Soziologe und Politikwissenschaftler. Er promovierte an der Universität Koblenz-Landau.

Sebastian Schönemann

Symbolbilder des Holocaust

Fotografien der Vernichtung im sozialen Gedächtnis

Campus Verlag
Frankfurt/New York

Gedruckt mit Unterstützung der Stiftung Zeitlehren und der Rosa-Luxemburg-Stiftung.

Zgl. Dissertation an der Universität Koblenz-Landau, Fachbereich 6, Disputation am 07.12.2018

ISBN 978-3-593-51142-9 Print

ISBN 978-3-593-44298-3 E-Book (PDF)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Links.

Für den Inhalt der verlinkten Seiten sind ausschließlich deren Betreiber verantwortlich.

Copyright © 2019 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlaggestaltung: Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlagmotiv: Mendel Grossman, »Abschied vor der Deportation«, Lodz im September 1942,

© United States Holocaust Memorial Museum.

Gesetzt aus der Garamond

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

Printed in Germany

www.campus.de

Inhalt

1	Einleitung.....	9
---	-----------------	---

Teil I: Forschungsgegenstand und Methode

2	Bildgedächtnis und Holocaust.....	21
2.1	Geschichte und Gebrauch der Fotografien.....	21
2.1.1	Quellen der Bildüberlieferung.....	21
2.1.2	Wandlungsphasen des Bildgedächtnisses.....	30
2.2	Form und Formen der Symbolisierung.....	40
2.2.1	Rituelle Wiederholung und symbolische Verdichtung.....	40
2.2.2	Symbolformen.....	43
2.3	Aufbau des visuellen Gesprächsanreizes.....	49
3	Erinnern im Alltag: Das soziale Gedächtnis.....	63
3.1	Gedächtnis und Generation.....	63
3.1.1	Soziales Erinnern.....	63
3.1.2	Generationelle Lagerung und Erfahrung.....	67
3.2	Empirische Generationen.....	70
3.2.1	Historische Generationen nach 1945.....	70
3.2.2	Genealogische Beziehungen.....	74
3.3	Erhebungsschema: Generationen im Vergleich.....	77

4	Methodische Herangehensweise und empirischer Zugang.....	81
4.1	Forschungsansatz und -prinzipien	81
4.2	Datenerhebung.....	86
4.2.1	Methode und Anwendung des Gruppendiskussionsverfahrens	86
4.2.2	Feldzugang und Durchführung der Gruppendiskussionen	89
4.2.3	Sampling	92
4.3	Auswertung.....	94
4.3.1	Sequenzanalyse und Fallrekonstruktion	94
4.3.2	Idealtypenbildung	97
4.3.3	Vergleichende Fallkontrastierung und -generalisierung.....	99

Teil II: Empirische Analysen

5	Leerstelle, Latenz und Konfrontation: die Gruppe »Möwe«.....	105
5.1	Profil der Gruppe.....	105
5.2	Familiäre Tradierungsbrüche: »was ich im Nachhinein [...] gehört habe«	106
5.3	Gedächtnisort Buchenwald: »die meisten Bilder [...] hat man da das erste Mal gesehen«	128
5.4	Der Gedenkstättenbesuch als geschichtskulturelles Schlüsselerlebnis	137
5.5	Zusammenfassung der Fallstruktur und Typenbildung	147
6	Die Vergangenheit zwischen Gedächtnis und Geschichte: die Gruppe »Schwalbe«.....	151
6.1	Profil der Gruppe.....	151
6.2	Rationalisierung des Sehens und seine Krise.....	152
6.3	Belastende Bilder: »da habe ich immer Alpträume gehabt«.....	165

6.4 Irritation und Interpretation: »Bei diesem Bild hier verstehe ich was nicht.«.....	174
6.5 Zusammenfassung der Fallstruktur und Typenbildung.....	180
7 Erinnerung und Moral: die Gruppe »Pelikan«.....	185
7.1 Profil der Gruppe.....	185
7.2 Die Unvorstellbarkeit der Verbrechen: »ist für mich nicht nachvollziehbar«.....	186
7.3 Gedankenexperiment: »und du hast keine Vorkenntnisse«.....	196
7.4 Täuschung und Moral: »(d)a haben sie uns [...] einen mit in die Tasche gelogen«.....	206
7.4 Zusammenfassung der Fallstruktur und Typenbildung.....	217
8 Exkurs: Das Foto des Torhauses als visueller Trauerort.....	223
8.1 Profil der Gruppen.....	223
8.2 Kontrastiver Fallvergleich.....	223
8.3 Zusammenfassung: Repräsentation der Abwesenheit.....	228
9 Geschichte als ästhetische Erfahrung: die Gruppe »Kolibri«.....	231
9.1 Profil der Gruppe.....	231
9.2 Die Suche nach Affektion: »Das Spannende ist eigentlich«.....	232
9.3 Punctum und Ästhetik: »Und die zweite Frau habe ich erst gar nicht gesehen«.....	243
9.4 Zusammenfassung der Fallstruktur und Typenbildung.....	258
10 Vergleich und Generalisierung der Ergebnisse.....	265
10.1 Sinnhorizonte der Vergangenheit.....	266
10.2 Leerstellen der Sinnbildung.....	272
10.3 Rezeption und Repräsentation.....	278

11 Schluss und Ausblick.....	281
11.1 Zeitgebundenheit des Deutens und Sehens.....	282
11.2 Symbolische Kommunikation.....	285
11.3 Kulturbedeutung und Wirkung der Bilder.....	287
Dank.....	291
Anhang.....	293
Bildübersichten.....	294
Abbildungsnachweise.....	300
Transkriptionszeichen.....	303
Literatur.....	304

1 Einleitung

Seit den 1980er Jahren hat sich der Holocaust zum zentralen historischen Referenzereignis und zur »negative(n) Ikone«¹ der Gegenwart entwickelt. Dieser unter anderem als »memory boom«² bezeichnete Bedeutungszuwachs der Geschichte des Holocaust fällt mit zwei erinnerungskulturellen Wandlungsprozessen zusammen: die Ära der Zeitzeugen und die Medialisierung der Vergangenheit.³ Während die Begegnungen mit den Überlebenden immer seltener werden, nimmt die visuelle Präsenz der historischen Ereignisse im Alltagsleben durch die fortschreitende Verbreitung technischer Medien weiter zu.⁴ Die Vergangenheit tritt uns – ob in Filmen, im Fernsehen oder auf Webangeboten – vor allen Dingen in Bildern entgegen. Sie ist dadurch sichtbarer geworden, als sie es jemals war, und es entsteht das Phänomen der gesteigerten Gegenwart der Geschichte: Obwohl sich die Vergangenheit zeitlich entfernt, rückt sie medial näher und dies insbesondere durch Bilder.

