

ecm – educating/curating/managing 2020-2022

Master Thesis

Objekt oder Illustration?

Verwendung von Fotografien in zeithistorischen Ausstellungen

Markus Fösl

Wien, Mai 2022

Betreut von

Nora Sternfeld und Martina Griesser-Stermscheg

Abstract DE:

Vor über 20 Jahren erschien der Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1945*, der sich unter anderem auch mit der Ausstellungspraxis von Fotografien befusste und auf die Notwendigkeit eines kritischen Umgangs mit diesen Quellen hinwies. Seither hat sich mit der *Visual History* eine eigene wissenschaftliche Disziplin entwickelt und sind viele Publikationen zu diesen Themen erschienen. Die vorliegende Arbeit fragt nach dem Status Quo, nach der aktuellen Verwendung von Fotografien in zeithistorischen Ausstellungen. Dafür werden theoretische und quellenkritische Fragen an das Medium Fotografie zusammengefasst, sowie generelle Eckpunkte für das Ausstellen von Fotografien in zeithistorischen Ausstellungen gesammelt. In der anschließenden Analyse werden Fragen nach der Präsentation und den Funktionen von Fotografien in aktuellen Ausstellungen behandelt. Im Fokus der Untersuchung stehen ausgewählte Beispiele aus den Ausstellungen: *Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945* im *Haus der Geschichte in Bonn*, *Unsere Geschichte. Diktatur und Demokratie nach 1945* im *Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig* sowie *Dějiny 20. Století* im *Národní Muzeum* in Prag.

Abstract EN:

More than 20 years ago, the report of the Commission for the Review of the exhibition *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1945*, which among other things also dealt with the exhibition practice of photographs and pointed out the need for a critical approach to these sources. Since then, *Visual History* has developed into its own scholarly discipline and many publications have appeared on these topics. The present work asks about the status quo, about the current use of photographs in contemporary historical exhibitions. For this purpose, theoretical and source-critical questions concerning the photography are summarized and general key points for the display of photographs in contemporary historical exhibitions are collected. The subsequent analysis will address questions about the presentation and functions of photographs in contemporary exhibitions. The focus of the investigation is on selected examples from the exhibitions: *Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945* at the *Haus der Geschichte in Bonn*, *Unsere Geschichte. Diktatur und Demokratie nach 1945* at the *Zeitgeschichtliches Forum Leipzig* as well as *Dějiny 20. Století* at the *Národní Muzeum* in Prague.

Danksagung

Bedanken möchte ich mich bei meiner Erstbetreuerin Nora Sternfeld, die mich mit ihren bestärkenden Worten und kritischen Anregungen stets unterstützt hat.

Ein spezieller Dank geht an meine Kolleg*innen im Haus der Geschichte Österreich, für ihre Unterstützung und ihr Verständnis, allen voran Birgit Mollik, Eva Meran, Stefan Benedik, Louise Beckershaus, Katharina Kraus, Antonia Plessing und Monika Sommer.

Ein Dankeschön geht auch an alle Studienkolleg*innen aus dem /ecm 2020-22 für die vielen intensiven Gespräche, Nachfragen und Anstöße zum Thema.

Danke an meine ganze Familie, Freund*innen und ganz besonders an meine Freundin Barbara, für die mentale Unterstützung, ihre Geduld und ihr Verständnis.

Ein großes Dankeschön geht an Franziska Winkler und Cornelia Pirker für das Lektorat der Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
Fotografie und Geschichte	6
Historischer Abriss	6
Bilder in der Geschichtswissenschaft	7
Das Bild als Quelle.....	8
Das Bild als Medium.....	9
Das Bild als generative Kraft	9
Visual History	10
Das Foto als historische Quelle	12
Das Objekt.....	12
Motiv und Bildakt	15
Rezeption	19
Fotografien ausstellen.....	20
Auswahl von Fotografien.....	22
Reproduktion oder Original?	24
Bildunterschriften und Kontextualisierung	25
Präsentation von Fotografie	27
Funktionen der Fotografie.....	28
Spezialfall Gewaltfotografie	30
Untersuchung: Fotografien in zeithistorischen Ausstellungen	32
Ausgangslage und Rahmenbedingungen	32
Analyse.....	35
Vitrinenhintergrund	36
Teil eines Labels	40
Teil eines Objektes	41
Hands-On und digitale Präsentation.....	42
Mittlere Vergrößerungen.....	45
Leuchtkästen	50
Großformate	52
Geteilte Großformate	57
Cut-Outs	59
Die Ausstellungen im Überblick.....	60
Haus der Geschichte in Bonn – Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945.....	60

Zeitgeschichtliches Forum Leipzig – Unsere Geschichte. Diktatur und Demokratie nach 1945	62
Národní Muzeum Prag - Dějiny 20. století / History of the 20th century	63
Fazit	64
Anhang.....	66
Beschreibung der Beispiele aus den Ausstellungen	66
Literaturverzeichnis.....	97
Monografien, Sammelbände und Aufsätze:.....	97
Online-Ressourcen:.....	98
Abbildungsverzeichnis.....	99
Lebenslauf	100

Einleitung

Fotografien begleiten unser tägliches Leben: Vom morgendlichen Blick auf Sperrbildschirm des Smartphones, über die Bilderflut an Essens- und Katzenfotos sozialer Netzwerke bis hin zum abendlichen Selfie mit Freund*innen sind wir ständig von Fotografien umgeben. Sowohl als Ersteller*innen von Fotografie als auch als Konsument*innen der zumeist digitalen Bildproduktion, sind wir in produktive aber auch rezeptive Prozesse eingebunden und gestalten diese mit. Auch in kulturhistorischen Ausstellungen spielen Fotografien mittlerweile eine wichtige Rolle und sind nicht mehr wegzudenken. Vor dem Hintergrund von neuen Diskursen in der Zeitgeschichte, hat das Medium Fotografie in zeitgeschichtlichen Ausstellungen eine spezielle Bedeutung bekommen und hatte in den vergangenen 40 Jahren eine starke Konjunktur. Ausgehend von der beginnenden Auseinandersetzung mit Bildmedien als Quellen der Geschichtswissenschaft, über den hilfswissenschaftlichen Beiwagen der *Historischen Bildwissenschaft*, bis hin zum eigenen Fachgebiet der *Visual History*, haben sich Bedeutungen und Zugänge zu Bildmedien und im Speziellen Fotografien in dieser Zeit stark verändert. Mit der Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1945*, die Ende der 1990er-Jahre in zahlreichen Städten in Deutschland und Österreich gezeigt wurde, entstand neben dem Aufbrechen längst überholter gesellschaftlicher Narrative auch eine Diskussion über die Verwendung dieser Bildquellen in Ausstellungen. Eine eigens eingesetzte Kommission überprüfte die Thesen aber auch einen Teil der verwendeten Fotografien der Ausstellung samt den zugehörigen Bildunterschriften und Labels. Mittlerweile sind über zwanzig Jahre vergangen, seit die Kommission in ihrem Bericht auf wissenschaftlich bedenkliche Praxen in der Verwendung von Fotografien in der Ausstellung hinwies. Gleichzeitig wurden in diesem Bericht sehr deutliche Eckpunkte für einen kritischen und wissenschaftlich fundierten Umgang mit Fotografien in Ausstellungen festgehalten.

Was ist davon geblieben und welchen Einfluss haben die Erkenntnisse der seit über 15 Jahren bestehenden Disziplin der Visual History auf die Arbeit in zeithistorischen Museen und Ausstellungen? Um das herauszufinden werde ich zuerst das Spannungsfeld Fotografie und Geschichte anreissen, die Quellenfunktion und verschiedenen Informationsebenen von Fotos beschreiben sowie einige Grundlagen des Ausstellens von Fotografie anführen. Anschließend stelle ich die Frage nach der Verwendung von Fotografien anhand von Beispielen aus drei zeithistorischen Ausstellungen und analysiere sie im Hinblick auf ihre Präsentation und auf ihre Funktion im Ausstellungskontext.

Fotografie und Geschichte

Historischer Abriss

Um die Rolle von Fotografien als Quellen in aktuellen Ausstellungen und anderen Geschichtsproduktionen zu verstehen, scheint es sinnvoll sich kurz mit einigen Punkten zur zeitlichen Einordnung und Entwicklung des Mediums Fotografie auseinanderzusetzen. Der Beginn der Fotografie wird häufig um das Jahr 1839 festgemacht, in dem Louis Daguerre den Mitgliedern der Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Künste in Paris seine Erfindung vorstellte: Ein Apparat, der Bilder auf silberbeschichtete Kupferplatten aufnahm und somit ein scheinbar wahrhaftiges und unbeeinflusstes Verfahren zur Bilderzeugung ermöglichte.¹ Besonders im stark naturwissenschaftlich geprägten 19. Jahrhundert stieß die dadurch scheinbar mögliche Ausklammerung des Subjektiven in der Bildproduktion auf große Resonanz. Aus den Jahren unmittelbar davor sind bereits erste Fotografien überliefert und für 1839 sind sogar erste fotografische Ausstellungen dokumentiert.² Das Aufkommen der ersten reproduzierenden Verfahren Mitte der 1840er-Jahre verhalf der Fotografie vom Einzelstück zum ersten Schritt in Richtung Massenware und die technischen Entwicklungen und Vereinfachungen der 1870er- bis 1890er-Jahre förderte den Einzug der aktiven Fotografie in ganze Gesellschaftsschichten.³ Im privaten Bereich spielte die veränderte Zugänglichkeit und Leistbarkeit von Fotografie ab den 1920er-Jahren eine große Rolle.⁴ Mit der damit aufkommenden ‚Knipserfotografie‘ wurden viele persönliche, aber auch propagandistisch beeinflusste Blicke des Privaten sichtbar.⁵ Die Entwicklung preisgünstiger Farbfilme⁶ ermöglichte fotografische Aufnahmen, die viel näher an der eigenen Wahrnehmung waren.

¹ Vgl. Gerhard PAUL, Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel, Göttingen, 2016, S 23.

² Vgl. Ebd., S 24.

³ Vgl. Ebd., S 25f; vgl. auch: Gerhard PAUL, Bildermacht. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Göttingen 2013, S 652.

⁴ Vgl. Jens JÄGER, Fotografie wird Massenmedium in den 1920er Jahren, Lexikonbeitrag in: hdgö, Lexikon zur Zeitgeschichte https://www.hdgoe.at/fotografie_massenmedium_1920er-jahre (24.4.2022).

⁵ Vgl. Petra BOPP, Private Fotografie im Nationalsozialismus, Lexikonbeitrag in: hdgö, Lexikon zur Zeitgeschichte https://www.hdgoe.at/privatfotografie_ns (24.4.2022).

⁶ Obwohl mit dem Autochromverfahren 1907 und dem chromogenen Farbfilm 1935 bereits Farbfotografie möglich war, blieb diese vergleichsweise aufwändig und teuer. Matz beschreibt den Farbfilm als bis ins letzte Viertel des 20. Jahrhunderts der Werbung und Illustrierten vorbehalten, während Fotos der Berichterstattung und Kunst in der Regel Schwarz-Weiß blieben. Vgl. Reinhard MATZ/Bernd STIEGLER (Hg.), Fotografien Verstehen, Köln, 2017, S 137.

Zu Farbfotografie und Krieg vgl. auch Petra BOPP, Der Krieg in Farbe, Lexikonbeitrag in: hdgö, Lexikon zur Zeitgeschichte https://www.hdgoe.at/krieg_in_farbe (24.4.2022).

Die Massenware Einwegkamera senkte die finanzielle Hürde der Zugänglichkeit zu Fotografie und eröffnete so einen weiteren Schritt zur Entprivilegierung des Mediums Fotografie. Mit der Verbreitung der digitalen Fotografie und der damit verbundenen Möglichkeiten des Löschsens oder digitalen Bearbeitens von Fotos, vergrößerte sich auch die Masse der aufgenommenen Fotos. Gleichzeitig verloren die Produkte aber auch ihre unbedingte physische Existenz als Abzug oder als Negativ, was den Umgang, die Bearbeitung als auch die Aufbewahrung von Fotografie veränderte. Mit der Kamera am mittlerweile omnipräsenten Smartphone lässt sich nochmal eine weitere Entwicklung im Umgang mit Fotografie festmachen, die heute untrennbar mit der Sicherung und somit Aufbewahrung in Speicherclouds sowie der Verwendung in Sozialen Medien verbunden zu sein scheint: Eine unglaublich große Datenmenge die tagtäglich produziert wird und mit wenigen Bewegungen am Smartphone innerhalb von Sekunden einem weltweiten Publikum zugänglich gemacht werden kann. Allerdings versuchen auch neuere Techniken wie NFTs digitale Werke wieder als Singulär und nicht beliebig verbreitbar zu schützen – in Hinblick auf ein breites Feld vielfältiger fotografischer Praxen spielt diese Entwicklung aber bisher nur eine kleinere Rolle im Bereich der Fotografie als Kunstform oder der Kunstfotografie.

Aus dieser kleinen Aufzählung lässt sich erkennen, dass sich die Bedeutung der Fotografie in den vergangenen 180 Jahren von der singulären Aufnahme zum unbegrenzt reproduzierbaren Massenobjekt, von der privilegierten Bildproduktion in Wissenschaft und Kunst zur alltäglichen Handlung entwickelt hat. Die weit verbreitete Praxis, die vereinfachte Zugänglichkeit sowie die vielseitigen Anwendungsmöglichkeiten von Fotografie machen sie zu einem der wichtigsten Medien seit Mitte des 19. Jahrhunderts – spätestens aber seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Durch diesen starken Anstieg von fotografischer Produktion, kulturell geprägten Bildpraktiken, verschiedenen Intentionen der Bildproduktion, gekoppelt mit der Vielfalt an Perspektiven wurde das Medium Fotografie zu einer zentralen Quelle der (Zeit-) Geschichtsforschung und somit auch für visuelle Geschichtsproduktionen.

Bilder in der Geschichtswissenschaft

Während Geschichte lange Zeit als rein schriftliche Disziplin gedacht und praktiziert wurde, kamen ab den 1970er-Jahren auch im deutschsprachigen Raum Diskussionen rund um die Arbeit mit audio-visuellen Quellen auf. Alleine die steigende Zahl der Publikationen zu diesem

Thema in den 1980er-Jahren, die in den 1990er-Jahren einen Höhepunkt erreicht, zeigt die breite Auseinandersetzung und steigende Relevanz der Arbeit mit Bildquellen. Die historische Bildkunde wurde bis in die 1990er-Jahre vielfach als historische Hilfswissenschaft angesehen und nicht als eigener Zugang der Geschichtsforschung. Begriffe wie den pictural turn, iconic turn oder visual turn bezeichnen mehrere Schritte in der Auseinandersetzung mit dem Bildlichen, quer über verschiedene wissenschaftliche Disziplinen hinweg. Eine stückweise Erweiterung der Wahrnehmung von Bildquellen lässt sich an den folgenden drei Begriffen festmachen.

Das Bild als Quelle

Ausgehend vom Schnittpunkt zwischen Kunstgeschichte und Geschichte wurden auch kunsthistorische Werkzeuge zur Bildbeschreibung und –analyse in die Geschichtswissenschaft übernommen und in der historischen Bildkunde verwendet. Ausgegangen wird dabei noch von drei Analyseschritten: „vor-ikonographische Beschreibung“, „ikonographisch-historische Analyse“ und die Frage nach dem „historischen Dokumentensinn“.⁷ Damit wurden allerdings Themen des Bildgebrauchs, der Rezeptionserfahrungen oder der Produktionsbedingungen der Bilder nicht thematisiert. Letzteren Punkt greift auch die Historikerin Martina Heßler 2009 auf, als sie kritisierte, dass Historiker*innen meist nur auf den Inhalt der Bilder fokussiert sind und Formgebung, Ästhetik, Instrumente der Erzeugung bzw. Werkzeuge zur visuellen Sinnproduktion oft vernachlässigen.⁸ Also einerseits das Bild als visuelle Quelle des Motivs, aber andererseits auch als handwerkliche und ästhetische Quelle. Dennoch wurde die affektive Wirkung von Bildern als geeignete „Ergänzung und Korrektiv zu schriftlichen Quellen“⁹ bezeichnet. Gleichzeitig schreibt Paul: „Dass zeitgenössische Bilder historischen Schriftquellen gleichzusetzen sind und keineswegs ein getreues Abbild historischer Wirklichkeit darstellen, vielmehr nach quellenkundlichen Kriterien der Interpretation und der ideologiekritischen Entschlüsselung bedürfen, ist auch in der modernen Geschichtsdidaktik längst ein Allgemeinplatz“¹⁰

⁷ Gerhard PAUL, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: Gerhard PAUL (Hg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S 9.

⁸ Ebd., S 18.

⁹ Brigitte TOLKEMITT, Einleitung, in: Brigitte TOLKEMITT/Rainer WOHLFEIL (Hg.), Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele, Berlin 1991, S. 7-14, hier S. 9, zit. nach: Gerhard PAUL, Visual History. Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 13.3.2014, http://docupedia.de/zg/paul_visual_history_v3_de_2014 (2.4.2022).

¹⁰ PAUL, Visual History. Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 13.3.2014, http://docupedia.de/zg/paul_visual_history_v3_de_2014 (2.4.2022).

Das Bild als Medium

Anfang der 1990er-Jahre ergänzte die Historikerin Heike Talkenberger, dass Bilder selbst nicht nur Reaktionen oder Abbildungen der Realität sind, sondern die Bilderstellung und Verwendung historische Prozesse wiederum beeinflussen. Sie beschrieb Bilder sogar als Quelle, die Aussagen über die Fantasieproduktion einer Gesellschaft zulässt.¹¹ Also ein Bewusstsein dafür, dass für die Bilderstellung einerseits eine Auswahl eines Motivs getroffen wurde, das auf eine Art und Weise als relevant und weitergebenswert erachtet wurde. Andererseits, dass die Tradierung dieser Bilder einen Einfluss auf historische, ebenso wie historisierende Prozesse in der Vergangenheit und Gegenwart hat. Der Historiker Jens Jäger beschreibt die historische Bildforschung mit dem Ziel „historische Bedingtheiten und Bedeutungen der Bilder und ihrer Wahrnehmungen sowie auf ihre gesellschaftliche, kulturelle und soziale Rolle in sich wandelnden zeitlich-räumlichen Konstellationen“¹² zu behandeln. Ein gutes Beispiel für die Funktion von Fotografien als Medien sind Fotoalben oder Fotosammlungen aus der Kindheit oder Jugend, bei denen im gemeinsamen Rückblick Geschichten zu den abgebildeten Ereignissen erzählt und so als Narrative am Bild festgemacht werden. Ereignisse, die nicht auf den Fotos abgebildet sind, verschwinden mit der Zeit eher aus dem Kanon der Kindheitserinnerungen – Narrationen zu den Fotografien als visuelle Ankerpunkte bleiben eher bestehen oder werden sogar noch ausgebaut und erweitert oder gar verallgemeinert, in dem der zufällige Schnappschuss zur Normalität erklärt wird. Bilder transportieren aber auch Wertvorstellungen, Hierarchien, gesellschaftliche und soziale Beziehungsgefüge – nicht nur durch die Wahl des Motivs.

Das Bild als generative Kraft

Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp führte 2006 aus, dass Bilder nichts abbilden im Sinne des Verdoppeln von Bestehendem, sondern erst erzeugen, was sie zeigen.¹³ Bilder dürfen daher nicht nur reagierend und passiv gesehen werden, sondern gleichermaßen als aktive Bildakte mit einer gestalterischen Funktion „der Wissensgenerierung, der

¹¹ PAUL, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. in: PAUL (Hg.), Visual History., S 9.

¹² Jens JÄGER, Fotografie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung, Tübingen 2000, S 11f., zitiert nach: PAUL, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. in: PAUL (Hg.), Visual History. S 16.

¹³ Vgl. Horst BREDEKAMP, Schlussvortrag. Bild – Akt – Geschichte, in: Geschichtsbilder. 46. Deutscher Historikertag vom 19.-22. September 2006 in Konstanz, Berichtsband, Konstanz 2007, S 390, zitiert nach: PAUL, Visual History. Version: 3.0.

Machtausübung und der Realitätserzeugung“^{14,15} Die bewusste Entscheidung ein Foto zu machen und die Auswahl dessen, was in Bildern (wie) festgehalten wird, bilden eine Grundlage für eine darauf folgende Konstruktion von Realität. Gerhard Paul schreibt zur historischen Gestaltungsmacht von Bildern: „Bilder machten im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert indes auch ganz real Geschichte, indem sie gestaltend in den historischen Prozess eingriffen oder als Bildakt selbst historische Wirklichkeiten erzeugten.“¹⁶ Gerhard Paul führt dies am Beispiel der Fotografien der Mushroom Clouds der Atombombenabwürfe über Japan 1945 aus, bei dem er den Bombenabwurf und die Tötung hunderttausender Menschen nicht als primäres Ziel, sondern als Mittel zum Zweck der Bilderstellung beschreibt.

Hunderttausende Menschen mussten nur deshalb sterben, um ein gewaltiges Bild des Ereignisses zu liefern, das die Wirksamkeit der Waffe demonstrieren sollte. Das Bild war die Tat. Mit seinen Bildern demonstrierte die Führung der USA der Sowjetunion und der Welt, dass sie nicht nur über die neue Bombe verfügte, sondern auch bereit war, diese gegen die Zivilbevölkerung einzusetzen: der Beginn der Bildakt-Politik des ‚Kalten Krieges‘, in dem Bilder fortan eine wesentliche Rolle als Medien der Drohung und Erpressung spielten.¹⁷

Die Rolle, Ästhetik und vor allem die generative Kraft von Bildern und Medien in sozialen, politischen oder gar militärischen Auseinandersetzungen sind Instrumente der Macht und gehen wiederum in die Produktion von historischem Wissen ein.

Visual History

Durch den *Visual Turn* wurde Interesse an der Funktion von Bildern als Repräsentationsobjekte zur Herstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit ausgelöst. Welche Rolle spielen diese für ein kollektives Wissen zur Vergangenheit, welche gesellschaftlichen Vorstellungen speisen sich daraus? ¹⁸ In der Geschichtswissenschaft rückten Fotografie und andere Bildquellen vor allem dort in den Fokus, wo eben neue Fragestellungen aufgegriffen wurden.

Erstmals ging die historiografische Auseinandersetzung mit Bildern jetzt weit über den traditionellen bildkundlichen Ansatz hinaus, indem Fragen der politischen und sozialen Praxis des Bildgebrauchs, der medialen Vermittlung historischer Ereignisse sowie der Rezeptionsästhetik und der Bedeutung von Bildern für die Erinnerungskultur thematisiert wurden.¹⁹

¹⁴ Gerhard PAUL, Visual History und Geschichtsdidaktik, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 12 (2013), S 9-26, S 22, zit. Nach: Martin LÜCKE/Irmgard ZÜNDORF, Einführung in die Public History, Göttingen 2018, S 70.

¹⁵ Vgl. PAUL, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History, in: PAUL (Hg.), Visual History, S 18.

¹⁶ Gerhard PAUL, Bildermacht, S 642f.

¹⁷ Ebd., S 643.

¹⁸ Heidemarie UHL, „März 1938“. Der „Anschluss“ im österreichischen Bildgedächtnis, in: Nora STERNFELD/Luisa ZAJA (Hg.), Fotografie und Wahrheit. Bilddokumente in Ausstellungen, S 122f.

¹⁹ PAUL, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History, in: PAUL (Hg.), Visual History, S 14.

Um all diese Punkte zu versammeln und so eine Grundlage für eine kritische Auseinandersetzung mit Bildmedien zu schaffen, prägte der deutsche Historiker Gerhard Paul schließlich eine Definition des Begriffs *Visual History*²⁰.

Für alle jene Versuche, die unterschiedlichen Bildgattungen als Quellen und eigenständige Gegenstände in die historiografische Forschung einzubeziehen, Bilder sowohl als Abbildungen als auch als Bildakte zu behandeln, die Visualität von Geschichte wie die Historizität des Visuellen zu thematisieren und zu präsentieren, möchte ich den Sammelbegriff ‚Visual History‘ vorschlagen. [...] Letztlich geht es darum, Bilder über ihre zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinaus als Medien zu untersuchen, die Sehweisen konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, historische Deutungsweisen transportieren und die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit organisieren.²¹

Der Begriff umfasst somit viele Ansätze die weiterführende Fragen an Bildquellen richten und sich nicht mit deren bloßen visuellen Eindruck zufrieden geben. Gleichzeitig hat die *Visual History* keine konkrete, abgeschlossene Methode, sondern eröffnet durch die spartenübergreifenden Zugänge auch viele Möglichkeiten und Ansätze. Paul fasst schließlich nochmal zusammen:

Der Begriff Visual History umschreibt somit drei Ebenen: die Erweiterung der Untersuchungsobjekte der Historiker in Richtung der Visualität von Geschichte und der Historizität des Visuellen, das breite Spektrum der Erkenntnismittel im Umgang mit visuellen Objekten sowie schließlich die neuen Möglichkeiten der Produktion und Präsentation der Forschungsergebnisse.²²

Dieser letzte Punkt bindet schließlich auch historische Ausstellungen in den Begriff ein. Als Form der visuellen Produktion und Präsentation von historischen Erkenntnissen sind nicht nur die Objekte in der Ausstellung, sondern ist ebenso die Ausstellung selbst Teil von *Visual History*.

²⁰ Der Begriff selbst, wurde im deutschsprachigen Raum bereits 1991 von Gerhard Jagschitz verwendet, der ihn mit Fokus auf die Fotografie, als Analogie zur Oral History definierte. Gerhard Paul weitet den Begriff später aber auf den generellen Umgang mit Bildquellen auf. Vgl. Gerhard JAGSCHITZ, *Visual History*, in: Das audiovisuelle Archiv 29-30/1991, 23-51, S 46, zitiert nach: Markus WURZER, *Fotografie*, in: Marcus GRÄSER/Dirk RUPNOW (Hg.), *Österreichische Zeigeschichte – Zeigeschichte in Österreich. Eine Standortbestimmung in Zeiten des Umbruchs*, Wien, 2021, S 450.

²¹ PAUL, *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History*, in: PAUL (Hg.), *Visual History*, S 25.

²² Ebd., S 27.

Das Foto als historische Quelle

Ein Foto ist mehr als nur das Motiv. Jede Fotografie umfasst eine Menge an Eigenschaften und Informationen, die sie zu einer vielseitigen Quelle für die historische Forschung macht und ihr einen speziellen Ausstellungswert gibt. Um diese Informationen sichtbar zu machen, sie einordnen und interpretieren zu können, benötigt es eine quellenkritische Herangehensweise an das Medium Fotografie. Im Kommissionsbericht zur sogenannten ersten Wehrmachtsausstellung wurde den historischen Wissenschaften dahingehend eine unzureichende Sensibilität in Bezug auf audiovisuelle Medien bescheinigt und auf die speziellen Eigenschaften von Fotografie gegenüber Textquellen hingewiesen:

Die spezifischen medialen Eigenschaften von Fotografien verdienen besondere Aufmerksamkeit: Das Verhältnis von Fotografie und Wirklichkeit, von Bild und Sprache, Bildtraditionen, in denen Fotos gesehen werden müssen, ihre gesellschaftlichen Funktionen (als Erinnerungsträger, Dokumente, Beweise, Illustrationen etc.), Bearbeitungsweisen, die von Layoutentscheidungen (Beschneiden, Vergrößern, Verkleinern, Kontern) bis zu Retusche reichen.²³

Um möglichst viele dieser Informationen zu sammeln, können folgende Fragen an die Fotografie gestellt werden.

Das Objekt

Wie und wo wurde/wird das Foto aufbewahrt?

Welche Informationen zur Fotografie vorhanden sind und wie vertrauenswürdig diese sind, hängt oft auch von der Form und dem Ort der Überlieferung ab. Vom Dachbodenfund über institutionelle Sammlungen bis hin zu speziellen Foto- oder Bildarchiven – jede Aufbewahrungsform ist mit anderen Kriterien verbunden und birgt mehr oder weniger Zusatzinformation zur Fotografie. Der Fotograf und Autor Reinhard Matz vergleicht die Bedeutung des Fundorts von Fotografien sogar mit dessen Bedeutung in der Archäologie.²⁴ Notizen über Ablage, Aufbewahrung oder gar Versteck von Fotografien können viel zum Kontext der Fotografien und ihrer Verwendungsgeschichte beitragen. Dass diese Information

²³ Omer BARTOV u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“, o.O. 2000, S 20.
<https://docplayer.org/5935030-Bericht-der-kommission-zur-ueberpruefung-der-ausstellung-vernichtungskrieg-verbrechen-der-wehrmacht-1941-bis-1944.html> (3.4.2022).

²⁴ Vgl. MATZ/STIEGLER (Hg.), Fotografien Verstehen, S 128.

keinesfalls unkritisch übernommen werden dürfen, selbst wenn sie in Archiven vorhanden sind, streicht der Kommissionsbericht ebenfalls nochmal hervor:

Wenn die Situation von Archiv zu Archiv auch unterschiedlich ist, lässt sich doch generell feststellen, dass der in Archiven praktizierte Umgang mit fotografischem Material nicht zufriedenstellend ist und daher nicht die quellenkritische Prüfung durch den Benutzer vorwegnehmen bzw. ersetzen kann.²⁵

Dabei geht es sowohl um Wissen zur Provenienz der Fotos, als auch zur Herkunft der Bildlegenden im Archiv. Stammt diese von einer Notiz auf der Rückseite des Fotos, aus einem schriftlichen Zusatz zur Sammlung, von der fotografierenden Person, einer Redaktion, einer Zensurstelle, einer juristischen oder exekutiven Instanz, dem Archiv selbst? Sind es zeitgenössische oder nachträgliche Beschriftungen von Archivmitarbeiter*innen oder gar von Benutzer*innen des Archivs? Obwohl seither über 20 Jahre vergangen sind, hat diese Kritik aufgrund der umfangreichen Bestände vieler Archive und der vorrangigen Bearbeitung von Neuaufnahmen nicht an Bedeutung verloren.

Welches ist das Original bzw. existiert (überhaupt/noch) ein Original?

Diese Frage nach dem Original ist nach wie vor umstritten und wird unterschiedlich ausgelegt. Bei der analogen Fotografie wird gerade im Bereich der historischen Dokumentation gerne das Negativ bevorzugt, bei digitalen Fotos der Rohdatensatz, der ebenfalls erst zum Foto werden muss. In der praktischen Verwendung sind es am ehesten die ‚Originalabzüge‘ oder ‚Vintage prints‘ bevorzugt – also Abzüge die kurz nach der Erstellung des Negativs entstanden sind und noch den Zeitgeist der Aufnahme und die Idee der fotografierenden Person mittragen. Im Gegenzug dazu sind ‚Modern prints‘, also später entstandene Abzüge oder Nachdrucke oft an gegenwärtige Fotogewohnheiten angepasst, was Helligkeit, Kontrast, Farbgebung etc. anbelangt oder sie sind schon historisiert. Selbst wenn dieser um Jahrzehnte spätere Druck von der fotografierenden Person gemacht wird, stellt er bereits eine Interpretation des ursprünglichen Werks dar.²⁶ Ebenfalls gehen dabei Informationen zur Materialität und Entwicklungsmethode des Originalabzugs verloren. Noch weiter entfernt sind Nachdrucke einer zweiten Person, die entweder in Abstimmung mit der fotografierenden Person, oder in Kenntnis der im Original verwendeten Techniken arbeiten kann – oder auch

²⁵ BARTOV u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung, S 21.

²⁶ Vgl. MATZ/STIEGLER (Hg.), Fotografien Verstehen, S 135f.

völlig unabhängig davon eine Interpretation des Negativs erzeugt.²⁷ In den meisten kommerziellen Bildarchiven liegen größtenteils Reproduktionen, die wiederum von anderen Institutionen, Archiven oder Privatpersonen erstellt wurden – das führt dazu, dass verschiedenste Abzüge mit unterschiedlichen Bildausschnitten, Bildqualitäten und Informationsgehalt von einem Negativ existieren.²⁸ In manchen Fällen existieren auch weitere ungekennzeichnete Repro-Negative. Spannend ist auch die Frage, wie mit digitalen Scans von Negativen umgegangen werden kann, deren Positive nicht erhalten oder nie erstellt wurden. Durch die Digitalisierung vieler Bestände entstehen neue Reproduktionsvorlagen, die wiederum durch Beschnitt oder die Einstellungen der Scanner zur Produktion veränderter Bilder verwendet werden. Ein weites Themenfeld öffnet hierbei ebenfalls die Frage nach einer nachträglichen Kolorierung. Während herkömmliche Kolorierungen in den meisten Fällen als solche erkennbar sind, werden die digitalen Tools dafür immer ausgereifter und deren Produkte teilweise schwieriger als solche erkennbar.

Wie groß ist das Foto und welches Format hat es?

Diese Frage hängt sehr stark mit der vorhergehenden über Original oder Reproduktion zusammen. Solange Fotos direkt von den Negativen abgezogen wurden, hatten diese eine fixe Größe, die Information zum Entstehungs- und/oder Verwendungskontext geben kann. Während die ‚Knipserfotografien‘ der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf wenige Zentimeter Kantenlänge beschränkt waren, setzten sich später (Standard-)Formate zwischen 13x18 und 18x24 durch. Durch das einfache Drucken aus Datensätzen verlieren Fotos aber diese Information. Der ursprüngliche Verwendungskontext ist über das Format nicht mehr erkennbar und ebenso verlieren die Fotos meist ihre ästhetische Setzung, die nur selten in sehr unterschiedlichen Größen funktioniert. Das verkleinerte Bild wird dicht und die Details nicht mehr erkennbar, das vergrößerte Bild kann kahl und leer erscheinen, ganz abgesehen von technischen Grenzen der Körnung oder Auflösung eines Fotos.²⁹

Eine Abweichung von diesem Format hat unter streng künstlerischem Gesichtspunkt in der Regel einen ästhetischen Verlust zur Folge, ist in jedem Fall eine Verfälschung des ursprünglich gegebenen Zusammenhangs. Der libertäre Satz: ‚Weil es technisch möglich ist!‘ stößt hier auf eine ästhetisch definierte Grenze.³⁰

²⁷ Vgl. MATZ/STIEGLER (Hg.), *Fotografien Verstehen*, S 136.

²⁸ Vgl. BARTOV u.a., *Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung*, S 24f.

²⁹ Vgl. MATZ/STIEGLER (Hg.), *Fotografien Verstehen*, S 122f.

³⁰ Ebd., S 135.

Was wurde fotografiert, was ist am Foto zu sehen?

