

# Geschichtsausstellungen

## Zum ‚Elend der Illustration‘<sup>1</sup>

„Any museum, any museum at all, makes me sad. [...] Museums are a locus of dislocated fragments [...].“<sup>2</sup>

### Probleme

Wie auch immer Geschichtsausstellungen<sup>3</sup> heißen mögen, ob *Aufbruch zur Freiheit*<sup>4</sup> oder *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*<sup>5</sup>, sie haben ein gemeinsames Problem: Sie wollen Geschichte darstellen. Die Frage, ob Geschichte überhaupt ausstellbar ist, beziehungsweise unter welchen Bedingungen Geschichtsausstellungen möglich sind, ob es sich um Rekonstruktionen handelt, um Modelle von Geschichte, sind Fragen, die selten zur Sprache kommen. Auch die Funktion von Bildern beziehungsweise Objekten sowie der Texte in einer Geschichtsausstellung werden kaum thematisiert. Nicht nur Texte und Bilder konstituieren eine Ausstellung, sondern auch der Raum, in dem sie gezeigt wird. Doch wird über die Machart von Ausstellungen, über gekonnte oder ungekonnte Zusammenstellungen von Bildern und Texten gar nicht debattiert, wie es z. B. aus der Filmkritik bekannt ist. Da Ausstellungen ephemere Ereignis-

1 Der Titel bezieht sich auf einen Aufsatz von Horst Bredekamp und Franziska Brons: Fotografie als Medium der Wissenschaft. Biologie und das Elend der Illustration, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, 365–381.

2 James A. Boon: Why Museums Make Me Sad, in: Ivan Karp/Steven D. Lavine (Hrsg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museums Display*, Washington/London 1991, 256.

3 Den Begriff ‚historische Ausstellung‘ möchte ich vermeiden, da an ihm nicht deutlich wird, um welche Art Ausstellung es sich handelt. Bei Filmen ist der Historienfilm klar als Spielfilm definiert, der einen historischen Stoff zum Inhalt hat. Filme, die sich mit Geschichte beschäftigen, erhalten die Bezeichnung ‚Dokumentarfilm‘.

4 Vgl. Kat. 1948. *Aufbruch zur Freiheit*, hrsg. v. Lothar Gall, Frankfurt a. M. 1998.

5 Vgl. Kat. *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, hrsg. v. Hannes Heer/Klaus Naumann, Hamburg 1995.

nisse sind, die ganz selten dokumentiert werden, ist es schwierig, mit ihnen oder gegen sie zu argumentieren. Einen Versuch ist es dennoch wert, sich mit den Bedeutungen der verschiedenen Narrative zu beschäftigen, die die Erzählung einer Ausstellung konstituieren.

## „Dokumentarische“ Erzählung oder „fiction making“?

Ohne Zweifel hat das, was wir unter historischem Ereignis verstehen, wirklich stattgefunden. Doch die Frage, ob wir in der Lage sind, dieses Ereignis in seiner Fülle zu rekonstruieren, läßt sich keinesfalls positiv beantworten. Eine historische Rekonstruktion – ob in Texten oder Bildern – enthält zwangsläufig nur Teile der Wirklichkeit.<sup>6</sup> Auch die in einer Ausstellung benutzten Elemente wie Film, Gemälde, Fotografie usw. können das Gewesene nicht in seiner Fülle darstellen. Erschwert wird die Lage dadurch, daß die überkommenen Bruchstücke einer vergangenen Epoche ihres Zusammenhangs beraubt sind. Der Hut Napoleons ist zwar ein Zeitzeugnis, doch wird man an ihm nicht seine Geschichte nachvollziehen können, schon gar nicht die Geschichte Napoleons. Diese Voraussetzungen zwingen den Kurator dazu, das Modell einer Erzählung zu entwickeln und für die Ausstellung Quellen bzw. Fragmente aus der Überlieferung auszuwählen, die sein Modell verständlich machen und veranschaulichen sollen.