Vor allem die historischen Fotografien dienen und dienen als Blaupausen der öffentlichen Visualisierung der Vergangenheit.⁵ Von den mehr als

1 Diner, *Gegenläufige Gedächtnisse*, S. 7.

2 Huyssen, *Twilight Memories*, S. 5; und Winter, »Die Generation der Erinnerung«, S. 5–16.

3 Zur Medialisierung der Vergangenheit vgl. Paul, »Vom Beschweigen zur Medialisierung«; Leggewie, »Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerens«; Levy/Sznaider, »Memory Unbound«.

4 Die wachsende Zirkulation und Bedeutung von Bildern in modernen Gesellschaften sowie deren zunehmende wissenschaftliche Erforschung umschreiben die Begriffe des »pictorial«, »iconic« und »visual turn«. Vgl. hierzu grundlegend: W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*; sowie einführend für die Soziologie: Schnettler, »Auf dem Weg zu einer Soziologie visuellen Wissens«; und aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive: Paul, »Vom Bild her denken«.

5 Obwohl verschiedene Bildzeugnisse überliefert sind, unter anderem die Zeichnungen der verfolgten Juden und Jüdinnen über ihren Alltag in Ghettos und Lagern, wird die Geschichte des Holocaust überwiegend über Fotografien dargestellt. Habbo Knoch

zwei Millionen überlieferten Fotografien des Holocaust gelangten jedoch immer nur dieselben in den medialen Umlauf.⁶ Infolge ihrer wiederholten Vervielfältigung bildete sich ein Bilderkanon der historischen Ereignisse heraus, dem sich insbesondere geschichts- und kulturwissenschaftliche Untersuchungen in den vergangenen Jahren zuwandten.⁷ Zu diesem Bildgedächtnis des Holocaust gehören Symbolbilder und Bildsymbole, die sich tief in das öffentliche Bewusstsein eingeschrieben haben und vor dem inneren Auge unmittelbar abrufbar sind: die Fotografien des Torhauses von Auschwitz-Birkenau, des Jungen aus dem Warschauer Ghetto oder von Anne Frank, genauso wie der gelbe Stern, der Stacheldraht oder der gestreifte Häftlingsanzug. Wie diese Bilderwelt aber gesehen und gedeutet wird, ist trotz der umfänglichen Forschungen über das kollektive Gedächtnis zum Holocaust ein weitgehend unbekanntes Terrain. Von dieser offenen Frage und ihrer empirischen Beantwortung handelt das vorliegende Buch.

Dass Bildern eine überaus bedeutsame Rolle im Prozess des Erinnerns zukommt, steht gemeinhin außer Frage. Zumeist unter Verweis auf Aby Warburg und Walter Benjamin wird ihre gedächtnisstrukturierende Wirkung hervorgehoben. So spricht Jan Assmann von der »mnemische(n) Energie«,⁸ die Bildern innewohnt, Erinnerungen anzustoßen und affektiv aufzuladen. Sie lassen sich sogar als die konstitutive Prägestanz des Gedächtnisses betrachten, wie Walter Benjamins Wendung »Geschichte zerfällt in Bilder, nicht Geschichten«⁹ betont. Und Harald Welzer expliziert: »Das Gedächtnis braucht die Bilder, an die sich die Geschichte als eine erinnerte und erzählbare knüpft.«¹⁰ Die Bilder erscheinen den Einzelnen dabei in der Regel als gegeben, als Teil ihrer »world taken for granted«,¹¹ und nehmen als »soziale Tatsache« im Sinne Émile Durkheims¹² Einfluss auf ihre Deutungen der Vergangenheit. Doch obwohl die Bilder unsere Vorstellungen der Vergangenheit des Holocaust strukturieren und ihre gedächtnisbildende

bezeichnet die Fotografien daher auch als die »kommemorativ(e)n Leitmedien« des kollektiven Gedächtnisses. Knoch, *Die Tat als Bild*, S. 25f.

6 Vgl. Milton, »Photographs«, S. 307.

7 Vgl. vor allem Barnouw, *Ansichten von Deutschland*; Barbie Zelizer, *Remembering to Forget*; Brink, *Ikonen der Vernichtung*; Knoch, *Die Tat als Bild*; Struk, *Photographing the Holocaust*; sowie Hirsch, *The Generation of Postmemory*.

8 Assmann, »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, S. 12.

9 Benjamin, »Das Passagen-Werk«, S. 596.

10 Welzer, »Das Gedächtnis der Bilder«, S. 8.

11 Schütz, »Projects of Action«, S. 74ff.

12 Durkheim, *Die Regeln der soziologischen Methode*, S. 114.

Macht unbezweifel ist, ist bislang kaum etwas darüber bekannt, auf welche Art und Weise die Bilder wirken und wie wir uns über sie erinnern.¹³

Das vorliegende Buch widmet sich daher dem »erinnernden Sehen«¹⁴ und fragt danach, welcher »subjektiv gemeinte Sinn«¹⁵ den Symbolbildern des Holocaust zugeschrieben wird und wie diese Bilder wiederum die Sinngebungen ihrer Betrachter/innen »objektiv« strukturieren. In Form einer empirischen Studie nähert es sich dem medialen Erinnern und zeichnet die »Kulturbedeutung«¹⁶ der Bilder im sozialen Gedächtnis Deutschlands nach.

Während die geschichtswissenschaftlichen Studien zum Bildgedächtnis des Holocaust zumeist die Entstehung und den späteren Gebrauch der überlieferten Fotografien untersuchen, setzt diese Arbeit anders an. Sie versteht die Bilder als Symbole. Durch ihre wiederholte Reproduktion haben die Bilder einen nicht selten beklagten historischen Informationschwund erfahren, doch dieser geht mit einem symbolischen und das heißt vor allen Dingen sozialen Bedeutungszuwachs einher. Als Symbole – um mit Hans-Georg Soeffner¹⁷ zu sprechen – harmonisieren sie gegenäufige Erinnerungen und ermöglichen dabei zuallerst historische Sinnbezüge. Diese Sinnzuschreibungen und Vergangenheitsdeutungen in ihrer Vielschichtigkeit empirisch zu rekonstruieren, ist das Anliegen meiner Studie.

Um das Sehen und Deuten der Symbolbilder nachvollziehen zu können, bedarf es zudem einer weiteren Schärfung des theoretischen Bezugsrahmens. Das Betrachten der Bilder lässt sich dabei mithilfe der visuellen Soziologie und deren Grundannahme von der kulturellen, sozialen und historischen Überformung des Sehens vertiefend beschreiben.¹⁸ Zwar erscheint uns das Sehen durch seine Unmittelbarkeit als natürlich, doch das

13 Auf die Forschungslücke des medialen Erinnerns und den Bedarf an vertiefenden Rezeptionsanalysen wurde wiederholt von verschiedenen Autoren hingewiesen. Vgl. Paul, »Vom Bild her denken«, S. 69f.; Sebald, »Selektivität von sozialen Erinnerungen«, S. 11f.; Welzer, »Erinnerung und Gedächtnis«, S. 8; Kansteiner, »Finding Meaning«, S. 179f.

14 Boehm, »Mnemosyne«.

15 Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 1f.