Fotografien haben einen Hang zum Sensationellen, zum Fremden und Exotischen, zumindest zum besonderen Ereignis, zum Außergewöhnlichen oder Überraschenden, gegenüber dem Alltag bevorzugen sie den Feiertag. Festgehalten wird möglichst der Höhepunkt einer Bewegung, einer Situation oder Entwicklung.³¹

Fotografiert wird, was von der agierenden Person als besonders, wichtig oder auf eine andere Weise als festhaltenswert gesehen wird. Was genau fotografiert wird und wie es fotografiert wird, ist dabei von lokalen, kulturellen und zeitlichen Faktoren abhängig. In allen drei Bereichen spiegeln sich Konjunktoren des Fotografischen wieder – am stärksten aber in der zeitlichen Komponente. Während aktuelle Fotografie für uns lesbar und verständlich erscheint, werden wir erst später erkennen, dass auch sie eine zeittypische Spezifik aufweist.³² Weiter schreibt Matz zu Fotografien: „streng genommen ist ihr Funktionieren nur in dem historischen, technologischen und kulturellen Rahmen gewährleistet, in dem sie entstanden sind und für den sie gemacht wurden.“³³ Um historische Fotografien und deren Motivwahl sowie Komposition besser verstehen und einordnen zu können ist auch ein Mindestmaß an Wissen zu diesen fotografischen Konjunktoren nötig. Ebenso ist ein Bewusstsein für die bewusste Auswahl von Augenblick und Bildkomposition in den meisten Fotografien wichtig. Gleichmaßen muss aber auch das unbewusst oder zumindest abseits des beabsichtigt Abgebildeten mitgedacht werden. Gerade bei Fotografien von Amateur*innen, aber auch bei professionellen Fotograf*innen können neben dem beabsichtigten Motiv aufgenommene Bildteile eine erhebliche Aussagekraft haben. Es ist also mitunter mehr am Foto zu sehen, als beabsichtigt war. In vielen Fällen hilft genau diese Tatsache auch den Bildakt selbst zu dekonstruieren. Bildbeschreibungen auf der Rückseite können allerdings Aufschluss über das beabsichtigt aufgenommene Motiv und die ursprüngliche Darstellungsabsicht geben.

³¹ MATZ/STIEGLER (Hg.), Fotografien Verstehen, S 132.

³² Ebd. S 122f.

³³ Ebd., S 126.

Wie wird das Abgebildete dargestellt?

Die Selektion des Augenblicks überhöht den Biertischpolitiker zum professionellen Redner, die Blickrichtung füllt Säle, das Weitwinkelobjektiv vergrößert den Schrebergarten zum Schlosspark, und der Ausschnitt verkehrt die zersiedelte Landschaft zur hinterwäldlerischen Idylle.³⁴

Durch Methoden der Bildkomposition, ästhetische und technische Entscheidungen in der Bildproduktion werden Möglichkeiten einer (Be-)Wertung, sei es um soziale Strukturen sichtbar zu machen, familiäre oder berufliche Abhängigkeiten festzuhalten. Wird dabei etwas besonders gut oder schlecht dargestellt? Abseits der Motivwahl lässt sich hier eine weitere Machtposition der fotografierenden Person festmachen. So werden Soldaten der alliierten Mächte nach 1945 auf Fotos der jeweiligen Pressestellen anders dargestellt als auf heimlich erstellten Privatfotografien der österreichischen Bevölkerung.³⁵ Bevor eine Fotografie entsteht, existiert im Kopf der fotografierenden Person eine Konstruktion von Wirklichkeit, die durch eigene Perspektiven, Denkweisen sowie Überzeugungen geprägt ist und ausschlaggebend für die Darstellung der ausgewählten Inhalte am Foto ist. Frage nach dem ‚wie‘ der Abbildung, also nach der Art und Weise der Darstellung des Abgebildeten (Personen, Objekte, Landschaften etc.) lässt auch auf einen Bezug zwischen fotografierender Person und dem Abgebildeten bzw. auf eine Agenda dieser schließen.

Wann und wo wurde das Foto aufgenommen?

Eine der wohl wichtigsten Fragen ist jene nach Ort und Datum. Die beiden Angaben machen eine räumliche und zeitliche Einordnung möglich. Damit kann die Fotografie in Verbindung zu lokalen Ereignissen sowie politischen oder kulturellen Gegebenheiten oder Rahmenbedingungen gesetzt werden. Ob Informationen zu Ort und Datum vorhanden sind und wie verlässlich diese Angaben sind, hängt oft von der Form und dem Ort der Aufbewahrung ab. Woher diese Informationen in Archiven und Sammlungen stammen ist meist nicht nachvollziehbar, daher müssen diese Angaben immer kritisch betrachtet werden. Während sich eine Ortsangabe häufig über mitabgebildete bauliche oder landschaftliche Strukturen überprüfen lässt, stellt die Datierung eine größere Herausforderung dar.

³⁴ Ebd., S 18.

³⁵ Sehr unterschiedliche Beispiele lassen sich z.B. in der Webausstellung „Zwischen den Zeiten: Frühling und Sommer 1945 in Fotos“ auf der Webplattform des Haus der Geschichte Österreich finden. <https://www.hdgoe.at/zwischen-den-zeiten-1945> (14.5.2022)

Wer hat das Foto erstellt?

Während eine Fotografie selbst viele Informationen objektimmanent transportiert, ist die Antwort auf die Frage nach dem „wer“, also nach der fotografierenden Person, selten darin enthalten. Die fotografierende Person ist im Regelfall nicht selbst am Bild. Ausnahmen bilden natürlich Selfies oder Fotos mit Selbstauslöser, wobei letztere relativ schwer zu erkennen sind. Informationen dieser Art, wie auch Ort oder Zeitangabe finden sich manchmal auf der Rückseite vermerkt, ansonsten muss dieser Kontext extra zum Foto zugehörig weitergegeben werden. Datums- und Zeitangabe finden sich aber auf einigen Fotografien auch direkt im Bild vermerkt, was eine Datierung des Originals erleichtert, nicht aber eine Datierung eines Abzuges. Mit dem Aufkommen der Digitalfotografie verschwand auch der Glaube an die absolute Authentizität von Fotos. Die leichte und viel häufiger angewandte Bearbeitung von Fotografien verstärkte das Misstrauen gegenüber dem Medium. Matz schreibt zu dieser Veränderung: „Im Grund holt die fotografische Rezeption hier nur nach, was dem Medium gegenüber von vorn herein adäquat gewesen wäre.“³⁶ Reinhard Matz sieht diese kritischere Haltung zur digitalen Fotografie auch als Vorteil für die dadurch wieder verstärkt aufkommende Frage nach der Urheber*innenschaft:

Dadurch, dass Bilder nicht als schlicht automatisch-apparativ gegebene hingenommen, sondern aktiv verändert werden, ‚kümmert es wieder, wer spricht‘. Das Subjekt ist wieder im Spiel. Und eigentlich hatte es dieses nie verlassen, wohl aber versucht, sich unsichtbar zu machen.³⁷

In welcher gesellschaftlichen/sozialen Beziehung standen Fotograf*in und Motiv zueinander?

Ein Auftragsportrait in einem Fotostudio unterscheidet sich von einem polizeilichen Portraitfoto im Zuge einer Verhaftung oder gar von einer „rassenbiologischen“ Aufnahme des frühen 20. Jahrhunderts. Machtverhältnisse von Auftraggeber*in zu Auftragsnehmer*in, Fotografien aus einem erzwungenen Kontext in Zusammenhang mit physischer oder psychischer Gewalt, bzw. (ab-) wertende Abbildungen innerhalb eines hierarchisch gedachten Gesellschaftssystems haben einen großen Einfluss auf die Erstellung der Fotos, die wiederum durch den Blick und die Wahrnehmung der fotografierenden Person geprägt ist.³⁸

³⁶ MATZ/STIEGLER (Hg.), Fotografien Verstehen, S 138.

³⁷ Bernd STIEGLER, Fotografische Realismus oder Das Erkennen des Verkennens der Fotografie, in: MATZ/STIEGLER (Hg.), Fotografien Verstehen, S 253.

³⁸ Reinhard Matz beschreibt Fotografie beispielsweise als „in Bildern vergegenständlichte Blicke“, Reinhard MATZ, Verändert die Digitalisierung der Fotografie dokumentarische Fotoarbeiten? Nein und ja, S 108, zitiert nach:

Für wen wurde das Foto erstellt? Zu welchem Zweck?

Zentral bei der Erstellung eines Fotos ist die Überlegung zu einer wie auch immer gestalteten Öffentlichkeit, für die dieses Foto gemacht wird. Ausgenommen weniger privater Kontexte von Fotografie, werden Fotos immer für ein Publikum gemacht, das über die fotografierende Person selbst hinausreicht.³⁹ Sei es ein sehr persönliches Foto für eine einzelne Person, eine Aufnahme für ein Familienalbum, eine Foto auf dem die Seriennummer des nachzukaufenden Staubsaugerbeutels gut erkennbar ist oder ein Foto eines Kleidungsstückes, das jemand auf einer Online-Plattform weiterverkaufen möchte. Jeder dieser Kontexte hat ein anderes, aber bestimmtes Publikum, das in der Produktion des Fotos mitgedacht wird. Welche Informationen und Inhalte möchte ich für diese Öffentlichkeit auf welche Art und Weise auf der Fotografie festhalten? Welche Emotionen sollen transportiert werden? Braucht es einen Eyecatcher, um die Aufmerksamkeit eines Publikums zu erhalten? Viele dieser Fragen zielen auf die geplante Verwendung der Fotografie ab. Haben diese Fotos einen künstlerischen oder eher einen dokumentarischen Anspruch? Waren diese Fotos für Veröffentlichungen oder den privaten Gebrauch gedacht? Welche Agenden wurden mit der Erstellung des Fotos und der geplanten Verwendung verfolgt?

Im angloamerikanischen Raum wird hierbei zwischen historischem und humanem Dokument unterschieden. Fotografien werden dabei den humanen Dokumenten zugeordnet, das gilt insbesondere für sozialdokumentarische und emotional bewegende Fotos. Im deutschsprachigen Raum wird diese Unterscheidung nicht vorgenommen. Sie zeigt aber sehr wohl, welchen unterschiedlichen Einfluss die Motive hinter einem Bildakt auf die Deutung der Quelle haben. Als vermutlich neutralste Form der Fotografie könnte die Dokumentarfotografie angesehen werden, die Dinge so zeigen sollte ‚wie sie sind‘. Sowohl die Subjektivität der fotografierenden Person, als auch die Überschneidungen von dokumentarisch und sozialdokumentarisch, die im angloamerikanischen Raum getrennt werden würden, sprechen gegen einen singulären Begriff der dokumentarischen Fotografie.⁴⁰ Obwohl es der Anspruch der dokumentarischen Fotografie ist, eine authentische Dokumentation der Wirklichkeit zu erzeugen, ist eben das nicht möglich, da jede

Bernd STIEGLER, Fotografische Realismus oder Das Erkennen des Verkennens der Fotografie, in: MATZ/STIEGLER (Hg.), Fotografien Verstehen, S 251.

³⁹ MATZ/STIEGLER (Hg.), Fotografien Verstehen, S 114.

⁴⁰ Ebd., S 19.

Wahrnehmung der Realität subjektiv ist und daher viele mögliche Darstellungen von Wirklichkeiten zulässt. In diesem Rahmen stellt sich aber auch die Frage, wie brauchbar der normativ und singular konnotierte Begriff der Wirklichkeit in diesem Kontext ist. Matz schreibt, dass es sinnlos sei den Bezug einer Fotografie zur Wirklichkeit nach den Kategorien von „richtig“ oder „falsch“ zu beurteilen, sie nach Wahrheit und Lüge einzuordnen. Jede Fotografie entsteht aus deiner Betrachtungsweise der Wirklichkeit und ist nie die Wirklichkeit selbst.⁴¹

Rezeption

Wo wurde dieses Foto bisher verwendet? Welche inhaltlichen Zusammenhänge und Narrationen wurden daran geknüpft? Wem ist das Bild daher bekannt, wem nicht? Wie wird das Bild wahrgenommen und interpretiert? Gab es bereits eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Objekt? Handelt es sich vielleicht sogar um eine Bildikone⁴²?

Bei allen Überlegungen der fotografierenden Person, kann diese aber die Rezeption des erstellten Bildes nicht kontrollieren. Bei der Rezeption des Fotos wird ein zweites, ein virtuelles Bild erzeugt, das von der Wahrnehmung, von den Blickwinkeln und dem Mindset der betrachtenden Person geprägt ist. Matz schreibt, dass es „jeder Betrachter mit anderer Aufmerksamkeit, mit anderen Vorstellungen, Empfindungen, Kenntnissen und anderem Assoziationsvermögen anschaut“⁴³. Dieses virtuelle Bild wird zwar durch die Fotografie angeregt, aber nicht vollständig bestimmt. Ähnlich wie in anderen Kommunikationsformen übersteigt die Multidimensionalität der Einflüsse auch hier die Beschreibungsmöglichkeit durch ein simples Sender-Empfänger-Modell. Reinhard Matz beschreibt auch das Verkennen, also eine Fehlinterpretation aufgrund falscher Grundannahmen als Lernprozess zum Verstehen von Fotografie: „Das Erkennen des Verkennens der Fotografie ermöglicht ein Verstehen dieses noch recht jungen technischen Mediums. So etwa in Bezug auf die

⁴¹ MATZ/STIEGLER (Hg.), *Fotografien Verstehen*, S 21.

⁴² Bei Bildikonen wird das abgebildete Motiv häufig vom zugeschriebene Narrativ überlagert oder sogar gänzlich entkoppelt. Fotografien werden beispielsweise zu Sinnbildern für Ereignisse oder Personen im Rahmen von Bildgedächtnissen und entziehen sich dadurch in vielen Fällen einem rationalen Diskurs. Vgl. PAUL, *Bildermacht*, Göttingen 2013, S 647f.

Bildikonen sind nicht scharf abgetrennt von anderen Bildern, sondern werden durch wiederholte Verwendung mit identen Zuschreibungen und durch gesellschaftliche Rezeptionsprozesse nach und nach zu Ikonen. Daher verwende ich auch die Begriffe der ‚ikonenähnlichen‘ Fotografie für ein breites Feld dazwischen.

⁴³ MATZ/STIEGLER (Hg.), *Fotografien Verstehen*, S 115.

Dokumentarfotografie, die eine Neutralität und Distanz vorgaukelt oder gar ideologisch als Ethik des Fotografen einsetzt und dabei verkennet, dass es sich um ‚ästhetische Wirklichkeitskonstitutionen‘ handelt.“⁴⁴ Wenn Walter Benjamin davon schreibt, dass Geschichte nicht in Geschichten zerfällt, sondern in Bilder, so bekommen Wahrnehmungs- und Wirkungsgeschichte von visuellen Konstruktionen einen zentralen Stellenwert. Gerhard Paul schreibt: „Ausgangspunkt dieser Ansätze ist die Annahme, dass Bilder ob als Film, Fotografie oder Plakat einen spezifischen Bedeutungsrahmen konstituieren, innerhalb dessen Menschen Geschichte wahrnehmen und sozialen Sinn konstruieren.“⁴⁵ Handelt es sich dabei um bereits bekannte, ikonenähnliche oder ikonische Fotografien, so existiert meist schon eine Zuschreibung einer Bedeutung, eines Zusammenhangs, eines Ortes oder Ereignisses zum Motiv. Relativ unabhängig von Entstehungskontext oder -intuitionen, werden diese medial tradiert und haften dem Objekt an. In seltenen Fällen werden genau diese bekannten Fotografien aber auch neu kontextualisiert oder es wird gar neues Bildmaterial in Geschichtsproduktionen verwendet. Wichtig im Umgang mit Fotografien ist, die Rezeption und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen zu kennen und in der eigenen Arbeit mitzudenken.

Fotografien ausstellen

Der *Visual Turn* wurde auch in Ausstellungsproduktionen der 1980er- und 1990er-Jahre deutlich sichtbar, in denen Bildmedien – seien es Plakate, Karikaturen oder Fotografien – eine zentrale Rolle einnahmen. Ausstellungen thematisierten die Bildpraxen der NS-Propaganda, von Kriegsfotografie oder Bildmanipulation und befassten sich mit deren Rolle als Ankerpunkt für Erinnerungs- und Mythenproduktion. Während die Verwendung von Fotografien in historischen Ausstellungen mit den Tafelausstellungen der 1980er- und den stark an der Gestaltung und an bühnenbildnerischen Elementen orientierten Ausstellungen⁴⁶ ab den 1990er-Jahren markant zunahm, fand eine kritische, öffentliche Auseinandersetzung damit erst als Reaktion auf die sogenannte erste Wehrmachtsausstellung statt. In dieser Ausstellung

⁴⁴ Bernd STIEGLER, Fotografische Realismus oder Das Erkennen des Verkennens der Fotografie, in: MATZ/STIEGLER (Hg.), Fotografien Verstehen, S 249.

⁴⁵ PAUL, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History, in: PAUL (Hg.), Visual History, S 19.

⁴⁶ Vgl. Thorsten SMIDT, Dramaturgie statt Überwältigung, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke, Bielefeld/Berlin 2022, S 69.

des *Hamburger Instituts für Sozialforschung* mit dem korrekten Titel: *Vernichtungskrieg. Die Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, wurden eine große Zahl von verschiedensten Fotografien verwendet. Aufgrund ihrer grundlegenden Thesen und Inhalte löste die Ausstellung eine breite, mediale Diskussion aus.⁴⁷ Inhaltlich wurde darin erstmals in einem großen Rahmen der Mythos einer ‚sauberen Wehrmacht‘, die sich nicht an Verbrechen beteiligt hätte, widerlegt. Anhand von drei größer angelegten Beispielen wurde die Rolle der Wehrmacht, sowie der von ihr ausgeführte Vernichtungskrieg zwischen 1941 und 1944 bearbeitet. Aus der Kritik an der Ausstellung entstand aber eine intensiv geführte Debatte über die Authentizität einzelner der gezeigten Fotografien, die wiederum für methodologische Herausforderungen im Umgang und der Präsentation von Fotos sensibilisierte.⁴⁸ Eine eigens eingesetzte Kommission beschäftigte sich neben der Überprüfung der zugrundeliegenden Thesen der Ausstellung mit den präsentierten Text- und Bildquellen, deren Authentizität und Aussagewert.⁴⁹ Dabei wurden auch „Grundfragen der Präsentation von Bild- und Textdokumenten diskutiert.“⁵⁰ Daraufhin wurde die Ausstellung neukonzeptioniert und 2003 unter dem Titel *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944* eröffnet. Die Ausstellung wurde landläufig auch als ‚zweite Wehrmachtsausstellung‘ bezeichnet.

Der im Jahr 2000 veröffentlichte Bericht stellte einige Fehler, Ungenauigkeiten und suggestive bzw. pauschale Aussagen durch die Art der Präsentation fest, strich Gefahrenstellen heraus und fasste viele Anhaltspunkte für einen kritischen und wissenschaftlichen Umgang mit Fotografie in Ausstellungen zusammen.⁵¹ Diese erstmals tiefergehende Auseinandersetzung mit der Verwendung von Fotografie in einer Ausstellung soll als Ausgangspunkt dienen, um einige Grundlagen zum Spannungsfeld Ausstellung und Fotografie festzuhalten.

⁴⁷ Vgl. PAUL, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History, in: PAUL (Hg.), Visual History, S 13f.

⁴⁸ Vgl. WURZER, Fotografie, in: GRÄSER/RUPNOW (Hg.), Österreichische Zeigeschichte – Zeigeschichte in Österreich., S 453f.

⁴⁹ Vgl. Omer BARTOV u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung, S 8.

⁵⁰ Ebd., S 9.

⁵¹ Vgl. Jens BISKY, Zwanzig Jahre danach in: Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, 5-6/2021, Hamburg 2021, S 3-16, S 6.

Auswahl von Fotografien

Wessen Blick auf ein Ereignis soll in der Ausstellung reproduziert und somit fortgeschrieben werden? Was soll dabei gezeigt werden und was nicht? Welche inhaltlichen und ethischen Überlegungen liegend der Auswahl zugrunde?

Unser Bild der Vergangenheit bildet sich aus einem visuellen Gedächtnis der Gegenwart, das wiederum aus einem nach und nach kanonisierten Bildgedächtnis stammt. Häufig geht es dabei nicht um die Nutzung eines Originals, sondern um die Verwendung von Teilen daraus, die für die Kommunikation über Vergangenheit verwendet werden und damit konventionalisiert und in Folge dessen tradiert werden.⁵² Dadurch entstehen oft mehrere Versionen eines Fotos, die unterschiedliche visuelle Aussagen tragen können. Durch spätere Nachbearbeitung oder Beschnitt wurde die visuelle Aussage eines Fotos häufig nochmal zugespitzt, sodass diese Versionen schließlich eher Teil eines Bildgedächtnisses wurden, als die jeweiligen Originale. Es braucht also ein Bewusstsein dafür, dass sich ein kollektives Gedächtnis aus Bildern speist, die teilweise bereits bearbeitet wurden – diese bearbeitete Version aber als Abbildung der Realität wahrgenommen wird.

Während die fotografische Produktion das Besondere sucht und sogar noch ästhetisch zuspitzt, verallgemeinert die Rezeption diese Pointierungen über den Bildausschnitt hinaus womöglich bis zu einem sich mit der Zeit verfestigenden Mythos.⁵³

Die wenigsten Fotografien wurden dazu gemacht, um etwas für eine andere Epoche festzuhalten und dort repräsentativ in einer Ausstellung gezeigt zu werden. Wenn Fotos aber heute dazu verwendet werden, um einen Einblick in eine vergangene Epoche oder ein vergangenes Ereignis zu bekommen, müssen historische und funktionale Kontexte berücksichtigt werden.⁵⁴ Eine Propagandafotografie wird keine Sozialkritik am eigenen System beinhalten, ebenso wie die Fotos eines Industriefotografen im Auftrag der Firma keine Missstände der Arbeitssicherheit festhalten werden. Um Fotografien für eine Ausstellung auszuwählen, muss klar sein, was die Funktion dieses Fotos im Raum sein soll – also aus welchem Grund an dieser Stelle eine Fotografie gezeigt werden soll. Gleichzeitig muss die Rezeptionsgeschichte der in Frage kommenden Fotos bekannt sein. Ist das Foto Teil eines

⁵² Vgl. LÜCKE/ZÜNDORF, Einführung in die Public History, S 67.

⁵³ MATZ/STIEGLER (Hg.), Fotografien Verstehen, S 132f.

⁵⁴ Vgl. Ebd., S 127.

kollektiven Bildgedächtnisses, ist es vielleicht sogar eine Bildikone? Welche Narrative wurden dem Objekt bisher zugeordnet?

Teil einer Professionskompetenz von Public Historians wäre es dann, solche kollektiven historischen Bildgedächtnisse zu kennen und bei der Konzeption von Produkten der Public History reflektiert mit ihnen umzugehen.⁵⁵

Der Bericht zur sogenannten ersten Wehrmachtsausstellung beschrieb im Jahr 2000 den Missstand, dass Fotos mit ausdrucksstarken Motiven, ohne örtlichen oder inhaltlichen Bezug zur inhaltlichen Aussage in der Ausstellung präsentiert wurden. Mit dem Fokus auf das Ästhetische, kann die analytische Auseinandersetzung schnell in den Hintergrund treten und ausdrucksstarke, einfache Bilder werden den komplexeren vorgezogen. Eine solche Vereinfachung aufgrund der Anschaulichkeit eines Fotos lässt eine scheinbar simple Geschichte erzählen und verschweigt mitunter viel komplexere Zusammenhänge. Schlimmer noch ist, wenn für illustrative Zwecke eine Fotografie ausgewählt wird, die weder inhaltlich, örtlich oder zeitlich einen Bezug zum Narrativ aufweist und dieses dann in der Praxis der illustrativen Verwendung für Besucher*innen auch nicht ersichtlich ist.

Nimmt man einen aktiven Bildbegriff wirklich ernst, so müssen sich Public Historians insbesondere der Tatsache bewusst sein, dass sie durch die Auswahl visueller Elemente in Geschichtsdarstellungen eben nicht die Vergangenheit möglichst anschaulich repräsentieren (also bloß spiegeln), sondern dass sie Geschichte als wesentlichen Einfluss auf die historische Imagination ihres Publikums nehmen.⁵⁶

Mit dieser Aufforderung soll nochmal die Deutungsmacht eines Museums oder einer Ausstellung hervorgehoben werden. Nicht nur die Auswahl von Fotografien, sondern die gesamte Ausstellung hat Einfluss oder Bestimmt sogar die Wahrnehmung und Vorstellung der Besucher*innen und zwar weit über den Ausstellungsbesuch hinaus. An dieser Stelle sei nochmal der vielzitierte Satz des Philosophen Walter Benjamin wiederholt, der sich unter anderem mit Fragen der Rezeption aber auch mit Geschichtsphilosophie befasste und dabei feststellte: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten“⁵⁷.

⁵⁵ LÜCKE/ZÜNDORF, Einführung in die Public History, S 66.

⁵⁶ Ebd., S 70.

⁵⁷ Walter BENJAMIN, Über den Begriff der Geschichte, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1.2., Frankfurt a.M. 1974, S 695, zit. nach: Heidemarie UHL, „März 1938“, in: Nora STERNFELD/Luisa ZIAJA (Hg.), Fotografie und Wahrheit, S 123.

Reproduktion oder Original?

Fotografien werden in zeithistorischen Ausstellungen meist als Reproduktionen oder Faksimiles gezeigt, nur in seltenen Fällen werden Originale präsentiert. Das mag einerseits an der Licht und Wärmeempfindlichkeit von Fotografien und den dadurch geforderten Ausstellungsbedingungen liegen. Es könnte aber auch mit der relativ einfachen Reproduktion von ‚Flachware‘, wie Dokumente, Briefe, Fotos oder Bilder für Ausstellungen zusammenhängen. Jedes reproduzierte Faksimile weicht vom Original ab. „Vielleicht gibt es das ursprünglich benutzte Fotopapier nicht mehr, die allgemein übliche Anmutung von Fotografien hat sich verhärtet, verdunkelt oder aufgehellt, ist warmtoniger oder kühler geworden“.⁵⁸

Die Wahl des Materials entspricht also bei jeder Reproduktion einer unterschiedlich großen Abweichung und somit Verfälschung des Originals. Während Faksimiles bestenfalls mit verwandten Techniken und auf möglichst ähnlichen Materialien produziert werden können, entstehen viele Reproduktionen auf völlig anderen Materialien. Der Druck auf verschiedensten Papieren oder Kunststoffen wie Forex, Kappa sowie auf Mehrschichtmaterial wie Aludibond bis hin zum Druck auf MDF-Platten, Folie oder Textilien verändert auch die Präsenz der Fotografie. Alleine die Abweichung der Oberflächenstruktur verändert beispielsweise durch Hochglanz oder Mattheit das Erscheinungsbild der Fotografie, hebt andere Bereiche hervor oder rückt sie visuell in den Hintergrund, als es das Original tut. Während die meisten Fotografien einer konkreten Originalgröße und einem Originalformat zugeordnet werden können, steht in der Frage nach Größe und Format der Reproduktion in Ausstellungen der Ansatz von größtmöglicher Authentizität jenem der größtmöglichen Anschaulichkeit gegenüber. In der Praxis ist die gesamte Bandbreite von minimalen Vergrößerungen bis hin zu aufgeblasenen Großformaten mit mehreren Metern Seitenlänge zu finden.

Bei Scans von Dias und Glasplattennegativen passiert es immer wieder, dass das Motiv seitenverkehrt gescannt und anschließend auch so reproduziert wird. In digitaler Bearbeitung werden manchmal sogar Kontrast, Helligkeit oder gar die Farbgebung verändert. In Reproduktionsprozessen werden häufig die Ränder beschnitten und dabei Informationen weggelassen. Bewusst werden Teile eines Fotos aus der Komposition herausgeschnitten und

⁵⁸ MATZ/STIEGLER (Hg.), *Fotografien Verstehen*, S 135f.

so in einem anderen visuellen Bedeutungszusammenhang gebracht. Aus Querformaten werden Hochformate oder quadratische Formate herausgeschnitten, oder die Form der Reproduktionen wird der Geometrie des Raumes oder Displays entsprechend beschnitten. Fotografien unterschiedlicher Provenienz und Intention des Bildaktes werden auf ein gleiches Format gebracht und so nebeneinandergestellt. Der Kommissionsbericht hält hierzu fest: „Damit übernehmen Ausstellung und Katalog eine gängige – aus fotohistorischer Sicht aber unbefriedigende - Praxis, mit der wichtige Informationen verloren gehen.“⁵⁹ Die zentrale Frage lautet hierbei, ob diese Praxis auch bei anderen Objektkategorien angewandt werden könnte, oder ob das am geringen Widerstand der Flachware sowie der einfachen und gewohnten Bearbeitung von Fotografie liegt. Wäre es vorstellbar, dass jemand dreidimensionale Objekte in dieser Menge, in vielfach vergrößerter, neu eingefärbter, zur Gestaltung oder Architektur passend beschnittener Form reproduzieren lassen würde und anschließend als Beweis für eine historische These ausstellt?

Bildunterschriften und Kontextualisierung

Der Bericht der Kommission aus dem Jahr 2000 warnt auch vor der unkritischen Übernahme von Objektkontext aus Archiven. Gründliche Recherchen zu Motiv, dem Bildakt, dessen Überlieferungs- und Publikationshistorie wären auch dort eher die Ausnahme als die Regel.⁶⁰ So fanden sich auch in der ersten Wehrmachtsausstellung Fotografien, die in mehreren Archiven mit jeweils unterschiedlichen Bildbeschriftungen bzw. verschiedener Verortung und Datierungen aufbewahrt waren.

Der Einsatz von Fotos wie von dreidimensionalen Objekten kann diese Konzentration auf Ausschnitte der Geschichte verstärken, aber auch den Weg zur mehrdimensionalen Interpretation eröffnen. Das aber erfordert eine zusätzliche Vermittlungsebene durch andere Medien und Objekte – durch Schrifttafeln, Beschriftungen, audiovisuelle Erklärungshilfen oder auch eine Inszenierung zusammen mit anderen Objekten.⁶¹

Auch wenn die gemeinsame Inszenierung mit anderen Objekten Zusammenhänge herstellen kann, so bleibt deren Aussage immer schwammiger als jene eines gut formulierten Textes und kann auch die Informationen eines Labels nicht ersetzen.

⁵⁹ BARTOV u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung, S 40.

⁶⁰ BARTOV u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung, S 20.

⁶¹ Ebd. S 16.

Fotografische Bilder ohne Beschriftung können einladend, faszinierend oder abstoßend sein, sie eignen sich zur moralischen Empörung, spontanen Erheiterung, sexuellen Erregung, nostalgischen Einfühlung oder sie regen ein (bild-)ästhetisches Empfinden an. Aufklärung leisten Fotografien nur in Verbindung mit einer präzisen und wirklichkeitsgetreuen Bildlegende.⁶²

Auch wenn dieser normative Begriff der „wirklichkeitsgetreuen Bildlegende“ die Ergänzung der natürlich subjektiven Wahrnehmung von Wirklichkeit benötigt, wird deutlich, dass ohne Bildunterschrift und Label keine weiterführende analytische Auseinandersetzung mit Fotografie möglich ist.

Eine Bildunterschrift sollte Information zum Foto, dessen Motiv, dem Entstehungshintergrund sowie den beteiligten Personen (-gruppen) geben, bzw. weitere Informationen enthalten, die von Kurator*innen als wichtig im Kontext der Ausstellung erachtet werden. Ein Label sollte Informationen wie den Namen der fotografierenden Person, Datum und Ort der Aufnahme anführen. Weiter soll ersichtlich sein, ob es sich um ein Original oder eine Reproduktion handelt und im besten Fall sollten Angaben zum Originalformat und –material vorhanden sein. Zuletzt ist auch die leihgebende Person oder Institution des Originals zu nennen, bzw. die Provenienz der Reproduktionsvorlage. Die Kommission zur Überprüfung der Wehrmachtsausstellung ging hier sogar einen Schritt weiter und schrieb, dass nicht nur die allgemeine Provenienz jedes Fotos eindeutig benannt werden soll, sondern bestenfalls auch ein präziser Nachweis der jeweiligen Archiv-Signatur.⁶³ Sind Teile dieser Informationen nicht bekannt, muss das auch auf dem Label transparent gemacht werden. Es macht einen Unterschied, ob Daten nicht bekannt sind oder auf Grund einer kuratorischen Entscheidung in der Ausstellung nicht angegeben werden. Dass die Angaben in Ausstellungen von jenen in den Archiven abweichen oder ergänzte Versionen dieser darstellen, ist daher nicht ungewöhnlich, sondern ein hoffentlich wertvoller Effekt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Objekt. Wenn dieser Bearbeitungsschritt auch in der Ausstellung nicht ersichtlich ist, so sollte er dennoch von den Kurator*innen in dokumentarischen Notizen schriftlich festgehalten werden, denn: „Problematisch sind die eigenen Zuschreibungen der Autoren dann, wenn sich nachträglich nicht mehr ermitteln lässt, woher sie ihre Informationen bezogen haben bzw. diese nicht hinreichend belegen können.“⁶⁴

⁶² MATZ/STIEGLER (Hg.), Fotografien Verstehen, S 126.

⁶³ Vgl. BARTOV u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung, S 27.

⁶⁴ Ebd., S 30.

