

## memoire des camps

Rezensiert von: Katrin Jaquet

Ausstellung: "Die Lager - Bildgedächtnis der Nazi-Konzentrations- und Vernichtungslager" Jan-Maerz 2001 Pariser Hôtel de Sully

<http://www.fotomuseum.ch>

<http://www.patrimoine-photo.org/dhtml-fr/actu/expositions/camps>

Rezensiert fuer H-ArtHist von Katrin Jaquet

(Die vom "patrimoine photographique" konzipierte Ausstellung war von Januar bis Maerz im Pariser Hôtel de Sully zu sehen und laeuft noch bis zum 3.6. im Fotomuseum Winterthur. Weitere Stationen sind Barcelona und Reggio Emilia.)

Das Schlimmste sind nicht die Berge von Skeletten oder das ausgemergelte Gesicht eines Verhungerten; das Schlimmste sind ein paar ganz harmlose Schnappschuesse - Kinder auf der Strasse, ein Familienpicknick im Gruenen, ein Vater mit seinen beiden Kindern im Segelflugzeug. Mit acht solchen Bildern beginnt die Ausstellung "Die Lager", die zur Zeit im Fotomuseum Winterthur gezeigt wird und die einen umfassenden Blick auf die verschiedenen Aspekte und Gebrauchswiesen der Photographie in den Konzentrationslagern bietet.

Der Text an der Wand erlaeutert die Herkunft der eingangs beschriebenen Schnappschuesse. Es sind Photographien, die KZ-Haeftlinge bei ihrer Ankunft im Lager bei sich trugen und die ihnen zusammen mit saemtlichen anderen persoenlichen Gegenstaenden abgenommen wurden: im KZ braucht man keine Erinnerungen. Diese Bilder stehen in krassem Kontrast zu jenen, die einem in der Regel zum Thema "Konzentrationslager" einfallen und die sich als Symbole des absoluten Horrors in das kollektive Gedaechnis gebrannt haben.

"Nichts, was ich jemals gesehen habe - ob auf Fotos oder in der Realitaet -, hat mich so jaeh, so tief und unmittelbar getroffen. Und seither erscheint es mir ganz selbstverstaendlich, mein Leben in zwei Abschnitte einzuteilen: in die Zeit, bevor ich diese Fotos sah (ich war damals zwei Jahre alt) und die Zeit danach", so Susan Sontag ueber die Photographien aus Bergen-Belsen, die ihr im Sommer 1945 in die Haende fielen. Doch nur wenige Saetze weiter schreibt sie: "Aber je oeffter man mit solchen Bildern konfrontiert wird, desto weniger real erscheint das betreffende Ereignis. Fuer das Boese gilt dasselbe wie fuer die Pornographie. Die Schockwirkung fotografierter Greuel-taten laesst bei wiederholter Betrachtung nach". Vielleicht ergreifen einen genau deswegen die ganz banalen Aufnahmen so stark - sie brechen die verkrusteten Rezeptionsmuster auf, bringen das im Kopf unbewusst angelegte ikonographische Schubladensystem durcheinander und ruecken das ferne, unvorstellbare Universum der Konzentrationslager mit einem Schlag ganz nah an die eigene Welt heran.

Klueger als mit diesen Bildern koennte der Auftakt zu dieser Ausstellung nicht gewaehlt sein. Von

Anfang an wird hier das Konzept der beiden Kuratoren Pierre Bonhomme und Clément Chéroux deutlich. Grundlegend ist dabei die Rekonstruktion der Geschichte eines jeden gezeigten Bildes: wer hat welches Photo wann in welcher Absicht aufgenommen, wie wurde es retuschiert, beschriftet, veröffentlicht? Diese eigentlich selbstverständlichen Fragen wurden in bisherigen Publikationen über Konzentrationslager, seien es Schulbücher, Zeitungsartikel, historische Darstellungen, kaum berücksichtigt. Die Bilder scheinen sich selbst zu genügen und keiner weiteren Erklärung zu bedürfen. Eine sorgfältige wissenschaftliche Aufbereitung dieses Bildmaterials ist umso dringender, als es bald keine direkten Augenzeugen mehr geben wird und die Auseinandersetzung mit dem Holocaust ausschliesslich anhand von Dokumenten stattfinden muss. So bringen denn auch die Kuratoren eine ihrer Intentionen auf die Formel: "den Negationen die Negative entgegensetzen".