16 Weber, »Objektivität«, S. 181.

17 Soeffner, *Symbolische Formung*.

18 Vgl. vor allem Knoblauch/Schnettler/Raab/Soeffner (Hg.), *Video Analysis*; Raab, *Visuelle Wissenssoziologie*; Bohnsack, *Qualitative Bild- und Videointerpretation*; Breckner, *Sozialtheorie des Bildes*; Müller, »Figurative Hermeneutik«.

Auge – so Nelson Goodman – »beginnt immer schon erfahren seine Arbeit«. ¹⁹ Der menschliche Blick ist einer medialen wie kulturellen Sozialisation unterworfen. Nur wird man sich dessen kaum gewahr, weil sich das Sehen in Augenblicken vollzieht und kaum reflektiert wird. ²⁰ Der visuelle Sinn ist jedoch einerseits an verschiedene mediale »Schulen« ²¹ (unter anderem Fotografie, Film, Video) gewöhnt und hat für sie entsprechende habituelle Sehroutrinen ausgebildet. Andererseits baut er auf kulturell erworbenen Bilderfahrungen auf. So unmittelbar das Sehen also auch erfolgt, es beruht in vielfacher Hinsicht auf dem »visuellen Wissen« ²² der Akteure und den von ihnen gesammelten Erfahrungen. Die Frage nach dem Deuten und Wirken der Symbolbilder des Holocaust richtet sich somit auf die »Sozialität des Sehens« ²³ und die Erfahrungen der Akteure im Umgang mit der Vergangenheit. ²⁴

Meine Fragestellung führt damit zu den alltäglichen, beiläufigen und informellen Formen des Erinnerns im sozialen Gedächtnis hin. ²⁵ Um sie zu untersuchen, sind weniger die von Aleida und Jan Assmann beschriebenen Tradierungsformen der Vergangenheit, ²⁶ sondern die Erfahrungshintergründe der Akteure von Belang. Zur Beschreibung und Erschließung ihrer vor allem zeitgeprägten Erfahrungen greife ich dabei auf den Begriff der Generation von Karl Mannheim zurück. ²⁷ Einerseits erlaubt er die Analyse der gemeinsamen Erfahrungssättigung benachbarter Geburtsjahrgänge, die in ihrem Denken, Fühlen, Handeln und eben auch Sehen mitschwingt. Andererseits unterscheiden sich die Erfahrungen mit der Vergangenheit des Holocaust empirisch am stärksten zwischen den Generationen. Die zeitliche wie verwandtschaftliche Nähe und Ferne zu den historischen Ereignissen sind wesentlich dafür, wie sich die Akteure der Vergangenheit nähern.

19 Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, S. 19.

20 Vgl. Soeffner/Raab, »Sehetechniken«, S. 266f.

21 Ebd., S. 279.

22 Schnettler/Pötzsch, »Visuelles Wissen«.

23 Raab, »Objektivität des Sehens«, S. 302.

24 Meine Studie versucht in diesem Sinne den explorativen Brückenschlag zwischen den Disziplinen. Empirisch und begrifflich möchte sie die Analysekategorien der Erinnerungsforschung um das Sehen, und die der visuellen Soziologie um das Erinnern erweitern. Die geschichtswissenschaftlichen Untersuchungen zum Bildgedächtnis des Holocaust ergänzt sie zudem um die Akteure, die die Bilder betrachten und deuten.

25 Vgl. zum Begriff Welzer, »Das soziale Gedächtnis«, sowie Sebald, *Generalisierung und Sinn*.

26 Vgl. Assmann, »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«; Assmann/Assmann, »Das Gestern im Heute«.

27 Vgl. Mannheim, »Das Problem der Generationen«.

Empirische Untersuchungen zur sozialen Aushandlung und Verarbeitung der Vergangenheit widmen sich daher zumeist der Generationenabfolge und den Beziehungen zur sogenannten Erlebnis- bzw. Ereignisgeneration des »Dritten Reiches«. ²⁸ Auch die hier unternommene Studie greift diese Erkenntnis auf und ist entsprechend altersstrukturiert aufgebaut. Sie untersucht das visuelle Erinnern an den Holocaust und zwar anhand typischer Generationsklassen.

Empirisch betritt meine Arbeit Neuland und schließt sich deshalb dem interpretativen Ansatz qualitativer Sozialforschung an. Sie schlägt einen offenen, explorativen und gegenstandsbezogenen Forschungsweg ein. ²⁹ Um das Phänomen der visuellen Erinnerungs- und Sinnbildung in seiner Breite zu erschließen, geht die Untersuchung vergleichend vor und zieht voneinander verschiedene Fälle für die Analysen heran, deren Unterschiede und Gemeinsamkeiten sie rekonstruktiv herausarbeitet. Der empirische Zugang erfolgt über Gruppendiskussionen, weil der soziale Sinn des Erinnerns durch die wechselseitigen Bezugnahmen im Gespräch weitaus deutlicher zutage tritt. Grundlage der Diskussion ist ein visueller Gesprächsanreiz, der aus sechs historischen und zugleich symbolisch überformten Fotografien des Holocaust besteht. Anhand der aufgezeichneten Diskurse werden die geäußerten Vergangenheitskonstruktionen der Gruppen, die ihnen zugrundeliegenden Erfahrungen und Rezeptionsstile sowie deren Sehgewohnheiten über die Sequenzanalyse besonders aussagekräftiger Gesprächspassagen hermeneutisch rekonstruiert und deren Sinn- und Handlungsverlauf idealtypisch beschrieben. Die Einzelfallanalysen werden kontrastiv miteinander verglichen und in einer Typologie zusammengeführt, um fallübergreifende, also strukturelle Sinnmuster des Bildersehens und -deutens fassbar zu machen. Die Typologie ist das Kernergebnis meiner empirischen Studie und soll dabei helfen, Antworten darauf zu geben, was es heißt, sich über und in Bildern an den Holocaust zu erinnern.

Der Aufbau dieses Buches gliedert sich in zwei Hauptteile. Die Kapitel 2 bis 4 gehen auf das Bildgedächtnis zum Holocaust, die Analysekategorie der Generation sowie die methodische Herangehensweise meiner Studie ein,

²⁸ Vgl. unter anderem Kohlstruck, *Zwischen Erinnerung und Geschichte*; Rosenthal (Hg.), *Holocaust im Leben von drei Generationen*; und Welzer/Moller/Tschuggnall, *Opa war kein Nazi*; sowie ausführlich Kap. 3.

²⁹ Vgl. Glaser/Strauss, *Grounded Theory*; und Strauss/Corbin, *Grounded Theory*; sowie ausführlich zum methodischen Vorgehen das Kapitel 4.

während die Kapitel 5 bis 11 die empirischen Fallanalysen, ihre typologische Generalisierung und die Schlussbetrachtung umfassen.