Neben den genannten Problemen ist auch der Betrachter in die Überlegungen mit einzuschließen, denn er kommt mit vielfältigen Voraussetzungen, seinen Erfahrungen und auch seinem Wissen in die Ausstellung. So könnte man mit Michael Baxandall sagen: „First, there are the ideas, values, and purposes of the culture from which the object comes. Second, there are the ideas, values, and, certainly, purposes of the arrangers of the exhibition. [...] Third, there is the viewer himself, with all his own cultural baggage of unsystematic ideas, values and, yet again, highly specific purposes.“<sup>7</sup>

Alexander Kluges Bemerkungen zum Film folgen ähnlichen Überlegungen: „Ein Dokumentarfilm wird mit drei ‚Kameras‘ gefilmt: der Kamera im technischen Sinne (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungs-Kopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf den Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, daß der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er fotografiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei, z. T. gegeneinander laufenden Schematismen einen

6 Vgl. Hayden White: Das Ereignis der Moderne, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hrsg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, 200.

7 Michael Baxandall: Exhibiting Intentions. Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects, in: Karp 1991 (wie Anm. 2), 32.

Tatsachenzusammenhang. Alle übrigen möglichen Tatsachen und Tatsachenzusammenhänge werden ausgegrenzt. Der naive Umgang mit Dokumentation ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen.“<sup>8</sup>

Historiker wie Ausstellungsmacher oder Filmer statten ihr Material also mit Bedeutung aus: „Weder die Ordnung und Sinnhaftigkeit des historischen Diskurses noch die des (narrativen) Dokumentarfilms haben daher zwingend mit der Prozeßhaftigkeit des Realen zu tun. Daß es bei beiden so erscheint, ist lediglich das Ergebnis ihrer prinzipiellen ‚fiction making activity‘.“<sup>9</sup>

Daß ‚fiction making‘ die Aneignung der Welt bedeutet, also immer und überall stattfindet, hat die Neurologie bestätigt. „Das Gehirn entwirft Modelle der Welt, vergleicht dann die einlaufenden Signale mit diesen Modellen und sucht nach den wahrscheinlichsten Lösungen. Diese müssen nicht unbedingt mit der physikalischen Realität übereinstimmen – und tun dies in vielen Fällen auch nicht, denn es kommt vorwiegend darauf an, die Variablen zu bewerten, die für das Verhalten relevant und für das Überleben dienlich sind.“<sup>10</sup>

Die Neurologie weist also darauf hin, daß sich unser Gehirn eine eigene Plausibilität schafft, die auf jeden Fall nicht die vollständige Realität widerspiegelt. Übertragen auf Ausstellungen heißt dies, daß auch sie Konstruktionen, ‚fiction making‘ sind, Modelle, die eine Möglichkeit der Welterklärung liefern.

## Das Bild<sup>11</sup>

Bilder sind Ergebnisse von Reflexionen. Sie enthalten unendlich viele Möglichkeiten der Interpretation, die niemals ausgeschöpft scheinen.<sup>12</sup> Roland Barthes schreibt in seinem Buch *Sprache der Mode*: „Bekanntlich hat ein Bild [...] stets mehrere Wahrnehmungsebenen [...] Mit anderen Worten, *der Sinn eines Bildes ist niemals eindeutig*.“<sup>13</sup>

8 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt a. M. 1975, 202.

9 Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie, in: Eva Hohenberger (Hrsg.), Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, 22. Den Begriff ‚fiction making‘ zitiert Eva Hohenberger aus William Howard Gunn: A Cinema of Nonfiction, Rutherford N. J. 1990, 133. Das Buch von Hayden White: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen, Stuttgart 1986 von Reinhard Koselleck herausgegeben, benennt schon im Titel das Problem des Unterschiedes zwischen der tatsächlich sich ereignenden Geschichte und deren Interpretation.

10 Wolf Singer: Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung, in: Maar/Burda 2004 (wie Anm. 1), 75.

11 Mit Bild meine ich nicht allein die Fotografie, sondern auch Filme, Gemälde, Graphiken usw., also das, was die Bildwissenschaft als ihren Gegenstand beschreibt.

12 Vgl. hierzu Mirjam Schaub: Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare, München 2003, 11.

13 Roland Barthes: Die Sprache der Mode, Frankfurt a. M. 1985, 23; Hervorhebung im Original. Zu dem Problem von Bild und Anschauung vgl. Max Imdahl: Ikonik. Bilder und

Die Uneindeutigkeit des Bildes scheint ein zentrales Problem zu sein, wenn es in den Zusammenhang von Geschichtsdarstellungen gestellt wird, da es in der Erzählung auf Eindeutigkeit reduziert wird oder nur illustrativen Wert hat.