Die Ausstellung gliedert sich in drei Teile, die mit drei Phasen korrespondieren: der Zeit der Konzentrationslager, der Befreiung und der Zeit des Erinnerns.

### 1933-45 Photographien von Tätern

Zu fotografieren war in den Konzentrationslagern das exklusive Recht der Täter. Der "Erkennungsdienst" betrieb in fast jedem KZ ein eigenes Photolabor, dessen dazugehöriges Studio für die Häftlinge die Schwelle markierte, über die sie in die Welt der Konzentrationslager traten. Nachdem sie mit ihrer Kleidung und ihren Photographien ihre Biographie abgelegt hatten, wurde ihre neue Identität als Lagerinsassen mittels dreier Photographien manifestiert, die auf einem eigens für diesen Zweck konzipierten Drehstuhl angefertigt wurden.

Diese Konstruktion, eine Mischung aus elektrischem Stuhl und Guillotine, ermöglichte es, den zu Photographierenden schnell und ohne ihn zu berühren in drei verschiedenen Positionen (im Profil, frontal, im Halbprofil mit Kopfbedeckung, ergänzt durch ein mitphotografiertes Schild mit den persönlichen Daten), die anschliessend in die Karteikarte geklebt wurden - ganz in der Tradition des auf Alphonse Bertillon zurückgehenden Prinzips der polizeilichen Erfassung Krimineller. Wurden bestimmte Häftlinge nicht fotografiert, dann nicht aus Nachlässigkeit, sondern aus einem schlichten Effizienzgedanken: sie waren als zu alt oder zu krank zum Arbeiten eingestuft und für den sofortigen Tod bestimmt worden - es "lohnte" sich aus der Sicht der Nazis also nicht, ihnen überhaupt erst eine neue Identität zuzuweisen. Andererseits machte die deutsche Gründlichkeit auch vor Toten nicht halt: Häftlinge, die etwa bei einem Fluchtversuch umgekommen waren, wurden mit einer auf die Stirn geschriebenen Identifizierungszahl fotografiert.

Neben diesen für den internen Gebrauch in der Verwaltung bestimmten Photos gab es eine Art eigene Geschichtsschreibung der Lager, die in speziellen Alben den Bau und Betrieb dokumentierte. Die Photographien in diesen Alben zeigen auf pseudodokumentarische Weise das Bild von sauberen, reibungslos funktionierenden Arbeits- oder Umerziehungslagern mit ordentlich gekleideten gesunden Häftlingen bei der Arbeit oder Erholung in eigens dafür angelegten Gärten, aber nie das Elend, geschweige denn die Vernichtungsmaschinerien. Eben dieses Bild wurde auch nach aussen getragen, so zum Beispiel in dem 1934 in der "Münchener Illustrierten Presse" erschienenen Artikel "Die Wahrheit über Dachau" oder in einem Bericht im "Illustrierten Beobachter" von 1936. Heute setzen wir diese Bilder sofort mit den schockierenden Photographien in Beziehung, die bei der Befreiung entstanden, und es ist fast unmöglich, sich vorzustellen, wie man selber als zeitgenössischer Zeitungleser diese Artikel beurteilt hätte.

Eine weitere Funktion kam der Photographie im Zusammenhang mit den "medizinischen" Experimenten zu; Kaelteexperimente, Unterdruck - fuer all diese Belange stand genug "menschliches Material" (so Sigmund Rascher, Arzt der Luftwaffe in einem Brief an Heinrich Himmler) zur Verfuegung, und die Verlaeuft der zu einem grossen Teil toedlich endenden Experimente wurden minutiues festgehalten. Eine Serie zeigt Haeflinge bei der Montage der "Wunderwaffe" V2 im unterirdischen Schacht Dora, der dem KZ Buchenwald angegliedert war. In einer direkten Uebereinstimmung von Inhalt und Darstellung wurde sie auf modernstem photographischen Material, auf Farbfilm, dokumentiert.