Fotos sind an sich aber nicht gegen die bewusste oder unbewusste Verfälschung ihrer Zuschreibung durch eine Abänderung der Bildunterschrift geschützt.⁶⁵ „Historisch betrachtet stützen sich Fotografie und Kontext gegenseitig: Der Kontext erläutert die Eigenheiten seiner Fotografie und die Fotografie veranschaulicht die Spezifik ihres Kontexts.“⁶⁶ Der Kunsthistoriker Peter Geimer resümiert zur Rolle und zum Zusammenspiel von Text und Bild in historischen Ausstellungen:

Weder Bilder noch Texte sind aus sich heraus evident. Die Entfaltung ihrer jeweiligen Bedeutung bedarf zusätzlichen Wissens, institutioneller Garanten, sozialer Akte der Beglaubigung. Folglich gilt es in jedem einzelnen Fall zu prüfen, wie und wodurch ein Bild beziehungsweise ein Text seine Botschaft erhält, was Texte und Bilder im Ensemble leisten, wie sie sich wechselseitig stabilisieren, einander auch widersprechen oder als abgekapselte Text/Bild-Monaden unverbunden nebeneinanderstehen.⁶⁷

Präsentation von Fotografie

Grundsätzlich ist die visuelle Präsentation stark von der Funktion abhängig, die eine Fotografie in der Ausstellung erfüllen soll. Andererseits sollte die Präsentation in einer Ausstellung von der ursprünglichen Funktion des Fotos abhängig sein – also hängt dieser Schritt eng mit der Recherche und der Auswahl der Fotografien zusammen. Sicherlich wurden die allerwenigsten Fotografien mit dem Ziel gemacht, in einer Ausstellung öffentlich gezeigt zu werden. Daraus die Konsequenz zu ziehen, diese Objekte nicht zu zeigen, würde aber der Grundidee eines Museums widersprechen und dem Wandel der Bedeutung eines Objektes, wenn es zum Museumsobjekt wird. Hier könnte natürlich die Frage abgehandelt werden, ob Fotografien in privaten Fotoalben und Sammlungen, in Vereins- oder Zeitungsarchiven etc., die ebenso als Reprovorlagen für Ausstellungen verwendet werden, den gleichen Wandel durchmachen oder ob hier Unterschiede gemacht werden muss(t)en. Jedenfalls müsste aber ein Unterschied gemacht werden, je nachdem ob es sich um private Fotografien oder um Fotografien von Foto-Journalist*innen handelt, die bereits mit dem Ziel einer Veröffentlichung erstellt wurden. In letzterem Fall könnte in der Fotoproduktion eventuell bereits eine Retusche oder Vergrößerung für den Zeitungsdruck mitgedacht gewesen sein. Eine private Fotografie allerdings auf ein Vielfaches zu vergrößern und in einer Ausstellung zu präsentieren widerspricht aber der Grundidee des Fotos, das aller Wahrscheinlichkeit nach für einen

⁶⁵ Vgl. MATZ/STIEGLER (Hg.), *Fotografien Verstehen*, S 126.

⁶⁶ Ebd., S 127.

⁶⁷ Peter GEIMER, Was aus dem Rahmen fällt. Fotografische Zeugenschaft und das Wissen der Schrift, in: *Mittelweg* 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, 5-6/2021, Hamburg 2021, S 32-55, S 32.

privaten Gebrauch in einem intimeren Rahmen von Familie oder Freund*innen gemacht wurde. Allerdings könnte hier eine der ursprünglichen Nutzung ähnliche Präsentation gewählt werden. In einem Fotoalbum oder liegend auf einem Tisch, im Originalformat. Das unmäßige Vergrößern von Fotografien verfälscht nicht nur die in der Bildkomposition überlegten Zusammenhänge, die häufig nur im Originalformat funktionieren, es fördert auch einen voyeuristischen Blick auf manchmal intime Fotografien, die im Ausstellungskontext emotional ausgebeutet werden. Auch die Frage der Position ist eine nach der ursprünglichen Nutzung der Fotografie. Allerdings spielen auch hier gestalterische und inhaltliche Fragen eine Rolle. Es machen Bildposition und -höhe einen Unterschied, aber auch die Positionierung von Objekten und Texten zueinander. Blicken Besucher*innen auf ein Foto rauf bzw. runter oder begegnen sie den Personen am Foto sogar auf Augenhöhe? Natürlich spielen Fragen der Accessibility bei der Positionierung von Fotografie und Text eine grundlegende Rolle. Werden Fotografien auf mittlere Sichthöhe zwischen 160 und 170 cm ausgerichtet, oder werden dabei auch unterschiedliche Körpergrößen stehender Personen sowie eine sitzende Position von Menschen mit Rollstuhl berücksichtigt?

Funktionen der Fotografie

Der Kommissionsbericht zur Überprüfung der ‚ersten Wehrmachtsausstellung‘ unterscheidet im Wesentlichen zwischen zwei Verwendungsformen von Fotografie und konstatiert „die verbreitete Praxis, Fotografien in Ausstellungen, aber auch in wissenschaftlichen und populären Büchern, teils als Dokument, teils als Illustration einzusetzen“⁶⁸. Dabei wird darauf verwiesen, dass die Ausstellung einerseits Fotos aus einer wissenschaftlichen Praxis heraus verwendet also aufgrund ihres Quellenwerts. Andererseits wird die Wirkung der Fotos auf die Besucher*innen ebenfalls als berechtigtes Anliegen der Kurator*innen bezeichnet. Diese Wirkung der Fotos beschreibt die Verwendung von Fotografien als ästhetische oder illustrative Elemente einer Ausstellung. Besucher*innen sollen dadurch geleitet oder in eine gewisse Stimmung oder Gefühlslage versetzt werden, die von den Kurator*innen intendiert wird. Als empathisches Identifikationsangebot können Fotografien Blickwinkel oder Positionen eines Narrativs an die Besucher*innen vermitteln. Über das Wiedererkennen von ikonischen Fotografien können bei Besucher*innen einerseits abgespeicherte Narrative,

⁶⁸ BARTOV u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung, S 27.

Bezüge aber auch Vorurteile aufgerufen werden. Andererseits kann auch Empowerment in Bezug auf die Ausstellung und deren Inhalte unterstützt werden, wenn Besucher*innen etwas wiedererkennen und mit ihrem eigenen Wissen oder ihren eigenen Erinnerungen anknüpfen können. Ein Foto kann aber auch als Realitäts- oder Verwendungsbezug zu einem weiteren Objekt dienen. Ein dreidimensionales Objekt bekommt eine andere Relevanz, wenn auf einem korrespondierenden Foto eine Person damit interagiert – das Foto ermöglicht den Besucher*innen einen empathischen Bezug zu dieser Person herzustellen und somit einen näheren Bezug zum dreidimensionalen Objekt zu bekommen. Ähnlich dazu verhält sich die Funktion als Beweis, mit der häufig versucht wird ein vorhandenes Narrativ optisch zu unterstützen bzw. durch ein Foto zu belegen.

Die Beweisfunktion eines Fotos bildet gleichzeitig eine Verbindung zur wissenschaftlich-analytischen Verwendung von Fotografien. Allerdings reicht hier eine rein affektive Wahrnehmung, die eine visuelle Verbindung zwischen Objekt oder Text und Foto herstellt, nicht aus. Es sind zusätzliche Labelangaben erforderlich, die eine bessere Einordnung des Aussagecharakters des Fotos ermöglichen. In dieser Verwendung als objekthaftes Element kann beispielsweise die Existenz eines Objektes, einer Person oder Handlung gesichert werden, sowie dass eine Person in der Vergangenheit beschlossen hatte, das Abgebildete festzuhalten. Eine weiterführende Beweisfunktion kann nicht durch das Foto allein geleistet werden. Schließlich kann ein Foto als Objekt im Zentrum stehen, als solches gezeigt und beschrieben werden und gleichsam Ausgangspunkt einer Narration sein. Dabei wird das Foto nicht auf sein Motiv reduziert, sondern als eigenständiges Objekt behandelt. Die einzelnen Kategorien schließen sich aber gegenseitig nicht aus und sind nicht in sich abgeschlossen. Eine Fotografie, die als Objekt behandelt und ausgestellt wird, kann trotzdem eine ästhetische oder sogar emotionalisierende Wirkung auf Besucher*innen haben. Diese Gleichzeitigkeit erwähnt auch der Kommissionsbericht und weist auf die Relevanz von Fragen der Gestaltung hin.

Eine Ausstellung beruht auf wissenschaftlicher Recherche, sie ist gleichzeitig – wie auch die präsentierten Fotografien – ein ästhetisches Produkt.⁶⁹

Die essenzielle Frage hierbei ist, was die primäre Intention der Kurator*innen und Gestalter*innen war und wie die Funktion einer Fotografie von Besucher*innen rezipiert wird.

⁶⁹ BARTOV u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung, S 37.

Spezialfall Gewaltfotografie

Dass Fotografien abhängig von Entstehungszusammenhang und Motiv unterschiedlich behandelt werden müssen, sollte mittlerweile hinlänglich bekannt sein. Eine spezielle Rolle nehmen aber Fotografien ein, die Ausübung physische oder psychische Gewalt bzw. deren Ergebnisse zeigen. Dazu zählen polizeiliche Fotos von Verbrechen, Kriegsfotografien und Fotografien von öffentlicher Erniedrigung, Kriegsverbrechen, Genoziden oder von Opfern des Holocaust. Wobei im deutschsprachigen Raum, sowie auch in großen Teilen Europas sicherlich die Auseinandersetzung mit nationalsozialistischen Verbrechen im Mittelpunkt der Diskussion um Gewaltfotografie steht.

Gewalt [ist] die radikalste Form der Entmenslichung des Körpers. Sie bedeutet für das Opfer ‚die Aufhebung seiner Fähigkeit, zum eigenen Körper in reflexive Distanz treten zu können, also de[n] Verlust der humanspezifischen ‚exzentrischen Positionalität‘, denn Schmerz und Angst beherrschen alle Sinne. Gewaltdarstellungen wiederholen diesen Akt der Entmenslichung, Demütigung und Entwürdigung. Deshalb geraten sie mit ethischen Normen in Konflikt.⁷⁰

In den seltensten Fällen ist der Akt physischer Gewalt selbst am Foto festgehalten, meistens handelt es sich um nachträgliche erniedrigende Aufnahmen, auf denen die Leichen der Opfer abgebildet werden. Während in Ausstellungen der 1980er- und 1990er-Jahre großformatige Reproduktionen von Leichenbergen anonymer Körper als eine gängige Repräsentation der Shoah verwendet wurden, hat sich dieser Zugang in den späten 1990er- und frühen 2000er-Jahren verändert. In vielen Ausstellungen wurden ausgewählte Fotografien zwar noch gezeigt, allerdings nicht mehr als Großformate mit emotionalisierendem Anspruch, sondern als Beweis- und Bezugsfotografien, die durch die Namen der ermordeten Personen, sowie Ort und Datum kontextualisiert wurden. Heute sehen bereits viele Museen aus ethischen Gründen davon ab, Bilder von extremer Gewalt und Erniedrigung zu zeigen, da diese Gewalt damit fortgeschrieben wird. In dieser Fortschreibung würden die Opfer dieser Gewalt daher auch in der Gegenwart auf ihr Opfer-sein reduziert werden und Besucher*innen könnten damit zusätzlich ungewollt in die Situation von Voyeuren gebracht werden.

Opfer- und Gewaltdarstellungen appellieren nicht bloß an das Mitgefühl, sondern erregen den voyeuristischen Blick, weil sie Intimes öffentlich machen. Der Voyeur erhält Einblicke in die Intimität eines Menschen, zu dem er in keinem intimen Verhältnis steht. Voyeurismus hat den Reiz am Verborgenen und die Nähe zum Verbotenen. Er missachtet die Wahrung

⁷⁰ Thomas THIEMEYER, Grenzpfähle der Tabuzone. Vom schwierigen Umgang mit Krieg, Gewalt und toten Körpern im Museum, in: Gesine KRÜGER/Thomas HAUSCHILD (Hg.), Historische Anthropologie. Kultur-Gesellschaft-Alltag, Heft 2/2010, 18. Jahrgang, Köln u.a., 2010, S 227.

der Intimsphäre als wichtige Basis menschlichen Zusammenlebens. [...] Diese Intimität wird im Museum verletzt, weil das Opfer bzw. die Leiche beliebig lang angestarrt werden kann und häufig nackt ist.⁷¹

Zusätzlich sind viele der Gewaltfotografien zu NS-Verbrechen aus einer Täter*innen-Perspektive gemacht. Besucher*innen werden also in der Ausstellung mit dem spezifischen Blick dieser Personen auf die Opfer ihrer Gewalttaten konfrontiert und übernehmen dadurch den im Foto festgehaltenen Blick der Täter*innen. Grundsätzlich sollten sich Kurator*innen aber einige Fragen zur Darstellung von NS-Verbrechen mit Fotografien stellen:

Welche Ziele werden mit der bildlichen Darstellung von zum Teil extremer Gewalt verfolgt? Welche Bilder von Gewalt sind in Ausstellungen geboten und welche sollten vermieden werden? Wie sollten Bilder im jeweiligen Ausstellungszusammenhang historisch kontextualisiert und eingebettet werden? Sind die ausgestellten Bilder Extrembeispiele von Gewaltanwendung und -erfahrung oder verallgemeinerbar, beispielsweise für die Beteiligung bestimmter sozialer Gruppen an den Verbrechen?⁷²

Die ästhetische und emotionale Wirkmächtigkeit von Fotos kann bei Besucher*innen von Ausstellungen affektive Reaktionen bis hin zu Gefühlen der Überwältigung hervorrufen, die einen analytischen Zugang überlagern oder gar blockieren können. Gerhard Paul schreibt von einer „Ich-Regression“, bei der sich die betrachtende Person nicht mehr abgrenzen kann, sich zunehmend als Teil dieser Umgebung wahrnimmt und dadurch nur mehr reflexartig agieren kann.⁷³ Was dabei produziert wird, sind Emotionen, die sich stark einprägen und pauschal über die Wahrnehmung ganzer Ereignisse, Zeitabschnitte oder Themen legen.

⁷¹ Ebd., S 225.

⁷² Debora HARTMANN u.a., Zeitgeschichte ausstellen, in: Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, 5-6/2021, Hamburg 2021, S 58-70, S 69.

⁷³ Vgl. PAUL, Bildermacht, S 652.

Untersuchung: Fotografien in zeithistorischen Ausstellungen

Über zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung des Kommissionsberichts zur ersten Wehrmachtsausstellung möchte ich der Frage nachgehen, welche Auswirkungen diese Kritik und der sich parallel dazu weiterentwickelnde Umgang mit Fotografie in der Geschichtswissenschaft und im Ausstellungswesen niedergeschlagen haben. Wie werden Fotografien aktuell in zeithistorischen Ausstellungen verwendet, wie werden sie präsentiert und welche Funktionen erfüllen sie dabei?

Ausgangslage und Rahmenbedingungen

Für die Auswahl der Institutionen und Ausstellungen waren mehrere Kriterien ausschlaggebend:

Es sollten möglichst repräsentative Institutionen für das Ausstellen von zeitgeschichtlichen Inhalten sein. In diesen Häusern soll davon ausgegangen werden können, dass sich die Kurator*innen und das gesamte Team einer Ausstellung hauptsächlich mit dem Ausstellen (zeit-)geschichtlicher Inhalte auseinandersetzen. Daher habe ich eine Vielzahl an zeithistorische Ausstellungen in Universal-, Landes- und Regionalmuseen aus der Vorauswahl gestrichen. Grund dafür ist, dass in diesen Häusern oft auch Kurator*innen für zeithistorische Ausstellungen verantwortlich zeichnen, deren Hauptarbeitsbereich beispielsweise im Feld der Kunst liegt, oder dass externe Fachhistoriker*innen eine Ausstellung erarbeiten, die wenig bis keine Erfahrung mit kuratorischer Arbeit haben. Mit dieser Ausklammerung habe ich versucht, die Auswahl auf Ausstellungen zu reduzieren, deren Produzent*innen sich hauptsächlich mit dem Ausstellen von Zeitgeschichte befassen und daher auch fachliche Expertise und Kenntnis von aktuellen Ansätzen der Geschichtswissenschaft sowie von kuratorischen Zugängen in diesem Bereich haben. Dadurch wandert mein Fokus auf größere Häuser mit überregionalem, nationalem oder gar internationalem Geltungsanspruch.

Die ausgewählten Ausstellungen sollten ähnliche thematische Schwerpunkte behandeln. Mit diesem Kriterium möchte ich möglicherweise unterschiedliche Ausstellungspraxen in Hinblick auf die Verwendung von Fotografie auch vergleichbar machen. Eine kleine Sonderausstellung zu einem lokalen Ereignis im Jahr 1919 wird sich anderer Bildpraxen bedienen, als eine Ausstellung zu einer populären Fernsehkrimiserie der letzten Jahrzehnte. Aus diesem Grund liegt das Hauptaugenmerk auf größeren Überblicksausstellungen, die viele verschiedene

zeitgeschichtliche Themen behandeln und somit auch eine möglichst große thematische Überschneidung bieten. Diese Ausstellungen sind häufig als permanente Ausstellungen in den Häusern zu sehen und stehen oft über Jahrzehnte unverändert. Diese Tatsache macht eine weitere Einschränkung notwendig: Die Ausstellungen sollten relativ neu sein und bestenfalls innerhalb der vergangenen 5 Jahre eröffnet haben. Damit möchte ich Ausstellungen auswählen, die auf Basis ihres Eröffnungszeitpunkts möglichst aktuelle Ansätze und Erkenntnisse der Geschichtsforschung und des Ausstellens miteinbeziehen konnten. Die Ausstellungen müssen im Rahmen einer vertretbaren Reisetätigkeit für eine Masterthesis erreichbar sein. Zweifelsohne gäbe es weltweit unglaublich spannende Museen, deren Analyse sich zu diesem Thema wunderbar eignen würde. Zeitliche und finanzielle Einschränkungen legen mir aber einen zentraleuropäischen Kontext nahe – wodurch ich wiederum mehr Vergleichbarkeit durch ähnliche Themensetzung der Ausstellungen vermute. Aus Überlegungen eines angemessenen Ressourcenaufwands habe ich die Anzahl auf drei zu analysierende Ausstellungen begrenzt.

Dafür habe ich die folgenden drei Häuser und Ausstellungen ausgewählt:

Im *Haus der Geschichte in Bonn*, die Ausstellung *Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945*, die nach einer Überarbeitung der ursprünglichen Ausstellung aus dem Jahr 1994 im Dezember 2017 neu eröffnet wurde. Die Ausstellung spannt auf ca. 4000 Quadratmetern⁷⁴ einen chronologischen Rahmen vom Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 bis zu Themen von Flucht und Asyl im Jahr 2017. Das *Haus der Geschichte in Bonn* gehört neben dem *Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig*, dem *Museum in der Kulturbrauerei* und dem *Tränenpalast* in Berlin, zur *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*.

Im *Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig*, die Ausstellung *Unsere Geschichte. Diktatur und Demokratie nach 1945*, die nach einer Überarbeitung der 1999 eröffneten Ursprungsausstellung im Jahr 2018 wiedereröffnet wurde. Der chronologische Rahmen spannt sich auch ausgehend vom Kriegsende 1945 bis zu Themen von Flucht und Zukunftsfragen im nationalen und europäischen Diskurs. Das Haus ist ebenfalls ein Standort der *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Obwohl beide soeben genannten Häuser zur

⁷⁴ Vgl. SMIDT, Dramaturgie statt Überwältigung, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Zeithistorische Ausstellungen*, S 73.

gleichen Stiftung gehören und ihre Dauerausstellungen einen fast identen Zeitraum behandeln, sind sie allein deshalb spannend, weil die Standorte Bonn und Leipzig einmal in der ehemaligen BRD und einmal in der ehemaligen DDR liegen und daher auch unterschiedliche Schwerpunkte und Perspektiven aufgreifen.

Als dritte Auswahl habe ich die Ausstellung *Dějiny 20. století / History of the 20th century* im *Národní Muzeum* in Prag ausgewählt, die im August 2021 eröffnet wurde. Das *Národní Muzeum* ist zwar eine Art Universalmuseum, allerdings auf nationaler Ebene und mit mehreren verschiedenen Häusern. Da es sich um das Tschechische Nationalmuseum handelt, würde ich auf Grund der Größe der Institution und ihres nationsweiten Geltungsanspruchs davon ausgehen, dass hier sehr wohl geschichts- und museumswissenschaftliche Fachkräfte für die Kuratierung der Ausstellung verantwortlich waren. Aus diesem Grund erfüllt diese Ausstellung ebenso die Kriterien der Vorauswahl. Die Ausstellung umspannt auf ca. 2000 Quadratmetern den Zeitraum von der Republikgründung 1918 bis zum Beitritt zur Europäischen Union 2004.

Bewusst von der Auswahl ausgeschlossen habe ich allerdings das *Haus der Geschichte Österreich* in Wien, dessen Hauptausstellung *Neue Zeiten: Österreich seit 1918* im Jahr 2020 als Überarbeitung der Eröffnungsausstellung von 2018 neueröffnet wurde. Obwohl die Ausstellung mit einer Zeitspanne von der Republikgründung 1918 bis zu regelmäßig aktualisierten Ereignissen des aktuellen Jahres 2022 gut zu den anderen Ausstellungen passen würde und dort eine intensive Auseinandersetzung mit Fotografien stattfindet, kann ich aufgrund meiner eigenen Tätigkeit im Haus keine unvoreingenommene Analyse der Ausstellung durchführen.

Die drei ausgewählten Ausstellungen habe ich im Zeitraum zwischen 29.1. und 3.2.2022 besucht und dabei eine große Zahl an Fotografien im und um den Ausstellungskontext beschrieben, sowie Arbeitsfotos der Ausstellungsbereiche erstellt. Aus dieser Vorbeschreibung habe ich 10 bis 13 Beispiele pro Museum ausgesucht und mittels dichter Beschreibung näher erfasst und ausformuliert – diese bilden die Grundlage für die folgende Analyse.

Analyse

In den drei Ausstellungen werden Fotografien in beinahe allen Bereichen durchgehend verwendet. Für meine Analyse habe ich die ausgewählten Beispiele anhand häufig auftretender Präsentationsformen in Gruppen zusammengefasst, um ähnliche Verwendungen in verschiedenen Ausstellungen vergleichen zu können. Dabei habe ich folgende Kategorien angelegt: Vitrinenhintergrund, Teil eines Labels, Teil eines Objektes, Hands-On und digitale Präsentation, Mittlere Vergrößerung, Leuchtkasten, Großformate, Geteilte Großformate sowie Cut-Outs. Diese Kategorien sind unterschiedlich breit gefasst. In die Gruppe „Großformate“ fallen vergleichsweise viele Beispiele, wohingegen die Gruppe „Teil eines Objektes“ eine eher selten auftretende Präsentationsform darstellt, die aber gesondert betrachtet werden muss. Ausgehend von dieser Kategorisierung habe ich die Fotografien in den ausgewählten Beispielen einerseits auf ihre formale Verwendung in der Ausstellung untersucht, andererseits auf die inhaltliche Verwendung und Wirkung in der Ausstellung.

Daraus resultieren folgende Forschungsfragen:

Wo und wie werden Fotografien in zeithistorischen Ausstellungen präsentiert, in welcher Form, Größe und Materialität werden diese verwendet? Wie weit werden dabei Eigenschaften und Spezifika des Originals berücksichtigt?

Welche Funktionen erfüllen Fotografien im Kontext zeithistorischer Ausstellungen? Sind sie eigenständige Objekte? Werden sie als Beweise verwendet? Schaffen sie Bezüge oder Identifikationsangebote? Haben sie eine Wiedererkennungsfunktion, eine emotionalisierende oder lediglich illustrative Funktion? Werden Narrative mit oder zu ihnen gebildet?

Vitrinenhintergrund

Fotoreproduktionen als Vitrinenhintergründe werden in allen drei Ausstellungen verwendet. Während diese in Leipzig oder Bonn häufiger vollflächig und mittels Foliendruck angebracht werden, sind es in Prag Kunststofftafeln die direkt oder mit etwas Abstand an der Rückwand befestigt sind. Gemeinsam haben alle Ausstellungen allerdings, dass diese Fotografien in fast allen Fällen ohne weiteren Kontext verwendet werden und die Höhen der Vitrinen und Sichtachsen so ausgerichtet sind, dass die dreidimensionalen Objekte in den Vitrinen gut sichtbar sind, nicht unbedingt aber die Fotografien im Hintergrund.

Präsentation

In einem einzigen der beschriebenen Fälle sind Foto-Reproduktionen auf Fotopapier gedruckt worden. Es handelt sich dabei um das Beispiel **P8** im Národní Muzeum Prag. Die 15 Fotografien bedecken hier den Großteil des Hintergrunds einer in den Boden eingelassenen Vitrine. Die Vitrinenbeschriftung in Form eines Kurzlabels bezieht sich aber nur auf die Munitionsteile, die auf den Fotoreproduktionen liegen. Anhaltspunkte zum Ursprung der Fotografien sind leider nicht angegeben, sodass auch keine Vermutungen zum Originalformat angestellt werden können. Die Größen und Formate der Reproduktionen sind sehr unterschiedlich und betragen zwischen ca. 15 x 15 cm und ca. 40 x 40 cm, was nahelegt, dass die Fotografien unterschiedlich stark vergrößert wurden. Die Materialität des Fotopapiers macht die Reproduktionen ganz deutlich als Fotos erkennbar, wenn auch eines der Motive eine Reproduktion eines Dokumentes und eines die Reproduktion einer gezeichneten Landkarte sind, was wiederum gegen die Reproduktion auf Fotopapier sprechen würde. Abgesehen davon, dass die Originalgrößen und wahrscheinlich auch die Originalformate abgeändert wurden, befinden sich zwei Reproduktionen des gleichen Fotos in unterschiedlicher Qualität in der präsentierten Auswahl. Fraglich ist, ob dieses bewusst zweimal in unterschiedlicher Helligkeit reproduziert wurde. Es könnte angenommen werden, dass es entweder mehrere Reproduktionsvorlagen in einer Sammlung gibt oder unterschiedliche Vorlagen aus zwei verschiedenen Sammlungen bezogen wurden. Unabhängig davon spricht dieses Beispiel gegen einen bewussten und kritischen Umgang mit Fotografie.

Ebenfalls mehrere Fotografien als Vitrinenhintergrund finden sich im Beispiel **P7**. In diesem Beispiel sind es vier Reproduktionen, die auf Querformate zwischen 30 x 20 cm und 50 x 30 cm vergrößert sind. Sie bedecken den Großteil der Rückwand einer ebenfalls querformatigen

Vitrine, die in die Wand eingelassen ist. Die Reproduktionen sind als Kunststoffplatten mit abgerundeten Ecken ausgeführt. In der linearen Anordnung wechseln sich immer eine größere und eine kleinere Fotografie ab, wobei die größeren seitlich jeweils ca. 5 cm von den kleineren überlagert werden. Um die Fotografien auf einer mittleren Vitrinenhöhe von ca. 1,1 m vollständig sehen zu können, müssten sich stehende Besucher*innen hinunterbeugen. In den Texten werden allerdings, wie auch im Beispiel davor, nur die dreidimensionalen Objekte im Vordergrund behandelt, die am Vitrinenboden liegen. Diese sind auch aus einer stehenden Position gut erkennbar.

Weitere Beispiele für die Verwendung von Fotos als Vitrinenhintergrund sind das Beispiel **P5** mit einem einzelnen Foto im Hintergrund von Objekten oder das Beispiel **P6**, ein Schaufenster mit mehreren Fotos und dreidimensionalen Ausstellungsstücken im Vordergrund. Letzteres Beispiel ist eine relativ große nachgestellte Auslage eines Geschäfts, in der sich verschiedene Verkaufswaren, aber auch Plakate und eben Fotos im Hintergrund befinden. Die Plakate und Fotos sind auf unterschiedlichen Höhen angebracht und überlappen sich teilweise gegenseitig. Die Fotografien sind in verschiedenen Formaten auf Kunststofftafeln mit abgerundeten Ecken reproduziert und messen bis zu 130 x 110 im Hochformat. Das größte Foto im Hochformat ist jedoch geteilt montiert, da ebenfalls an der Rückwand des Schaufensters ein Regalbrett montiert ist, das mittig durch die Fläche der Fotografie verläuft. Aus diesem Grund hängt ein Teil oberhalb des Regalbrettes und der zweite Teil hängt mit ca. 5 cm Abstand unterhalb des Regalbrettes. Im Gegensatz zu anderen Ausstellungen und weiteren Beispielen wurde hier nichts direkt auf die Reproduktion montiert, sondern diese wurde einfach geteilt und verschoben. Das stark vergrößerte Repro wurde also nochmal bearbeitet und zerschnitten, um es an die Gegebenheiten der Vitrinengestaltung anzupassen.

Auch noch in die Nähe dieser Kategorie fällt das Beispiel **L3**, das zwar genau genommen nicht den Hintergrund einer Vitrine, aber den Hintergrund einer Nische ausfüllt. Die ca. 60 x 120 cm große Reproduktion im Hochformat scheint auf Folie oder per Direktdruck auf die MDF-Platte gedruckt zu sein, die die Rückwand der Nische bildet. In diesem Fall füllt die Reproduktion die gesamte Breite aus und schließt ebenfalls an der Oberkante der Nische ab. Durch die maximale Vergrößerung werfen die Fluchten der Nische allerdings verschiedene Schatten auf das Foto. Das Motiv bleibt zwar erkennbar, aber die scharfkantigen Schatten wirken sich aber negativ auf die Wahrnehmung der darauf abgebildeten architektonischen Struktur aus.

Funktion

Die Fotografien in **P7** bedienen sicherlich eine illustrative Funktion, um die Rückwand auszukleiden. Allerdings leisten sie auch einen Realitätsbezug der Prothesen und chirurgischen Instrumente in der Vitrine. Durch die Anordnung in der Vitrine kann davon ausgegangen werden, dass die Fotografien und dreidimensionalen Objekte ein visuelles Narrativ bilden. Die Objekte im Vordergrund stehen für den gesellschaftlichen und medizinischen Umgang mit Versehrtheit und Verstümmelung im Zuge des Ersten Weltkriegs. Die Fotografien im Hintergrund bilden in ihrer Anordnung eine Vorgeschichte, also wie es dazu kam. Geht man von einer Leserichtung von links nach rechts aus – die in diesem Fall auch der Bewegungsrichtung durch die Ausstellung entspricht – so lassen sich die Fotos wie folgt lesen: Viele Menschen starben im Ersten Weltkrieg, andere wurden verwundet und von ihren Kameraden zum Sanitätszug gebracht, dieser brachte die Verwundeten anschließend in Lazarette und Krankenhäuser, wo sie im Operationssaal behandelt wurden, bzw. ihnen Körperteile amputiert wurden. Auch wenn diese verkürzte Erzählung, so sicherlich nicht korrekt ist, leistet sie eine Hinführung auf die dreidimensionalen Objekte der Vitrine. Die Fotos werden also dazu verwendet, um eine Geschichte zu illustrieren und zu transportieren, auch wenn es nicht die Geschichte hinter den einzelnen, höchstwahrscheinlich nicht zusammengehörigen Fotografien ist. Die abwechselnden Größenverhältnisse könnten etwas über die Wichtigkeit der jeweiligen Fotos aussagen, oder auch ganz einfach als gestalterische Auflockerung dienen.

Das Hintergrundfoto in Beispiel **P5** hat hauptsächlich eine emotionalisierende Funktion, die viele Fragen aufwirft. Darauf zu sehen ist eine leblose Hand, die aus der schlammigen Erde heraus ragt. Vor der Fotoreproduktion befinden sich ein durchgeschossener Stahlhelm und eine Armbinde der Revolutionsgarden, die durch den Text dem Prager Aufstand 1945 zugeordnet werden. Daneben aber eine Urne mit der Asche von Toten aus einer unterirdischen Stollenanlage nahe des Konzentrationslagers Theresienstadt (Terezín). Ohne Kontext zum Foto bleibt den Besucher*innen nur eine affektive Zuordnung des Motivs. Für mich würde sich das Foto in die Bildsprache von Dokumentarfotografien zu NS-Verbrechen einreihen. Analytisch betrachtet, sollte die Fotografie aufgrund ihrer Position aber den beiden anderen Objekten und somit dem Prager Aufstand zugeordnet werden. Erst eine nachträgliche Bilderrecherche hat ergeben, dass es sich bei der Reproduktion um eine anscheinend öfters verwendete Fotografie des Fotografen Stanislav Maršál handelt, das nach einer großen

Bombardierung Prags durch die US-Army Air Forces vom 14. Februar 1945 aufgenommen wurde.⁷⁵

Das Foto steht also entgegen meiner Vermutung in keinem Zusammenhang mit NS-Verbrechen. Um genau zu sein, steht es aber auch in keinem direkten Zusammenhang mit dem Prager Aufstand, der erst ab dem 5. Mai 1945 stattfand, also fast drei Monate nachdem das Foto aufgenommen wurde. Falls das Foto so ikonisch ist, dass es bei tschechischen Besucher*innen einen Wiedererkennungseffekt auslöst und eventuell auf ein bereits vorhandenes festgesetztes Narrativ stößt, so würden sich inhaltlich drei völlig unterschiedliche Opfererzählungen in einer Vitrine zusammenfinden. Die Urne mit der Asche von Opfern des nationalsozialistischen Terrorregimes, Helm und Armbinde für Opfer des militärischen Widerstandes gegen die NS-Besatzung in Prag und das Foto als Hinweis auf die zivilen Opfer der Bombardierung Prags durch die US-Army Air Forces. Für all jene, die dieses Foto nicht als Ikone wiedererkennen ergibt sich eine durchaus widersprüchliche und verstörende Optik, die aber bereits durch ein kleines Label zur Fotografie aufgelöst werden könnte.

Das geteilte Foto in **P6** stellt einen Realitätsbezug zur dargestellten Einrichtung in einem Geschäft dar. Die Hauptfunktion scheint allerdings die Illustration und Auskleidung eines Teils der Vitrinrückwand zu sein.

Während das Foto in **L3** zum einen als Illustration eines Hintergrundes verwendet wird, kann ihm auch die Funktion eines Realitätsbezugs oder sogar eines Beweises der im Text beschriebenen Veränderungen mit dem Wechsel der Besatzungsmacht zugeschrieben werden. Allerdings erübrigt sich diese Beweisfunktion in der Tatsache, dass das Foto augenscheinlich nicht aus dem Jahr 1945 stammt, sondern erst zwei Jahre später aufgenommen worden sein kann. Offensichtlich handelt es sich um ein Foto aus dem Jahr 1947, das rund um die 30-Jahr Feiern der „Oktoberrevolution“ gemacht wurde. Lesen Besucher*innen diese Jahreszahlen auf dem Foto nicht und hinterfragen deren Bedeutung ebenfalls nicht, so lässt sich das Foto als Beweis der Veränderung des Stadtbildes im Zuge des Besatzungsmacht-Wechsels interpretieren. Dass es sich beim gezeigten Motiv um das „Haus an der Runden Ecke“⁷⁶ handelt, in dem zuerst die US-Army einquartiert war und das danach

⁷⁵ Vgl. <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/nejvetsi-bombardovani-prahy-na-unikatnich-snimcich/r~i:gallery:24979/r~i:photo:447748/> (1.4.2022)

⁷⁶ Heute befindet sich dort eine Gedenkstätte: <http://www.runde-ecke-leipzig.de/index.php?id=76> (20.2.2022).

durch NKWD⁷⁷ sowie später durch die Stasi⁷⁸ genutzt wurde, wird in der Ausstellung nicht erwähnt. Allerdings würde allein diese Kontextualisierung dem Foto selbst eine viel stärkere Bedeutung und zumindest eine symbolische Relevanz geben. Sollte es einen guten Grund geben genau dieses, später entstandene Foto in diesem Bereich zu zeigen, so braucht das auf jeden Fall eine Erklärung für Besucher*innen. Durch solche unbewusst passierten oder bewusst akzeptieren zeitlichen Ungenauigkeiten könnten bereits im ersten Bereich der Ausstellung die Seriosität sowie die wissenschaftliche Arbeitsweise des Hauses infrage gestellt werden.