Ein Beispiel: Francisco José Goyas Bild *Der 3. Mai 1808* (1814, Madrid, Prado) zeigt eine Exekution. Der Bildtitel verweist auf das Ereignis. Goya setzte mit seinem Bild den Aufständischen vom 2. Mai 1808 gegen Napoleon ein Denkmal. Da es scheinbar Ereignisgeschichte abbildet, wird es für die Ereignishistorie interessant, und ohne Zweifel könnte dieses Bild seinen Platz in einer Ausstellung zu dem Thema *Spanien im Mai 1808* finden. In Beschreibungen dieses Krieges wird Goyas Meisterwerk so auch regelmäßig reproduziert. Dabei wird offenbar völlig vergessen, daß zwischen Ereignis und Bildentstehung sechs grausame Kriegsjahre vergangen sind. Dieser Aspekt, wie auch alle weiteren möglichen Deutungen des Bildes werden bei der Illustration des Ereignisses – wie oben beschrieben – außer Acht gelassen.

Die Frage nach der Authentizität des Bildes – stellt es das dar, was ich zeigen will – und die Frage nach der Definition des Dokumentarischen<sup>14</sup> sind also zentrale Fragen in Geschichtsausstellungen. In der Formulierung „Kino des authentischen Bildes“<sup>15</sup> ist der leise Spott an der Bildgläubigkeit bemerkbar, die schlechte Filme wie schlechte Ausstellungen auszeichnet. „Die Behauptung, die Filmbilder seien gegenwärtig und machten selbst ‚die Vergangenheit‘ gegenwärtig, entlarvt nichts anderes als den Wunsch, eine trivialisierte Vorstellung sowohl des Realen als auch dessen, was Realzeit sein könnte, zu entwickeln.“<sup>16</sup> Daß das Bild weder beweisen, noch zeigen kann, wie es wirklich gewesen ist, mag banal sein, doch gehen Ausstellungsmacher oft davon aus, die Art und Weise, wie eine Fotografie bzw. ein Film entsteht, verleihe dem Material Authentizität. Die Kamera verfolgt ein Ereignis, der Filmstreifen läuft durch den Apparat und filmt den Gang der Dinge.<sup>17</sup> „Als Produkte von mechanischen und chemischen

ihre Anschauung, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1994, 300–324. Mit dem Problem der Wahrnehmung von Bildern beschäftigte sich bereits Panofsky 1925, s. Erwin Panofsky: Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 18, 1925, 129–161.

14 Zur Frage und des Problems der ‚Authentizität‘ vgl. Horst Bredekamp: Bildakte als Zeugnis und Urteil, in: Kat. Mythen der Nationen. 1949 – Arena der Erinnerungen, hrsg. v. Monika Flacke, Deutsches Historisches Museum Berlin 2004, Mainz 2004, 45–51 (Photographie, oder: Die Problematik der Betrachtung). Vgl. auch Hohenberger 1998 (wie Anm. 9), insbes. 26.

15 Trinh T. Minh-Ha: Die verabsolutierende Suche, in: Hohenberger 1998 (wie Anm. 9), 308.

16 Schaub 2003 (wie Anm. 12), 184.

17 Kritische Anmerkungen hierzu: Gertrud Koch: Nachstellungen – Film und historisches Moment, in: Hohenberger/Keilbach 2003 (wie Anm. 6), 217–218.

Prozessen, also dem menschlichen Eingriff weitgehend entzogenen Vorgängen, wirken Fotos per se als mit einem Wahrheitsgehalt ausgestattet, der instinktiv auch durch ihren statischen, der Analyse zugänglichen Charakter bestärkt wird. [...] Der Wahrheitsgehalt von Fotografien an sich ist nicht höher als der von Filmen oder Denkmälern.“<sup>18</sup>

## Das Objekt und der Text – Zwei Narrative

Texte sind in einer Ausstellung im allgemeinen Ausführungen, die das gestellte Thema abhandeln, sie sind das inhaltliche Gerüst und folgen einer hierarchischen Ordnung. Dem Einleitungstext folgen Texte zu den einzelnen Kapiteln und schließlich zu den Objekten. Die Texte helfen dem Betrachter, sich über den Gegenstand der Ausstellung und über die Argumentationslinie zu orientieren.