Parallel zu diesen verschiedenen Formen der offiziellen Photographie existierte die Amateurphotographie. "Mit Papi im Zoo in Buchenwald" lautet eine Bildunterschrift in einem Album, das der Lagerkommandant von Buchenwald Karl Otto Koch, fuer seinen Sohn anlegte, "schoene Zeiten" eine andere. "Mehr als die Ueberschreitung eines Verbots (des Photographierverbots innerhalb der Lager), frappt die Kontiguitaet zweier Universen:", schreibt Clément Chéroux im Katalog, "die unsichtbare Realitaet des Lagers und die offenbare Sorglosigkeit dieser Alben. Als ob es moeglich gewesen waere, inmitten dieses moerderischen Systems normal zu leben. Schlussendlich ist sie hier, im Bild, die erschreckende Zeugenschaft der <Banalitaet des Boesen>".

#### Photographien von Haeflingen

Den lapidaren Schnappschuessen der Lagerkommandanten stehen Photographien gegenueber, die unter Lebensgefahr entstanden sind - Bilder, die Haeflinge gemacht haben. Darunter befinden sich vier Photographien, die 1944 in Auschwitz von Mitgliedern der polnischen Widerstandsbewegung aufgenommen und dann aus dem Lager geschmuggelt wurden. Ein Bild zeigt eine Gruppe nackter Frauen, wahrscheinlich auf dem Weg zu ihrer Ermordung. Die folgenden zwei Aufnahmen wurden vermutlich aus der Gaskammer hinaus gemacht. Durch eine Tueroeffnung hindurch blickt man auf die Verbrennung vergaster Leichname, von denen grosse Qualmwolken aufsteigen. Diese Bilder wurden bereits oeffters publiziert, bislang jedoch immer in einer ueberarbeiteten Form, d.h. retuschiert, beschnitten und begradigt. In der Ausstellung werden Abzuege von den Originalnegativen gezeigt, inklusive der Retuschen, die von der polnischen Widerstandsbewegung an den Bildern vorgenommen wurden - unter anderem die Verjuengung zweier abgebildeter Frauen. Diese Retusche war insofern unlogisch, als vor allem aeltere und kranke Frauen der Selektion zum Opfer fielen.

Gerade diese vier Bilder, die aufgrund der grossen Entfernung, in der sie entstanden sind, seltsam abstrakt bleiben, werfen besonders deutlich die grundsaeztliche Frage nach der Darstellbarkeit des Unfassbaren auf und verbinden sich auf paradoxe Weise mit den propagandistischen Nazi-Photos. Beide Seiten erfassen nicht den Kern der Ereignisse, die eine Seite aus bewusster Manipulierung des Glaubens an den "Wahrheitsgehalt der Photographie", die andere aufgrund der zu grossen Gefahr, in der die Photos entstanden, und den daraus resultierenden technischen Unzu-laenglichkeiten. Georges Didi-Huberman geht in seinem Katalogbeitrag auf die Problematik dieser Bilder ein.

Die Wirkung des gesamten ersten Teils der Ausstellung, so eindrucksvoll und komplex er auch ist, wird leider dadurch betraechtlich gemindert, dass er ausschliesslich ueber eine Bildschirmdarstellung zu sehen ist, in der die einzelnen Photos und die Bildunterschriften nacheinander eingeblendet werden. Dem Betrachter wird somit die Moeglichkeit entzogen, sich den Bildern in seiner indivi-

duellen Sehgeschwindigkeit zu naehern, ein Bild laenger oder kuerzer zu betrachten, zu einem Bild zurueckzukehren, dessen Groesse und Beschaffenheit zu ermessen. Dies ist in einer Ausstellung, die auch die Photographie als Technik untersucht, natuerlich besonders problematisch.