Teil eines Labels

In der Ausstellung *Dějiny 20. století / History of the 20th century* in Prag werden Fotoreproduktionen als visuelle Erweiterung von Objektlabels und -texten verwendet.

Präsentation

Diese Texte sind jeweils mit weißer Schrift auf eine ca. 12 cm breite, schwarze Folie gedruckt. Im oberen Teil befindet sich eine Fotografie, die deren ganze Breite ausfüllt und die Fotografien somit bei Querformaten ca. 12 x 8 cm oder bei Hochformaten 12 x 18 cm groß reproduziert werden. Diese Verwendung tritt bei den Beispielen **P2**, **P3** und **P4** auf. Der Text und das Label beziehen sich jeweils auf das daneben ausgestellte dreidimensionale Objekt. Das Foto scheint jeweils einen visuellen Bezug zu dem Objekt zu haben, der aber nicht beschrieben wird. Diese Form der Verwendung von Fotografie als unkommentierter Teil des Labels wurde nur in der Ausstellung in Prag festgestellt.

Funktion

Die Funktion dieser Fotografien auf den Labels ist jedenfalls illustrativ. Vermutlich sollte für die Besucher*innen allerdings ein Realitätsbezug für die dreidimensionalen Objekte und deren textlicher Beschreibung hergestellt werden. Im Gegensatz zu anderen Fotografien auf den Labels leisten die drei ausgewählten Beispiele aber auch einen vermutlich ungewollten Widerspruch.

⁷⁷ Narodny Kommissariat Wnutrennich Del (Volkskommissariat für Innere Angelegenheiten) war das Innenministerium der Sowjetunion. Die Abkürzung wird auch oft als Synonym für die ihm unterstellte Geheimpolizei und den zugehörigen Terrorapparat verwendet.

⁷⁸ Staatssicherheit, Abkürzung für das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) der Deutschen Demokratischen Republik (DDR).

Das Foto in **P4** zeigt am Gemälde einen streng gegliederten Maiaufmarsch in geraden Reihen mit gespannten Transparenten. Das Foto des Ereignisses widerspricht dieser strukturiert-martialischen Darstellung und zeigt eine relativ ungeordnete Menschenmasse, die sich mit durchhängenden Transparenten über den Platz bewegt.

Im Beispiel **P3** sind drei Soldaten abgebildet und im Label wird eine militärische Einheit beschrieben. Keiner der Soldaten am Foto trägt jedoch die Uniform, die in der Vitrine dazu ausgestellt ist.

In **P2** wird am Foto eine Flagge gezeigt, die nicht jener in der Vitrine entspricht. Inhaltlich verbindet das Symbol der Flagge die beiden Objekte, wenn man davon ausgeht, dass die senkrecht rot-weiße Flagge gleichbedeutend der waagrecht weiß-roten Flagge ist. Vermuten lässt sich weiter, dass es sich bei den Personen in weißem Hemd und dunklen Hosen dann um tschechoslowakische Legionäre handelt, die in der Bildunterschrift des Objektes in der Vitrine benannt werden. Abgesehen von einer affektiven Verbindung von gemalten zu fotografierten Maiaufmarsch, von Uniform zu fotografierten Soldaten und von Flagge zu fotografierten Männern mit einer Flagge, schaffen diese Fotografien eher unfreiwillige und unkommentierte Widersprüche als Kontext.

Teil eines Objektes

Unter allen beschriebenen Beispielen befindet sich nur ein einziges, bei dem mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit ein Originalabzug eines Fotos gezeigt wird. Gleichzeitig handelt es sich dabei um eine spezielle Präsentation von Fotografie, und zwar in einem Fotoalbum. Genau genommen wird also nicht das Foto selbst, sondern das Fotoalbum ausgestellt. Ein Fotoalbum versammelt Fotos, Text und weitere Ergänzungen, wie beispielsweise grafische Elemente, meist geordnet nach zeitlichen und räumlichen Kriterien. Dabei wird das Objekt Fotografie verwendet und in diesem Rahmen kontextualisiert. Foto und Kontext müssen nicht unbedingt die gleiche Autor*innenschaft haben, zusätzlich können auch Jahre oder Jahrzehnte zwischen der Aufnahme der Fotografie und der Kontextualisierung im Fotoalbum vergehen, wodurch das Fotoalbum selbst als Rezeptionsproduktion betrachtet werden kann. Andere Beispiele von Fotografie als Teil eines Objektes finden sich auch in ausgestellten Zeitungsberichten oder historischen Fotocollagen auf Plakaten.

Präsentation

Konkret handelt es sich um das im *Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig* präsentierte und im Beispiel **L5** beschriebene Fotoalbum einer Kirchensprengung. Dass für diesen Zweck ein Faksimile des Fotoalbums erstellt wurde, erscheint eher unwahrscheinlich – zusätzlich hätte ein Faksimile auch offen präsentiert werden können, sodass Besucher*innen auch mehrere Seiten durchblättern können. Das Foto wird also höchstwahrscheinlich als Original im Kontext des Fotoalbums präsentiert und ist durch ein Bibelzitat auf der gegenüberliegenden Seite des Albums ergänzt. Diese ist wiederum in der ca. 45° schräg zur Horizontalen befestigten Vitrine platziert, sodass es sowohl aus stehender als auch aus sitzender Position gut einsehbar ist. Das erscheint als eine der möglichen und schlüssigen Präsentationsformen eines Fotoalbums in Bezug auf dessen Verwendung im Alltag, liegend auf einem Tisch oder Pult. Abgesehen von diesem Beispiel handelt es sich bei allen beschriebenen Fotografien der Ausstellungen ausschließlich um Reproduktionen.

Funktion

Die Funktion des Fotoalbums in **L5** ist sicherlich jene, eine persönliche Stimme und Perspektive auf eines der beschriebenen Ereignisse zu zeigen. Es kann sicherlich als Realitätsbezug und eventuell sogar als Beweis für das Ereignis betrachtet werden. Diese Wirkung geht jedoch weniger vom Foto selbst aus, sondern entsteht erst durch die Kontextualisierung im Fotoalbum. Diese Kontextualisierung in Form eines Bibelzitats könnte auch als Identifikationsangebot für religiöse Christ*innen in Opposition zur DDR dienen.

Hands-On und digitale Präsentation

Dieser Teil fasst drei digitale und eine analoge Präsentation in den Ausstellungen zusammen, von denen zwei die Involvierung von Besucher*innen ermöglichen.

Präsentation

Ein Hands-On Tool stellt das Beispiel **L9** dar, bei dem mehrere Fotoreproduktionen aus einer Serie auf einem manuell drehbaren Element angebracht sind. Sechs Fotos sind mit einem Querformat von ca. 15 x 20 cm auf eine 20 cm breite Folie gedruckt, die rund um ein liegendes hexagonales Prisma geklebt ist. Das Prisma ist auf einer horizontalen Achse drehbar montiert und hat auf beiden Seiten kleine Räder, um es mit den Händen bewegen zu können.

Besucher*innen können so selbst auswählen, welches Foto der Serie sie ansehen bzw. können diese sechs Fotos auch hintereinander ansehen. Physische Hands-on Elemente zu Fotografie sind in allen drei Ausstellungen eher selten zu finden. Interaktive Stationen werden eher als digitale Tools in Ausstellungen eingebracht. In allen drei Ausstellungen gibt es Stationen mit Touch-Screens. Diese Stationen bieten vertiefende oder überblicksmäßige Texte, kombiniert mit Fotografien und sogar Möglichkeiten von digitalen Spielen mit fragwürdigen Inhalten⁷⁹.

Das Beispiel **B13** beschreibt eine Station mit klassisch digitalem Zugang zu Fotografien. Auf zwei Bildschirmen wird das Thema der Grenze zwischen BRD und DDR behandelt. Dabei zeigt ein Bildschirm eine Landkarte, auf der Orte entlang der ehemaligen Grenze ausgewählt werden können, zu diesen Orten zugeordnete Fotografien können anschließend am zweiten Monitor angezeigt werden. Die Fotografien können auch nach Schlagwörtern durchsucht werden. Es handelt sich dabei vermutlich größtenteils um nachträglich digitalisierte Fotografien, da viele aus der Zeit vor der Verbreitung von Digitalkameras stammen. Besucher*innen haben mehrere Möglichkeiten auszuwählen, welche Fotografien sie sich ansehen möchten. Diese werden anschließend in einer Größe von ca. 20 x 30 cm, aber nicht im Vollformat des Bildschirms gezeigt.

Digitale Anzeigen für Fotografie finden sich in allen drei Ausstellungen. Hauptsächlich sind es Bildschirme, in manchen Fällen auch Projektionen, auf denen zusammengestellte Serien von Fotos im Loop ablaufen. Beim Beispiel **B12** sind es zwei Bildschirme, die das Thema des Wiederaufbaus in deutschen Städten behandeln. Auf beiden, direkt übereinander angeordneten ca. 18“ Bildschirmen werden im Vollformat digitalisierte Fotos jeweils einer Stadt gezeigt. Am oberen Bildschirm wahrscheinlich ein Foto um 1945 und am unteren Bildschirm eines um 1955. Während die Fotos ca. im Zehnsekundentakt mit einer Rollanimation wechseln, erscheint kurz nach dem Wechsel der Name der Stadt in weißer Schrift und auf einem schwarzen Rechteck über dem rechten unteren Bereich beider Fotos.

⁷⁹ Das Národní Muzeum zeigt z.B. ein Spiel in dem auf einer Wimmelbild-Europakarte zu verschiedenen Zeitschnitten Panzer gesucht werden müssen und anschließend bekommen Besucher*innen Informationen in Form von je einem Text und einem Foto gezeigt, wo Panzer aus welchen Gründen zu dieser Zeit eingesetzt wurden. In einem anderen Spiel muss ebenfalls in mehreren Zeitschnitten ein „Nationality Puzzle“ gebaut werden. Dieses beginnt mit der multiethnischen Habsburger-Monarchie 1910 und endet mit der Tschechischen Republik 2000, in der schließlich 91% Tschech*innen (im Original nicht gegendert) das Staatsgebiet bewohnen. Die nächstgrößere und zugleich einzige andere auf der Karte sichtbare Gruppe sind 4% Mähr*innen. Ein Tool das sich der vereinfachten Abbildung von sprachlichen Mehrheiten auf Karten bedient, fördert auch das damit verbundene nationalistische Klischee eines homogenen, einsprachigen Staates.

Eine spezielle Einbindung eines Bildschirms zur Präsentation von digitalisierten Fotografien bietet das Beispiel **P1**. Direkt beim Eingang zum ersten Ausstellungsraum beginnt eine Schützengrabenkulisse des Ersten Weltkriegs. Teil dieser Kulisse sind eine Anprobierstation für Stahlhelme auf Kinderhöhe und ein Periskop, das an die Wand des imitierten Schützengrabens montiert ist. Auf einer Sichthöhe von ca. 1,60 m und ca. 30 cm im Gehäuse nach hinten versetzt, wurde ein kleiner Screen mit ca. 8“ Bildbreite eingebaut. Auf diesem werden ca. 10 Frontfotos des Ersten Weltkriegs im Loop gezeigt. Im Gegensatz zu den Stahlhelmen sind die Fotografien für Personen mit Rollstuhl oder Kinder aber nicht zugänglich.

Funktion

In der Hands-On Station **L9** stellen die Fotos sicherlich einen Realitätsbezug her und leisten auch den Beweis, dass das abgebildete Ereignis auf der vergrößerten Fotografie im Hintergrund auch so stattgefunden hat. Durch die zweite Perspektive auf das gleiche Ereignis und eingebettet in die Fotoserie wirkt die Darstellung am Foto als bestätigte und gesicherte Wahrheit. Ebenso hat das ikonische Foto im Hintergrund einen Wiedererkennungscharakter – mit dem Bild sind eventuell bereits Narrative in einem deutschen Bildgedächtnis verbunden. Gleichzeitig ist die Fotografie durch die gezeigte physische Gewalt gegen und um das Spruchband emotionalisierend, lässt die Besucher*innen aber klar auf Seiten der demonstrierenden stehen, die nicht Ausgangspunkt, sondern Betroffene der Gewalt sind. Diese Auswahl und Präsentation einer Fotoserie kann aber auch für die Vermittlung einer kritischen Bildbetrachtung sein. So wird auch sichtbar, dass Ikonen keine singulären Aufnahmen sind, sondern durch die bewusste Auswahl aus einer Serie oder aus mehreren Fotos entstehen. Zusätzlich kann die Präsentation von Fotografie auf interaktiven Displays auch die Involvierung der Besucher*innen anregen und sie aus einer passiv-affirmativen Rolle herauslocken.

Die Grenzbilder in **B13** erfüllen sicherlich die Funktion eines Realitätsbezugs bis hin zum Beweis, dass Grenzanlagen in dieser Form existiert haben und verschiedenste Personen diese fotografiert haben. Sie bieten aber auch Identifikationsangebote, da die Motive immer von einer Seite entstanden sind und somit deren Blick von Besucher*innen eingenommen werden kann. Spannend daran ist aber die Vielfalt der Orte und der Themen, die nicht eine Perspektive vorgeben, sondern hier eine große Auswahl verschiedener Blicke auf die ehemalige Staatsgrenze zwischen BRD und DDR bieten. Wird allerdings nichts von Besucher*innen ausgewählt, so läuft eine Auswahl an Fotografien durch, die auch als wechselnde illustrative

Ergänzung zu den rundherum hängenden Grenz- und Warnschildern interpretiert werden kann.

In **B12** nehmen die Fotografien einen Beweischarakter ein, in dem sie zeigen, dass die zuvor zerstörten Städte wieder aufgebaut wurden. Gleichzeitig funktioniert die Vergleichsfunktion der beiden Fotografien zueinander nicht in allen Fällen, da es sich zwar um die Abbildung der gleichen Stadtbereiche, aber aus unterschiedlichen Blickwinkeln handelt. Die Intention für die Erstellung der Fotos scheint sehr unterschiedlich gewesen zu sein. Während auf manchen Fotos die Dokumentation der intakten oder zerstörten Baustruktur im Mittelpunkt zu stehen scheint, ist sie auf anderen Fotos lediglich Hintergrund oder Kulisse des eigentlichen Fotomotivs. Was allerdings einen kritischen Punkt an dieser Gegenüberstellung ausmacht, sind die fehlenden Datumsangaben. Es ist nicht klar, ob die oben gezeigten Fotos noch während dem Zweiten Weltkrieg, direkt nach Kriegsende oder vielleicht Monate oder eventuell auch ein Jahr später entstanden sind. Noch spannender wäre diese Angabe zu den Fotos am unteren Screen, die eine größtenteils intakte Baustruktur zeigen. Fotografien ohne Datumsangaben könnten auch erst später entstanden sein und somit die angegebene Beweisfunktion für die Ergebnisse von zehn Jahren Wiederaufbau nur eingeschränkt erfüllen.

Die im Beispiel **P1** gezeigten Fotos erfüllen in diesem Fall einen historischen Realitätsbezug zu den zeitlich und auch räumlich weit entfernten Frontgebieten des Ersten Weltkriegs. Sie illustrieren Vorstellungen von Krieg und haben gemeinsam mit der Schützengrabenkulisse und der Artilleriefeuer-Soundinstallation ein emotionalisierendes Moment. Während letztere beide Elemente die Besucher*innen direkt im Schützengraben verorten, zeigen die Fotos eher distanziertere Aufnahmen von Krieg, die entgegen der naheliegenden Vermutung nicht dem Blickwinkel des Periskops entsprechen können. Von welchen Orten, aus welchem Jahr oder aus wessen Kamera diese unterschiedlichen Fotografien stammen, wird den Besucher*innen dabei vorenthalten.

Mittlere Vergrößerungen

Diese zugegeben schwammig formulierte Kategorie deckt den quantitativ aber relativ stark gewichteten Teil von vergrößerten Fotorepros ab, die aber nicht in die Kategorie Großformat fallen. Diese Reproduktionen sind häufig auf Hintergrundplatten oder direkt an der Wand montiert.

Präsentation

Im Beispiel **B10** handelt es sich um eine einzelne Fotografie, der sogar ein kurzer Text zur Seite gestellt wurde. Das Aludibond-Repro ist auf ca. 30 x 30 cm vergrößert und hängt auf einer Höhe von ca. 1,5 m, wodurch es sowohl im Stehen als auch im Sitzen gut zugänglich ist. In allen drei Ausstellungen werden Fotos gerne in kleineren Gruppen oder in räumlicher Verbindung mit anderen Objekten oder Texten präsentiert. Im Beispiel **B8** sind es drei Aludibond-Reproduktionen zum Thema der Trümmerfrauen, die in einem Rechteck angeordnet wurden. Sie hängen ab einer mittleren Höhe von 1,80 m abwärts und haben je ca. 5 cm Abstand zueinander. Die Außenkanten der Fotos sind bündig und symbolisieren somit eine abgeschlossene Darstellung mit diesen drei Bildern. Daneben befindet sich noch ein Text, der Kontext zur Rolle der Motive gibt. Alle drei Fotografien sind auf unterschiedliche Größe reproduziert worden. Obwohl die Personen am größten Foto gleichzeitig den kleinsten Teil des Bildes einnehmen, scheint sich die Auswahl der Größenverhältnisse an der gestalterischen Positionierung orientiert zu haben. Auch die unterschiedlichen Seitenverhältnisse lassen einen Beschnitt von einzelnen Fotos vermuten – der sich natürlich auch mit ihrer Anordnung im Sinne der Gestaltung ergänzt.

Ein weiteres Beispiel für den Vorrang der Gestaltung ist **L10**, in dem eine Gegenüberstellung von rechtsextremen und linksextremen Straftaten in Deutschland versucht wird. Dabei werden zwei formal gleich gestaltete Bereiche erzeugt, die sich nebeneinander befinden. Teil davon sind auch zwei Fotoreproduktionen mit ca. 40 x 30 cm im Querformat auf jeder Seite. Diese hängen jeweils untereinander und das beidseitig auf gleicher Höhe. Da es sich jeweils um Ereignisse zwischen 2015 und 2018 handelt, kann davon ausgegangen werden, dass die Originale digital erstellt wurden. Dass alle vier Fotografien das gleiche Seitenverhältnis aufweisen, kann durchaus auch im Original so sein. Diese formale Struktur ist klar der Grund, warum die Fotografien alle auf die gleiche Größe reproduziert wurden. Dass diese scheinbar neutrale und ausgewogene Gegenüberstellung von Rechtsextremismus und Linksextremismus so nicht funktioniert, liegt aber nicht nur an den formalen Kriterien der Gestaltung, sondern ebenfalls in der Fotoauswahl.

Ebenfalls ein spannender Fall der Fotoauswahl findet sich im Beispiel **B7**, wo ähnlich zu **B8** mehrere Fotos gemeinsam angeordnet und dafür unterschiedlich stark vergrößert wurden. Aus dieser Auswahl der Foto-Reproduktionen aus Aludibond sticht jenes mit dem sonderbaren

Querformat von 60 x 20 cm heraus. Es zeigt eine Prozession von Frauen in Ordensgewändern vor dem Hintergrund von Schutthäufen und Häuserruinen. Auf den zweiten Blick wird erkennbar, dass es sich um eine Zusammenstellung von zwei Fotografien zu einem Panorama handelt. Dabei ist allerdings ein Großteil der ersten Bildhälfte auch auf der zweiten wieder zu sehen, also ist ungefähr ein Drittel des Motivs ist doppelt abgebildet, was die Prozession noch länger erscheinen lässt. Hier stellt sich schon die Frage, wie es möglich ist, dass ein so offensichtlich bearbeitetes Foto dessen visuelle Aussage dadurch stark verfälscht wird, ohne Kontext in einer Ausstellung reproduziert wird. Diese Zusammenstellung hängt dort jahrzehntelang und wurde auch bei der Überarbeitung vor wenigen Jahren nicht abgenommen oder zumindest in irgendeiner Form kontextualisiert.

Funktion

Bei den mittleren Reprogrößen spielt der historische Realitätsbezug bei allen Beispielen eine Rolle. Die Fotografien sollen zeigen, dass etwas war, bzw. wie es sich Besucher*innen vorstellen können oder sollen.

Im Beispiel **B10** kommt ein Narrativ dazu, dass mittels eines Objekttextes am Foto festgemacht wird. Mit dieser textuellen Zuschreibung wird das Foto von zwei älteren Frauen in einem Ausstellungsraum zum Beweis für das schriftlich festgehaltene Narrativ der Ratlosigkeit und Neugierde gemacht. Wer die abgebildeten Personen sind und wie ihre Kunstbezüge aussehen könnten bleiben völlig offen – sie könnten Gelegenheitsbesucherinnen, Mitglieder eines musealen Fördervereins, Lehrende im künstlerischen Bereich oder ebenso selbst Künstlerinnen sein, deren Werke ebenfalls in der Ausstellung gezeigt wurden. Die Zuschreibung von Ratlosigkeit und Neugier scheint aus diesem Blickwinkel jedenfalls übergriffig. Spannend ist auch, dass das Foto zwar die Körpersprache und Mimik der beiden Personen zeigt, dabei aber nicht klar wird, worauf sich diese Reaktionen beziehen, also was im Ausstellungsraum (Kunstwerk, andere Person, Sitzmöbel etc.) diese auslöste. Lediglich die beiden Bilder im Hintergrund lassen in Kombination mit dem Text den voreiligen Schluss zu, dass es sich um eine Ausstellung, von ausschließlich Kunst der Moderne handelt. Fotos von Menschen mit nachdenklicher oder angeregter Mimik und Körpersprache könnten ebenso heute in vielen (Kunst-) Ausstellungen entstehen – ohne, dass dabei eine jahrelang diffamierte und verbotene künstlerische Stilrichtung erstmals gezeigt wird und Besucher*innen dadurch als ratlos und neugierig bezeichnet werden müssen.

Im Beispiel **B7** kann man der Verwendung des unseriösen Motivs eine emotionalisierende Komponente unterstellen, die sich von der Darstellung einer zu großen Menge frommer Gläubiger in der zu großen Ruinenlandschaft herleitet. Das Foto hat sich vielleicht aus Perspektive der Kurator*innen gut geeignet, weil es einen beeindruckend langen Prozessionszug abbildet – inhaltlich ist es aber nicht nur bedenklich, sondern fachlich grob fahrlässig, wenn solche Fotos unkommentiert in einer Ausstellung gezeigt werden, die ohnehin sehr normative Bilder von Geschichte erzeugt und nur selten Kritik an der visuellen Repräsentation der ausgestellten Objekte übt. Schließlich erwarten sich die Besucher*innen auch kein Fehlersuchbild und werden die Objekte dementsprechend größtenteils unkritisch betrachten.

Bei **B8** wird auf visueller Ebene ganz klar die Funktion der Anknüpfung an eine existierende Narration bedient, nämlich jener der Trümmerfrauen. Im daneben hängenden Text wird dieses Narrativ allerdings gebrochen und als weit verbreiteter Mythos richtiggestellt. Zusätzlich bieten diese Fotos mit dem landläufig bekannten Narrativ auch eine Wiedererkennungsfunktion – wer den kleinen Text also nicht liest, wird in dem bisher damit verbundenen Wissen bestätigt.⁸⁰ Die Bilder von Frauen, die Ziegelsteine putzen und stapeln lassen aber auch eine Identifikation zu, vor allem eine Reproduktion in der die abgebildete Frau inmitten von Ziegelsteinen, mit Werkzeug in den Händen direkt in die Kamera blickt und somit auch quasi Blickkontakt mit den Besucher*innen aufnimmt.

Schließlich bedient das Beispiel **L10** neben dem Realitätsbezug noch die Ebene der Emotionalisierung und des Beweises. Die Fotografien rechter und linker Gewalt in exakter Anordnung sind Visualisierungen und gleichzeitig Beweise, dass es diese Straftaten gegeben hat. Was im gesamten Bereich versucht wurde, allerdings bei der Bildauswahl hier nicht gelingt, ist eine Ausgewogenheit der beiden Seiten. Die Bilder der rechten Seite zeigen zum einen eine kleine, geordnete Demonstration bei Tageslicht, bei der ein Mann den „Hitlergruß“ zeigt und zum anderen ein Foto von Löscharbeiten an einem brennenden Gebäude. Die Gewalt, die im ersten Foto repräsentiert wird, ist eine ideologische Identifikation und/oder Gutheißeung des Nationalsozialismus – also der Rückbezug auf bereits vergangene Gewalttaten und ein gewalttätiges, antisemitisches und rassistisches Regime. Im

⁸⁰ Spannend ist allerdings, dass die dritte Auflage des Ausstellungskatalogs aus 2021 das Trümmerfrauennarrativ weiterhin bedient und fortschreibt. Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945, 3. Auflage, Bonn 2021, S 39.

hier und jetzt ist diese Geste per se eine Form der symbolischen Gewalt – sie kann emotional verletzen, jedoch nicht körperlich. Die Körpersprache der auf dem Foto abgebildeten Personen vermittelt ansonsten keine Gewaltbereitschaft. Das zweite Foto mit dem brennenden Dachstuhl ist ein Foto der medialen Berichterstattung, in der die Löscharbeiten am Gebäude im Mittelpunkt stehen. Ein Fotomotiv das aus Zeitung, Online- oder Fernsehnachrichten bekannt ist und bei jedem beliebigen Hausbrand so aussehen könnte. Außer den Mitgliedern der Feuerwehr sind keine Personen am Bild zu sehen. Keine Menschen vor dem Haus die vom Dachstuhlbrand betroffen sind – es wird also keine direkte Gewalt gegen Menschen abgebildet, sondern Gewalt gegen nicht öffentliche Infrastruktur. Der Text unterstreicht dieses Narrativ nochmal, in dem er lediglich angibt, dass die Polizei von Brandstiftung ausgeht – nicht, dass diese tatsächlich nachgewiesen wurde. Aber der Text bezieht das Foto des Hauses mit brennendem Dachstuhl konkret auf die Zunahme fremdenfeindlicher Straftaten „seit sich Deutschland 2015 für Asylsuchende öffnet“. Der Zusammenhang zwischen Thema und Foto kann nur über den Objekttext hergestellt werden, da das Bild für sich und in seiner Bildkomposition von jedem beliebigen Hausbrand stammen könnte. Die Fotos auf der linken Seite hingegen dokumentieren aktive Gewalt – nicht Gewalt gegen Menschen, sondern Gewalt gegen Infrastruktur des öffentlichen und halb-öffentlichen Raumes, also tendenzielle Bezugspunkte für alle Besucher*innen der Ausstellung. Während im oberen Foto ein Feuer auf einer mit Müll überzogenen, verwüsteten Straße brennt, symbolisiert auch die Körperhaltung des Mannes mit fast gänzlich freiem Oberkörper Aktivität und Anspannung. Die gezeigten Mittelfinger weisen zusätzlich auf eine symbolische Beleidigung in Richtung des (Polizei-) Hubschraubers. Gewalt, Zerstörung und Ausnahmezustand sind dem Bild eingeschrieben. Ebenso zeigt das Foto darunter Gewalt und Zerstörung gegenüber einem Supermarkt, also einem halb-öffentlichen Bereich, den alle Besucher*innen in irgendeiner Form wahrscheinlich mehrmals wöchentlich aufsuchen. Das könnte ebenso ‚Ihr‘ Supermarkt sein. Das Foto zeigt aber nicht den Endzustand oder die Aufräumarbeiten danach, sondern schwarz gekleidete und ver mummt Personen während des Aktes der Zerstörung. Im Gegensatz zu den beiden Fotografien der rechten Seite haben diese beiden keine eigenen Objekttexte. Vielmehr gibt es einen Text, demnach die „Stadt in ein Kriegsgebiet“ verwandelt wurde und die Frage nach einer bisherigen Verharmlosung linker Gewalt stellt. Kontext zu diesen beiden Fotografien wird dabei aber nicht gegeben. Auf Ebene der Bildsprache der ausgewählten Fotos wirkt der linke Bereich allerdings gefährlich und direkt

bedrohlich. Der rechte Bereich wirkt bis auf die Person mit der erhobenen Hand recht alltäglich, gewohnt und sonderbar normal, was sicherlich auch der Allgegenwärtigkeit von Bildern (auch rechter) Demonstrationen der vergangenen zwei Jahre geschuldet ist. Obwohl die Fotografien auf beiden Seiten das potential haben Besucher*innen zu emotionalisieren und so eine ablehnende Haltung gegenüber linker und rechter Gewalt einzunehmen, wurde hier entweder bewusst eine emotionale Schlagseite erzeugt oder die affektive Wirkung dieser Fotos wurde nicht ausreichend mitbedacht.

Leuchtkästen

Im *Haus der Geschichte* in Bonn und im *Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig* sind Fotografien auch auf die Deckplatten von Leuchtkästen reproduziert und erreichen durch die Hintergrundbeleuchtung besondere Aufmerksamkeit.

Präsentation

Ein Beispiel findet sich im Stiegenhaus im *Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig* und ist in **L2** beschrieben. Korrekterweise befinden sich diese Reproduktionen nicht in der Ausstellung, sondern leiten darauf hin. In jedem der vier Halbstöcke befindet sich ein Element, das als Teaser für die Dauerausstellung wirkt. Zwei dieser Objekte sind Fotografien, die auf die auf das Hochformat der ca. 2 x 2,5 m großen Leuchtkästen beschnitten und vergrößert wurden. Rudimentäre Labels geben Lizenzgeber*innen an, verorten und datieren das Foto. Eine Bildunterschrift fehlt allerdings. Eine der Fotografien ist in der Ausstellung nochmal als großes Querformat reproduziert, wodurch deutlich wird, dass es sich bei der Reproduktion im Stiegenhaus um einen hochformatigen Zuschnitt eines anderen Fotos handelt. Im anderen Fall sind es gleich mehrere Fotos, die im Beispiel **B6** beschrieben sind. An den Innenwänden eines schwarzen Kubus zieht sich ein Band aus Leuchtkästen auf einer Höhe von über 2 m rund herum. Die 20 darauf reproduzierten Fotos haben eine Größe von ca. 50 x 30 cm im Querformat und zeigen verschiedenste Fotografien im Zusammenhang mit der Ausgrenzung, Verhaftung, Ermordung und Befreiung von Verfolgten des NS-Regimes. Auf Augenhöhe ist ein Raumtext angebracht, der einen Abriss der Verfolgung von Jüdinnen und Juden im Nationalsozialismus wiedergibt. Alle Fotografien sind also über Kopf angebracht, wodurch Besucher*innen, die diesen schwarzen Kubus betreten nach oben schauen müssen. In Form einer Bilderserie werden Fotos unterschiedlichster Provenienz und verschiedenster

Erstellungskontexte aneinandergereiht, sodass an der linken Wand beginnend mit Fotos von antisemitischen Schildern im öffentlichen Raum und öffentlicher Demütigung gezeigt werden. Auf der folgenden Wand werden Fotos von einer Bücherverbrennung, ein brennendes Sakralgebäude, sowie uniformierte Männer, die auf unbewaffnete Menschen zielen gezeigt. Auf der folgenden rechten Wand sind Fotografien von Menschen in Konzentrationslagern und Leichenbergen abgebildet, auf der darauffolgenden rückwärtigen Wand des Kubus sind es Befreiungsfotos von Lagern und am Abschluss das ikonische Bild der Schienen und des Torgebäudes in Auschwitz. In pauschaler Manier sind hier ausdrucksstarke Fotografien als Visualisierung einer scheinbar chronologischen Abfolge von Ereignissen nebeneinandergestellt, die nachweislich von verschiedenen Orten, zu unterschiedlichen Zeitpunkten und allem voran von unterschiedlichen Personen mit verschiedenen Motivationen der Bilderstellung produziert wurden. Vermutlich private Aufnahmen hängen neben bewusst erniedrigenden Täter*innenfotografien, die wiederum neben inszenierten Befreiungsfotos hängen. Ungefähr die Hälfte dieser Fotos zeigen Szenen expliziter Gewalt oder Leichen ermordeter Menschen. Um nur ein einziges der 20 unkontextualisierten Fotos herauszunehmen und die Problematik dieser Fotos in Ansätzen zu beschreiben: Das Foto eines SA-Mannes, der sein Gewehr in Richtung einer Reihe von Männern mit erhobenen Armen hält, die entlang einer Mauer aufgestellt sind, wird in der Ausstellung implizit durch den Raumtext und im Katalog explizit als Teil der „Judenverfolgung“⁸¹ bezeichnet. Die gleiche Fotografie wird beispielsweise auch in der Dauerausstellung der *Topografie des Terrors* in Berlin gezeigt und dort als Verhaftung politischer Gegner beschrieben, in Berlin verortet und auf März 1933 datiert. Die Provenienzangabe aus der Ausstellung in der *Topografie des Terrors* und dem Bildnachweis in der Publikation des *Haus der Geschichte* in Bonn sind ebenfalls unterschiedlich. Allein dieses Beispiel zeigt, dass all die Kritikpunkte des Kommissionsberichts zur ersten Wehrmachtsausstellung nach 22 Jahren leider noch immer aktuell sind.

Funktion

Diese in **B6** als Serie angeordneten Fotografien erfüllen sicherlich eine Beweisfunktion – sie liefern den Beweis für die Verfolgungs- und Ermordungspolitik im Nationalsozialismus. In ihrer Anordnung versuchen sie aber auch eine lineare Geschichte zu erzählen, die von Ausschluss zu Verfolgung, zu Ermordung und schließlich zur Befreiung der Überlebenden führt. Dass es

⁸¹ Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945*, 3. Auflage, Bonn 2021, S 28.

zu den Fotografien keinerlei Kontext gibt, ist nicht verwunderlich – handelt es sich doch fast ausschließlich um vielfach verwendete Fotografien die als Teil des NS-Bildgedächtnis bezeichnet werden können. Daher kann ihnen auch eine Wiedererkennungsfunktion zugeschrieben werden, die es scheinbar rechtfertigt, sie blank stehen zu lassen. Ohne Zweifel erfüllen die Fotografien auch eine emotionalisierende Funktion durch die offene Zurschaustellung von Leichenbergen, Leichen im Stacheldraht oder gestapelten Leichen auf einem Wagen. Der gesamte Aufbau des schwarzen Kubus leitet auf eine affektive Konfrontation mit dem Nationalsozialismus und der Shoah hin. Abgesehen von Fragen zu ethischen Grundlagen des Ausstellens von Erniedrigung, Tod und extremer Gewalt, muss sich ein Museum im 21. Jahrhundert die Frage stellen, ob es vertretbar ist die niemals neutralen Bilder unkommentiert aneinanderzureihen und diese auf eine erwartete Wirkung ihrer visuelle Bildsprache zu reduzieren.