Da Texte immer für die gerade vorzubereitende Ausstellung geschrieben werden, beschreiben sie stets eine Position der Gegenwart zur Vergangenheit, und zwar meist die des Kurators.

Die Bilder, Objekte oder auch Quellen etc. helfen dem Kurator, dem Betrachter eine visuelle Vorstellung des historischen Geschehens zu geben, die die Sicht des Kurators plausibel zu machen, Emotionen zu erzeugen oder den Text schlichtweg zu illustrieren. Geht der Kurator mit schriftlichen Quellen in der Regel kritisch um, wird ihm der Umgang mit den Bildern zum Problem. Historische Faktizität ist sicher schwer aus den Bildern zu gewinnen, da sie meist uneindeutig sind. Allerdings unternehmen die allermeisten Ausstellungsmacher nicht einmal den Versuch, die Position der Bilder zu klären. Deutlich wird dies an Einleitungs-, Kapitel- oder Objekttexten, in denen selten Informationen über die Bilder oder Objekte, etwa Entstehungsbedingungen, enthalten sind. Da der Text fast immer thematisch, ereignisgeschichtlich oder chronologisch argumentiert, wird z. B. Goyas Bild zum 3. Mai 1808 fast zwangsläufig zu einem Ereignisbild reduziert. Es wird einzig und allein dazu verwendet, die Geschehnisse zu ‚vergegenwärtigen‘. Die Uneindeutigkeit des Bildes wird zugunsten einer von dem Text definierten Eindeutigkeit aufgegeben. Eine Brücke zwischen Bild und Text zu schlagen und damit eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen, gelingt nur den wenigsten Kuratoren von Geschichtsausstellungen.

Daß bestimmte Bilder zur Vergegenwärtigung bzw. Illustration von Ereignissen benutzt werden, hat auch mit den Erwartungen der Zuschauer zu tun, die der Kurator bewußt oder unbewußt einkalkuliert, wie ein Beispiel aus der jüngeren Vergangenheit verdeutlichen mag. In vielen Ausstellungen zum Ver-

18 Bredekamp 2004 (Anm. 14), 45–46.

nichtungslager Auschwitz-Birkenau wird der Text durch die bekannte Fotografie des Lagertors von Auschwitz-Birkenau von Stanisław Mucha illustriert. Auf die Frage, warum er gerade die Fotografie von Stanisław Mucha im Zusammenhang mit seinem erläuternden Text zu Auschwitz zeige, antwortete ein Kurator, er wolle „Auschwitz transparent machen“. Ganz abgesehen davon, daß dies nicht möglich ist, nimmt er die Fotografie, um etwas zu zeigen, was er nicht zeigen kann. Muchas Bild, nach der Befreiung des Lagers 1945 entstanden, zeigt die Einfahrt zu dem Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. Diese Fotografie ist zur „Ikone der Vernichtung“<sup>19</sup> geworden, zum Sinnbild für die Vernichtung der Juden überhaupt. Die Gleichsetzung dieses Bildes vom Lagertor von Auschwitz-Birkenau mit der Judenvernichtung scheint heute fraglos akzeptiert. Weitere Informationen zu dem Bild werden geradezu unterdrückt, da sie den Kontext stören würden. Kaum ein Kurator kennt und benennt die Entstehungsbedingungen der Fotografie Muchas, fast nie wird geschrieben, daß diese Fotografie erst nach der Befreiung des Lagers Auschwitz entstanden ist. Auch der Fotograf wird meist nicht genannt. Die bloße Anwesenheit des Bildes reicht, um das Bildgedächtnis des Betrachters zu mobilisieren. Die Fotografie Muchas hängt hier sozusagen „an den Fäden eines unsichtbaren Textes“<sup>20</sup>, die verhindern, daß die Entstehungszeit und ihr Autor angegeben werden.