Nach der Einleitung beleuchtet das zweite Kapitel zunächst den zentralen Gegenstand meiner Studie näher. Es geht überblicksartig auf die Überlieferung der historischen Fotografien ein und stellt sie entsprechend ihrer Bildproduzenten vor. Anschließend widmet sich das Kapitel der Herausbildung und dem Wandel des kollektiven Bildgedächtnisses nach 1945. Es werden die Phasen des öffentlichen Gebrauchs der Fotografien umrissen und die für sie typischen Symbolbilder aufgezeigt. Der gedächtnisformende Prozess der wiederholten Vervielfältigung einiger weniger Bilder und die zu ihm vorliegenden Erklärungsansätze rücken danach in den Mittelpunkt der Betrachtung. Anhand der Forschungsliteratur werden schließlich mit der Ikone, dem Symbol und dem Sujet die typischen Formen der Symbolisierung im Bildgedächtnis erläutert. An ihnen orientiert sich die abschließende Auswahl und Zusammenstellung des visuellen Gesprächsanreizes für die Gruppendiskussionen.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit dem Gedächtnis der Generationen. Begrifflich-theoretisch stellt es zunächst das soziale Gedächtnis als Ansatz des Verstehens alltäglichen Erinnerns vor. Weil das Erinnern im hohen Maße erfahrungsgebunden und darin zeitgeprägt ist, wird im Anschluss der Begriff der Generation von Karl Mannheim eingeführt. Danach porträtiert das Kapitel die empirischen Generationen in Deutschland nach 1945. Ihrer Beschreibung folgt die Darstellung intergenerationeller Konfliktlagen und Dynamiken in Bezug auf die Zeit des »Dritten Reiches« und seiner Verbrechen. Diese genealogische Perspektive auf eine erste Generation der Zeitgenossen des Nationalsozialismus sowie eine zweite und dritte Generation ihrer Kinder und Enkelkinder hebt die familiären Nachwirkungen des Nationalsozialismus, genauso wie den zunehmenden zeitlichen Abstand zum historischen Geschehen hervor. Sie dient als Grundlage für den Entwurf des Erhebungsschemas der Untersuchung, das am Kapitelende vorgestellt wird.

Wie die Untersuchung methodisch umgesetzt wurde, zeigt das vierte Kapitel. Eingangs erläutert es die methodologisch interpretative Grundhaltung meiner Arbeit. Denn um das Sehen der Bilder zu erforschen, muss zuallererst der ihnen zugeschriebene Sinn verstehend rekonstruiert werden. Meine Untersuchung folgt daher dem Forschungsansatz der qualitativen Sozialforschung. Anschließend wird die Methode und Anwendung des Gruppendiskussionsverfahrens sowie der empirische Zugang zum Feld

dargestellt. Nach der Darstellung der Erhebung, Transkription und Anonymisierung der Diskussionsdaten geht das Kapitel dazu über, die Prinzipien der sequentiellen Text- und Fallinterpretation zu umreißen. Daraufhin wird das Verfahren der Idealtypenbildung vorgestellt, das zur Verallgemeinerung der feinanalytisch herausgearbeiteten Fallstrukturen dient. Zuletzt widmet sich das Methoden-Kapitel dem Vorgehen beim Vergleich der rekonstruierten Ergebnisse und ihrer Generalisierung über die Konstruktion einer Typologie.

Der zweite Teil des Buches gibt die empirischen Analysen wieder. Diese beginnen mit der Gruppe »Möwe«, die sich aus Angehörigen der Kriegs- und Nachkriegskinder-Generation zusammensetzte. Sie war die älteste Diskussionsgruppe der Studie, die sich im Gegensatz zu allen anderen so gut wie gar nicht auf die ausgelegten Fotografien einließ. Dieses diskursive Ausblenden der Bilder warf grundlegende Fragen auf, die der vertieften Analyse schon zu Beginn der Studie bedurften. Wie die Fallanalyse im fünften Kapitel aufzeigt, bewegt sich die Gruppe nahezu ausschließlich innerhalb der eigenen Erinnerungen an ihre Kindheit nach dem Zweiten Weltkrieg und die spätere Geschichtssozialisation in der DDR. Die Gruppe spricht über ihre Erfahrungen im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit, nicht aber über die Geschichte und klammert vor dem Hintergrund dieser Sinnlogik auch die historischen Fotografien aus.

Im Anschluss galt es, die Bedeutung der Familienvergangenheit auf das Rezeptionsverhalten an einem möglichst ähnlichen Fall zu vertiefen. Das sechste Kapitel beschäftigt sich daher mit der etwas jüngeren, aber ebenfalls in der DDR sozialisierten Gruppe »Schwalbe«. Anders als Gruppe »Möwe« geht sie kaum noch auf ihre Familien ein. Von weitaus größerem Gewicht ist die eigene Geschichtssozialisation, die sie rückblickend als überfordernde Konfrontation mit dem Schrecken der Lager und dem Leid der Häftlinge umschreiben. Die Fotografien führen zu diesen beunruhigenden Erinnerungen hin und sie lösen selbst Deutungsprobleme aus, die die Gruppe immer wieder beschäftigten und die sie nur in Teilen lösen konnten. Die Einhegung dieser sich wiederholt einstellenden rezeptiven Krisen ist das strukturierende Muster der Sinngebungen von Gruppe »Schwalbe«.

Der offenkundige Nachhall der antifaschistischen Geschichtssozialisation bei Gruppe »Schwalbe« musste kontrastiv verglichen werden. Das siebte Kapitel wendet sich daher der gleichaltrigen, aber in Westdeutschland aufgewachsenen Gruppe »Pelikan« zu. Ähnlich der Gruppe »Schwalbe« thematisierte auch die Gruppe »Pelikan« nur noch am Rande ihre Familien.

Die westdeutsche Herkunft führte allerdings zu einem gänzlich anderen Gesprächsverlauf. Gruppe »Pelikan« beschreibt die Auseinandersetzungen mit den Zeitgenossen des »Dritten Reiches« in der Bundesrepublik und mahnt auf der Grundlage dieser Erfahrung ein Erinnern an die nationalsozialistische Vergangenheit an. In einem hoch symbolischen Diskurs bezieht sie sich unter anderem auf die Ikone des Torhauses von Auschwitz-Birkenau und bindet sie in ihre Sinngebungen ein. Die Verweise auf die Fotografie dienten der Gruppe dazu, die für sie typische rituelle Erinnerung an den Holocaust und so auch die Trauer um die Toten auszudrücken. Diese besondere Symbolik des Torhaus-Fotos vertieft das achte Kapitel anhand eines selektiven Fallvergleiches. Wie sich zeigt, wirkt die Fotografie vor allen Dingen als symbolischer Trauerort, dessen Menschenleere ein Gedenken an die Toten ermöglicht und zugleich den Anblick von Leid erspart.