#### Herbst 1944 bis Sommer 1945 - Photos der Befreiung

Der zweite Teil der Ausstellung, der der Zeit der Befreiung gewidmet ist, zeigt dann in klassischer Praesentation an der Wand und in Vitrinen, teils als Originalabzuege, teils als Re-Prints, die Bilder, die man aus Geschichtsbuechern kennt, darunter Photographien, die Margaret Bourke-White, Lee Miller, Eric Schwab, George Rodger fuer verschiedene grosse Zeitungen aufnahmen. Auch hier wird, dem Konzept der Ausstellung folgend, der Kontext der Bilder mittels eines Textes erlaeutert. Anhand von Ausschnitten aus zeitgenoessischen Zeitungen wird deutlich, wie unterschiedlich ein und dasselbe Photo fuer die Veroeffentlichung aufbereitet wurde. Ein weiterer Unterschied besteht zwischen der Herangehensweise der Photoreporter und derjenigen der Photographen, die im Auftrag der Alliierten in den Konzentrationslagern waren. Waehrend die Photoreporter eingangige Bilder suchten, die moeglichst exemplarisch und kondensiert das Unfassbare darstellen sollten, sind die Bilder der Armeephographen auf eine andere, langsamere Betrachtungsweise hin angelegt. In ihnen sollten praezise Informationen transportiert werden, die spaeter auch vor Gericht als Beweise verwendet wurden.

Margaret Bourke-White, die im Auftrag der Illustrierten "Time-Life" in Buchenwald und Thekla war, schreibt 1963 in ihrer Autobiographie ueber den Akt des Photographierens: "Ich wurde haeufig gefragt, wie ich solche Abscheulichkeiten photographieren konnte. Ich musste meinen Geist mit einem Vorhang bedecken, um zu arbeiten. Als ich die Konzentrationslager photographierte, war dieser Schutzvorhang so fest gespannt, dass ich kaum wusste, was ich aufgenommen hatte, bis ich die Abzuege meiner eigenen Photographien sah. Es war, als saehe ich diese Schrecken zum ersten Mal".

#### Gerettete Photos

In diesem Kapitel tauchen auch noch einmal die eingangs thematisierten Photographien, die den Haeftlingen abgenommen wurden, auf. Einigen war es gelungen, trotz der Adleraugen der Aufseher einige Photos ins Lager zu retten, eine Frau berichtet: "Ich hatte zwei Photographien bei mir, eine von meinen Toechtern und eine von meinem Neffen auf Stelzen. Ich begriff, dass sie mir bei der Durchsuchung meine wertvollen Erinnerungsstuecke wegnehmen wuerden, also zerriss ich die Gesichter und legte die Papierfetzen unter meine Zunge".

Eine bekannte Photographie, die C.H. Hewitt 1945 im Auftrag des Signal Corps der US-Armee in Bergen-Belsen aufnahm, zeigt eine nackte, bis auf die Knochen abgemagerte Frau, die sich muhsam zwischen zwei Krankenbetten aufrecht haelt. "Diese juedische Frau namens Margit Schwartz, 31 Jahre alt, befand sich in einem Zustand extremer Entkraeftung, als Hewitt sie photographierte. Sie lag regungslos auf ihrem Bett, Deliriumsschueben ausgeliefert, und umkrampfte eine Photographie, die sie im Badeanzug zeigte, zusammen mit ihrem Mann und ihrem Kind, kurze Zeit vor ihrer Verhaftung durch die Gestapo. Aber als er (Hewitt) seinen Photoapparat vor ihr zueckte, tat sie eine ganz und gar unglaubliche Sache. Obwohl sie unfaeig war, sich zu bewegen und gefuettert und sogar von der Krankenschwester umgebettet werden musste, hat Margit Schwartz sich nicht damit begnuegt, ohne Hilfe aus ihrem Bett aufzustehen; sie schaffte es, sich in einer aehnli-

chen Position zu halten wie jener, die sie damals auf dem! Photo innehatte" (Legende der als BU 6370 im Imperial War Museum aufbewahrten Photographie). Die Ausstellung zeigt auf dem naechsten Bild das Urlaubsphoto von Margit Schwartz: eine gesunde, kraeftige Frau mit wohlgeformten Rundungen neben einem ebenso gesunden Mann, zwischen ihnen ein Kind, im Hintergrund ein Strand mit Palmen.