Die mit Inhalt aufgeladene Fotografie dient dem zitierten Kurator zur Illustration seines Textes, wobei er auf die Interpretation des Bildes verzichtet. Er vertraut der Rezeptionsgeschichte, die nicht benannt wird. Im schlimmsten Fall ist dem Kurator diese Deutung des Bildes selbst eingeschrieben, das heißt, ihm fehlt die notwendige Distanz, die eine kritisch wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Bild ermöglichen würde. Während dem Text die Funktion der Aufklärung zu dem Thema zukommt, wird das Bild benutzt, um Emotion zu erzeugen und die Zuschauererwartungen zu befriedigen, ohne sie kritisch zu hinterfragen. Daß er damit Geschichtsbilder kritiklos produziert und reproduziert, kommt ihm nicht in den Sinn.

Doch nicht immer sind die Zuordnungen zwischen Bildern und Text so schwierig. Banal wird es, wenn die Geschichte einer Schlacht im Text erzählt wird, und das zugeordnete Schlachtenbild Jahrhunderte später entstanden ist, wenn ein Werbeplakat der Bundeswehr dafür herhalten muß, die Gründung und Struktur der Bundeswehr zu illustrieren, wenn zu einem frühen Brief einer Schriftstellerin das Altersportrait gestellt wird, kurz, wenn es eine Schere zwischen Bild und Text gibt. Das heißt, in Geschichtsausstellungen fehlt zumeist

19 Vgl. hierzu Cornelia Brink: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998.

20 Gottfried Boehm: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder; in: Maar/Burda 2004 (wie Anm. 1), 35. Zur „Verdoppelung der Welt“ durch Fotografie, 36.

jede kritische Auseinandersetzung mit jenen Narrativen, die sie selbst produziert.

## Die Ausstellung

1923 hatte der Künstler El Lissitzky in Berlin angefangen, künstlerische Räume zu gestalten, in denen er die Beziehungen, die zwischen einzelnen Objekten in einem gegebenen Raum bestehen, untersuchte. Sein feinsinnig gestalteter *Prounen-Raum* am Lehrter Bahnhof in Berlin versuchte die Wahrnehmung des Besuchers dieser Ausstellung zu analysieren. Lissitzky entwickelte durch die besondere Anordnung der Objekte im Raum eine Choreographie für den Blick und die Bewegung.<sup>21</sup> „In einer Ausstellung geht man ringsherum. Darum soll der Raum so organisiert sein, daß man durch ihn veranlaßt wird, in ihm herumzugehen.“<sup>22</sup> Diese vielleicht etwas banal erscheinende Aussage zeigt jedoch eine Weisheit, die das Wesen jeder Ausstellung ausmachen sollte, damit die Bilder und deren Anordnung den Betrachter verleiten, in der Ausstellung ‚herumzugehen‘. Die Anordnung der Bilder bzw. Objekte sollte demnach eine innere visuelle Logik haben, die den Betrachter durch die Ausstellung begleitet. Lissitzky befindet sich mit seinen Überlegungen durchaus auf Augenhöhe mit seinen damaligen Zeitgenossen. Das Thema der Bewegung im Raum beschäftigte auch andere Künstler. Etwa gleichzeitig mit Lissitzky produzierte Anfang der 1920er Jahre z. B. der Künstler Hans Richter bahnbrechende abstrakte Filme. Auch sie untersuchten die Wahrnehmung in der vierten Dimension. Was Lissitzky also in seinem *Prounen-Raum* beschäftigte, war gleichzeitig Thema der entstehenden künstlerischen Filmproduktion. Auch andere Künstler suchten mittels verschiedener Medien nach Strategien, die Bewegung im Raum in einen sinnvollen visuellen Ablauf zu binden. Die in den frühen 1920er Jahren entwickelten Konzepte scheinen in der Filmtheorie ihren Platz gefunden zu haben, in der Ausstellungstheorie blieben sie, wie mir scheint, jedoch ohne Folgen. Man ist also noch weit davon entfernt, die Relevanz der Bildchoreographie für eine Ausstellung diskutieren zu können. Die Probleme, die Lissitzky, Richter oder andere in den 1920er Jahren des 20. Jahrhunderts über Wahrnehmung in Raum und Zeit formuliert hatten, bestehen nach wie vor. Der Betrachter sieht sich, sobald er einen Ausstellungsraum betritt, mit einer komplexen visuellen Welt konfrontiert. Er sieht Reihungen, große und kleine Bilder, Bilder, die möglicherweise

21 Das *Abstrakte Kabinett* in Hannover, 1927 errichtet und etwa zehn Jahre später von den Nationalsozialisten zerstört, kann ebenfalls als Versuch verstanden werden, sich mit der sinnlichen Wahrnehmung in Raum und Zeit zu befassen.