Mit dem neunten Kapitel und der jüngsten Gruppe »Kolibri« enden schließlich die empirischen Fallanalysen. Anders als alle anderen Gruppen stellte die Gruppe »Kolibri« keine verwandtschaftlichen Bezüge zur Zeit des Nationalsozialismus mehr her. Sie nähert sich einer fern gewordenen Vergangenheit an, zu der sie einen Zugang sucht. Die Gruppe befasste sich dabei eingängig mit den Fotografien, die sie deutete, hinterfragte und auf sich wirken ließ. Vor allem eine Fotografie aus dem Ghetto Lodz sollte ihre Aufmerksamkeit bannen. Das Foto galt ihnen als ein echtes, weil dokumentarisches Bildzeugnis, das die historischen Geschehnisse so zeigt, wie sie waren, und an dem die Gruppe das für sie typische Bedürfnis nach historischer Authentizität stillen konnte.

Die empirischen Analysen zeichnen den Bedeutungsschwund der Familienvergangenheit mit abnehmendem Alter und die verstärkte Hinwendung zum Visuellen nach. Obwohl die generationellen Standorte der untersuchten Gruppen gänzlich unterschiedlich sind, eint sie ein rezeptives Grundproblem, nämlich die Vergangenheit nicht erlebt, sondern medial, sozial und kulturell vermittelt bekommen zu haben. Das zehnte Kapitel geht zur Generalisierung der Fallrekonstruktionen über und die darin entworfene Typologie erfasst diese strukturelle Gemeinsamkeit der Rezeption als Leerstelle der Sinnbildung. Am Ende geht das Kapitel der Frage nach, anhand welcher Symbolbilder die Akteure die für sie typischen rezeptiven Leerstellen aushandeln und schließen. Im elften Kapitel des Buches werden alle zentralen Ergebnisse meiner Studie nochmals zusammengefasst und theoretisch reflektiert, um abschließend einen Ausblick zu formulieren.

Im Folgenden soll aber zunächst der Ausgangspunkt dieses Buches vorgestellt und die Geschichte, der Gebrauch und die Symbolik der historischen Fotografien des Holocaust näher beleuchtet werden.

Teil I

Forschungsgegenstand und Methode

2 Bildgedächtnis und Holocaust

Das visuelle Gedächtnis des Holocaust ist wesentlich von dem Bildregime der Nationalsozialisten, ihren Fotografierverboten, Propagandaaufnahmen und Bilddokumentationen strukturiert. Nur äußerst selten gelang es den Verfolgten selbst, Fotografien anzufertigen. Erst mit den alliierten Aufnahmen der befreiten Lager entstand ein anderes Bild der Verbrechen (vgl. 2.1.1). Aus dieser historischen Überlieferung schöpfte das Bildgedächtnis des Holocaust nach 1945. Obwohl der Bilderkanon entsprechend den erinnerungskulturellen Konjunkturen und Zeigbarkeitsregeln variierte (vgl. 2.1.2), verfestigte sich im Laufe der Zeit ein stets wiederholter Grundbestand an Bildern und Zeichen, mit denen die Geschichte des Holocaust symbolisch repräsentiert wird (vgl. 2.2.1). Mit der Ikone, dem Symbol und dem Sujet werden die drei typischen Symbolformen bestimmt, in denen die Vergangenheit bevorzugt dargestellt wird (vgl. 2.2.2). Anhand der ihnen zugeordneten Merkmale wird die Bildauswahl für den visuellen Gesprächsanreiz getroffen, der als Grundlage der Gruppendiskussionen dient und mit dessen Hilfe das erinnernde Sehen angestoßen werden sollen (vgl. 2.3).

2.1 Geschichte und Gebrauch der Fotografien

2.1.1 Quellen der Bildüberlieferung

Die Täter verhängten über ihre Mordaktionen, den Exekutionen, Massenerschießungen und der Vernichtung mit Gas, wiederholt bestätigte Fotografierverbote.³⁰ Das organisierte Töten sollte geheim gehalten und die

³⁰ Zu den Fotografierverboten und den entsprechenden Anordnungen vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.), *Vernichtungskrieg*, S. 163; Jüdisches Historisches Institut

Tatbeteiligten unter anderem vor einer durch das Fotografieren erregten Schaulust sowie moralischen Korruption bewahrt werden.³¹ Ungeachtet der Verbote liegen vor allem unzählige Fotografien von den ausufernden Verbrechen der Einsatzgruppen in den besetzten sowjetischen Gebieten vor.³² Im Gegensatz zu diesen in der Nähe von Städten und Dörfern begangenen Erschießungen der Einsatzgruppen und der sie unterstützenden Wehrmachtsteile wurde das Fotografierverbot in den später erbauten Vernichtungslagern so gut wie gar nicht gebrochen. Während die zumeist auf freiem Feld durchgeführten Erschießungen nur oberflächlich verdeckt worden waren, geschahen die Massenermordungen in den Lagern von Beginn an versteckt. Die Lager standen unter besonderer Geheimhaltung und waren durch die innere wie äußere Bewachung kontrollierbarer zugleich. Für den systematischen Massenmord an den europäischen Juden und Jüdinnen existieren daher so gut wie keine Bilder. Ebenso fehlen bauliche Zeugnisse an vielen der ehemaligen Tatorte: Die Vernichtungslager Belzec, Sobibor und Treblinka wurden nach dem Ende der Mordaktionen im Laufe des Jahres 1943 beräumt und eingeebnet. Die Lager, die Hannah Arendt »Höhlen des Vergessens«³³ nannte, wurden abgetragen, um die Spuren der Verbrechen zu verwischen und den Anschein zu erwecken, als hätte die Vernichtung niemals stattgefunden (vgl. Abb. 1).

Das Bildverbot in den Vernichtungslagern galt jedoch nicht unumschränkt. Vereinzelt nahm das dort eingesetzte Lagerpersonal Fotografien auf, die mehrheitlich ihren Alltag dokumentieren. Kurt Franz, zuerst stellvertretender und schließlich letzter Lagerkommandant von Treblinka, legte ein solches Fotoalbum über seine Dienstzeit im Lager mit dem Titel »Schöne Zeiten« an.³⁴ Ähnlich tat es auch Karl Höcker, der seinen Dienst als Adjutant des Lagerkommandanten in Auschwitz in Form eines Fotoalbums verewigte.³⁵ Jedoch nur eines dieser Fotoalben, das nach seiner späteren Finderin benannte »Lili-Jacob-Album«, hielt die Abläufe im Inneren des

Warschau (Hg.), *Faschismus – Getto – Massenmord*, S. 300; Świbocka/Boguslawska-Świbocka, »Auschwitz in Documentary Photographs«, S. 34; Struk, *Photographing the Holocaust*, S. 70–73.

31 Vgl. Rupnow, *Vernichten und Erinnern*, S. 233f.

32 Zu den Bilddokumentationen der Verbrechen der Einsatzgruppen vgl. Mallmann/Rieß/Pyta (Hg.), *Deutscher Osten*; Klee/Dreßen (Hg.), *Gott mit uns*; Klee/Dreßen/Rieß (Hg.), *Schöne Zeiten*.

33 Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge*, S. 701.