Großformate

Besonders in den beiden Ausstellungen in Bonn und Leipzig finden sich viele großformatig reproduzierte Fotografien. Die Größen reichen dabei von 1,2 x 1 m bis hin zu 6 x 8 m und sind meist auf einer bzw. mehreren zusammengestellten Aludibond-Platten reproduziert. Ebenso wie die Größen variieren, sind auch die Formate sehr unterschiedlich und verweisen oft auf einen Zuschnitt der verwendeten Vorlage.

Präsentation

Im Beispiel **L9** handelt es sich um eine Gegenüberstellung von offiziellen Farbfotos der DDR und schwarz-weißen Gegenfotografien, von denen zumindest alle Farbfotografien beschnitten wurden. In den Beispielen **B1**, **B2** und **L6** sind die Fotos auch in Freiform beschnitten, um diese an die räumlichen oder gestalterischen Gegebenheiten anzupassen.⁸² Die Reproduktion in **B11** zeigt den Zuschnitt eines ursprünglich querformatigen Fotos, das in der Ausstellung mit einer farblichen Bearbeitung gezeigt wird.⁸³ Während die Person im Mittelpunkt schwarz-weiß ist, wurde der Rest des Fotos aber in einem bräunlich-weiß

⁸² Vgl. den viel größeren Bildausschnitt des Fotos **B1** im Ausstellungskatalog: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945*, 3. Auflage, Bonn 2021, S 20.

⁸³ Vgl. Elena DEMKE, „Sprung in die Freiheit“ versus „Menschliche Mauer“ – Foto-Ikonen zum Mauerbau aus West und Ost. Anregungen zur Bildinterpretation im Geschichtsunterricht, S 4-6. <https://www.zeitzeugenbuero.de/fileadmin/zzp/pdf/Bildinterpretation.pdf> (17.4.2022)

dargestellt und somit noch mehr Aufmerksamkeit auf die dargestellte Person am Foto gelenkt. Im Katalog ist ebenso ein Ausschnitt aus diesem Foto des „Mauerspringers“ zu sehen, allerdings als durchgehend schwarz-weiße Reproduktion. Da auch die Provenienzanzeige in beiden Fällen die gleiche ist, lässt das den Schluss zu, dass eine der beiden Versionen durch Bearbeitung im Museum selbst entstanden ist.⁸⁴ Während einige Großformate für sich hängen, sind die meisten dieser Beispiele von anderen Objekten, Displayelementen, Texttafeln oder Repros überlagert, wodurch ein Teil des Fotos verdeckt wird. Das betrifft die Beispiele **B1**, **B3**, **B4**, **B5**, **B11**, **L4**, **L6** oder **L7**.

Das Beispiel **B3** ist eines der wenigen, das nicht auf der Vorderseite der Wand, sondern genau genommen in einer Öffnung der Ziegelsteinkulisse auf Höhe der Rückseite der Wand montiert ist. Das Foto ist beschnitten und zusätzlich durch weitere Elemente, die auf der Reproduktion montiert sind, wie auch durch die Ränder der Ziegelsteinkulisse teilweise verdeckt. Was sich hier ebenfalls zu den anderen Großformaten unterscheidet, ist eine Sitzmöglichkeit direkt davor, durch die Besucher*innen zu Beobachter*innen des Prozesses aus der erhöhten Position der Kamera werden.

In Beispielen wie **L1**, **L4**, **B1**, **B9** oder **B11** sind es einzelne Fotografien, die teilweise sogar mit Label oder Textinformation kombiniert sind. Im Fall von **B2**, **B3** oder **L6** sind es großformatige Fotos die keinerlei schriftlichen Kontext haben. Bei **B1** wird das Motiv der Fotografie in einem Text angerissen. Einen eigenen Text bzw. eine direkte Auseinandersetzung mit dem großformatigen Foto findet sich lediglich in den Beispielen **B11** und **L4** – diese sind gleichzeitig zwei der Bildikonen rund um den Mauerbau.

Funktion

Bei den großformatigen Reproduktionen überwiegt klar der illustrative Charakter der Bildverwendung. Nur in zwei Beispielen findet zumindest eine kritische Auseinandersetzung mit dem Motiv statt, wobei diese im Beispiel **B11** anhand einer zugeschnittenen, vergrößerten und nachbearbeiteten Reproduktion des Originals passiert. Im Beispiel **L4** handelt es sich zwar ebenfalls um eine vergrößerte Reproduktion einer Bildikone der DDR, auf der auch mehrere kleinere Elemente montiert sind. Im Vergleich zu vielen anderen Beispielen steht das Bildmotiv im Mittelpunkt des Narratives, hat eine Provenienzanzeige und sogar einen eigenen

⁸⁴ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945, 3. Auflage, Bonn 2021, S 144.

Text, der den Entstehungszusammenhang und das Motiv erklärt. Ebenso wird die Verwendungsgeschichte des Motivs mittels eines konkreten Objekts aufgegriffen, das wiederum auf der vergrößerten Reproduktion selbst montiert ist. Im Mittelpunkt der Narration steht aber trotzdem nicht wirklich das Foto als Objekt, sondern lediglich das darauf abgebildete Motiv und dessen Tradierung im Kontext der politischen Selbstrepräsentation der DDR.

In mehreren anderen Beispielen sind es Fotografien aus einem Bilderkanon, die einen Wiedererkennungswert einbringen, so beispielsweise bei den Fotos entlang des Stiegenaufgangs in Leipzig (**L1** und **L2**), offizielle Fotos von DDR-Veranstaltungen im Beispiel **L7**, das Foto der Nürnberger Prozesse in **B3** oder eben auch die Bildikonen zum Mauerbau **L4** und **B11**.

Spannend ist die Verwendung des Fotos vom Zwischenfall am Checkpoint Charlie in **L1**, wo am Weg zur Ausstellung, die primär an einer ostdeutschen Perspektive ausgerichtet ist, eine klar westliche Bildikone aus der Perspektive der USA verwendet wird. Die fotografierende Person steht hinter einem US-Panzer und nimmt das Bild in Richtung der gegenüber stehenden sowjetischen Panzer auf. An einigen Punkten in der Ausstellung selbst wird dieser Perspektivenwechsel ebenfalls so praktiziert, allerdings nicht näher erklärt. Das beschriebene Foto kommt dort auch nochmals in der Ausstellung vor. Aus der Gewohnheit von westlich-hegemonialen Geschichtsdarstellungen in Dokumentationen, aber auch Film und Fernsehen und der daraus erfolgten Prägung von Geschichtsbildern und Narrativen, würde dieser Switch vielleicht nicht auffallen – spannend wäre es aber, ob und wie dieser Perspektivenwechsel von ehemaligen Bürger*innen der DDR als solcher wahrgenommen wurden, die mit einem anderen Bilderkanon aufgewachsen sind. Es könnte Kalkül einer gesamtdeutschen Geschichtsdarstellung sein, bestimmte Bildikonen zu übertragen und diese ebenfalls in der Ausstellung in Leipzig zu zeigen. Der Entstehungszeitraum der ursprünglichen Ausstellung in den 1990ern kann wahrscheinlich als konsolidierende Phase eines gesamtdeutschen Geschichtsbildes bezeichnet werden, in dem gemeinsamer Narrative erstellt und verbreitet wurden. Gleichzeitig könnte es aber auch sein, dass es schlichtweg keine andere Bildquelle aus der sowjetischen Perspektive gibt, bzw. keine Bildquelle bekannt ist und deshalb dieser Perspektivenwechsel in der Ausstellung vollzogen wurde.

Als bekannter Bildtypus ist sicherlich auch **B2** einzustufen, auf dem eine Vielzahl von Flugzeugen und Fallschirmspringer in der Luft zu sehen sind. Ohne schriftlichen Kontext kann das Foto nur als illustratives Element zugeordnet werden, das sich zu Themen des Kriegsendes in Bezug setzt. Inhaltlich spannend ist der Bezug zu den im unteren Bereich aufgebauten Ziegelsteinruinen. Während sich diese als Zerstörung durch Bombardierung lesen lassen und die am Foto abgebildeten Flugzeuge ebenfalls dem zugeordnet werden könnten, werfen diese Flugzeuge keine Bomben, sondern Fallschirmspringer ab. Emotional würde ein Foto eines Bombenabwurfes Gefühle von Angst, Bedrohung und unmittelbar bevorstehender Zerstörung bei den Besucher*innen erzeugen, die weißen Fallschirme jedoch wirken überraschend friedlich und rufen eher Gefühle und Assoziationen zu Hilfe, Unterstützung oder Befreiung hervor.

In vielen Fällen geht es auch darum einen historischen Realitätsbezug oder sogar einen Beweis über das Medium Fotografie herzustellen. Beispielsweise bei der Präsentation von Industriebildern der DDR in **L6** oder der Gegenüberstellung von offiziellen und nicht offiziellen Fotografien aus verschiedenen Lebensbereichen aus der ehemaligen DDR in **L7**. Die Fotografien bekommen dabei durch die Gestaltung noch eine zusätzliche Interpretationsmöglichkeit: Die leicht vorgelagerten roten Stelen mit den Farbfotos könnten als zur Seite geschobene Türen oder Wandelemente interpretiert werden, die den Blick auf das wahre Leben der Menschen in der DDR wiedergeben. Vorsicht ist bei dieser Art der Gegenüberstellung in Bezug auf den interpretierten Wahrheitsgehalt der Bilder zu legen. Während die beschnittenen Fotos von SED-Veranstaltungen und Aufmärschen als Fassade interpretiert werden, wird den Bildern dahinter ein größerer – vielleicht sogar absoluter – Wahrheitsanspruch zugeschrieben. Beides sind jedoch Fotografien, die aus unterschiedlichen Motiven heraus entstanden, von verschiedenen Personen erstellt, vielleicht sogar aus ganz anderen zeitlichen Kontexten und ganz sicher an unterschiedlichen Orten aufgenommen worden sind. Die Fotos im Hintergrund zeigen auch keine Wahrheit⁸⁵, sondern ebenfalls einen – wenn auch anderen – Blick auf je eine Szene aus unterschiedlichen Bereichen des Lebens in der DDR und entstanden sehr wahrscheinlich aus unterschiedlichen Motivationen als die vorgelagerten Gegenbilder.

⁸⁵ Vgl. Marita KRAUSS, Kleine Welten. Alltagsfotografie – die Anschaulichkeit einer „privaten Praxis“, in: PAUL (Hg.), Visual History, S 60.

Ebenfalls ein Realitätsbezug und vielleicht sogar eine Wiedererkennungsfunktion werden in **B9** hergestellt, wo das Foto aber auch eine emotionalisierende Funktion übernimmt. Das Foto kann von Besucher*innen der Erlebensgeneration mit den Presseberichten der Übergriffe in Verbindung gebracht werden und fördert gleichzeitig durch die Bildsprache am gewählten Foto Angst und Bedrohung vor einer Menge anonymer Männer auf der nur spärlich beleuchteten Kölner Domplatte. Dass diese Fotografie in ihrer Bildsprache sowie die prominente Platzierung in der Ausstellung xenophobe Vorurteile bedient und fördert, ohne dass diese dabei dekonstruiert werden, spricht entweder für eine klare Positionierung oder gegen einen reflektierten Umgang der Kurator*innen mit Fotografie. Ein Museum trifft immer Entscheidungen: Welche Aussagen werden wie repräsentiert? Wieviel und welchen Platz bekommen diese in einer Ausstellung? Welche Objekte werden in Verbindung gesetzt und welche Aussagen entstehen wiederum dadurch? Dass sich gerade Bildmedien, allen voran Fotografien, besonders gut zum Transport von vielschichtigen Informationen und Aussagen eignen und daher sehr unterschiedlich rezipiert werden können, sollte in der Auswahl und im Einsatz von Fotos besonders gut durchdacht werden.

Auch Identifikationsangebote an die Besucher*innen finden sich bei den Großformaten. So wird im Beispiel **B1**, gleich am Einstieg zur Ausstellung in Bonn, die Besucher*innen mit einem Siegesbild US-amerikanischer Soldaten am Reichsparteitagsgelände in Nürnberg abgeholt. Die visuelle Mitteilung ist klar der Sieg über den Nationalsozialismus. In dem Bildausschnitt sind Soldaten erkennbar, die auf NS-Hoheitssymbolen stehen, US-Fahnen schwenken sowie fröhlich und ausgelassen in Richtung der fotografierenden Person blicken. In der Ausstellung teilen sie ihre Gefühlsausdrücke aber nicht mit dem/der US-amerikanischen Fotograf*in, sondern mit den Besucher*innen, die daher mit dem Gefühl der fröhlichen Sieger*innen über den Nationalsozialismus die Ausstellung betreten, nicht als eventuelle Nachkommen der Besiegten. Ebenso hätte als Sinnbild für das Kriegsende und als Siegesbild über den Nationalsozialismus aber die ikonische Fotografie von Jewgeni Chaldej am Reichstagsgebäude verwendet werden können. Während das US-Siegesfoto von unten nach oben lachende Soldaten auf intakten Strukturen bei schönem Wetter zeigt, wären auf der sowjetischen Siegesikone die vergleichsweise klein erscheinenden Soldaten aus einem Blick von oben herab auf die rauchenden Häuserruinen zu sehen gewesen. Also eher die militärischen Sieger über den zerstörten Häusern der Besiegten, als die Befreier auf den (noch intakten) Symbolen des Nationalsozialismus. Beide Fotos sind bewusst inszenierte Aufnahmen der jeweiligen

Militärmacht, die zu Siegesikonen wurden. Dass in der ehemaligen Hauptstadt der BRD aber keine Siegesikone der Sowjetunion, sondern eine der USA gezeigt wird, ist neben einem antikommunistischen Konsens in der BRD, aber auch neben dem visuellen Bildinhalt ein nachvollziehbarer Grund.

Geteilte Großformate

Ein Spezialfall der Verwendung von großformatigen Reproduktionen sind geteilte Fotos. In allen drei Häusern gibt es Beispiele in denen Fotografien beschnitten, vergrößert und dann zerteilt wurden bzw. in mehreren Teilen gezeigt werden.

Präsentation

Im Beispiel **P9** handelt es sich um ein Foto, das auf insgesamt vier senkrechte Wandstufen aufgeteilt ist. Das Motiv ist jedoch aus keiner Position ganz zu sehen, da die perspektivische Verschiebung im Raum nicht berücksichtigt wurde. Die vier Teile des zerstückelten Fotos stehen jeweils für sich selbst.

Im Beispiel **B5** handelt es sich um einen geteilten Zuschnitt eines Fotos, das sogar im Katalog mit einem größeren Ausschnitt gezeigt wird.⁸⁶ Das Foto des Dreimächtehandschlags in Potsdam ist schräg geteilt, dass auf einer Seite Churchill und der Kopf sowie der Großteil des Oberkörpers von Truman zu sehen sind, auf der anderen Seite noch der Unterkörper und die Beine von Truman und Stalin. Die Besucher*innen gehen zwischen den beiden Bildteilen durch.

Ein Stück weiter geht die Bildbearbeitung noch beim Beispiel **L8**, bei dem ebenfalls ein Foto in zwei Teile geteilt wird und die Besucher*innen dazwischen durchgehen. Es handelt sich um die ikonische Aufnahme kurz vor dem Handschlag zwischen Gorbatschow und Reagan in Genf 1985, beide strecken darauf die Hand dem Gegenüber entgegen, während sie sich aufeinander zu bewegen. Die Reproduktion ist wiederum nur ein Ausschnitt des Originals, auf dem die Beine und somit die dahinterstehenden Sessel auch nicht sichtbar sind. Im ansonsten schwarzen Hintergrund hängen oberhalb der Köpfe die Fahnen der jeweiligen Staaten. Allerdings wurde die Fahne der UDSSR für diese Reproduktion an eine andere Stelle im Foto

⁸⁶ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945, 3. Auflage, Bonn 2021, S 25.

geschnitten, sodass trotz des kleinen Bildausschnittes, Sichel und Hammer in der Fahne oberhalb von Gorbatschows Kopf zu sehen sind.⁸⁷ Mit Manipulationen wie diesen verliert ein Museum relativ leicht die Glaubwürdigkeit der dargestellten Objekte und das Vertrauen als wissenschaftliche Institution. Es ist nicht mehr eine möglicherweise zugespitzte oder einseitige Darstellung eines Objektes, sondern es geht um die bewusste Veränderung und Manipulation einer historischen Quelle.

Funktion

Auch geteilte Großformate haben hauptsächlich eine illustrative Funktion in den Ausstellungen. In **P9** hätte das Motiv großes Potential, um Veränderungen des Frauenbildes in der Öffentlichkeit während des Ersten Weltkriegs zu thematisieren. Stattdessen deckt es nur die Seitenwände der gestuft angeordneten Vitrinen ab. In anderen Ausstellungen hängt diese Form der Verteilung von Bildausschnitten im Raum häufig mit Sichtachsen zusammen, die ermöglichen, dass das Bild aus einem Punkt im Raum als gesamtes wahrgenommen werden kann und dort auch inhaltlich kontextualisiert wird. Dieses Vorgehen kann sowohl den gestalterisch-illustrativen Zugang als auch Kontext und Information bieten – in diesem Fall bleibt es allerdings bei einer rein illustrativen Verwendung.

Die Beispiele **B5** und **L8** funktionieren ebenfalls als gestalterisch-illustrative Elemente. Es handelt sich dabei aber ebenfalls um Zuschnitte medial häufig reproduzierter Bilder, die als Teil eines deutschen Bildgedächtnis angenommen werden können und daher auch eine Wiedererkennungsfunktion haben. Die Teilung und Montage der Bildteile verändert aber die Aussage der Fotografien. In beiden Fällen sind es Fotos die als Sinnbilder einer Verbindung von „Ost und West“ stehen. Durch die Teilung wird genau diese Aussage gebrochen. In **B5** wird das geteilte Repro als Symbol der drei Jahre nach der Aufnahme des Fotos erfolgten Trennung inszeniert, in dessen Mitte der Weg in den Rumpf eines „Rosinenbombers“ führt, der wiederum ein westliches Symbol für die Luftbrücke während der Berlinblockade gilt. Im

⁸⁷ Vgl. Foto im Onlinearchiv der Schweizer Presseagentur SDA, 2191249 (RM) https://visual.keystone-sda.ch/preview/-/preview/open/2191249/detail?ch_keystone_liferay_preview_portlet_PreviewPortlet_searchCriteria=newToOld%3AsfALLFIELDS_allfields%3A%28gorbatschow%29_sfALLFIELDS%26f_i90_city%3A%28%22Genf%22%29&ch_keystone_liferay_preview_portlet_PreviewPortlet_closeUrl=https%3A%2F%2Fvisual.keystone-sda.ch%2Fweb%2Fguest%2Fresult%2F-%2Fresult%2Fpaging%2F1%3Fch_keystone_liferay_result_portlet_ResultPortlet_searchCriteria%3DnewToOld%253AsfALLFIELDS_allfields%253A%2528gorbatschow%2529_sfALLFIELDS%2526f_i90_city%253A%2528%2522Genf%2522%2529%26ts%3D1650125869978 (16.4.2022)

Beispiel **L8** wird das getrennte Foto mit dem vergrößerten Zwischenraum als Symbol eines noch großen zu überwindenden Abstandes in verwendet. Die ursprünglichen Fotografien wurden also durch Beschnitt, Teilung oder sogar weitere Bearbeitung so verändert, dass sie in Kombination mit der gestalterischen Anordnung ein visuelles Narrativ entgegen ihrer ursprünglichen inhaltlichen Verwendung produzieren.

Cut-Outs

Einen weiteren Schritt in der Bearbeitung von Fotografien gehen die Ausstellungen in Prag und Bonn nochmal, indem sie einzelne Personen aus Fotos ausschneiden und diese vergrößert reproduzieren und mit anderen Elementen in der Ausstellung kombinieren.

Präsentation

In Prag betrifft es das Beispiel **P10**, bei dem eine Gruppe junger Männer, die mit Händen oder Stöcken nach oben zeigen aus einem Foto ausgeschnitten wurde und deren vergrößerte Reproduktion mit einem Doppeladlerschild auf einer Hausfassade der Ausstellungskulisse kombiniert wurde. In der Zusammenstellung wirkt es, als würden die drei Männer das Doppeladlerschild abnehmen.

In Bonn handelt es sich im Beispiel **B4** um zwei Cut-Outs eines US-amerikanischen und eines sowjetischen Soldaten, die beide lachend jeweils eine Hitlerbüste tragen. Diese lebensgroßen Cut-Outs stehen am Boden vor einer großformatigen Reproduktion, auf der das Austauschen eines Straßenschildes abgebildet wird. Über der Stelle des abgenommenen Straßenschildes am Foto ist zusätzlich ein Original-Straßenschild mit der Aufschrift „Adolf-Hitler-Straße“ angebracht.

Funktion

Beide Beispiele von Cut-Outs zeigen Menschen, die sich etwas aneignen bzw. diese Dinge wegbringen – sie symbolisieren also einen persönlichen, aktiven Beitrag als Teil einer größeren strukturellen Veränderung. Die Cut-Outs bieten ein Identifikationsangebot, das die Besucher*innen auf der Seite der dargestellten Personen verortet. In beiden Fällen wird eine emotional positive Verbindung hergestellt. Die Soldaten in **B4** die legere Hitlerbüsten herumtragen, lächeln die Besucher*innen entspannt an. Die Cut-Outs könnten ebenfalls als einladendes und lustig-lockeres Sinnbild einer scheinbar gemeinsamen Entnazifizierung

gedeutet werden. Die lachenden Soldaten mit den Hitlerbüsten auf den beiden Cut-Outs nehmen noch die materiellen Relikte des Nationalsozialismus mit, in dem sie diese Gegenstände mit einer Leichtigkeit entfernen – quasi die Entnazifizierung im Vorbeigehen.

In **P10** stehen zwar zwei der Personen im Cut-Out mit dem Rücken zu den Besucher*innen, die dritte Person hat aber den Kopf gedreht und blickt fröhlich zu den Besucher*innen. Auch hier ist es ein Identifikationsangebot mit der Handlung der Abnahme dieser Symbole – die Besucher*innen können durch den Blickkontakt quasi zu affirmativen Zuseher*innen und somit Teil des Ereignisses werden. Höchstwahrscheinlich ist das Cut-Out aus dem ursprünglichen Kontext des Fotos gerissen und in einen neuen konstruierten Bedeutungszusammenhang gesetzt worden. Das Narrativ liest sich auf den ersten Blick so, dass die drei jungen Männer das schräg angebrachte Schild abnehmen. Dabei kann die Hand des linken Mannes so interpretiert werden, als ob er auf das Schild greift, der mittlere Mann deutet mit dem Stock darauf. Der ausgeschnittene Teil des Fotos ist dabei nur Mittel zum Zweck, um gemeinsam mit einem dreidimensionalen Objekt eine visuelle Darstellung der Abnahme der Symbole der Monarchie zu kreieren. Auch hier dient diese aus verschiedenen visuellen Elementen konstruierte Handlung als Symbol für eine größere politische Veränderung.

Die Ausstellungen im Überblick

[Haus der Geschichte in Bonn – Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945](#)

Grundsätzlich finden sich in der Ausstellung *Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945* sehr viele Fotografien in unterschiedlichsten Verwendungsformen. Hauptsächlich handelt es sich dabei um vergrößerte Reproduktionen auf Aludibond-Platten⁸⁸, sowie als Direktdruck oder Foliendruck auf MDF-Platten⁸⁹ oder Glastafeln und Vitrinen. Die Größe dieser Reproduktionen reicht von 20 x 30 cm bis zu ca. 6 x 8 Metern. Der Großteil davon ist wiederum hängend und ohne Zugriffsschutz montiert. Einzelne Reproduktionen finden sich aber auch in Vitrinen oder

⁸⁸ Aludibond: ist ein mehrschichtmaterial mit einem Kern aus Polyethylen und einer dünnen Aluminium Oberfläche auf beiden Seiten.

⁸⁹ MDF-Platte=Mitteldichte Faserplatte (Medium Density Fireboard), ist ein Verbundwerkstoff aus Holzfasern und Klebstoff.

gerahmt. Unter den Exponaten befinden sich aber auch mutmaßliche Originale, meist auf einer Montage in einer Vitrine, seltener gerahmt und hängend. Ob es sich dabei um Originale handelt oder um Faksimile, ist in der Ausstellung aber nicht gekennzeichnet. Die Größe der Reproduktionen variiert dabei stark und lässt sich auf kein erkennbares inhaltliches Konzept zurückführen – eher lässt sich ein räumlich-gestalterisches Konzept vermuten. So werden Fotografien nebeneinander gezeigt, die egal ob Querformat oder Hochformat auf die gleiche Höhe gebracht werden, beispielsweise zwei Hochformate mit ca. 20x30 cm und ein Querformat mit ca. 40x30 cm. In einem anderen Beispiel ergeben die Fotos in der Zusammenstellung ein rechteckiges Element, ein Foto im Querformat mit 60x40 cm und darunter zwei Fotos nebeneinander mit ca. 35x30 cm und 20x30 cm, deren Außenkanten in einer Flucht mit der jeweiligen Seitenkante des oberen Fotos angebracht sind. Ab einer angenommenen Sichthöhe von 1,60 m bis 1,80 m und oberhalb davon sind die Fotografien tendenziell noch stärker vergrößert und kommen in Formaten von beispielsweise 100 x 70 cm oder auch 170 x 80 cm vor. Die abweichenden Formate lassen annehmen, dass die Fotos für diesen Zweck auch Beschnitten wurden - auch das wird in der Ausstellung nicht kommuniziert. Die größten Formate dienen allerdings meist als Hintergrundgestaltung und haben häufig mehrere Meter Seitenlängen. Sie sind weithin sichtbar und können aufgrund der Größe auch nur aus mehreren Metern Entfernung erfasst werden. Tritt man näher, verwandelt sich das großformatige Foto in einen mehr oder weniger abstrakten Hintergrund. Sie sind oft der umgebenden Kulisse entsprechend ausgeschnitten oder die Ränder verschwinden hinter dieser. Auf den Fotografien selbst sind Objekte, wie weitere Fotoreproduktionen oder Vitrinen sowie Texttafeln angebracht, die diese überlagern - das Hintergrundfoto selbst kann somit nicht als Ganzes gesehen werden. Manchen dieser Fotos kann ein kleiner Text zugeordnet werden, in vielen Fällen ist das Foto im besten Fall in einem der anderen Texte mitgemeint, häufig fehlt eine aktive Kontextualisierung aber gänzlich. In den Texten selbst werden meist allgemeine Geschichten erzählt, die oft aber keinen direkten oder indirekten Bezug zum Objekt herstellen. Als Besucher*in kann ich mir vorstellen, was das Objekt mit der Geschichte zu tun hat oder sehe darin die Bestätigung des soeben erzählten. Was völlig fehlt sind Labels zu den fotografischen Objekten. In Ausnahmefällen haben Fotos einen zuordenbaren eigenen Text am Ende dessen Lizenzgeber*innen genannt werden. Bei den anderen Fotos würde ich als Besucher vermuten, dass diese hoffentlich im Besitz des Hauses oder der Trägerstiftung sind. Während es in vielen Häusern dazu einen Disclaimer am Beginn oder Ende der

Ausstellung gibt, in dem alle Objekte ohne Provenienzzangabe der hauseigenen Sammlung zugeordnet werden, fehlt eine solche Angabe auch hier. Labels mit objektbezogenen Grunddaten, wie Entstehungsdatum und Entstehungsort, erstellende Person oder Institution, Informationen zum Kontext der Erstellung oder der Bildverwendung fehlen fast durchgehend. Zusammengehörigkeiten können allerdings durch die räumliche Anordnung der Objekte und Texte meist erfasst werden. Dadurch wird schnell klar, welche Objekte zu welchem Themenblock gehören. Warum diese allerdings ausgewählt wurden, was deren Aussage sein soll oder was deren spezifischer Ausstellungswert ist, bleibt wiederum der Imagination der Besucher*innen überlassen. Die Textebene ist grundsätzlich sehr reduziert, und geht wenig auf die Objekte ein - diese scheinen eher als anschauliche Illustration und Legitimation des Textes und der darin vermittelten Geschichte ausgewählt zu sein. Obwohl die „zum Teil grundlegende Überarbeitung“⁹⁰ der Dauerausstellung 2017 eröffnet wurde, scheint der Großteil der Ausstellung aufgrund der Narrative, Objektpräsentation und Gestaltung unverändert aus der Ausstellung von 1994 übernommen worden zu sein. Für das Jahr 2025 ist nun eine völlige Erneuerung der Ausstellung geplant.⁹¹

[Zeitgeschichtliches Forum Leipzig – Unsere Geschichte. Diktatur und Demokratie nach 1945](#)

In der Ausstellung *Unsere Geschichte. Diktatur und Demokratie nach 1945* werden Fotografien hauptsächlich als Reproduktionen gezeigt. Dabei werden Foliendruck, Aludibond-Platten oder auch direktdruck auf MDF-Platten verwendet. Viele Reproduktionen hängen direkt an der Wand, in Vitrinen oder werden großformatig als Hintergründe von Ausstellungsbereichen verwendet. Zwei Großformate sind auch in einem „Kippbild“ vereint, das je nach Position der Besucher*innen ein anderes Foto sichtbar macht. In den Vitrinen liegen auch mehrere Fotoalben und manchmal Faksimiles von Fotografien. Des Weiteren sind Fotografien auch auf Bildschirmen in verschiedenen Größen zu sehen, sowie mittels Projektionen. Die materiellen Reproduktionen reichen von wenigen Zentimetern Seitenlänge bis zu Großformaten mit ca. 6 x 3 m. Tendenziell sind Großformate von über 2,5 m Seitenlänge eher selten – dafür ist die Menge von Reproduktionen zwischen 15 x 20 cm und ca. 1 x 1,5 m einen größeren Anteil an allen Fotografien auszumachen.

⁹⁰ Hans Walter HÜTTER/Harald BIERMANN, Historische Ausstellungen in Deutschland, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Zeithistorische Ausstellungen., S 33.

⁹¹ Vgl. ebd.

Von Vergrößerung über Beschnitt, irreführende Platzierung bis hin zur inhaltlichen Manipulation von Fotografien für die Zwecke der Ausstellung lassen sich viele zweifelhafte Arbeitsweisen mit Fotografie festmachen. Ebenso aber auch kritische Zugänge, die in visuellen Zusammenstellungen präsentiert werden. Wenn auch die Menge an Texten größer zu sein scheint als in Bonn, so fehlen auch hier weitgehend Labels zu den Fotografien, bzw. werden mit einer Provenienzzeile auf nebenstehenden allgemeineren Texten abgedeckt. Die Texte selbst nehmen in vielen Fällen keinen Bezug auf die gezeigten Fotografien, sondern bedienen Allgemeinplätze – die Fotografien scheinen größtenteils eine illustrative Funktion erhalten zu haben.

[Národní Muzeum Prag - Dějiny 20. století / History of the 20th century](#)

In der Ausstellung *Dějiny 20. Století* in Prag werden vergleichsweise weniger Fotografien gezeigt als in den beiden anderen Ausstellungen in Bonn und Leipzig. Die Reproduktionen sind entweder direkt als Foliendruck bei den Großformaten oder Labels bzw. auf Kunststofftafeln im Bereich der mittleren Vergrößerungen erstellt. In einigen Bodenvitrinen sind auch Reproduktionen bzw. Faksimile auf Fotopapier zu sehen. Ebenso sind immer wieder Monitore verbaut auf denen digitalisierte Fotografien zu sehen sind, in manchen Fällen auf Touchmonitoren mit Text und Auswahlmöglichkeit, in anderen Fällen im vorgefertigten Loop.

Fotografien sind in der Ausstellung in den Größen von 12 x 8 cm bis ca. 3 x 3 m zu sehen. Großformate kommen dabei sehr selten vor und beschränken sich auf Hintergründe in einzelnen Ausstellungsteilen. Den größten Anteil machen die mittleren Vergrößerungen auf Kunststoffplatten mit abgerundeten Ecken aus. Diese Reproduktionen sind teilweise in Vitrinen oder auch direkt auf den Ausstellungswänden gehängt. In manchen Fällen haben sie sogar eine Aufschrift – wie beispielsweise den Namen der abgebildeten Person – auf dem Foto. Häufig sind Fotos in Gruppen angeordnet, in denen sie sich gegenseitig überlappen. Die Fotografien erfüllen hier eine illustrative Funktion. Nur ein einziges Foto in der gesamten Ausstellung wird in einem Text erwähnt, der Labelangaben für die Vorlage des Bildausschnittes beinhaltet. Ansonsten haben Fotografien in dieser Ausstellung konsequent keine Labels und werden in keinem anderen Text auch nur erwähnt. Sie werden damit auf ihre gestalterisch-illustrative Funktion in der Ausstellung reduziert und werden definitiv nicht als Objekte in Betracht gezogen.