### Photographien der Soldaten

Ausser den professionellen Photographen, die die Befreiung der KZs festhielten, wurden auch die Soldaten der Alliierten aufgefordert, zu photographieren. Bei ihrer Rueckkehr trauten Bekannte und Verwandte ihren verwackelten, unscharfen Aufnahmen manchmal mehr Authentizitaet zu als den "zu guten" Bildern der Journalisten - dies mag zum einen daher ruehren, dass derjenige, der das Bild aufgenommen hatte, es direkt kommentierte und streng genommen "nur" als Beweis seiner Erzaehlung verwendete. Letztendlich entsprechen diese Bilder jedoch vielleicht auch viel staerker und direkter dem Eindruck, den die Befreier in dem Moment hatten.

### Hotel Lutétia

Mit dem Kapitel "Hotel Lutétia" schliesst sich der photographische Kreis von der Erfassung auf Karteikarten bei der Ankunft im Lager bis zur Suche nach den Ueberlebenden. In diesem Pariser Hotel, in dem die franzoesischen KZ-Haeftlinge nach der Befreiung voruebergehend untergebracht wurden, hingen an einer Wand Karteikarten aus, mit denen Angehoerige von Internierten nach diesen suchten. Die Rueckkehrer versuchten, in den gesunden, froehlichen Menschen, die auf den ueber den Krieg geretteten Photos abgebildet waren, ehemalige Mithaeftlinge wiederzuerkennen.

### 3. Die Zeit des Erinnerns

Der dritte Teil der Ausstellung, "Die Zeit des Erinnerns", versammelt Photographien aus heutiger Sicht. Die Spanne der kuenstlerischen Arbeiten reicht von stark gefuehlsbetonten Bildern aus den Lagern (Michael Kenna) ueber sachliche Photos der Brillen, Rasierpinsel, Gebisse der Haeftlinge (Naomi Tereza Salmon) bis zu einer Text-Bild-Montage, in der ehemalige Haeftlinge ihre Geschichte wiedergeben (Jeffrey A. Wolin). Das Konzept, die historischen Dokumente mit aktuellen Auseinandersetzungen zu ergaenzen, erscheint zwar sinnvoll, funktioniert aber nur eingeschaenkt. Dies mag daran liegen, dass die im 3. Teil gezeigten Bilder eben klar in die Sparte "Kunst" gehoeren, waehrend in den ersten beiden Kapiteln Bilder aus ganz anderen Funktionszusammenhaengen zusammentreffen.

Insgesamt zeichnen die Kuratoren mit dieser beeindruckenden Ausstellung nicht nur ein komplexes historisches Bild in all seiner Vielschichtigkeit, sondern bieten auch einen wichtigen Beitrag zur Photo- und Medientheorie, indem sie essentielle Aspekte wie das Verhaeltnis von Text und Bild, den Einfluss der Sehgewohnheiten auf die Bildrezeption oder auch die psychologische Bedeutung von Photographien am Extremfall beleuchten. Letztendlich zeigen sich hier sehr deutlich die Grenzen der Photographie: die staerksten Bilder entstehen im Kopf.

Sehr bedauerlich ist es, dass die Ausstellung nicht in Deutschland gezeigt wird.

Zur Ausstellung ist ein sehr umfangreicher franzoesischsprachiger Katalog mit Forschungsbeitraegen von Clément Cheroux, Ilsen About, Katharina Menzel, Christian Delage, Arno Gisinger und

Georges Didi-Huberman (Haupttexte in deutscher Uebersetzung) erschienen. Fr. 59.-

Katrin Jaquet, Jahrgang 1971, studierte Romanistik und Bildende Kunst in Kiel und Paris. Sie arbeitet als Kuenstlerin und Kunstvermittlerin in Berlin.

Empfohlene Zitation:

Katrin Jaquet: [Rezension zu:] memoire des camps. In: ArtHist.net, 20.05.2001. Letzter Zugriff 03.08.2025.  
<<https://arthist.net/reviews/24480>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.