34 Vgl. Klee/Dreßen/Rieß, *Schöne Zeiten*, S. 205–207, sowie S. 224f.

35 Vgl. Busch/Hördler/van Pelt (Hg.), *Das Höcker-Album*.

Vernichtungslagers fest.³⁶ Mit dem Titel »Umsiedlung der Juden aus Ungarn« zeigt es in einer Bildfolge von 192 Aufnahmen die Ankunft, Selektion und Abwicklung einzelner Transporte in Auschwitz-Birkenau während der sogenannten »Ungarn-Aktion« ab Mai 1944.³⁷ In fünf Kapiteln gibt es die Organisation und den Ablauf des Massenmordes »idealtypisch«³⁸ wieder: »Ankunft eines Transportzuges«, »Aussortierung« (unterteilt in: »Männer bei der Ankunft«, »Frauen bei der Ankunft«), »Nach der Aussortierung« (unterteilt in: »Noch einsatzfähige Männer«, »Noch einsatzfähige Frauen«, »Nicht mehr einsatzfähige Männer«, »Nicht mehr einsatzfähige Frauen und Kinder«), »Nach der Entlausung« (»Einweisung ins Arbeitslager«) und »Effekten«.



Abb. 1: Die Täter verboten nicht nur das Fotografieren der Vernichtungslager, sondern ebneten viele dieser Tatorte ein, um die Spuren der Verbrechen zu verwischen. Das Foto zeigt den Lagerbereich von Treblinka zum Zeitpunkt seiner Einnahme 1944.

(Quelle: Yad Vashem)

36 Vgl. Gutman/Guterman (Hg.), *Das Auschwitz-Album*.

37 Vgl. Hördler/Kreuzmüller/Bruttman, »Auschwitz im Bild«.

38 Ebd., S. 617.

Im gesamten Album findet sich jedoch kein Bild von den Tötungsanlagen in Birkenau. Trotz ihres offenkundigen Anspruches, den Massenmord zu dokumentieren, sparten ihn die Albumverfasser bildlich aus. Als Abweichung von der fotografischen Praxis in den Lagern verdeutlicht es auf besondere Weise die Bild- und Sichtbarkeitsordnung der Täter: Obwohl das Fotografierverbot zeitweilig ausgesetzt worden war, bestand es weiterhin für den zentralen Vernichtungsbereich des Lagers fort.³⁹ Die Bildlosigkeit war inhärenter Bestandteil der Vernichtungslogik und der systematische Massenmord als visuelle Aussparung angelegt, die mithilfe stets erneuerter Fotografierverbote umgesetzt und abgesichert wurde.⁴⁰

Bis auf Auschwitz gelang es den Tätern, die Vernichtungslager und den Tötungsvorgang weitestgehend undargestellt zu belassen. Nur das »Sonderkommando« in Auschwitz-Birkenau durchbrach die Sichtbarkeitsordnung, die in den Vernichtungslagern galt. Die Mitglieder des Sonderkommandos, die dazu gezwungen worden waren, an der Vorbereitung der Vergasung sowie der Ausplünderung und Beseitigung der Leichen mitzuwirken, fotografierten unter Lebensgefahr den Vernichtungsablauf, um der Außenwelt unhinterfragbare Beweise des Massenmordes vorzulegen.⁴¹ Dabei entstanden vier Fotografien, auf denen das Warten der Deportierten vor den Gaskammern und die Verbrennung der Leichen in Gruben im August 1944 zu sehen sind.⁴² Es sind die einzigen Fotografien, die aus dem inneren Bereich des Vernichtungslagers überliefert sind und die, wie Georges Didi-Huberman sagt, der »Hölle entrissen (wurden)«.⁴³

Während nur wenige Fotografien von den Vernichtungslagern existieren, liegen zahlreiche Bildquellen über die Verfolgung, Deportation und Ghettosierung der Juden und Jüdinnen vor, die unterschiedlichen Zwecken, jedoch

39 Zur Sichtbarkeitsordnung gehörte auch die Abschirmung des Tötungsbereiches vor Ort. Mit einem Zaun aus Holz und Laub wurde er vom übrigen Lagerbereich abtrennt und den Blicken der anderen Häftlinge von Auschwitz-Birkenau entzogen. Vgl. Friedler/Siebert/Kilian, *Zeugen aus der Todeszone*, S. 123f.

40 Vgl. hierzu Knoch, »Die Grenzen des Zeigbaren«, S. 89–92; sowie Rupnow, *Vernichten und Erinnern*, S. 247–261.

41 Vgl. hierzu vor allem Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*. – Zur Geschichte und Wirkung der Fotografien vgl. Arani, »Fotografien des Sonderkommando Auschwitz«; sowie Stone, »The Sonderkommando Photographs«.

42 Als die Bilder entstanden, erreichte die Ermordung der ungarischen Juden in Auschwitz-Birkenau ihren Höhepunkt. Die Krematorien waren überlastet und die Verbrennung erfolgte zu diesem Zeitpunkt in extra dafür ausgehobene Gruben hinter den Gaskammern. Vgl. Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, S. 20f.

43 Ebd., S. 15.

in den meisten Fällen der Propaganda, der Selbstrechtfertigung oder zur privaten Erinnerung der Fotografen dienten.⁴⁴ Bekannte Beispiele für fotografisch unterlegte Vollzugsmeldungen ranghoher SS-Männer an ihre Vorgesetzten sind der Katzmann- und der Stroop-Bericht. So versah der SS- und Polizeiführer Fritz Katzmann seinen Bericht über die »Lösung der Judenfrage in Galizien« vom 30. Juni 1943 mit 152 Fotografien, die die von ihm befehligten Maßnahmen gegen die galizischen Juden und Jüdinnen zusätzlich beglaubigen und dokumentieren sollten.⁴⁵ Auch der SS- und Polizeiführer Jürgen Stroop ließ über die von ihm verantwortete Niederwerfung des Warschauer Ghettoaufstandes im April und Mai 1943 einen Bericht mit dem Titel: »Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr!« anfertigen, der zur Illustration der Kampfhandlungen auf insgesamt 54 Fotografien zurückgriff.⁴⁶ Neben der Darlegung und Rechtfertigung der ausgeführten Aktionen vor übergeordneten Stellen dienten diese Bildberichte vor allem der Heroisierung des eigenen Handelns, die sich in den ausgewählten Fotografien niederschlägt und über die vergebenen Bildtitel nochmals gesteigert wurde. Das Darstellungsbedürfnis, das sich in den Alben äußert, zeugt nicht nur von einem erhöhten Anspruch an Selbstrepräsentation für die Gegenwart, sondern auch für die Zukunft. Die Albumverfasser bemühten sich um eine »Historiographie zu Lebzeiten«⁴⁷ und ergänzten sie zugleich um ein selbstgewähltes Bild ruhmreicher Größe.