Fazit

In zeithistorischen Ausstellungen werden Fotografien nach wie vor in großer Zahl und in unterschiedlichsten Kontexten verwendet. In den meisten Fällen werden Fotos auf ihr Motiv oder lediglich auf Teile des Motivs reduziert. Eine quellenkritische und inhaltliche Auseinandersetzung mit Fotografien wird nur in den seltensten Fällen in den Ausstellungen sichtbar und noch seltener werden Besucher*innen zu einer eigenen kritischen Auseinandersetzung mit den Fotos angeregt. Die für eine solche Auseinandersetzung wichtige Kontextualisierung in Form von Bildunterschrift, Label und Objekttext stellt eine Seltenheit dar. Zusätzlich sind die angegebenen Informationen in manchen Fällen widersprüchlich zur Kontextualisierung in anderen Museen oder wissenschaftlichen Publikationen und sollten dringend überprüft werden. Ein Punkt, der auch im Kommissionsbericht zur Wehrmachtsausstellung bereits klar benannt wurde.⁹² In wenigen Fällen sind Labels und Bildunterschrift in unzureichender Form vorhanden, zu vielen Reproduktionen fehlen diese allerdings gänzlich. Während in den Ausstellungen im *Haus der Geschichte* in Bonn und im *Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig* bei den vorhandenen Kontextualisierungen sehr unterschiedliche und wechselnde Formen festgestellt wurden, verfolgt die Ausstellung im *Národní Muzeum* in Prag eine recht konsequente Linie. Mit Ausnahme einer einzigen Reproduktion findet sich in der gesamten Ausstellung grundsätzlich kein Label zu einer Fotografie und es werden auch in den Texten durchgehend keine Bezüge zu den ausgestellten Fotos hergestellt. Bei den präsentierten Fotografien handelt es sich fast ausschließlich um Reproduktionen, die in den meisten Fällen sogar starke Abweichungen vom Original aufweisen. Beginnend bei den fast durchgehend angewandten Praxen von mittlerer bis extremer Vergrößerung und verschiedensten Formen des Beschnitts, werden die Reproduktionsvorlagen und somit die Inhalte und visuellen Aussagen der Fotografien nach Belieben verändert. Weiter noch wird in einigen Beispielen durch die Bearbeitung von Farbe, Kontrast oder gar Inhalten der Fotografie, die Informationen der historischen Quelle abgeändert und verfälscht. Der Druck selbst erfolgt in wenigen Fällen auf Fotopapier, häufiger auf Aludibond, Kunststoffplatten, auf Klebefolien bzw. als Direktdruck auf Materialien wie beispielsweise MDF-Platten. Die Fotografien werden in allen besuchten Ausstellungen fast durchgehend auf ihre illustrative Funktion bzw. affektive Wirkung reduziert. Durch die

⁹² BARTOV u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung, S 20-25.

Präsentationsweise verschwimmt die Rolle von Gestaltungselement und Ausstellungsobjekt vielfach und lässt auch auf dieser Ebene keine klare Intention der Kurator*innen erkennen. Die beabsichtigte Beweisfunktion oder ein Realitätsbezug können zwar auf affektiver Ebene hergestellt werden, allerdings auf analytischer Ebene sind solche Funktionen aufgrund fehlender Hintergrundinformationen unhaltbar. Im Überblick der analysierten Beispiele ist nur in Ausnahmefällen ein kritischer Umgang mit dem Motiv zu erkennen, definitiv aber kein kritischer Umgang mit den fotografischen Objekten. Der Kritikpunkt der Kommission zur Überprüfung der ersten Wehrmachtsausstellung, dass die Fotografien zwischen den intendierten Funktionen als Beweis und Illustration schwanken, lässt sich wiederum auch an den aktuell untersuchten Beispielen so feststellen.⁹³ Rückblickend stellt sich die Frage, wie die öffentliche und auch medial ausgetragene Diskussion rund um das Ausstellen von Fotografie im Rahmen der Wehrmachtsausstellung vor über 20 Jahren, sowie die Definition von Kriterien der Visual History vor über 15 Jahren und die vielen Diskussionen über Quellenkritik und Bildkritik oder zum Ausstellen von Gewaltfotografie so an Kurator*innen und Museen vorbeigehen konnte. Schlimmer noch wäre es allerdings, wenn es sich dabei um ein bewusstes Ignorieren von grundlegenden wissenschaftlichen Standards handelt, um eine affektive und emotional aufgeladene Ausstellung zu erzeugen, die unkritische Geschichtsbilder und -narrative reproduziert und somit Machtverhältnisse in Bezug auf die Produktion historischer ‚Wahrheit‘ fortschreibt. Museen, Ausstellungen und zentral die Kurator*innen dieser Ausstellungen tragen Verantwortung mit ihrer Arbeit. Sie sind Teil und Gestalter*innen von visuellen Geschichtsproduktionen, die sich wiederum in kollektiven Gedächtnissen abbilden und einreihen. Es ist Teil ihrer Aufgaben Fragen aus der Gegenwart zu stellen, mit Mythen zu brechen, historische Machtverhältnisse als auch Machtverhältnisse in der Produktion ‚des Historischen‘ sichtbar zu machen und gleichzeitig einen Beitrag zur visual literacy zu leisten. Die Wichtigkeit von kritischen Herangehensweisen an Bildproduktionen ist nicht nur ein Thema der Geschichtswissenschaft oder des Ausstellungswesens, sondern betrifft uns täglich in einer multimedialen Welt und fordert uns immer wieder aufs Neue heraus. Daher möchte ich an dieser Stelle mit den Worten von Gerhard Paul schließen:

„Aufklärung im 21. Jahrhundert wird nicht zuletzt Bildkritik sein.“

⁹³ BARTOV u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung, S 36f.

Anhang

Beschreibung der Beispiele aus den Ausstellungen

B1: US-Siegesfoto Nürnberg

Der Einstieg in die Dauerausstellung ist bereits von einer Reproduktion eines Fotos auf Aludibond im Format von ca. 4 x 4 Metern hinterlegt. Das Foto wurde für die Reproduktion auf das ungefähr quadratische Format beschnitten und zusätzlich wurden an den oberen seitlichen Rändern links und rechts Teile ausgeschnitten, da Bodenteile des darüberliegenden Stockes in die ansonsten nach oben offene Wandfläche auskragen. Auf diesem Foto sind eine Texttafel mit dem Eingangstext zur Ausstellung, ein Bildschirm auf dem eine Filmaufnahme der Sprengung des Reichsadlers am Gebäude gezeigt wird, eine weitere Reproduktion eines Fotos von einem Aufeinandertreffen von sowjetischen und US-amerikanischen Soldaten und zwei kleinere Texttafeln montiert. Die Fotografie zeigt auf der linken Seite US-Amerikanische Soldaten mit zwei großen US-Fahnen auf einer baulichen Struktur mit einem Hakenkreuz auf der Vorderseite. Auf der linken Seite befindet sich auf einem weiteren Gebäudeteil ein Reichsadler mit Kranz aus Eichenlaub und Hakenkreuz darin. Manche der Soldaten am Foto tragen Helme, einige der Soldaten heben ihre Waffen oder ihre Hände sichtlich erfreut in die Luft. Der Himmel im Hintergrund des Fotos ist einfarbig weiß. Während die Soldaten im linken oberen Bereich des Fotos zu sehen sind, nimmt der Gebäudeteil auf der linken Seite ca. die Hälfte des Bildes ein und sinkt dann bis zu einem Viertel der Bildhöhe ab. Der Reichsadler blickt in Richtung der Soldaten und sein Kopf befindet sich auf Grund der gewählten Perspektive und der Aufnahme von unten nach oben auf der gleichen Höhe wie die Stiefel der Soldaten. An dieser Höhe sind auch die Oberkanten der weiteren Elemente orientiert, die auf dem Foto angebracht sind, so befindet sich der Eingangstext zwischen Soldaten und Reichsadler auf dieser Höhe, links davon am Sockel des Gebäudes und unter den Soldaten eine weitere Fotoreproduktion und noch weiter links, ebenfalls am Sockel und teilweise die Beine der sitzenden Soldaten verdeckend der Bildschirm. Das großformatige Hintergrundfoto selbst wird durch eine der kleineren Texttafeln inhaltlich kontextualisiert, die im Bereich des linken Randes am Foto angebracht ist. Darauf zu lesen ist die Überschrift „Untergang des Nationalsozialismus“ und in der Zeile darunter folgender Text: „Amerikanische Soldaten erobern 1945 das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, Ort der Selbstinszenierung der NSDAP, der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei. Die Siegerpose auf der Rednertribüne und die Zerstörung von Hakenkreuzen verdeutlichen: Die nationalsozialistische Herrschaft ist gebrochen.“. Zusätzlich ist darunter noch ein Lizenzverweis mit „ullstein bild – Roger Viollet“ angegeben. Anzunehmen ist, dass sich die Angabe der Lizenzgebenden Institution oder Person auf das Foto selbst bezieht, da der Text inhaltlich sowohl das gezeigte am Hintergrundfoto, als auch das im Video am darauf montierten Screen beschreiben könnte. Auch wenn der Text beide Objekte beschreiben könnte, hat nur eines der beiden eine Lizenzangabe – auf welches sich diese bezieht, geht nicht klar hervor. Die fotografierende Person, die auftraggebende Institution sowie die Objekttradierung sind nicht explizit genannt. Erahnbar ist allerdings der Entstehungszusammenhang bzw. der Hintergrund der Bildproduktion, als bewusst inszeniertes Siegesbild der US-Armee. Bereits eine oberflächliche Online-Recherche zeigt, dass Fotografien aus dieser Serie, mit eben diesem Motiv in mehreren

Online-Artikeln aufscheinen und es sich dabei um eine ikonische Fotografie handelt.



Abb. 1: Großformatige Reproduktion eines US-Siegesfotos aus Nürnberg (B1)



Abb. 2: Rechter Teil des Fallschirmspringer-Repros mit Ziegelsteinruinen im Vordergrund. Das Ausstellungsfoto wurde aus einem höherliegenden Stockwerk aufgenommen (B2)

B2: Fallschirmspringer

Die wahrscheinlich größte Reproduktion eines Fotos befindet sich beinahe gegenüber und ist ca. 8 x 6 Meter im Hochformat. Das Repro ist an einer Seitenwand angebracht, die sich über mehrere Stockwerke erstreckt und vor der auf einer Szenografie aus Ziegelruinen das Kriegsende behandelt wird. Sie zeigt ca. 20 Flugzeuge und ca. 65 Fallschirmspringer vom Boden aus gesehen vor einem einfarbig-hellen Himmel. Die zweimotorigen Flugzeuge sind in starkem Kontrast schwarz, die von der Seite sichtbaren Fallschirme sind ebenso dunkel, jene von unten aufgenommenen Schirme sind aber wiederum relativ hell. Durch die starke Vergrößerung ist das Repro sehr unscharf und körnig. Im unteren Bereich ist die Reproduktion von der Ziegelruinen-Szenografie verdeckt, im oberen Bereich springen zwei Mauerstufen des Gebäudes in den rechten Bildbereich vor und überdecken Teile des Fotos. Durch die vertikal ausgerichtete Anbringung des Repros lässt sich die Bewegungsrichtung der Flugzeuge scheinbar als senkrecht nach oben lesen, die Bewegung der Fallschirmspringer wäre demnach aus dem Bild heraus, auf die Besucher*innen zu gerichtet. Eine schriftliche Kontextualisierung des Fotos ist nicht ersichtlich, daher sind weder Angaben zu Fotograf*in, Aufnahmeort, Datum, Auftraggeber*in Hintergründe des Bildaktes oder zum Motiv ersichtlich. Visuell korrespondiert das Foto mit der Ziegelsteinruine davor und dem unmittelbaren Kriegsende. Die Zerstörung im Vordergrund und die Flugzeuge im Hintergrund legen allerdings das Bild von Bombardierungen nahe und weniger die abgebildeten Fallschirmspringer.

B3: Nürnberger Prozesse

Im ersten Bereich der Ausstellung befindet sich hinter einer als breitere Türöffnung interpretierbaren Lücke in der Ziegelruinen-Szenografie eine weitere Fotoreproduktion auf Aludibond. Die seitlichen Kanten des Repros werden von den Ziegelmauern überdeckt und so entsteht ein sichtbarer Bereich des Fotos von ca. 1,2 x 1,2 Metern Größe. Vor dem Foto ist eine Tischfläche aus Holz zwischen den Ziegelwänden eingezogen und davor steht ein schlichter Hocker. Der sichtbare Bereich des Repros ist vertikal von der Tischplatte und den Querbalken oberhalb der Türöffnung begrenzt. Wie groß die Reproduktion im gesamten wäre ist nicht erkennbar, ebenso das Originalformat oder das Format des verwendeten Zuschnitts, da die Ränder von der Szenografie verdeckt sind. Das gezeigte Foto ist eine der ikonischen Aufnahmen des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher. Im Fokus der Fotografie steht die Anklagebank, die darin aus einer erhöhten Position, von rechts vorne im Gerichtssaal zu sehen ist. In der linken oberen Ecke ist ein Teil der Holzvertäfelung des Gerichtssaals samt Uhr zu sehen, davor eine Reihe uniformierter Männer mit weißen Helmen, davor wiederum die Angeklagten Personen auf den zwei Reihen der Anklagebank und davor zwei Reihen von Tischen an denen weitere Männer sitzen. In der linken unteren Ecke sind im Anschnitt noch mehrere Männer in unterschiedlichen Uniformen zu sehen. Die Blicke aller Personen sind nach rechts gerichtet, zur Richterbank, die am Foto nicht mehr sichtbar ist. Im rechten oberen Bereich dieser Reproduktion ist auf einer Höhe von ca. 1,60 m ein Bildschirm samt größerem Zugriffsschutz auf dem Repro angebracht. Dadurch wird das Foto auf dieser Fläche überlagert und somit wird auch ein Teil der darauf abgebildeten Personen auf der Anklagebank verdeckt. Ein Label oder Text zum Objekt fehlt gänzlich. Lediglich am Bildschirm ist mit weißer Schrift auf dem blauen Hintergrund der Untertitelspur „Die Nürnberger Prozesse“ und darunter „Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher“ zu lesen.



Abb. 3: Nische mit Hintergrundrepro eines Fotos der Nürnberger Prozesse (B3)



Abb. 4: Cut-Outs von Soldaten mit Hitlerbüsten vor einer mehrfach überlagerten Foto-Reproduktion im Hintergrund (B4)

B4: Abnahme Straßenschild

Im ersten Teil der Ausstellung, der von einer Ziegelruinen-Szenografie geprägt ist befindet sich eine ca. 2,5 x 4 Meter große Reproduktion im Hochformat, die auf einer stehenden Platte vor einer der Ziegelsteinwände aufgebracht ist. Auf der linken Seite wird der Rand des Fotos durch eine Säule des Gebäudes verdeckt, auf dem Repro sind wiederum mehrere Elemente montiert und weitere sind davor positioniert und verdecken so Bereiche des Bildes. Auf dem Foto ist die Fassade des untersten Stockwerks eines Gebäudes zu sehen. Über der Tür und Fensteröffnung der unbeschädigten Altbaufassade sind Buchstaben einer Geschäftsaufschrift zu sehen. Davor steht ein Mann mit hellem langem Mantel und hellem Hut auf einer Holzleiter und ein weiterer Mann ist im Anschnitt ab dem Torso im rechten unteren Bildbereich zu erkennen, er trägt ein weißes Hemd, ein dunkles Sakko und eine weiße Armbinde auf der u.a. die Buchstaben „[...]CE – POLIZ[...]“ zu lesen sind. Der Mann auf der Leiter hält mit einer Hand ein helles Straßenschild mit der dunklen Aufschrift „Bahnhof – Str.“ in lateinischen Buchstaben an die Wand. Mit der anderen Hand reicht er ein dunkles Straßenschild mit heller Umrahmung an den unten stehenden Mann. Die Aufschrift des zweiten Straßenschildes ist nicht lesbar, da genau darüber ein echtes Straßenschild angebracht ist, dieses trägt die Aufschrift „Adolf-Hitler-Straße“ in weißer Farbe und Frakturschrift auf dunkelblauem Hintergrund. Rechts daneben ist eine vorstehende Glasvitrine auf einer mittleren Schauhöhe von 1,70 m angebracht, die bis zum Rand des Hintergrundfotos reicht und eine weiße Rückwand hat. Auf gleicher Höhe sind auf nahe des linken Randes der Reproduktion die Cover von drei Publikationen und darunter eine weitere Fotoreproduktion mit ca. 25 x 30 cm Größe samt kurzen Texten montiert. Vor dieser Wand sind noch zwei lebensgroße Foto Cut-Outs von Soldaten positioniert, die den unteren Teil der Leiter am Hintergrundfoto verdecken. Beide Cut-Outs sind auf einem ca. 7 cm dicken Material in exakt der gleichen Form aufgedruckt und stehen ca. 20 bis 30 cm vor dem Hintergrundfoto. Gezeigt werden zwei lachende Soldaten, die Hitler-Büsten tragen. Rechts ein US-Amerikanischer Soldat mit Uniformhemd und einem Schiffchen als Kopfbedeckung, der eine Hitler-Büste mit beiden Händen seitlich zum Oberkörper hält und auf der Hüfte abstützt. Links ein vermutlich Sowjetischer Soldat mit Schirmkappe und langem Mantel, der eine Hitler-Büste mit einer Hand unter dem Arm hält. Texte oder Labels zur Kontextualisierung der großformatigen Fotografie, der Cut-Outs oder des Straßenschildes gibt es nicht.

B5: Dreimächte-Handschlag, Potsdamer Konferenz

Gegen Ende des ersten Ausstellungsteils führt der Weg der Besucher*innen über einige Stufen hoch und durch einen Rumpfteil eines Flugzeuges. Links und rechts des Stiegenaufgangs sind die zwei Teile einer durch einen schrägen Schnitt geteilten Fotografie zu sehen. Die Höhe der vergrößerten Reproduktion beträgt ca. 2,5 m, der Abstand zwischen den Fototeilen ca. 1,5 m. Die Reproduktion zeigt einen Ausschnitt aus dem ikonischen Foto des Dreierhandschlags zwischen Winston Churchill, Harry S. Truman und Josef Stalin auf der Potsdamer Konferenz. Am linken Teil des über-lebensgroßen Repros ist Winston Churchill im Anschnitt zu sehen, neben ihm noch der Kopf, der Großteil des Oberkörpers von Harry S. Truman, samt der Hand die sich die beiden schütteln. Auf den Körper von Churchill sind zwei gerahmte Karikaturen

samt kleinen Texttafeln montiert. Am rechten Teil des Repros sind die ineinandergreifenden Hände von Harry S. Truman und Josef Stalin, Teile des Oberkörpers und die Beine von Truman, sowie der gesamte Körper Stalins zu sehen. Auf den Körpern der beiden sind eine Texttafel und eine Landkarte montiert. Während die Körper der Personen mit weiteren Elementen überlagert sind, bleiben die Köpfe sichtbar. Churchill blickt gerade aus, Truman und Stalin beide zueinander gewandt schräg nach vorne – also in Richtung der zwischen den Bildteilen durchgehenden Besucher*innen. Die beiden Bildteile sind unterschiedlich groß, während der rechte Bildteil mit Stalin breiter ist, wurde am schmälere linken Bildteil sogar der Körper Churchills im Bereich der Schulter seitlich abgeschnitten. Auf dieser Seite befindet sich noch ein ohnehin schon schmaler Durchgang, der durch eine Ziegelsteinwand und die Seitenkante des Repros begrenzt wird. Inhaltlich behandelt der Text am Foto die Berlin-Blockade und stellt keinen Kontext zum Foto her – Label oder Text zum Foto fehlt gänzlich.



Abb. 5: Geteiltes Großformat des Dreimächtehandschlags der Potsdamer Konferenz (B5)

B6: Verfolgung und Vernichtung

Im ersten Ausstellungsteil, relativ zentral in der Nähe des Beginns befindet sich ein schwarzer Kubus mit ca. 4 m Seitenlänge und einer Wandstärke von ca. 40 cm mittig im Ausstellungsraum. Um und im Kubus wird der Rückblick auf Themen zum Nationalsozialismus präsentiert, die ansonsten aufgrund der zeitlichen Rahmung ab 1945 nicht Teil der Ausstellung wären. Auf drei Seiten weist er außen eine horizontal umlaufende Vertiefung auf, die für Besucher*innen ab ca. 1,60 m Körpergröße den Blick in die schräg nach unten versenkten Vitrinen in der Wand des Kubus freigibt. Darin sind Dokumente, Faksimiles von Fotografien, Spiele, Filmaufnahmen, Propagandaplakate, sowie eine Audiostation mit einem Zusammenschnitt von NS-Reden mit offenem Ton platziert. Kurze Sammeltexte greifen einige der Objekte implizit auf, Labels fehlen aber durchgängig. Das innere des Kubus ist durch zwei Türöffnungen auf der vierten Seite betretbar und ebenfalls schwarz. Auf allen drei Seiten befindet sich ein Bildschirm, auf dem Namen von Opfern von NS-Verbrechen zu lesen sind, ein

kurzer Raumtext trägt den Titel „Verfolgung und Vernichtung“, und lautet folgendermaßen:

Die nationalsozialistischen Machthaber
diskriminieren und terrorisieren Juden.
Die Brutalität der Maßnahmen steigert sich,
im Zweiten Weltkrieg beginnt der Völkermord.

Boykottaktionen, Entlassungen und Ausgrenzung
stehen am Anfang der Judenverfolgung.
Während der Novemberpogrome 1938
setzten Nationalsozialisten Synagogen in Brand,
zerstören jüdische Geschäfte und Wohnungen,
und ermorden Hunderte Juden.

1941 beginnt die staatlich organisierte Ermordung
in den von Deutschland besetzten Gebieten.
Das Vernichtungslager Auschwitz wird
nach der Befreiung Symbol für den Völkermord.

Auf einer Höhe von über 2 m zieht sich ein Band von 20 Fotografien über alle vier Innenseiten, die Fotos haben eine Größe von ca. 30 x 50 cm im Querformat und sind hinterleuchtet. Es ist eine Zusammenstellung aus ikonischen NS-Fotografien, wie sie in vielen multimedialen Geschichtsproduktionen immer wieder verwendet werden. Dabei sind Fotos von SA-Männern vor beschmierten Schaufenstern, Antisemitische Schilder an Ortseinfahrten, Bücherverbrennungen, Festnahmen, Brennende Synagogen, Fotos von Konzentrations- und Vernichtungslagern, Menschen hinter Stacheldraht sowie Leichenberge von ermordeten Menschen. Ohne Text oder Label werden NS-Propagandafotografien, an private Knipserfotos aus dem öffentlichen Raum, an Täterfotografien aus den Konzentrations- und Vernichtungslagern, an Fotos der Bildstellen der alliierten Armeen gereiht.



Abb. 6: Fotografien im Übergang der linken zur vorderen Wand des NS-Kubus (B6)



Abb. 7: Drei der Fotografien an der rechten Wand im NS-Kubus (B6)

B7: Prozession zwischen Ruinen

Auf einer der Wände der Ziegelsteinruinen im ersten Ausstellungsteil sind drei gerahmte A2-große Plakate mit Warnungen vor verschiedenen Krankheiten ab 1,70 m aufwärts angebracht, dazu ein kleiner Sammeltext. Darunter sind drei Fotoreproduktionen auf Aludibond und eine Nische in der Wand mit zwei Sparbüchern und einem kleinen Weihwasserbrunnen. Das Foto ganz links ist ca. 60 x 60 cm groß und zeigt spielende Kinder auf dem Schuttkegel eines zerstörten Hauses. Dessen untere Kante folgend schließt ein Foto im Hochformat mit ca. 25 x 15 cm an, das Personen mit Säcken rund um einen Wagen mit Kohlen zeigt. Rechts davon befindet sich die Nische in der Wand. Oberhalb dieses Fotos und der Nische befindet sich die dritte Fotoreproduktion mit 20 x 60 cm im Querformat, die eine Prozession von ca. 150 Frauen in dunklen Ordensgewändern mit stark belichteten Häuserruinen im Hintergrund zeigt. In der Mitte des Bildes ist ein scharfer Wechsel des Grautons am Himmel sichtbar und damit ein vertikaler Schnitt durch das ganze Bild. Mit einem genaueren Blick auf den Hintergrund lassen sich auch Teile der zerstörten Gebäude im Hintergrund auf beiden Seiten des Repros erkennen, sodass klar wird, dass es sich nicht nur um eine Panoramaaufnahme, bestehend aus zwei Einzelfotografien handelt, sondern ein Großteil des Bildausschnittes der ersten Bildhälfte auf der zweiten wiederholt wird. Der Prozessionszug erscheint so räumlich um vieles länger und möglicherweise sind auch die gleichen Personen zweimal in dieser Collage abgebildet. Objekttext oder Label fehlen zum Foto, dessen visuelle Aussage offensichtlich irreführend ist.



Abb. 8: Reproduktion des gestückelten Panoramafotos mit doppelten Bildteilen (B7)

B8: Trümmerfrauen

Im ersten Ausstellungsbereich finden sich auf einer Ziegelsteinwand neben zwei gerahmten Plakaten der KPD mit Aufrufen zur Hilfe beim Wiederaufbau und einer gerahmten Urkunde, drei Fotoreproduktionen auf Aludibond zum Thema des Wiederaufbaus. Auf einer Mittelhöhe von 1,8 m hängt eine Reproduktion mit ca. 40 x 60 cm im Querformat. Darauf sind zwei Frauen erkennbar, die Ziegel von einem Ziegelhaufen zu einer Fläche mit aufgestapelten Ziegeltürmen tragen, im Mittleren Bereich des Fotos sind dicht an dicht hunderte dieser aufgestapelten Ziegeltürme zu sehen, dazwischen ragen Laternenmasten oder Bäume heraus. Im weiter entfernten Hintergrund sind ein großer Berg aus unsortierten Ziegeln oder aus Schutt und dahinter eine Gebäudefassade zu sehen. Unterhalb dieses Fotos befindet sich eine Fotografie

mit ca. 35 x 30 cm im Querformat auf der eine Frau beim Befüllen einer Lore mit einer Schaufel zu sehen ist. Im Hintergrund sind ein Berg mit großen Schuttteilen und Häuserfassaden ohne Fenster zu sehen. Neben diesem Foto befindet sich eine weitere Reproduktion mit ca. 20 x 30 cm im Hochformat, die eine Frau beim Abklopfen des Mörtels von Ziegelsteinen zeigt. Während die Frauen auf den anderen Fotos vergleichsweise wenig Platz einnehmen und auch keine Interaktion zwischen fotografierender und abgebildeter Person erkennbar ist, sieht diese Frau direkt in die Kamera und steht unmissverständlich im Zentrum des Fotos. Sie hat ihre Haare offen, trägt einfache Kleidung und darüber einen offenen Arbeitsmantel mit hochgekrempelten Ärmeln. Vor ihr hält sie einen Ziegelstein und ein Werkzeug zum Abschlagen des Mörtels. Im Hintergrund sind Teile eines Ziegelhaufens und aufgestapelte Ziegel zu sehen.

Die Außenkanten der drei Fotos sind bündig zueinander und sie bilden eine rechteckige Struktur mit ca. 5 cm Abstand zwischen den einzelnen Fotos. Rechts daneben befindet sich ein kleiner Text mit dem Titel „Trümmerfrauen – eine Legende“, darin wird das lange festgeschriebene Bild der Trümmerfrauen widerlegt und es wird ebenfalls die Historikerin Leonie Treber namentlich erwähnt, die bis 2014 die wissenschaftliche Basis dafür gelegt hat. Labels zu den einzelnen Fotos gibt es aber nicht. Der Text lautet:

In harter Arbeit räumen Frauen aufopferungsvoll den Schutt des Zweiten Weltkriegs weg. Dieses Bild verbreiten Medien in Ost und West und etablieren den Begriff der Trümmerfrau, der die Erinnerung bis in das Jahr 2014 prägt. Historikerin Leonie Treber widerlegt den Mythos: Wenige Frauen führen die gefährliche Arbeit aus, einen Großteil verrichten Männer und Maschinen. Zudem geschieht ihr Einsatz unfreiwillig und ist auf einzelne Regionen begrenzt.



Abb. 9: Drei Reproduktionen von "Trümmerfrauen" mit ergänzendem Text (B8)



Abb. 10: Foto-Reproduktion von Männern auf der Kölner Domplatte in Zusammenstellung mit fremdenfeindlichen Objekten und Berichten (B9)

B9: Kölner Domplatte

Im letzten Teil der Ausstellung wird die Aufnahme von geflüchteten Menschen von 2015 bis 2017 thematisiert, dabei trägt der Text einer Stellwand den Titel „Ablehnung“. Auf einer grauen Stellwand befindet sich links leicht schräg angebracht ein gelbes Schild mit schwarzer Umrandung auf dem in schwarzer Schrift steht: „Liebe Asylschwindler! Bitte flüchten sie weiter, es gibt hier nichts zu wohnen!“ aus dem Schild stehen noch Reste eines langen Kabelbinders heraus. Rechts davon befindet sich eine großformatige Fotoreproduktion mit ca. 1,2 x 1 m im Querformat, darauf ist die Kölner Domplatte bei Nacht zu sehen, links der hell erleuchtete Hauptbahnhof mit Leuchtschrift am Dach und rechts ein Teil der Domfassade. Auf der Domplatte sind im Gegenlicht des Hauptbahnhofs viele dunkel gekleidete Personen zu sehen, die als migrantische Männer lesbar sind. Unterhalb dieser beiden Objekte befinden sich auf gleicher Höhe die Tafel mit dem Wandtext, ein weiteres Fotorepro, zwei gerahmte Seiten von Tageszeitungen sowie ein gerahmtes Plakat und ein gerahmter Flyer zu Silvester in Köln zum neuen Jahr 2017. Mehrere dieser Objekte haben kleine Texttafeln darüber oder darunter, linksbündig an den Objekten orientiert.

B10: Zwei Frauen und moderne Kunst

In einer Ausstellungsnische zur Bildenden Kunst nach 1945 wird das Aufkommen der Moderne in Deutschland behandelt. Auf einer Seitenwand der Nische befindet sich eine ca. 30 x 30 cm große Aludibond-Reproduktion eines Fotos auf einer Höhe von ca. 1,50 angebracht, darunter rechtsbündig zum Foto ein kurzer Text. Das Foto zeigt zwei dunkel gekleidete Frauen mit Hüten und runden Brillen, die auf einem Polstermöbel vor einer weißen Wand sitzen. Im Hintergrund sind zwei Bilder an der Wand zu erkennen. Eine der Frauen hält sich die handschuhbekleidete Hand in einer überlegenden Pose vor den Mund, die andere Frau scheint gerade zu sprechen und hält eine geöffnete Broschüre in den Händen. Beide Frauen blicken links an der Kamera vorbei. Der Text zum Foto trägt die Überschrift „Begegnungen“ und lautet: „Mit Ratlosigkeit, aber auch mit Neugier begegnen manche Deutsche der Moderne, die im ‚Dritten Reich‘ verboten war.“ Ein Label zum Foto ist nicht vorhanden.

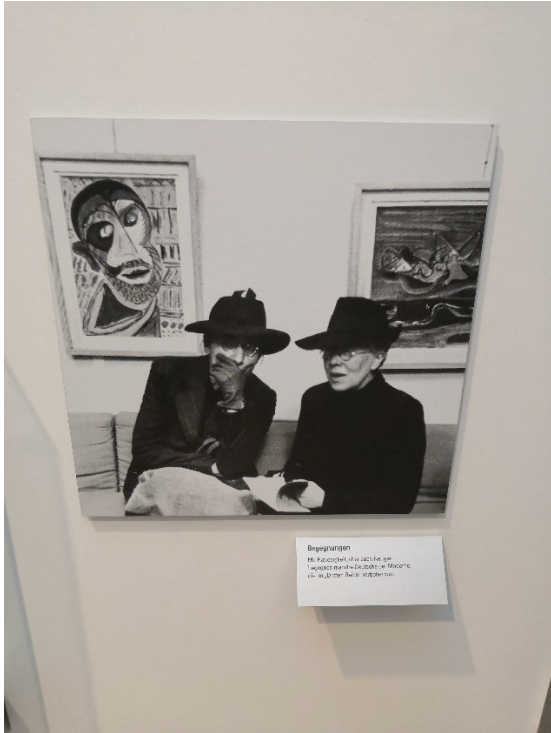


Abb. 11: Fotografie zweier Frauen vor Kunstwerken, darunter der dazugehörige Text (B10)



Abb. 12: Offensichtlich bearbeitete Foto-Reproduktion des "Mauerspringers" (B11)

B11: Mauerspringer

Im Bereich rund um den Mauerbau findet sich auch die ikonische Fotografie eines DDR-Bereitschaftspolizisten in Uniform, der mit aufgesetztem Helm und umgehängtem Gewehr über eine temporäre Stacheldrahtbarriere auf die fotografierende Person zuspringt. Das Foto ist auf eine ca. 1,7 x 1,7 m große Platte reproduziert, die auf einem stehenden, 1,5 x 2,5 m hohen verzinkten Gitterrost montiert ist, der als Stellwand im Raum dient. Links und rechts davon schließen etwas höhere Stellwände aus Glas an, auf denen weitere Fotos im Zuschnitt als Hochformat aufgebracht sind. Das Repro beginnt ca. bei einer Höhe von 80 cm, wodurch die vertikale Bildmitte auf einer durchschnittlichen Augenhöhe liegt. Während in der Umgebung des Fotos fast ausschließlich Schwarz-Weiß Fotos gezeigt werden, ist dieses ebenfalls schwarz-weiße Foto nachbearbeitet. Der gesamte Hintergrund des Fotos ist in einer Art sepia/rötlich braun-weiß eingefärbt, nur die Person selbst ist schwarz-weiß. Auf dem Repro ist nahe der linken Kante ein kleiner Bildtext aufgeklebt. Darin werden der Entstehungszusammenhang des Fotos, der Name des Bereitschaftspolizisten, das Aufnahmedatum sowie die spätere Verwendung durch die Bundeswehr angeführt. Unter dem Text findet sich in diesem Fall sogar ein Lizenznachweis – Informationen zur Bearbeitung fehlen jedoch.

B12: 10 Jahre Wiederaufbau

Beim Thema des Wirtschaftlichen Aufschwungs der 50er-Jahre findet sich auch eine Station zum Wiederaufbau von Städten in Deutschland. Auf zwei übereinander angeordneten Bildschirmen mit ca. 18 Zoll Diagonale werden wechselnd zwei Fotografien einer Stadt gezeigt. Die Bildschirme selbst sind hinter einem Edelstahlrahmen angebracht, der wiederum in einer grauen Wandnische sitzt. Zwischen den Bildschirmen befindet sich eine kleine Texttafel mit dem Titel „10 Jahre Wiederaufbau“ auf dem Rahmen, der alte Stadtstruktur und moderner Architektur als Vorbilder für den Wiederaufbau ausweist. Am oberen Screen ist jeweils ein Foto der zerstörten Stadt zu sehen, am unteren Screen ein Foto der zu einem Großteil instandgesetzten und wiederaufgebauten Stadt. Die Fotos selbst werden in einem synchronisierten Ablauf im Loop gezeigt und der Übergang zwischen den Bildern wird durch einen Ausrolleffekt überblendet. Der Name der Stadt wird dabei auf beiden Screens im rechten unteren Bereich in einem schwarzen Feld mit weißer Schrift über das Foto gelegt. In manchen Fällen weisen die korrespondierenden Fotografien auch ähnliche Blickwinkel auf oder dokumentieren sogar die gleiche Feierlichkeit zu in unterschiedlichen Jahren. In anderen Beispielen sind es aber auch Flugaufnahmen, die die Zerstörung dokumentieren und Aufnahmen aus einer leicht erhöhten Position, die einen späteren Zustand zeigen. Ein Label oder eine digitale Angabe von Datum, Urheber*in oder Provenienz fehlt durchgehend.