22 El Lissitzky-*Prounen-Raum*. Große Berliner Kunstaussstellung 1923, in: El Lissitzky: Maler Architekt Typograph. Erinnerungen Briefe Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, Frankfurt a. M. 1980, 365.

aus verschiedenen Zeiten stammen, Vitrinen mit Objekten usw. Er hat also eine Fülle von Eindrücken zu verarbeiten, die allerdings in einer Ausstellung, anders als im Film, simultan gesehen werden. Das Miteinander, Neben- und auch Nacheinander der Bilder entwickelt für den Betrachter zwangsläufig einen eigenen Horizont. Doch haben die Bildreihungen und Ordnungen im Normalfall in den Geschichtsausstellungen weder eine narrative Struktur, noch werden die Methoden und Kriterien der Auswahl benannt. Dabei ginge es doch gerade hier, wie im Film, um eine ganzheitliche Wahrnehmung. In der Ausstellung *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen* bestimmten z. B. die Bilder der Panzer der sowjetischen Armee die Blickachsen. Auf der einen Seite zeigten Plakate den jubelnden Empfang der Panzer in den zerstörten Straßen von Budapest oder Prag. Diese Bilder, ausnahmslos vor 1989 entstanden, setzten die sowjetische Sicht, nach der die Staaten im Mai 1945 durch die Rote Armee befreit worden waren, ins Bild. Nach dem Fall der Mauer konnten und wollten die nunmehr unabhängigen Staaten der sowjetischen Doktrin nicht länger folgen. In Würdigung dieses Paradigmawechsels zeigte die Ausstellung in der Blickachse zu den beschriebenen Plakaten einen Clip aus dem Film *Der schreckliche Sommer* von Aigars Grauba (2000 gedreht). Er setzte dieser bis 1989 gültigen Befreiungsideologie die nationale Sicht entgegen, die nunmehr nicht mehr von Befreiung, sondern von Okkupation spricht. In dem Clip war die Einfahrt der Panzer in Riga als bedrohliche Situation wahrnehmbar. Auf der visuellen Ebene begründeten die Bilder also den Paradigmawechsel, der sich in den Staaten des Warschauer Paktes nach 1989 vollzogen hatte. In diesem Fall haben Bild- und Geschichtswissenschaft die wechselseitige Herausforderung angenommen, die in Ausstellungen entsteht, und nicht nur die Beziehungen zwischen Bild und Text sehr ernst genommen, sondern auch das Bild selbst.

## Schlußfolgerungen

Durch den sogenannten ‚dokumentarischen Effekt‘<sup>23</sup> entstehen in Geschichtsausstellungen Erwartungen bei den Zuschauern, bestimmte Inszenierungen oder auch bestimmte Bilder wiederzufinden, die das Ereignis vermeintlich abbilden<sup>24</sup> bzw. „transparent“ machen. Dies ist vermutlich der Grund, warum immer wieder die gleichen Abbildungen verwendet werden, ohne daß deren Bedeutungen für das kollektive Gedächtnis analysiert werden. Vielleicht fällt das Problem einer auf der Bildebene nicht vorhandenen narrativen Struktur – an-

23 Zu diesem Begriff von William Howard Guynn vgl. Hohenberger 1998 (wie Anm. 9), 29.

24 Vgl. hierzu Tom Gunning: Vor dem Dokumentarfilm. Frühe Non-Fiction Filme und die Ästhetik der Ansicht, in: Frank Kessler/Sabine Lenk/Martin Loiperdinger (Hrsg.), Anfänge des dokumentarischen Film (= KINtop, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 4, 1995), Frankfurt a. M. 1995, 118.