44 Auf die der Ermordung vorausgehenden Verfolgungsphasen sei an dieser Stelle nur hingewiesen. Nicht alle Opfer des Holocaust durchliefen sie in gleicher Weise. Der Großteil der westeuropäischen Juden und Jüdinnen wurde über sogenannte Sammelstellen aus ihren Herkunftsstädten und -gemeinden direkt in die Vernichtungslager und vor allem nach Auschwitz deportiert, während die osteuropäischen und insbesondere die polnischen Juden und Jüdinnen zunächst in Ghettos zusammengefasst worden waren, bevor sie in die Vernichtungslager gebracht wurden. In den besetzten sowjetischen Gebieten starb wiederum die größte Anzahl der jüdischen Opfer durch die Erschießungen der Einsatzkommandos. Aufgrund der Symbolwirkung von Auschwitz werden diese Aspekte der Geschichte des Holocaust – so die These von Timothy Snyder – von einer breiteren Öffentlichkeit jedoch kaum oder nur am Rande wahrgenommen. Vgl. Snyder, »Holocaust«.

45 Der Bericht lag bei den Nürnberger Prozessen als Beweismaterial vor, wurde aber nur auszugsweise veröffentlicht. Vgl. Dok. 018-L, in: Internationaler Militärgerichtshof Nürnberg (IMG), *Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher* (Bd. 37). Für den vollständigen Bericht vgl. Instytut Pamięci Narodowej (Hg.), *Friedrich Katzmann*.

46 Auch der Stroop-Bericht diente in Nürnberg als Beweisstück. Vgl. Dok. 1061-PS, in: IMG, *Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher* (Bd. 26). Als Faksimile abgedruckt in Wirth (Hg.), *Stroop-Bericht*.

47 Berg, *Holocaust*, S. 329.

Die Alben stellen also nicht nur heroisierende Umwidmungen des Tathandelns dar, sondern sie sind darin immer auch als Ausdruck nationalsozialistischer Gedächtnisformung – so auch in rein visueller Hinsicht – zu verstehen.⁴⁸

Über die Deportationen und Ghettos bestehen umfangreiche Bilddokumentationen. Von den Deportationen aus dem deutschen Reich liegen zu einzelnen Städten (zum Beispiel Hanau, Bielefeld, Stuttgart und Würzburg) teils größere Bildserien vor, die von den beteiligten und ausführenden Stellen angefertigt worden sind.⁴⁹ Dagegen fotografierten sehr unterschiedliche Akteure in den überwiegend in Osteuropa errichteten Ghettos.⁵⁰ Auf deutscher Seite stellten professionelle Fotografen vor allem propagandistische Bilder antisemitischer Sujets her,⁵¹ aber auch deutsche Soldaten, die auf Heim- bzw. Fronturlauben waren, fotografierten vielfach privat in den Ghettos.⁵² Zudem – wenn auch im weit geringeren Ausmaß – nahmen auch jüdische Fotografen Bilder im Ghetto auf. In Lodz ließ der mit der Verwaltung des Ghettos beauftragte »Judenrat« Fotografien von den Werk- und Arbeitsstätten anfertigen, die die Produktivität des Ghettos und seine kriegswichtige Bedeutung herausstellen sollten.⁵³ Vereinzelt betätigten sich jüdische Fotografen aber auch mehr oder weniger heimlich im Ghetto. Für Lodz legten Mendel Grossman⁵⁴ und Henryk Ross,⁵⁵ und für Kovno George Kadish⁵⁶ visuelle Dokumentationen des Ghettoalltags an, die der Nachwelt einen Einblick in das Leben und Leiden im Ghetto geben sollten,

48 Rupnow, *Vernichten und Erinnern*, S. 235. Harald Welzer bestimmt die Vorstellung von einem künftigen »Dritten Reich« nach der erfolgten Vernichtung als typisches Merkmal nationalsozialistischer Moralvorstellungen, das er über das Schütz'sche Theorem der antizipierten Retropsektion erklärt. Welzer, *Täter*, S. 48–54.

49 Vgl. Hesse, »Bilder lokaler Judendeportationen«.

50 Vgl. für einen Überblick *Mémorial de la Shoah* (Hg.), *Regards sur les ghettos*.

51 Knoch, *Die Tat als Bild*, S. 106–110; Struk, *Photographing the Holocaust*, S. 74–83.

52 Zu den vielfach privat angefertigten Fotografien aus den Ghettos vgl. die folgenden Bildbände: Kirnberger, *Fotografie Getta*; Georg/Scharf, *Warsaw Ghetto*; Schwarberger, *Das Ghetto*; Ulrich Keller, *Fotografien aus dem Warschauer Ghetto*; Heydecker, *Warschauer Ghetto*.

53 Vgl. zu den jüdischen Fotografen im Ghetto Lodz: Stiftung Topographie des Terrors (Hg.), *Das Gesicht des Ghettos*; weiterführend und zu den Farbdiapositiven von Walter Genewein (Angestellter der deutschen Ghettoverwaltung in Lodz und Leiter der Finanzen): Loewy/Schoenberger (Hg.), *Unser einziger Weg*. Einen vergleichenden Überblick zur fotografischen Überlieferung des Ghettos Lodz gibt Tanja Kinzel, »Zwangsarbeit im Fokus«.

54 Zu Mendel Grossman und seinen Fotografien vgl. ders., *With a Camera in the Ghetto*; und darin Arieh Ben-Menahem, »Mendel Grossman«.

55 Vgl. Ross/Weber, *Łódź Ghetto Album*.

56 Vgl. Cohen, »Jewish Ghetto Photographers«.

die aber nur selten in die öffentliche Zirkulation des kollektiven Bildgedächtnisses gelangten.

Neben den Bildern nationalsozialistischer Provenienz stammt die zweite fotografische Hauptüberlieferung zum Holocaust von den Alliierten. In den Reihen der alliierten Armeen arbeiteten professionelle Fotografen/innen, die die vorgefundenen Zustände in den befreiten Lagern, die Spuren der Verbrechen und zumeist auch die unzähligen Toten unter anderem für spätere Strafprozesse ausführlich festhielten und dokumentierten. Majdanek war dabei das erste große Konzentrations- und Vernichtungslager, das befreit worden war. Im Juli 1944 nahm die Rote Armee den von der SS überhastet geräumten und dadurch weitgehend unzerstörten Lagerkomplex ein, in dem man erste Spuren des systematischen Massenmords sicherstellen konnte. Über das Lager und die dort verübten Verbrechen wurden Aufnahmen und Berichte angefertigt, die unmittelbar veröffentlicht wurden. In der sowjetischen Öffentlichkeit wurde Majdanek schnell zum Symbol für die Gräueltaten des Nationalsozialismus. Noch 1944 wurde das Museum Majdanek gegründet, ein erster Prozess in Lublin abgehalten und der Dokumentarfilm »Majdanek« fertiggestellt.⁵⁷ Bei den westlichen Alliierten wurde die Entdeckung Majdaneks mit Zurückhaltung aufgenommen. Den überwiegend sachlich gehaltenen fotografischen Zeugnissen, auf denen kaum Überlebende oder Tote, sondern mehrheitlich die Lagergebäude, die Tötungsanlagen und -mittel sowie die Massen des geraubten Hab und Guts der Ermordeten zu sehen waren, begegnete man mit der Skepsis, die Verbrechen wären aus propagandistischen Gründen übertrieben dargestellt worden.⁵⁸