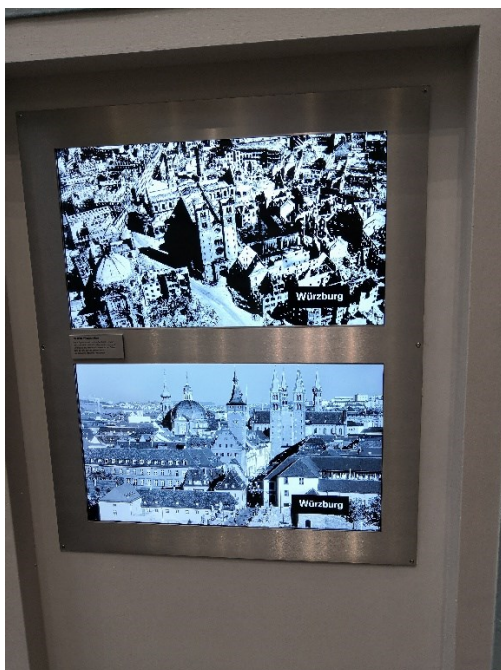


Abb. 13: Die zwei Bildschirme der Station "10 Jahre Wiederaufbau" (B12)



Abb. 14: Die zwei Bildschirme der digitalen Station mit Fotografien der Grenze (B13)

B13: Grenzbilder

Ungefähr in der Mitte der Ausstellung befindet sich eine Station zur Grenze zwischen BRD und DDR. In einer Nische einer aus verzinkten Gitterrost-Teilen bestehenden Stellwand befinden sich im oberen Bereich zwei Warnschilder zur Staatsgrenze aus der DDR mit gelbem Hintergrund, darunter zwei Warnschilder aus der BRD mit weißem Hintergrund. Dazwischen einige Kleinobjekte. Die Nische ist durch eine Glasscheibe abgedeckt, die nur in der Mitte einen Ausschnitt aufweist, wo ein Bildschirm mit Zugriffsschutz angebracht ist. Ein zweiter Bildschirm ist unterhalb der Nische schräg montiert, sodass er aus stehender und sitzender Position angenehm bedienbar ist. Am unteren Screen eine schematische Karte des heutigen deutschen Staatsgebietes mit weiß eingezeichneter Grenze zwischen BRD und DDR auf blauem Hintergrund. Am oberen Screen werden Fotos von und rund um diese Grenze gezeigt, die automatisch abwechselnd aus einem Auswahlmenü heraus vergrößert werden, bis sie den Bildschirm füllen. An diesen Screens können Besucher*innen jedoch auch selbst auswählen was sie sehen möchten. Zuerst kann am unteren Touchscreen zwischen der Grenze innerhalb Berlins und der restlichen Grenze ausgewählt werden, dann kann die Auswahl nach Grenzorten oder Schlagworten verfeinert werden. Die betreffenden Fotos werden anschließend am oberen Screen in der Größe von ca. 20 x 30 cm gezeigt. Die einzelnen Fotos haben hier sogar Bildunterschriften und rudimentäre Labels auf denen Ort und Datum genannt wird. In dieser Datenbank sind beispielsweise Landschaftsbilder, Fotos von Ausflügen, Veranstaltungen an der Grenze oder dokumentarische Aufnahmen der Grenzanlagen gesammelt, die entweder in schwarz-weiß oder auch in Farbe aufgenommen wurden.

L1: Stiegenhaus

Im Stiegenhaus des Zeitgeschichtlichen Forums in Leipzig, das neben dem Lift den Zugang zur Dauerausstellung im zweiten Stockwerk bildet, sind auf unterschiedlichen Ebenen vier großformatige Fotoreproduktionen präsentiert. Zwei dieser Fotos sind im Querformat von ca. 1,6 x 1,2 m, mit der Bildmitte auf einer Höhe von ca. 1,60 m an der Rückwand von je einer Nische angebracht. Die Nischen befinden sich in Zwischenebenen des Stiegenhauses und haben eine Grundfläche von ca. 1,8 x 1,8 m, die mit grobem Schotter bedeckt und zum Stiegenhaus mit einem Stück Eisenbahnschiene abgegrenzt sind. Auf dem Schotter steht im linken hinteren Bereich der Nische jeweils eine aus I-Trägern geschweißte Panzersperre und rechts vorne ein massives Pult mit einer Texttafel.

Das erste der Fotos zeigt Churchill, Truman und Stalin nebeneinander in geflochtenen Sesseln sitzend. Churchill sitzt links und Stalin rechts, beide tragen Uniform, haben die Arme auf den Armlehnen und sitzen eher breitbeinig. Truman sitzt am mittleren Sessel, trägt einen Anzug, hat die Beine überschlagen und stützt sich nur mit einem Arm auf der Armlehne ab – auf der Seite Churchills. Der Hintergrund wird durch relativ nahe stehende Bäume oder Sträucher gebildet, im Vordergrund sind zwei Mikrofone auf Bildhöhe der Schuhe zu sehen. Im relativ ausführlichen Text werden die Personen am Foto benannt und die Besucher*innen erfahren, dass diese am 17. Juli in Potsdam eine Konferenz zu den Grundsätzen der Besatzungspolitik abhielten. An der Seitenwand neben der Reproduktion hängt ganz hinten in

der Ecke noch ein kleines Label, bündig mit der Unterkante des Repros, das allerdings aus der Entfernung und Perspektive nicht wirklich zugänglich ist.

Das zweite Foto an der Rückwand einer Nische befindet sich ein ganzes Stockwerk höher, ebenfalls im Querformat mit ca. 1,6 x 1,2 m Größe und zeigt ein Foto von mehreren Panzern und darauf sitzende Soldaten. Im Vordergrund ist von der rechten unteren Ecke des Fotos ein Anschnitt eines Panzers mit Hoheitszeichen der US-Army zu sehen auf der linken Bildseite sind einige Masten sowie ein darauf angebrachtes Straßenschild mit der Aufschrift „Zimmerstraße“ zu sehen. Zwischen US-Panzer und den Masten, im Zentrum des Fotos stehen mindestens drei, teilweise hintereinander stehende Panzer, die der Kamera zugewandt stehen oder fahren. Auf den Panzern sitzen und daneben stehen Soldaten Hinter den Panzern sind noch Schilder einer U-Bahnstation mit großen Uhren zu sehen. Im wiederum relativ ausführlichen Text werden das Thema der Teilung und der Zwischenfall am Checkpoint Charlie im Jahr 1961 beschrieben. Das Label ist wiederum in der hinteren Ecke der Nische seitlich angebracht und schwer lesbar.



Abb. 15: Nische mit einer Foto-Reproduktion zur Potsdamer Konferenz (L1)



Abb. 16: Nische mit einer Foto-Reproduktion zum Zwischenfall am Checkpoint Charlie (L1)

L2: Stiegenhaus Leuchtkästen

Im Halbstock zwischen den beiden Nischen aus dem Beispiel L1 befindet sich eines von zwei hinterleuchteten großformatigen Fotoreproduktionen direkt im Stiegenhaus. Das Repro ist ein Foliendruck im Hochformat mit ca. 2 x 2,5 m Größe, der auf einem Leuchtkasten angebracht ist. Dieser besteht aus zwei hochformatigen Deckplatten, die ca. 30 cm über dem Boden beginnen und die Wandfläche nach oben bis zur Decke ausfüllen. Durch die zwei Deckplatten weist auch das abgedruckte Fotomotiv einen vertikalen Spalt in der Mitte auf. Das erste dieser Fotos zeigt mindestens 20 Personen vor dem Brandenburger-Tor, die sich auf die fotografierende Person zubewegen und Fahnen tragen, von denen angenommen werden

kann, dass sie auf einer Farbfotografie als schwarz-rot-goldene und einfarbig rote Fahnen zu erkennen wären. Auf der seitlichen Wand, links neben dem Leuchtkasten ist ein kleines Label angebracht, das Ort, Datum und Lizenzgeber*in angibt. Ein Stockwerk höher befindet sich wiederum im Zwischenstock ein weiterer Leuchtkasten mit einem Foliendruck eines Fotos. Dieser Leuchtkasten ist etwas breiter und hat eine Bildfläche von ca. 2,5 x 2,5 m. Der Aufbau funktioniert mit zwei getrennten, hochformatigen Deckplatten und einem vertikalen Spalt im Foto, gleich wie im vorhergehenden Beispiel. Auf diesem Farbfoto sind mehrere Hundert Personen in der Nacht auf der Straße zu sehen. Die Aufnahme wurde von einem um mehrere Stockwerke erhöhten Punkt mit Blick auf eine breite Straße und einen Teil einer modernen Gebäudefassade in der rechten oberen Ecke erstellt. Die Personen auf dem Foto sind teilweise dicht gedrängt, teilweise halten sie Abstände, wodurch ihre Schatten vom Licht der Straßenbeleuchtung sichtbar sind. In diesem Stockwerk ist links neben dem Leuchtkasten noch eine ca. 1m breite Wandfläche, auf deren grauen Hintergrund fünf Zitate mit Folienschnitt aufgeklebt sind. Die Zitate sind in unterschiedlichen Schriftarten und -größen gedruckt. Das Label gibt den Ort Leipzig und das Datum 9.10.1989, sowie einen Lizenzgeber an.



Abb. 17: Leuchtkasten mit Fotografie vor dem Brandenburger Tor (L2)

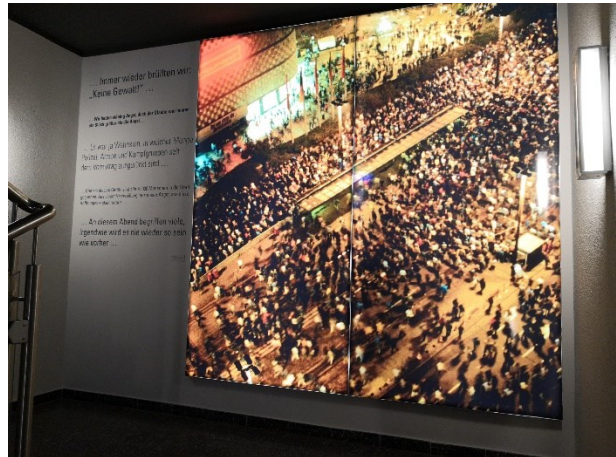


Abb. 18: Leuchtkasten mit Fotografie demonstrierender Menschen (L2)

L3: Geschmücktes Gebäude

Im ersten Bereich der Ausstellung wird unter anderem der Wechsel der Besatzungsmacht in Leipzig thematisiert, das zuerst von US-Truppen befreit und im Sommer 1945 Teil der sowjetischen Besatzungszone wurde. Gezeigt werden im rechten Bereich der Wand mehrere gerahmte Wandplakate, Flugblätter und Dokumente, wobei sich letztere auf die Übernahme der sowjetischen Zeitrechnung, sowie Kapitalverbrechen durch sowjetische Militärangehörige im Jahr 1945 beziehen. Im linken Bereich der Wand sind über Kopfhöhe zwei Straßenschilder

angebracht und unterhalb befindet sich eine Nische, deren Rückwand fast vollständig von einem Foto im Hochformat 60 x 120 cm ausgekleidet wird. Unten in der Nische befindet sich ein Touchscreen auf dem Dokumente angezeigt oder Audiofiles abgespielt werden können. Das Foto selbst zeigt einen Teil der Fassade eines Gebäudes sowie ein davor stehendes Auto und einen kahlen Baum, beides nahe des linken Bildrandes. Die Fassade des Erdgeschoßes ist am Foto mit Fahnen geschmückt auf denen sowjetischen Hoheitszeichen zu sehen sind. Oberhalb davon zieht sich ein Spruchband mit kyrillischer Schrift über mehrere Meter am Gebäude entlang an dem Girlanden hängen. Die Balkonbrüstung im ersten Obergeschoß ist mit beinahe horizontal angebrachten Fahnenstangen mit gerafften Fahnen, mit Portraits von Lenin und Stalin sowie mit einem am Foto schlecht erkennbaren Plakat zwischen den beiden Portraits geschmückt. Im zweiten Stockwerk sind vor zwei Fenstern die großen Jahreszahlen 1917 und 1947 angebracht.

Im Ausstellungsbereich gibt es einen Text, der nicht auf das Foto eingeht, sondern lediglich auf den Wechsel der Besatzungsmacht im Juli 1945. Unter dem Text befindet sich die Creditline: „fotothek-mai.de / Karl Heinz Mai“, die sich aber wahrscheinlich auf eben dieses Foto bezieht, da es kein anderes Foto in diesem Bereich zu sehen ist.



Abb. 19: Foto-Reproduktion eines geschmückten Hauses als Nischenhintergrund (L3)



Abb. 20: Großformat von Betriebskampfgruppen vor dem Brandenburger Tor (B4)

L4: Betriebskampfgruppen vor Brandenburger Tor

Im Abschnitt zum Mauerbau ist eine großformatige Reproduktion einer Fotografie auf einer horizontal konkaven Stellwand zu sehen. Das Repro misst ca. 2,5 x 3 m im Querformat und ist als Folie auf die Wand aufgebracht. Vor der rostbraunen Stellwand befindet sich ein ca. 30 cm hoher Sockel, oberhalb dessen das Repro beginnt. Darauf zu sehen sind fünf uniformierte Männer, von denen vier im Vordergrund ab der Hüfte aufwärts zu sehen sind und Maschinenpistolen in den Händen halten. Der fünfte Mann scheint am rechten Bildrand auf

einem Fahrzeug zu stehen, seine Uniform unterscheidet sich von den anderen. Im Hintergrund ist das am linken Bildrand angeschnittene Brandenburger Tor zu sehen. Die Perspektive des Fotos geht von unten nach oben und ist so gewählt, dass die Säulen des Tores exakt oberhalb der Köpfe der Männer abschließen, das Tor aber nach oben hin noch vollständig abgebildet ist.

Nahe dem linken Rand des Repros, auf mittlerer Bildhöhe ist ein Objekttext auf der Reproduktion montiert. Darauf sind Datum, Ort und ein teilweiser Hintergrund des Bildaktes angegeben. Ebenso befindet sich eine Provenienzangabe auf der Texttafel. Auf dem rechten Bereich des Fotos steht auf dem Sockel ein Pult mit einem Buch darauf und dahinter ist eine kleine Glashaube mit ca. 15 x 20 cm auf dem Repro angebracht. Darin befindet sich ein Orden, dessen Gestaltung sich auf das Motiv des Fotos bezieht. Unterhalb der Vitrine klebt eine weitere Texttafel, auf der dieses Foto als Ikone ausgewiesen und deren Verwendung in Geschichtsproduktionen der DDR thematisiert wird. Um welche Medaille es sich handelt kann daraus aber nicht entnommen werden – alle Angaben eines Labels dazu fehlen wiederum.

L5: Fotoalbum Kirchensprengung

In einem Ausstellungsraum wird unter anderem die Umgestaltung von öffentlichem Raum in der DDR behandelt und speziell auf den Abriss mehrerer Kirchen eingegangen. In der Mitte des Raumes werden mehrere Trümmer einer zerstörten Kirche auf einem rostig aussehenden Untergrund präsentiert. Eine ca. 1,2 m hohe rote Rückwand schließt den Bereich nach hinten ab und die rechte Seite wird durch eine aus dieser Rückwand herausstehende Vitrine begrenzt. Diese ist im ca. 45°-Winkel angeschrägt montiert, außen ebenfalls rot und misst ca. 20 x 60 cm im Querformat. Innen sind der Vitrinenhintergrund und die Seitenflächen weiß, nur die Vorderseite ist durch eine Glasscheibe verschlossen. Links in der Vitrine befindet sich eine Texttafel auf der ein Fotograf angegeben wird, der die Zerstörung der Kirche in Leipzig mitdokumentiert hat und ebenso werden der Abriss der Ruine der Garnisonskirche in Potsdam, sowie die Demolierung der Christuskirche in Rostock angeführt. In der Provenienzzeile sind der Name einer weiteren Person, das Potsdam Museum sowie die Katholische Christusgemeinde Rostock, jeweils mit Semikolon getrennt angegeben. Auf der rechten Seite liegt ein aufgeklapptes Fotoalbum mit schwarzen Blättern im Querformat von ca. 14 x 18 cm pro Seite. Auf der linken Seite steht ein unterstrichenes Bibelzitat mit weißem Stift in Druckschrift geschrieben: „Deine heilige Stätte ist zur Wüste geworden. Jes. 64,9“. Auf der rechten Seite ist ein Foto mit ca. 9 x 14 cm im Querformat mittels Fotoecken eingeklebt auf dem dichte Rauch- oder Staubschwaden zwischen einigen noch sichtbaren Häusern im Vordergrund und im Hintergrund zu sehen sind. Das Trennblatt ist im Buchscheitel aufgerollt und verdeckt einen Teil des linken Randes des Fotos.

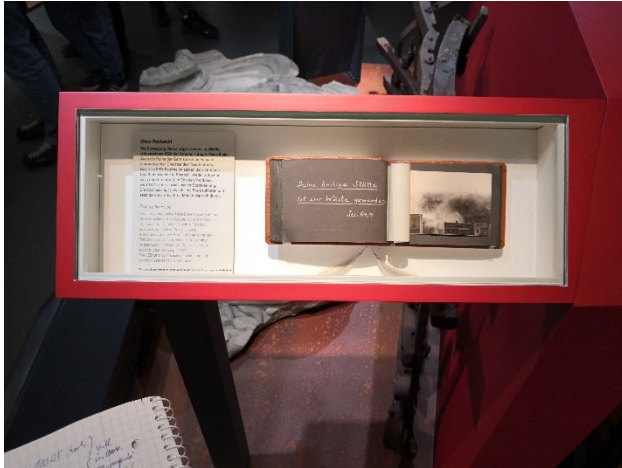


Abb. 21: Fotoalbum und Text zu Kirchensprengung(en) in einer Vitrine (L5)

L6: Fabriksfenster

Im Ausstellungsteil zu Arbeitssituation und -verhältnissen in der DDR mit dem Titel „Anspruch und Wirklichkeit“ am Bereichstext sind ebenfalls mehrere großformatige Foto-Reproduktionen zu sehen. In der Szenografie mehrere Period-Rooms finden sich auch zwei Fabriksfenster hinter denen Repros montiert sind.

Gleich am Eingang zu diesem Bereich ist auf einer grauen Wand ein ca. 1 x 1,5 m großes Fenster mit einem leichten Bogen an der Oberseite eingebaut. Rund um das Fenster verläuft ein schmaler Fenstersims an der unteren rechten Ecke ist ein Stück der Wand so bemalt, als ob der Verputz abgefallen wäre. Neben dem Fenster hängt eine kupferfarbene Metallplakette mit dem Wappen der DDR und der Aufschrift „Betrieb der Sozialistischen Arbeit“. Der Lack an den Verstrebungen zwischen den 16 Glasflächen des Fensters ist teilweise abgeblättert. Direkt hinter dem Fenster ist eine Fotoreproduktion montiert. Auf dem Foto sind zwei Personen mit Schutzkleidung zu sehen, die einen Abstich an einem Hochofen durchführen. Auf der linken Seite ist eine weiß-glühende Fläche zu sehen, in der Bildmitte im Hintergrund Maschinen (vermutlich die Bohrvorrichtung) und im Vordergrund die beiden Männer mit einer langen Stange, an der zwei Schläuche befestigt sind. Es könnte sich dabei um eine Sauerstofflanze handeln. Der glühende Teil am Hochofen hüllt Teile der abgebildeten Halle in ein gelb-oranges Licht, andere Teile bleiben dunkel. Die Gesichter der Männer verschwinden hinter dem mittleren Gitterbalken des Fensters. Ein Label zum sichtlich für den Zweck beschnittenen Foto ist nicht vorhanden.

Im letzten Raum dieses Ausstellungsteils befindet sich ein ca. 80 x 80 cm großes Fabriksfenster mit einem dickeren hellblauen Holzrahmen. Hinter dem sechsflächigen Fenster ist eine Fotoreproduktion eines Werbefotos einer riesigen Maschine in einem Tagebaubetrieb zu sehen. Die Maschine ist dabei nur zu einem Teil sichtbar, im Vordergrund sind ein Auto und eine Schubraupe sichtbar, die im Vergleich zur mehrstöckigen Maschine wie Spielzeugfahrzeuge wirken. Im Hintergrund sind Förderbänder des Tagebaubetriebs sichtbar und darüber blauer Himmel. Rechts neben dem Fenster ist ein Text mit dem Titel „Wirtschaftsriese“ an der Wand angebracht, der sich mit einem Schwermaschinenbaukombinat aus 26 Betrieben aus der DDR auseinandersetzt, das darin als

wichtiger „Devisenbeschaffer“ bezeichnet wird. Unter dem Text ist ein Name in der Provenienzzzeile angegeben. Die Positionierung des Textes legt aber den Bezug des Textes auf das unkommentierte Repro hinter dem Fenster nahe.



Abb. 22: Fabriksfenster mit der Reproduktion einer Hochofenfotografie dahinter (L6)



Abb. 23: Fabriksfenster mit der Foto-Reproduktion einer Bergbaumaschine dahinter (L6)

L7: Staatliche und privat Fotografien

In einem Ausstellungsteil werden Vergleiche zwischen den offiziellen Positionen und privaten Bildern aus verschiedenen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens in der DDR angestellt. Pro Thema gibt es eine Wandnische mit ca. 2m Breite und einer Höhe von 2,5 m. Im unteren Bereich der Nische sind dunkelgraue Sockel auf denen, Audiostationen, Bildschirme bzw. meistens Haubenvitrinen aufgesetzt sind. Darin befinden sich verschiedenen Objekten sowie Texte zum Thema. Der Hintergrund der Nische ist jeweils mit einer großformatigen Schwarz-Weiß-Fotografie ausgekleidet. Am Rand vor jeder Nische steht eine rote Stele mit ca. 80 cm Breite, die mit der Hälfte neben der Nische und mit der anderen Hälfte vor der Nische steht. Darauf ist jeweils eine ca. 80 x 250 cm großer Ausschnitt aus einem Farbfoto im Hochformat. Dieses Foto füllt somit fast die gesamte Breite der roten Stele aus, beginnt auf der Höhe von ca. 30 cm über dem Boden und Endet oben ca. auf Höhe der Nischenoberkante. Die Farbfotografien zeigen offizielle Feierlichkeiten in der DDR. Eine Menschenmenge mit blauen Uniformen und Fackeln auf einem Platz, Menschen mit blauer Kleidung und gelben Halstüchern die rote Fähnchen und Bänder schwenken, Soldaten der NVA mit Fahnen der DDR, Menschen bei Kundgebungen mit Sozialistischen Parolen auf Schildern, ein Kind in Uniform und blauem Halstuch vor einem Lenin-Denkmal etc. Die Fotos im Hintergrund zeigen eine Versammlung von Menschen, auf einem Dachboden, ein halb verfallenes Haus mit einem Stoffbanner auf der Fassade auf dem steht: „Wo Häuser verkommen, verkommen auch Menschen“ oder ein Kind, das auf und neben gepackten Koffern sitzt. Die Hintergrundfotos

werden manchmal in Texten mitgemeint oder haben sogar eine Provenienzzangabe. Die Ausschnitte der Farbfotos auf den roten Stelen bleiben durchgehend unkommentiert und ohne Label.



Abb. 24: Blick in eine der Ausstellungsnischen (L7)



Abb. 25: Ähnlich zu Schiebetüren stehen die Farbfotografien vor den schwarz-weißen Fotografien (L7)

L8: Handreichung Reagan Gorbatschow

Von der Gegenüberstellung staatlicher und privater Bilder der DDR führt eine Rampe mit Niro-Riffelblech und grauen Geländern auf beiden Seiten durch einen länglichen Raum schräg nach unten. Die Wände des Raumes sind schwarz verkleidet, der restliche mit grobem Schotter bedeckte Boden ist beidseitig der Rampe ca. noch einen halben Meter breit. Der danach kommende Raum befasst sich mit den letzten Jahren der DDR. Links und rechts des Durchgangs in diesen Raum sind zwei Teile einer vergrößerten Fotoreproduktion zu sehen, sie beginnen jeweils auf Höhe des Geländers und sind ca. 1,5 m hoch und 50 cm breit. Auf dem Repröteil links der Tür ist oben ein Teil der Sowjetischen Flagge zu sehen, die untere Hälfte hat einen Schwarzen Hintergrund und davor ist Michail Gorbatschow vom Oberkörper aufwärts zu sehen, der seine rechte Hand in Richtung des Durchgangs streckt. Auf der rechten Seite ist im oberen Bereich des Repros ein Teil der US-Flagge zu sehen, darunter ebenfalls vor schwarzem Hintergrund Ronald Reagan, der auch seine rechte Hand in Richtung des Durchgangs streckt. Ein Text oder ein Label zum Foto ist nicht vorhanden.



Abb. 26: Weg der Besucher*innen zum geteilten Großformat (L8)

L9: Ikone und Fotoserie

Im Bereich mit dem Titel „Wandel im Osten“ am Raumtext ist eine hellgrau ausgemalte Nische mit ca. 1,5 m Breite und ebenso 1,5 m Tiefe. Auf beiden Seitenwänden hängen mehrere gerahmte Plakate und Flugblätter die Hälfte der Bodenfläche ist mit einem ca. 30 cm hohen dunkelgrauen Sockel bedeckt auf dem ein weiteres Podest steht. Auf einem Teil des Podestes sind Dokumente und eine manuelle Vervielfältigungsmaschine unter einer Glashaube ausgestellt. Am zweiten, etwas höheren Teil des Podestes befinden sich ein Text und ein liegend-drehbares hexagonales Prisma, das auf beiden Seiten rote Drehräder hat. Der Hintergrund der Nische, oberhalb der Vitrinenhaube ist von einer ca. 1,5 x 1,5 m großen Fotoreproduktion ausgekleidet. Auf dem Schwarz-Weiß-Foto ist eine Nahaufnahme einer tumultartigen Szene im öffentlichen Raum zu sehen. Im Hintergrund sind ein Teil einer mehrstöckigen Gebäudefassade und ein Teil einer gotischen Kirchenfassade zu sehen. Am Platz dazwischen sind im mittleren Bildbereich viele Menschen zu sehen. Im Vordergrund links ein am Bild nach rechts blickender Fotograf, der eine Kamera umhängen hat und in der Bewegung eine zweite Kamera mit beiden Händen zum Gesicht führt. In der Mitte des Bildes eine Frau mit Brille, ebenfalls am Foto nach rechts blickend, die an einem hellen zusammengegrafften Textilstück zerrt – das Ausschwingen ihrer offenen Haare macht die Bewegung im Moment des Fotos sichtbar. Rechts neben ihr im Vordergrund ist ein Mann mit dunkler Jacke, der am gleichen länglichen Stück Textil zerrt und am Foto nach links blickt – die angespannten Muskeln im Gesicht deuten auf körperliche Anstrengung im Moment der Bilderstellung hin. Ein Label zu diesem Foto findet gibt es nicht, allerdings bezieht sich die

Inhalte und der Text des darunter angebrachten hexagonalen Prismas implizit auch auf diese Foto.

Auf jeder der sechs Seiten des Prismas ist ein Foto im Querformat von ca. 15 x 20 cm angebracht, das jeweils die gesamte Fläche ausfüllt, die Fotos sind schwarz-weiß und scheinen aus einer Serie zu stammen. Durch drehen der roten Räder an der Seite des horizontal gelagerten Prismas können die einzelnen Fotos nacheinander betrachtet werden. Auf diesen sind Personen mit Transparenten bei einer Demonstration zu sehen. Auf den Transparenten sind Sprüche zu lesen wie: „Für ein offnes [sic!] Land mit freien Menschen“ oder „Versammlungsfreiheit. Vereinigungsfreiheit“. Die Gebäude im Hintergrund, sowie die große gepflasterte Fläche am Boden verweist auf den Kontext Stadt. Manche der Fotos scheinen im Abstand von nur Sekunden zueinander entstanden zu sein und zeigen Männer, die auf die Transparente zulaufen und Gerangel um diese Transparente. Ein weiteres Foto zeigt acht Personen in einer Reihe, die sich mit den Armen beieinander einhaken und so eine Menschenkette bilden, dahinter folgt eine größere Zahl an Personen nach. Der Text behandelt die Demonstration am 4. September 1989 in Leipzig, die daraus folgenden Montagsdemonstrationen und das Vorgehen von Polizei und Stasi dagegen. In der Provenienzzeile unterhalb des Textes wird auf ein Archiv und eine Person als Urheber der Fotos verwiesen.



Abb. 27: Nische mit dem Großformat im Hintergrund sowie der Hands-On Station rechts unten (L9)



Abb. 28: Hands-On Station in Form eines drehbaren Prismas mit sechs Fotografien (L9)

L10: Fotos von Gewalt

Im letzten Bereich der Ausstellung wird auch das Thema Gewalt in Deutschland behandelt. Während auf einer Seite islamistischer Terror ausgehend von 9/11 größtenteils über Zeitungscover präsentiert wird, ist die gegenüberliegende Seite in zwei Bereiche geteilt – „Linksextreme Gewalt“ und „Rechtsextreme Gewalt“.

Auf zwei an der weißen Wand montierten dunkelgrauen Pulten liegt je ein ebenso dunkelgraues Buch auf deren Klappen die zwei oben genannten Begriffe in weißer Schrift zu lesen sind. Dazwischen befindet sich knapp über dem Boden beginnend bis auf eine Höhe von ca. 1,20 eine ca. 40 cm breite und ebenso tiefe Nische in der ein Pflasterstein, ein Baseballschläger mit rechten, xenophoben Aufklebern, sowie eine schwarze Schihaube auf einem weißen Kunststoffkopf. Direkt darüber hängen ein Flugblatt und ein Zeitungsartikel –

beide gerahmt. Links und rechts davon hängen oberhalb jedes Pultes zwei Fotoreproduktionen im Querformat von ca. 40 x 30 cm übereinander.

Die obere Fotografie im Bereich „Rechtsextreme Gewalt“ zeigt einen Mann mit Glatze, Brille und schwarzer Jacke, der die rechte Hand zum verbotenen „Hitlergruß“ hebt und in die Kamera sieht. Am rechten Bildrand geht eine Person mit schwarzer Mütze, blauer Jacke und einer schwarz-rot-goldenen Blumenkette um den Hals, die auf den Mann im Vordergrund sieht. Hinter den beiden ist einige, größtenteils schwarz gekleidete Personen zu sehen, die ein schwarzes Banner mit roter Schrift vor sich her tragen und verschiedene Fahnen schwenken. Im Hintergrund sind Häuserfronten, Straßenlaternen und einige kahle Bäume zu sehen. Am Boden seitlich der Personen sind Straßenbahnschienen zu sehen, die Fotografie wurde bei Tageslicht erstellt. Links neben dem Foto und bündig mit der Unterseite ist ein Objekttext mit dem Titel „Tabubruch“ angebracht, der Text lautet: „Bei einer Demonstration in Berlin im März 2018 zeigt ein Teilnehmer den verbotenen Hitlergruß. Die rechtsextreme Szene bedient sich ungeniert nationalsozialistischer Begriffe und Symbole.“. Unter dem Text befindet sich eine Creditzeile. Das zweite Foto in diesem Bereich, gleich darunter angebracht, zeigt ein zweistöckiges L-förmiges Gebäude bei Nacht, dessen Dachstuhl brennt. Aus dem linken Bildrand steht eine Feuerwehroleiter mit Gondel ins Foto, von der aus der brennende Dachstuhl in diesem Bereich gelöscht wird. Quer über das Bild im unteren Bereich verläuft ein heller Wasserschlauch, der zu einem zweiten Feuerwehrowagen führt, der im rechten Bereich des Fotos zu sehen ist. Dieser hat ebenfalls eine ausgefahrene Leiter, von der aus der Dachstuhl an einer anderen Stelle gelöscht wird. Neben dem Foto befindet sich wiederum ein Objekttext, diesmal mit dem Titel „Rechte Gewalt“, auf dem weiter zu lesen ist: „In Bauzen brennt im Februar 2016 ein Gebäude, das als Flüchtlingsunterkunft dienen soll. Die Polizei geht von Brandstiftung aus. Fremdenfeindliche Straftaten nehmen zu, seit sich Deutschland 2015 für Asylsuchende öffnet.“. Unter dem Text befindet sich wiederum eine Creditzeile.

Auf der linken Seite sind ebenfalls zwei Fotoreproduktionen im selben Format und auf gleicher Höhe montiert. Die obere Fotografie wurde in der Nacht aufgenommen und zeigt drei Männer im Vordergrund, mit dem Rücken zur Kamera vor einem brennenden Haufen auf einer Straße stehen. Zwei der Männer sind schwarz gekleidet und tragen schwarze Kapuzen, einer von ihnen trägt eine schwarze Hose und hat am Oberkörper nur ein Kleidungsstück um den Nacken hängen, dieser hat beide Hände erhoben und zeigt die Mittelfinger nach oben. Ein Stück oberhalb seiner Hände ist der Scheinwerferkegel eines Hubschraubers durch die Rauchschwaden des Feuers zu erkennen. Beiderseits sind Häuserfronten erkennbar, auf der rechten Seite steht ein Baum und darunter einige Fahrräder. Seitlich stehen mehrere Personen, die zum Großteil nicht in Richtung der Kamera blicken. Der Boden ist voll mit Müll und Klopapier scheint vom Baum auf der linken Seite zu hängen. Das zweite Foto darunter zeigt vier schwarz gekleidete und vermumte Personen im Kassensbereich eines Supermarktes stehen, die Fotografie wurde ca. aus Tischhöhe aufgenommen. Die Personen blicken in unterschiedliche Richtungen und scheinen sich alle zu bewegen. Im beleuchteten Innenraum sind zerstörte Glasscheiben, umgeworfene Aufsteller oder herumliegende Einkaufskörbe zu sehen. Die Bildschirme der Kassen sind aus den Verankerungen gerissen und einer von ihnen hängt am Kabel von der Kassentheke herunter. Der Fliesenboden ist voll mit zerstörten Produkten des Supermarktes. Bündig zur Oberkante des unteren Fotos befindet sich ein Text

mit dem Titel „Ausnahmezustand“, der sich scheinbar auf beide Fotos bezieht. Der Text darauf lautet: „Während des G 20-Gipfels in Hamburg in Juli 2017: Gewaltbereite Demonstranten aus ganz Europa verwandeln Teile der Stadt in ein Kriegsgebiet. Sie greifen Polizisten mit Wurfgeschossen an, zertrümmern Ladenfronten und Gehwegplatten, setzen Autos in Brand und plündern Geschäfte. Unter den Randalierern sind viele Deutsche, die zur linksextremistischen Szene gehören. Die Ausschreitungen lösen eine Debatte aus: Wurde die Gewalt von links bislang verharmlost?“. Unter dem Text befindet sich auch hier eine Creditline auf der Texttafel.