ders als beim Film – grundsätzlich nicht auf, da sich der Betrachter allein am Text orientieren kann. Vielleicht ist der Grund auch darin zu suchen, daß der Besucher in seinem Kopf einen narrativen Zusammenhang herstellt, da das Gehirn das bekannte wie unbekannte Material, so Wolf Singer<sup>25</sup>, in ein Modell integriert. Die „einlaufenden Signale“ werden mit den Erinnerungen und Erfahrungen im Gehirn verglichen, und der Betrachter wird versuchen, seine Kenntnisse in Beziehung zu dem Gesehenen zu setzen. Die visuelle Gedächtnisspur suggeriert ihm zuverlässig die Botschaft, die vorher eingeübt wurde. Gottfried Boehm schreibt: „Bildkompetenz und Bildkritik werden sich nicht entfalten lassen, wenn der Status des Ikonischen unscharf bleibt und Bilder zwar allerorten eingesetzt werden, ohne daß wir aber hinreichend genau wüßten, wie sie funktionieren.“<sup>26</sup>

So werden die Kuratoren im schlimmsten Fall zu Ideologen, die nicht verstehen, was sie tun, da sie weder die Geschichte noch die Wahrnehmungsgeschichte der Bilder, die sie verwenden, analysieren. Schlimmer noch, sie sind sich dieses Problems nicht bewußt und thematisieren es aus diesem Grunde erst gar nicht. Das visuelle Narrativ in Geschichtsausstellungen aktualisiert die tradierten Erinnerungsmodelle, von denen die Kuratoren behaupten, sie in aufklärerischer Absicht auflösen zu wollen.

Bilder, so schreibt Horst Bredekamp, sind „Kosmen einer eigengesetzlich geschaffenen Semantik“.<sup>27</sup> Diese Kosmen werden solange nicht Gegenstand einer Geschichtsausstellung sein, wie Bild- und Textnarrativ unterschiedlich verwendet werden, und es zu oft keine Unterscheidung zwischen Erinnerung und Dokumentation gibt. Bilder haben ein Eigenleben<sup>28</sup> und lassen sich nur unter bestimmten Bedingungen in eine Geschichtsausstellung integrieren. Solange deren ‚Wahrnehmungsebenen‘ nicht analysiert werden, bleiben die Bilder visuelle Stopps in einer auf den Text konzentrierten Ausstellungswelt. Der komplexe Gegenstand Ausstellung wird zu einer Textmaschine in illustrierendem Ambiente reduziert.

„Aus dieser Spannung zwischen reflexiver Aufarbeitung, Gedächtnisarbeit und ethisch-politischer Verantwortung entsteht die eigentliche Herausforderung, der sich jeder als Historiker, als Bürger und als Mensch zu stellen hat.“<sup>29</sup> Der Kurator kann z. B. die Herausforderung annehmen, indem er eine These

25 Wie Anm. 10.

26 Boehm 2004 (wie Anm. 20), 30.

27 Horst Bredekamp: Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des *iconic turn*, in: Maar/Burda 2004 (wie Anm. 1), 17.

28 Ebd.

29 Étienne François: Meistererzählungen und Dammbüche. Die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg zwischen Nationalisierung und Universalisierung, in: Flacke 2004 (wie Anm. 14), 26.

aufstellt, die er zur Diskussion stellt, er könnte eine Frage stellen, eine Antwort suchen usw. Auf jeden Fall sollte er die Zuschauer bitten „Vertrauen in die Evidenz zu haben, dem Publikum sagen, das habe ich gesehen. [...] Ich sehe das, was geschehen ist, mit meinen subjektiven Augen. Es hat, glaube ich, so stattgefunden. [...] Es ist eine Frage der Ehrlichkeit.“<sup>30</sup> In diesem Sinne sehe ich Geschichtsausstellungen: Es ist eine Frage der Ehrlichkeit. Und so wie die Bilder bis heute benutzt werden, fehlt es an dieser Ehrlichkeit.

30 Interview Jean Rouch, in: G. Roy Levin: *Documentary Explorations. Fifteen Interviews with Film-Makers*, Garden City N.Y. 1971, 135, zit. nach Trinh T. Minh-Ha 1998 (wie Anm. 15), 309.