Die Befreiung von Auschwitz und weiterer Konzentrationslager (Plaszow, Groß-Rosen) im Winter 1944/1945 fand in der sowjetischen und westlichen Presse kaum Beachtung, – weniger noch als Majdanek. Von größerer Bedeutung war der näher rückende Sieg über Deutschland.⁵⁹ Erst als die Alliierten die maßlos überfüllten Lager in Deutschland befreiten, änderte

57 Vgl. Struk, *Photographing the Holocaust*, S. 140; Weckel, *Beschämende Bilder*, S. 93–99.

58 Vgl. Zelizer, *Remembering to Forget*, S. 57ff. Implizit enthält die These von Zelizer die Annahme, die Darstellung von Leid hätte die Zweifel in den westlichen Ländern über die Ausmaße der Verbrechen entkräften können, so wie es die späteren Aufnahmen der im April 1945 befreiten Lager taten. Die in Majdanek zurückgelassenen Häftlinge waren aber sowjetische Kriegsgefangene und es hätte entschieden das »Basistabu der visuellen Kriegsberichterstattung« verletzt, die Bilder der eigenen, inhaftierten Soldaten während der laufenden Kampfhandlungen breit zu publizieren. Vgl. Paul, *Bilder des Krieges*, S. 240.

59 Vgl. dazu Struk, *Photographing the Holocaust*, S. 146ff.

sich die Wahrnehmung von den Verbrechen, die in den Lagern stattgefunden hatten, und die Art und Weise, wie über sie berichtet wurde. Im Laufe des Aprils 1945 entdeckten die alliierten Armeen innerhalb kürzester Zeit eine Vielzahl an Konzentrationslagern, von denen die Stammlager Mauthausen, Dachau, Buchenwald und Bergen-Belsen die größten waren. Die Zustände von Hunger, Krankheit und Tod, die in den spät befreiten Lagern vorherrschten, waren katastrophal und in diesen Dimensionen nicht abzusehen. So sagte der britische Offizier und Journalist Derrick Sington, nachdem er in Bergen-Belsen besuchte: »Ich hatte versucht, mir ein Konzentrationslager vorzustellen, aber die Wirklichkeit übertraf alles.«⁶⁰ Auch der US-amerikanischen Oberbefehlshaber General Dwight D. Eisenhower war schockiert, als er das Buchenwalder Außenlager Ohrdruf in Thüringen besichtigte. »(T)he things I saw beggar decription«⁶¹, schrieb Eisenhower, und die US-Armee ging schrittweise dazu über, den Besuch der befreiten Lager ihren eigenen Soldaten zu empfehlen und ihn deutschen Zivilisten anzuordnen, genauso wie die internationale Berichterstattung über die begangenen Gräueltaten durch akkreditierte Journalisten/innen zu ermöglichen.⁶²

Während der Befreiung der Lager entstanden umfangreiche Bildserien, die der visuellen Beweisaufnahme dienten. Das alliierte Bildmaterial war aber nicht nur fotografisches Protokoll, das die Infrastruktur der vorgefundenen Tatorte, die Tötungsmittel und die bauliche Lagereinrichtung möglichst sachlich erfasste. Vor allem die angefertigten Bilder der Leichenberge und ausgehungerten Häftlinge gingen später um die Welt und wurden schnell zu visuellen Chiffren nie dagewesener Gewalt und Unmenschlichkeit. Seit ihrer ersten Veröffentlichung galten die Gräuel- und Schreckensfotografien als Synonyme der nationalsozialistischen Lager und Verbrechen – ungeachtet des Unterschieds zu den Vernichtungszentren im besetzten Polen. Schon Hannah Arendt hob diese symbolische Verschiebung in der öffentlichen Darstellung der Verbrechen unmittelbar nach der ersten Verbreitungswelle der Bilder hervor. Die Fotografien standen für die Vernichtung, obwohl sie die Lager während oder kurz nach ihrer Befreiung zeigten. Die

60 Zit. n. Claussen, *Grenzen der Aufklärung*, S. 148.

61 Zit. n. Zelizer, *Remembering to Forget*, S. 64.

62 Vgl. zu den alliierten Bildern der Befreiung: Zelizer, *Remembering to Forget*; Clément Chéroux, »L'épiphanie négative«; Brink, *Ikonen der Vernichtung*, S. 24–35 und S. 46–82; Milton, »Images of the Holocaust (Part I & II)«; Struk, *Photographing the Holocaust*, S. 124–149.

katastrophalen Verhältnisse in den befreiten Lagern – die Allgegenwart von Hunger, Krankheit und Tod – waren Folgen der immer chaotischer verlaufenden letzten Kriegswochen. Viele der Häftlinge waren von den vorangegangenen Todesmärschen erschöpft und ausgezehrt, die Lager hoffnungslos überfüllt und die Ausbreitung von Typhus und anderer Krankheiten bei einer gleichzeitig sich verschlechternden Versorgungslage forderten immer mehr Todesopfer, während die Krematoriumsanlagen ausgelastet waren und die vielen Toten nicht mehr eingäschert wurden. Die Zustände, die die alliierten Aufnahmen zeigen, waren Folge des nahenden Zusammenbruchs des Lagersystems, aber sie sind, so Arendt, »für die deutschen Konzentrationslager nicht typisch gewesen«, schon gar nicht für die systematische Ermordung in den Vernichtungslagern, die »durch Gas, nicht durch Verhungern betrieben (wurde).«⁶³

Während der Befreiung der Konzentrationslager entstanden zudem bereits zahlreiche symbolisch inszenierte Fotografien, und einzelne von ihnen sollten ein besonderes und für die Ikonografie der befreiten Lager typisches Bildmotiv formen, das abschließend erwähnt sein soll: der kollektive Akt des Bezeugens der Verbrechen und ihrer Spuren.⁶⁴ Die alliierten Fotografien dokumentierten die nationalsozialistischen Gräueltaten der Lager und nahmen dabei nicht selten die Zeugen vor Ort auf. Alliierte Soldaten und politische Verantwortungsträger, aber auch deutsche Gemeindevorsteher und Zivilpersonen, die die befreiten Lager auf Rundgängen besuchen mussten, wurden auf den Fotografien als Augenzeugen der Verbrechen in Szene gesetzt. Diese symbolischen Aufnahmen verweisen bereits auf die erste Phase der öffentlichen Auseinandersetzung mit den nationalsozialistischen Verbrechen im besetzten Deutschland und der übergeordneten Bedeutung, die man den Bildern und dem »Topos des Sehens«⁶⁵ dabei zumah. Es wurden fotografische Zeugnisse der Zeugen angefertigt, zu denen man die deutsche Bevölkerung machte, und deren Hinsehen man über Blicke, Gesten und Körperhaltungen wiederum visuell hervorhob.

63 Arendt, *Elemente und Ursprünge*, S. 685.

64 Vgl. Zelizer, *Remembering to Forget*, S. 100–108.

65 Barnouw, *Ansichten von Deutschland*, S. 64.