Abb. 29: Anordnung von Objekten zu linksextremer und rechtsextremer Gewalt (L10)

P1: Kriegsfotografie

Die Ausstellung beginnt mit einer Szenografie eines Schützengrabens auf die die Besucher*innen vom Eingang aus zugehen. Akustisch ist dieser dunkle und eher enge Raum durch eine im Loop laufende Audioinstallation von Artilleriefeuer und Explosionen geprägt. An der rechten Wand befindet sich der Raumtext, in der Wand der Schützengraben-Szenografie ist ein Regal mit zwei Ebenen eingelassen das ebenfalls in der Ästhetik des Schützengrabens gebaut ist. Darauf liegen zwei Stahlhelme, die an längere Kettchen montiert sind, ein Kettchen am unteren Regalbrett auf ca. 50 cm Höhe und eines am oberen Regalbrett auf ca. 1m Höhe. Die Stahlhelme können von Besucher*innen aufgesetzt werden. Zwischen dem Regal mit den Helmen und dem Wandtext auf der rechten Seite, befindet sich ein Periskop an der mit Holz verkleideten Schützengrabenwand. Dieses ebenfalls in Holzoptik ausgeführte und leicht grünlich bemalte Objekt hat die Blicköffnung auf einer Höhe von ca. 1,60 m. Im Periskop ist ein Screen mit ca. 8 Zoll Bilddiagonale verbaut, auf dem Fotos im Format ca. 8 x 12 cm zu sehen sind und darunter ein Zeitbalken, der die Position im Durchlauf der ca. 20 Fotos anzeigt. Der Übergang zwischen den Fotos ist eine Animation einer wachsenden und wieder verschwindenden rostähnlichen Patina auf den Fotos. Jedes Foto ist dazwischen für wenige Sekunden zu sehen. Die Motive der Fotos sind militärischen Geräten und Anlagen, Soldaten, Zerstörung und Improvisierten Strukturen. Es sind Aufnahmen aus verschiedensten Blickwinkeln mit recht unterschiedlichen Bildkompositionen. Fotos von weiten Flächen mit

einigen Soldaten auf großer Fläche, wie auch Nahaufnahmen eines zerstörten Bauwerks, das eine kleine Brücke oder auch ein Unterstand gewesen sein könnte. Kontext gibt es dabei zu keinem der Fotos, weder über einen Text daneben, noch über eine Bildunterschrift oder ein Label. Daher ist weder Ort und Datum, noch Urheber*in oder Information zum abgebildeten Motiv ersichtlich.



Abb. 30: Schützengraben-Kulisse zu Beginn der Ausstellung, rechts im Foto ist das Periskop mit eingebautem Screen zu sehen (P1)

P2: Rot-Weiße Flagge

Im ersten Raum der Ausstellung werden die Tschechoslowakischen Legionäre während und nach dem Ersten Weltkrieg thematisiert, dazu ist eine Flagge in einer Vitrine ausgestellt. Dem dazugehörigen Label ist ein Foto angehängt – diese Praxis wird bei einigen Objekten der Ausstellung so wiederholt. Das Objekt in der Vitrine ist eine senkrecht geteilte rot-weiße Flagge mit ca. 30 x 30 cm und zwei kleinen Bändern an jeder der oberen Ecken. Der englische Text des Labels lautet „**Hand-made flag of Czechoslovak legionnaires in Sibiria (official flag of the Kingdom of Bohemia), Russia, 1915**“. Die Texte der Labels sind mit weißer Schrift auf schwarzen Hintergrund auf Folie gedruckt und auf die meist glänzend schwarzen Flächen des Displays geklebt. Die breite dieser Textfolien beträgt ca. 12 cm, die Höhe ist abhängig von der Textlänge. Das Foto ist immer oberhalb des Textes angeordnet und füllt die gesamte Breite der Folie, daher kommen diese Fotografien ca. auf eine Größe von 12 x 8 cm im Querformat oder 12 x 18 cm im Hochformat. Auf diesem Foto sind ca. 50 uniform gekleidete Menschen zu sehen, die in Mitten einer ebenen Landschaft mit ihren Körpern akrobatisch eine flache Pyramide bilden. Auf dieser ca. 15m breiten und über 3 m hohen Pyramide steht eine Person und hält eine vermutlich weiß-rote Flagge von ca. 2 x 1 m Querformat hoch. Die Flagge wird am Foto nach links geweht. Dass es sich bei der abgebildeten Fahne nicht um jene in der Vitrine handelt, ist aufgrund der Montagemöglichkeit, des Formats und nicht zuletzt aufgrund der Größe eindeutig. Labelangaben zum Foto sind nicht vorhanden.



Abb. 31: Flagge in der Vitrine auf der linken Seite und rechts daneben das Label mit Foto (P2)

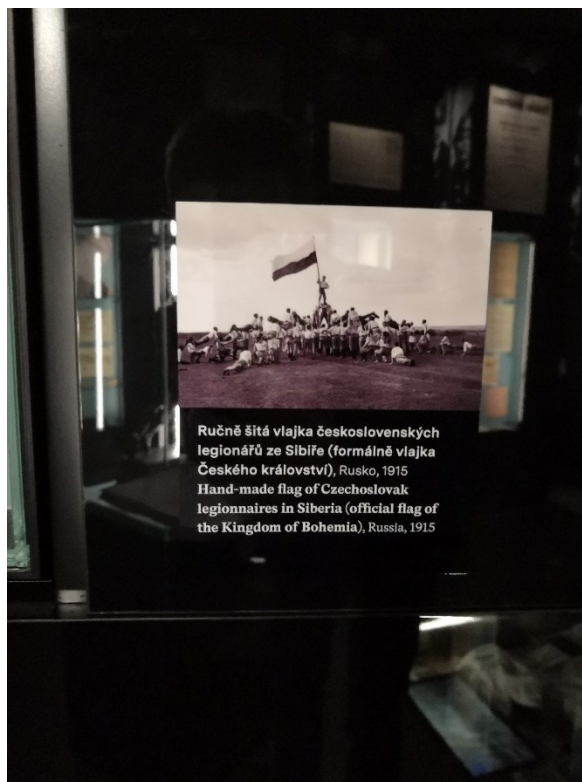


Abb. 32: Label der Flagge mit Foto-Reproduktion (P2)

P3: Vlasovtsy

Ein zweites Beispiel für diesen Umgang mit Fotografie am Label- oder Objekttext lässt sich an einer ausgestellten Uniformjacke der sogenannte *Vlasovtsy*⁹⁴ festmachen. Die Uniformjacke ist in einer ca. 1,80 m hohen Vitrine gemeinsam mit einem Paar Winterstiefel und einem Ausweisdokument ausgestellt. Diese graue Jacke trägt ein Reichsadler-Emblem oberhalb einer der Brusttaschen und hat auffallend rot eingefasste Schulterklappen aus schwarzem Stoff. Links neben der Vitrine kleben zwei Texte, auf ca. 1 m Höhe ein Text zu den Schuhen in der Vitrine und beginnend ab ca. 1,60 m abwärts ein Label zur Uniform mit einem Foto im oberen Bereich. Das englischsprachige Label lautet wie folgt: „**Uniform of Russian Liberation Army known as the *Vlasovtsy* (Vlasov Army), 1945**“. Im Text darunter werden die Herkunft des Namens und der inhaltliche Bezug zur Befreiung von Prag 1945 hergestellt. Das querformatige Foto am Label zeigt vier Soldaten mit Gewehren und Munition bepackt vor einer Gebäudefront stehen, der Boden ist gepflastert. Einer der Soldaten scheint zu essen – keiner der vier Männer sieht in Richtung der Kamera. Die drei Soldaten auf der linken Seite tragen Jacken, etwas dunklere Hosen und ein Schiffchen am Kopf, der Soldat auf der rechten Seite trägt einen etwas helleren langen Mantel und ein Feldmütze – keiner der abgebildeten Männer trägt eine Uniformjacke, wie sie in der Vitrine daneben hängt. Jegliche Labelangaben zum Foto fehlen.

⁹⁴ Als Vlasovtsy wurde eine auf Seiten von NS-Deutschland kämpfende Gruppe aus ehemals gefangenen sowjetischen Soldaten bezeichnet. Der Name stammt vom kommandierenden General dieser Gruppe Andrej Andrejevich Vlasov.



Abb. 33: Vitrine mit u.a. einer Uniformjacke der Vlasovtsy (P3)

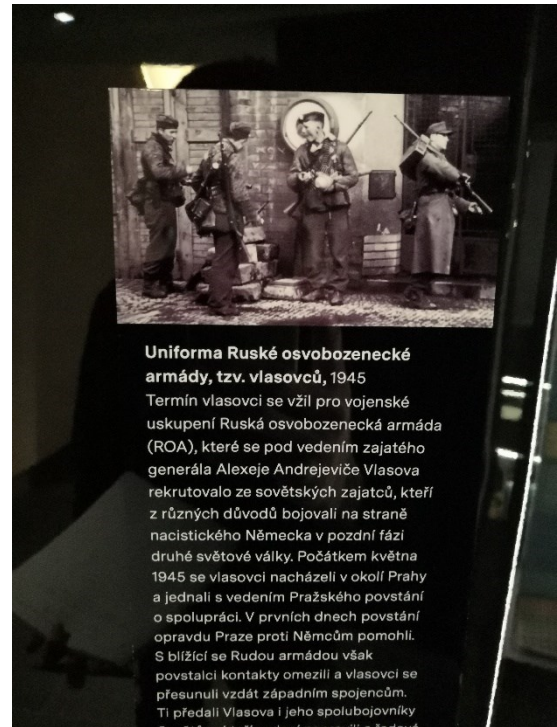


Abb. 34: Reproduktion der Fotografie mit Teil des Labels und Objekttextes (P3)

P4: Maiaufmarsch

Ein drittes und letztes Beispiel für Fotos auf den Labels bietet das Label für ein Propagandagemälde des Maiaufmarsches 1950 in Prag. Das Gemälde zeigt leicht erkennbar den Wenzelsplatz in Prag mit Blickrichtung zum historischen Gebäude des Národní Muzeum, der Platz ist voll mit Menschen, die rote Transparente oder rote Fahnen tragend in ausgerichteten Reihen auf die betrachtende Person zu marschieren. Das Label samt einem Foto im Hochformat ist auf einer Höhe von ca. 1 m angebracht und somit eher am unteren Rand des Gemäldes ausgerichtet. Der englische Text des Labels lautet: „**May Day in Prague, author Josef Arnet, 1950, oil on canvas**“. Das Foto am Label zeigt jedoch ein anderes Bild: einen Platz voller Menschen, die allerdings eine sehr heterogene Masse bilden, viele Transparente sind nur perspektivisch verzerrt sichtbar, hängen durch oder sind auf weißem Stoff gemalt. Am Foto sind keine geraden Reihen erkennbar, sondern eine Menschenmenge mit Fahnen und Transparenten, die sich organisch in Richtung der fotografierenden Person zu bewegen scheint. Labelangaben zum Foto fehlen ebenso wie bei den vorhergehenden Beispielen.



Abb. 35: Ausgestelltes Gemälde des Mai-Aufmarsches (P4)

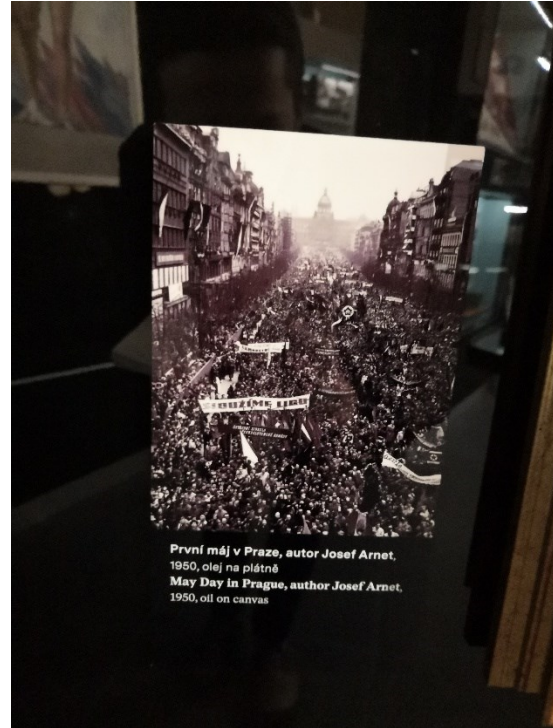


Abb. 36: Reproduktion der Fotografie am Label (P4)

P5: Hand eines verschütteten Menschen

In einer querformatigen Vitrine auf einer Sichthöhe von 1,60 m bis ca. 2,20 m mit einer Länge von ca. 1,2 m sind eine weiße Armschleife mit den roten Großbuchstaben „RG“ draufgedruckt, ein dunkelgrauer Stahlhelm mit dem Tschechoslowakischen Staatswappen seitlich und einem großen, sichtbaren Ausschussloch ausgestellt. Beide Objekte sind auf je einem aufgestellten Stück eines durchsichtigen Plexiglas-Rohrs präsentiert – die Armbinde rund herum, der Helm auf einem Stück. Hinter den beiden Objekten hängt eine Reproduktion einer Fotografie an der Vitrinenrückwand und daneben steht ein geöffneter weinroter Schutzkoffer mit einer Sargförmigen Urne im Inneren. Die Urne hat eine gut leserliche Aufschrift, in deren erster Zeile „Terezín“ steht. Ein Text rechts neben der Vitrine erklärt, dass es sich dabei um eine Urne aus dem Jahr 1946 mit Asche von Opfern aus einer Stollenanlage nahe dem Konzentrationslager Theresienstadt/Terezín handelt. Auf der linken Seite der Vitrine findet sich ein Sammellabel für zwei Objekte – den Helm und die Armbinde, mit folgenden Wortlauten: „**Helmet of a participant in the 1945 Prague uprising**“, sowie „**Revolutionary guards' armband, 1945**“. Unkommentiert ist wiederum die Fotografie an der Vitrinenrückwand hinter den beiden Objekten. Sie ist ca. 45 x 45 cm groß, das Kernmaterial wirkt wie ein millimeterdünner schwarzer Kunststoff, die Oberfläche ist glänzend und die Ecken mit einem ca. 5mm Radius abgerundet. Die Fotografie zeigt eine Hand, die senkrecht aus nasser Erde herausragt. Die Hand selbst ist ebenfalls von nasser Erde überzogen und wirkt leblos. Im Vordergrund ist Erde und feines Geröll zu sehen, im Hintergrund geht die Erdlandschaft in eine ebenso kontrastlose

Wand über, an zwei Stellen im Hintergrund und auf die Hand in der Bildmitte fällt Licht von oben herab. Zur Fotografie gibt es keine Label und auch sonst keinen Kontext.



Abb. 37: Vitrine mit Armbinde, Foto-Reproduktion, Stahlhelm und Urne (P5)



Abb. 38: Schaufenster mit waagrecht geteiltem Großformat im Hintergrund (P6)

P6: Schaufenster

Das ca. 1,80 x 1,80 m große Schaufenster befindet sich im Ausstellungsteil vor 1968 und ist durch zwei metallgerahmte, dunkelbraun lackierte Schaufenstertüren geschlossen. Darin befinden sich im Vordergrund verschiedene dreidimensionale Objekte, wie ein Einkaufskorb mit Waren, verschiedene Schuhe, gestapelte Dosen, Blumen oder eine Metallbüste. Diese stehen am Boden und auf zwei Regalbrettern, die auf unterschiedlichen Höhen an die Schaufensterrückwand montiert sind. Diese Rückwand ist mit Propagandaplakaten, Werbeplakaten, einem Schriftplakat zur Reststoffsammlung sowie zwei großformatigen Fotografien fast vollständig bedeckt. Eine Fotografie ist auf ca. 60 x 110 cm Querformat vergrößert und zeigt ein Detail einer Auslage mit Schuhen und den dazugehörigen Preisen, es ist rechts von zwei Plakaten und dem zweiten Foto überlagert. Dieses zweite Foto zeigt einen Mann hinter der Theke eines Geschäftes, im Hintergrund hängen Würste an der Wand, im Vordergrund sind die von Kopftüchern bedeckten Hinterköpfe von Frauen zu sehen. Aufgrund eines der in der Auslage angebrachten Regalbretter wurde dieses hochformatige Foto in zwei Teile geschnitten: der Teil oberhalb des Bretts misst ca. 110 x 50 cm, der untere Teil 110 x 80 cm, dazwischen ist ein Abstand von ca. 5 cm, um den der untere Teil verschoben wurde. Zusätzlich ist der obere Teil von Objekten auf dem Regalbrett teilweise verdeckt. Labels haben nur die dreidimensionalen Objekte im Vordergrund, die gesamte „Flachware“ an der Rückwand bleibt unkontextualisiert.

P7: Amputationen und Prothesen

Überlagerte Foto-Reproduktionen an der Vitrinenrückwand finden sich beispielsweise auch im Raum zum Ersten Weltkrieg, an dessen Ende in eine Vitrine mit ca. 1,6 m Länge, 40 cm Höhe und 35 cm Tiefe in die Wand eingelassen ist, die mittlere Schauhöhe beträgt ca. 1,1 m. In der Vitrine liegen drei Objekte: eine Armprothese, ein geöffnetes Kästchen mit chirurgischem Werkzeug und eine Unterarmprothese. An der Vitrinenrückwand sind vier vergrößerte Reproduktionen von Fotos im Querformat angebracht. Am linken Vitrinenrand beginnend ist ein ca. 50 x 30 cm großes Repro auf dem übereinander liegende Körper toter Soldaten zu sehen. Im direkten Hintergrund sind Felsen und einzelne Bäume zu erkennen. Dieses Repro wird ca. 5 cm von einer auf 40 x 20 cm vergrößerten Fotografie überlagert, auf der Soldaten auf einer Lichtung zu sehen sind, die sich teilweise gegenseitig stützen. Dieses Repro überlagert wiederum auf der anderen Seite auch das nächste Foto um 5 cm, das wieder das Format 50 x 30 cm hat. Es zeigt verwundete Soldaten, die auf Tragen vor einem Sanitätszug liegen und wird auf der anderen Seite vom letzten Foto auch ca. 5 cm überlagert. Dieses ist auf eine Größe von ca. 30 x 20 cm reproduziert und zeigt ein Gruppenfoto von weiß gekleidetem Sanitätspersonal in einem Operationssaal. Während jedes der dreidimensionalen Objekte in der Vitrine ein Label hat, gibt es zu den vier Fotografien keinerlei Informationen.



Abb. 39: Vitrine mit Prothesen, Chirurgischen Instrumenten und Foto-Reproduktionen als Hintergrund (P7)



Abb. 40: Bodenvitrine mit Foto-Reproduktionen und Munitionsteilen (P8)

P8: Prager Aufstand

In der Ausstellung sind auch immer wieder Bildschirme und Vitrinen in den Boden eingelassen. So gibt es beispielsweise zum Prager Widerstand 1945 eine dieser ca. 70 x 110 cm großen Bodenvitrinen, die ca. 20 cm tief sind. In dieser Vitrine befinden sich 15 Reproduktionen auf Fotopapier, die unterschiedliche Formate und Größen von ca. 15 x 15 cm bis 40 x 30 cm haben. Die Fotos liegen dabei locker teilweise auch überlappend, der Großteil der Fotos liegt aus der Position der betrachtenden Person in unterschiedlichen Winkeln nach rechts oben gedreht in

der Vitrine, nur zwei Fotos liegen in nach rechts unten gedrehter Ausgerichtet. Die Fotos zeigen Barrikaden, Zerstörung an Gebäuden, Dokumente, bewaffnete Menschen in Zivilkleidung sowie Verwundete oder Tote und liegen in verschiedenen Winkeln teilweise übereinander. Ein Foto einer Barrikade auf einer Straße ist zweimal vorhanden, exakt das Bild, nur in unterschiedlicher Helligkeit. Auf den Fotos liegen sieben Patronen, Hülsen oder Munitionsteile in der Vitrine verteilt. Das Label ist in weißer Schrift auf durchsichtiger Folie, direkt auf der Glasscheibe oberhalb der Objekte angebracht, der englische Text lautet: „**Cartridges from the Prague Uprising, 1945**“.

P9: Frauen in Uniform

Im Raum zum ersten Weltkrieg befinden sich auf der linken Seite mehrere Vitrinen in einer senkrecht stufenförmig nach hinten springenden Wandverkleidung. Auf der den Besucher*innen zuerst zugewandten Seite sind jeweils die Vitrinen und beispielsweise Reproduktionen von Plakaten angebracht. Geht man an den Vitrinen vorbei und blickt dann zurück, so ist auf der seitlichen Fläche jeder der vier senkrechten Stufen ein Teil eines großformatigen Fotos angebracht. Insgesamt hätte das Foto eine Größe von 1,5 x 3 m im Hochformat und zeigt Frauen in Uniformen (vermutlich Post oder Verkehrsbetrieb). Das Foto ist allerdings von keinem Punkt im Raum als Ganzes zu sehen, da sich die Einzelteile aufgrund ihrer mehrdimensionalen Verschiebung perspektivisch nicht ergänzen. Label oder Kontext zur Fotografie gibt es nicht.



Abb. 41: Teile einer großformatigen Foto-Reproduktion an den Seitenflächen des Displays (P9)



Abb. 42: Frontaler Blick auf die räumlich versetzten Teile der Foto-Reproduktion (P9)

P10: Szenografie zu 1918

Am Beginn des Raumes ab 1918 befindet sich an einer Wand ein gestalterischer Aufbau einer Häuserfassade, die unteren 2 m sind weiterhin mit schwarzen Tafeln verkleidet, wie auch der Rest der Ausstellung, ab 2m aufwärts sind ein quer verlaufendes Gesimse und darüber zwei Fenster mit offenen Fensterflügeln und weiterem Außenstuck zu sehen. Aus den geöffneten Fenstern hängen rot-weiße Fahnen herunter, in den Fenstern und auf der Wandfläche dazwischen sind vergrößerte Ausschnitte von Fotografien zu sehen.

Im linken Fenster sind ein Mann und eine Frau mit Kopftuch zu sehen, die nebeneinander stehen und herausblicken, im zweiten Fenster ein Mann, der ein größeres Doppeladler-Schild in den Händen hält, das nicht vollständig durch die Fensteröffnung zu sehen ist. Zwischen den beiden Fenstern befindet sich ein Original-Schild eines K.K. Post- und Telegrafenamts mit Doppeladler, überlagert wird es von einem Foto-Cut-out das drei junge Männer zeigt. Der Mann auf der linken Seite steht mit dem Rücken zur Kamera, mit einer Hand zeigt er nach oben und überlagert damit die linke untere Ecke des K.K.-Schilds. Den anderen Arm streckt er in Richtung der weiteren Personen. Der junge Mann in der Mitte steht seitlich zur Kamera und zeigt mit einem Stock ebenfalls nach oben. Der dritte steht halb hinter dem mittleren Mann, hat eine Hand auf dessen Rücken gelegt und blickt in die Kamera.

Auf einem Label unter der Fassade ist angemerkt, dass das Schild des Post- und Telegrafenamtes eine Leihgabe aus dem Post Museum der tschechischen Post ist. Zur Fotografie hinter dem rechten Fenster ist ebenfalls die gleiche Lizenzgeber-Institution genannt, sowie das Aufnahmedatum, der Ort, der Name der abgebildeten Person und der Kontext, dass es sich um eine Postkarten-Fotografie handelt. Zu den Fotografien im linken Fenster und in der Mitte der Fassade gibt es keinerlei Angaben.



Abb. 43: Kulisse einer Hausfassade mit einer Zusammenstellung aus einem Original und einem Cut-Out in der Mitte (P10)

Literaturverzeichnis

Monografien, Sammelbände und Aufsätze:

Jens BISKY, Zwanzig Jahre danach in: Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, 5-6/2021, Hamburg 2021, S 3-16.

Peter GEIMER, Was aus dem Rahmen fällt. Fotografische Zeugenschaft und das Wissen der Schrift, in: Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, 5-6/2021, Hamburg 2021, S 32-55.

Debora HARTMANN u.a., Zeitgeschichte ausstellen, in: Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, 5-6/2021, Hamburg 2021, S 58-70.

Hans Walter HÜTTER/Harald BIERMANN, Historische Ausstellungen in Deutschland, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke, Bielefeld/Berlin 2022, S 10-45.

Martin LÜCKE/Irmgard ZÜNDORF, Einführung in die Public History, Göttingen 2018.

Reinhard MATZ/Bernd STIEGLER (Hg.), Fotografien Verstehen, Köln, 2017.

Gerhard PAUL, Bildermacht. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Göttingen 2013.

Gerhard PAUL, Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel, Göttingen, 2016.

Gerhard PAUL (Hg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.

Lilijana RADONIC/Heidemarie UHL, Das umkämpfte Museum. Zeitgeschichte ausstellen zwischen Dekonstruktion und Sinnstiftung, Bielefeld, 2020.

Jana SCHOLZE, Kultursemiotik. Zeichenlesen in Ausstellungen, in: Joachim BAUR (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S 121-148.

Thorsten SMIDT, Dramaturgie statt Überwältigung, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke, Bielefeld/Berlin 2022, S 68-77.

Nora STERNFELD/Luisa ZIAJA [Hg.], Fotografie und Wahrheit. Bilddokumente in Ausstellungen, Wien, 2010.

Nora STERNFELD, „Verbrechen der Wehrmacht“. Eine Ausstellung als Diskursintervention, in: Lisa BOLYOS/Katharina MORAWEK (Hg.), Diktatorenpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus, Wien 2012, S 114-116.

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland [Hg.], Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945, 3. Auflage, Bonn 2021.

Thomas THIEMEYER, Grenzpfähle der Tabuzone. Vom schwierigen Umgang mit Krieg, Gewalt und toten Körpern im Museum, in: Gesine KRÜGER/Thomas HAUSCHILD (Hg.), Historische Anthropologie. Kultur-Gesellschaft-Alltag, Heft 2/2010, 18. Jahrgang, Köln u.a., 2010, S 227.

Thomas THIERMAYER, Geschichtswissenschaft. Das Museum als Quelle, in: Joachim BAUR (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S 73-94.

Markus WURZER, Fotografie, in: Marcus GRÄSER/Dirk RUPNOW (Hg.), Österreichische Zeitgeschichte – Zeitgeschichte in Österreich. Eine Standortbestimmung in Zeiten des Umbruchs, Wien, 2021, S 448-466.

Online-Ressourcen:

Omer BARTOV u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“, o.O. 2000, S 20.
<https://docplayer.org/5935030-Bericht-der-kommission-zur-ueberpruefung-der-ausstellung-vernichtungskrieg-verbrechen-der-wehrmacht-1941-bis-1944.html> (3.4.2022)

Elena DEMKE, „Sprung in die Freiheit“ versus „Menschliche Mauer“ – Foto-Ikonen zum Mauerbau aus West und Ost. Anregungen zur Bildinterpretation im Geschichtsunterricht, S 4-6. <https://www.zeitzeugenbuero.de/fileadmin/zzp/pdf/Bildinterpretation.pdf> (17.4.2022)

Gerhard PAUL, Visual History. Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 13.3.2014.
http://docupedia.de/zg/paul_visual_history_v3_de_2014 (2.4.2022)

Haus der Geschichte Österreich, Lexikon zur Zeitgeschichte:

Jens JÄGER, Fotografie wird Massenmedium in den 1920er Jahren
https://www.hdgoe.at/fotografie_massenmedium_1920er-jahre (24.4.2022)

Petra BOPP, Private Fotografie im Nationalsozialismus
https://www.hdgoe.at/privatfotografie_ns (24.4.2022)

Petra BOPP, Der Krieg in Farbe, Lexikonbeitrag
https://www.hdgoe.at/krieg_in_farbe (24.4.2022)

Abbildungsverzeichnis

Bei allen Abbildungen in der Arbeit handelt es sich um Arbeitsfotografien aus den besuchten Ausstellungen. Diese haben im Original eine Größe von je 4608 x 3456 Pixel im Hoch- bzw. Querformat. Alle Fotografien wurden vom Autor der Arbeit selbst aufgenommen und sind in angepasster Größe aber in unbeschnittener Form gezeigt.

Aufnahmeort und Datum sind für folgende Fotografien:

Abb. 1–14: Haus der Geschichte, Bonn, 29.1.2022

Abb. 15–29: Zeitgeschichtliches Forum, Leipzig, 2.2.2022

Abb. 30–43: Národní Muzeum, Prag, 3.2.2022

Abb. 1: Großformatige Reproduktion eines US-Siegesfotos aus Nürnberg (B1)	67
Abb. 2: Rechter Teil des Fallschirmspringer-Repros mit Ziegelsteinruinen im Vordergrund. Das Ausstellungsfoto wurde aus einem höherliegenden Stockwerk aufgenommen (B2)	67
Abb. 3: Nische mit Hintergrundrepro eines Fotos der Nürnberger Prozesse (B3)	68
Abb. 4: Cut-Outs von Soldaten mit Hitlerbüsten vor einer mehrfach überlagerten Foto-Reproduktion im Hintergrund (B4)	68
Abb. 5: Geteiltes Großformat des Dreimächtehandschlags der Potsdamer Konferenz (B5) ..	70
Abb. 6: Fotografien im Übergang der linken zur vorderen Wand des NS-Kubus (B6)	71
Abb. 7: Drei der Fotografien an der rechten Wand im NS-Kubus (B6)	71
Abb. 8: Reproduktion des gestückelten Panoramafotos mit doppelten Bildteilen (B7)	72
Abb. 9: Drei Reproduktionen von "Trümmerfrauen" mit ergänzendem Text (B8)	73
Abb. 10: Foto-Reproduktion von Männern auf der Kölner Domplatte in Zusammenstellung mit fremdenfeindlichen Objekten und Berichten (B9)	73
Abb. 11: Fotografie zweier Frauen vor Kunstwerken, darunter der dazugehörige Text (B10)	75
Abb. 12: Offensichtlich bearbeitete Foto-Reproduktion des "Mauerspringers" (B11)	75
Abb. 13: Die zwei Bildschirme der Station "10 Jahre Wiederaufbau" (B12)	76
Abb. 14: Die zwei Bildschirme der digitalen Station mit Fotografien der Grenze (B13)	76
Abb. 15: Nische mit einer Foto-Reproduktion zur Potsdamer Konferenz (L1)	78
Abb. 16: Nische mit einer Foto-Reproduktion zum Zwischenfall am Checkpoint Charlie (L1)	78
Abb. 17: Leuchtkasten mit Fotografie vor dem Brandenburger Tor (L2)	79
Abb. 18: Leuchtkasten mit Fotografie demonstrierender Menschen (L2)	79
Abb. 19: Foto-Reproduktion eines geschmückten Hauses als Nischenhintergrund (L3)	80
Abb. 20: Großformat von Betriebskampfgruppen vor dem Brandenburger Tor (B4)	80
Abb. 21: Fotoalbum und Text zu Kirchensprengung(en) in einer Vitrine (L5)	82
Abb. 22: Fabriksfenster mit der Reproduktion einer Hochofenfotografie dahinter (L6)	83
Abb. 23: Fabriksfenster mit der Foto-Reproduktion einer Bergbaumaschine dahinter (L6) ..	83
Abb. 24: Blick in eine der Ausstellungs-nischen (L7)	84
Abb. 25: Ähnlich zu Schiebetüren stehen die Farbfotografien vor den schwarz-weißen Fotografien (L7)	84

Abb. 26: Weg der Besucher*innen zum geteilten Großformat (L8)	85
Abb. 27: Nische mit dem Großformat im Hintergrund sowie der Hands-On Station rechts unten (L9).....	86
Abb. 28: Hands-On Station in Form eines drehbaren Prismas mit sechs Fotografien (L9).....	86
Abb. 29: Anordnung von Objekten zu linksextremer und rechtsextremer Gewalt (L10)	88
Abb. 30: Schützengraben-Kulisse zu Beginn der Ausstellung, rechts im Foto ist das Periskop mit eingebautem Screen zu sehen (P1)	89
Abb. 31: Flagge in der Vitrine auf der linken Seite und rechts daneben das Label mit Foto (P2)	90
Abb. 32: Label der Flagge mit Foto-Reproduktion (P2).....	90
Abb. 33: Vitrine mit u.a. einer Uniformjacke der Vlasovtsy (P3)	91
Abb. 34: Reproduktion der Fotografie mit Teil des Labels und Objekttextes (P3)	91
Abb. 35: Ausgestelltes Gemälde des Mai-Aufmarsches (P4)	92
Abb. 36: Reproduktion der Fotografie am Label (P4)	92
Abb. 37: Vitrine mit Armbinde, Foto-Reproduktion, Stahlhelm und Urne (P5).....	93
Abb. 38: Schaufenster mit waagrecht geteiltem Großformat im Hintergrund (P6)	93
Abb. 39: Vitrine mit Prothesen, Chirurgischen Instrumenten und Foto-Reproduktionen als Hintergrund (P7).....	94
Abb. 40: Bodenvitrine mit Foto-Reproduktionen und Munitionsteilen (P8).....	94
Abb. 41: Teile einer großformatigen Foto-Reproduktion an den Seitenflächen des Displays (P9)	95
Abb. 42: Frontaler Blick auf die räumlich versetzten Teile der Foto-Reproduktion (P9).....	95
Abb. 43: Kulisse einer Hausfassade mit einer Zusammenstellung aus einem Original und einem Cut-Out in der Mitte (P10)	96

Lebenslauf

Markus Fösl (geboren 1992) studierte von 2012–2018 Lehramt Physik/Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung an der Paris Lodron Universität Salzburg. Von 2016 bis 2018 war er als Vermittler im Salzburg Museum, von 2017 bis 2018 als Rundgangsleiter an der Dokumentation Obersalzberg sowie bei weiteren Vermittlungsprojekten in der Stadt Salzburg tätig. Seit 2018 ist er Teil des Vermittlungsteams im Haus der Geschichte Österreich und realisiert zeitgeschichtliche Ausstellungsprojekte. Derzeit ist er Teil des laufenden /ecm-Masterlehrgangs (educating/curating/managing) 2020-22 an der Universität für Angewandte Kunst Wien.