Sebastian Schönemann

Repräsentation der Abwesenheit

Visualisierungen des Holocaust im sozialen Gedächtnis am Beispiel des Fotos vom Torhaus Auschwitz-Birkenau[1]

Representation of absence

Visualizations of the Holocaust in social memory by the example of the photo from the gatehouse of Auschwitz-Birkenau

Zusammenfassung:
Der vorliegende Beitrag geht von der Beobachtung aus, dass sich im kollektiven Gedächtnis an den Holocaust ein Set wiederholender Visualisierungen verfestigt hat. Bislang ist noch wenig darüber bekannt, inwiefern diese bildsymbolische Ordnung das visuelle Wissen im sozialen Alltag prägt und in welcher Art und Weise es das Deuten und Wissen der Vergangenheit beeinflusst. Anhand der vergleichenden Analyse zweier Gesprächspassagen über das Foto des Torhauses von Auschwitz-Birkenau werden die Vergangenheitskonstruktionen der Interviewteilnehmer[2] und der ihnen zugrundeliegende Rezeptionsstil rekonstruiert. Dabei richtet sich das Augenmerk auf die Frage, wie sich die Gruppen dem kulturellen Bedeutungszusammenhang des Bildes nähern und ihn erschließen.

Schlagworte: Bildgedächtnis, Ikone, Torhaus Auschwitz-Birkenau, visuelles Wissen, Rezeption

Abstract:
The starting point for this paper is the observation that a certain repertoire of repeatedly reproduced visualizations has been canonized in the collective memory of the Holocaust. Little is known about how this symbolic order shapes the visual knowledge in everyday social life and in which way it affects the interpretations and the knowledge of the past. The social constructions of the past and the procedures of reception are reconstructed on the basis of the comparative analysis of two passages about the photography of the Auschwitz-Birkenau gatehouse taken from different group discussions. Thereby the paper especially focuses on the question how the groups understand the cultural significance of the picture and how they give meaning to it.

Keywords: visual memory, icon, gatehouse of Auschwitz-Birkenau, visual knowledge, reception

1 Einleitung

In der fast siebzigjährigen Erinnerungsgeschichte an den Holocaust hat sich aus der überaus umfangreichen und vielschichtigen kommemorativen Produktion eine eigene Symbolwelt herausgebildet, die die Vergangenheit in einem kulturellen

Bedeutungszusammenhang stellt. Mit zunehmendem zeitlichen Abstand zu den historischen Ereignissen entstand ein kollektives Gedächtnis (Halbwachs 1966, 1967; Assmann 1992, S. 48–66), das die gesellschaftlichen Objektivationen der Geschichte und der Auseinandersetzung mit ihr umfasst. Dazu zählen die baulichen, schriftlichen und die nunmehr auch medial aufgezeichneten mündlichen Zeugnisse der Zeit, aber auch die des späteren gesellschaftlichen Umgangs mit der Geschichte in Kunst, Film, Literatur oder Populärkultur. Ebenso ist das „visuelle Erbe" (Milton 1991, S. 271) des Holocaust integraler Bestandteil des gesellschaftlichen Gedächtnisses; die zahlreichen Bilder, die sich von den Ereignissen auf Negativen, Abzügen oder Zelluloid erhalten haben, sind zur Blaupause einer fortwährenden bildlichen Bearbeitung und Repräsentation der Vergangenheit geworden. Vor allem die historischen Fotografien verleihen der gesellschaftlichen Imagination der Geschichte ihre Struktur und einmalige visuelle Grammatik. Im Zuge der fortschreitenden Kommemoration haben sich einige wenige Bilder aus der historischen Überlieferung gelöst und sich zu einem spezifischen Arrangement der Visualität und Symbolik verdichtet, das fortdauernd reproduziert wird. Unter dem Aspekt der Tradierung steht dieses sich wiederholende Bildrepertoire für ein kollektives Bildgedächtnis an den Holocaust. Als Exponentinnen dieser visuellen Ordnung gelten die „Ikonen der Vernichtung" (Brink 1998), deren Besonderheit u.a. darin besteht, die Ereignisse, die mit dem Holocaust verbunden werden, im Einzelbild zu symbolisieren.

Mit der zunehmenden Medialisierung des Holocaust verstärkte sich auch dessen Visualisierung im sozialen Alltag (Leggewie 2009). Obwohl im gesellschaftlichen Umgang mit der Vergangenheit die Geschichte des Holocaust seit ihren Anfängen visuell unterlegt war, erreichte die Visualisierung mit der Popularisierung der Holocaust-Erinnerung, der Einführung neuer medialer Träger und der damit verbundenen Zunahme der Herstellung, Verbreitung und Rezeption von Bildern in den vergangenen drei Jahrzehnten eine neue Qualität, – eine Entwicklung, die möglicherweise auch die Erinnerungsdiskurse und die sie begleitenden Narrationen beeinflusst und verändert hat (Baer/Schnettler 2013, S. 643). Ob in Filmen oder Magazinen, in Büchern oder im Fernsehen, in Comics oder in Webangeboten: Der Geschichte des Holocaust begegnet man auf verschiedenste Weise und nicht mehr nur allein im institutionalisierten Rahmen von Schule und Gedenkstätte.[3] Die Vergangenheit ist Teil des medialen Alltags geworden und ihre gesteigerte visuelle Präsenz wirft die grundlegende Frage nach der Wirkmächtigkeit des Bildgedächtnisses und der Auslegung seiner Bilder auf. Durch ihre Sozialisation ist den Einzelnen das Bildgedächtnis bekannt und vertraut. Doch welche ‚objektive', kollektive Bedeutung besitzen die Symbolbilder und Bildsymbole des Holocaust für das visuelle Erinnern und welche ‚subjektiven' Vergangenheitskonstruktionen lösen sie bei ihren Betrachtern aus?

Das komplexe Verhältnis von Bild, Geschichte und Imagination betonte bereits Walter Benjamin (1982, S. 596) in seinem unvollendet gebliebenen Passagen-Werk: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten." Zweifellos besitzen Bilder eine besondere Wirkung auf das Deuten und Wissen von Vergangenheit, denn sie prägen auf besondere Weise das Geschichtsbewusstsein. Erst vor ihrem Hintergrund entsteht ein Bild von Geschichte und ohne sie wären die Vorstellungen über die Vergangenheit der reinen Imagination überlassen. Die Bilderwelt des kollektiven Gedächtnisses erscheint den Einzelnen in der Regel als gegeben, als Teil ihrer „world taken for granted" (Schütz 1982, S. 74ff.) und nimmt als „soziale Tatsache" im Sinne Emile Durkheims (1961, S. 114) Einfluss auf ihre Vor-

stellungen und Interpretationen der Vergangenheit. Das soziale Alltagsgedächtnis ist in einem hohen Maße durch das gesellschaftliche Wissen präformiert (Burke 1993; Assmann/Assmann 1994; Welzer 2001), das sich im Kanon der Bilder ausdrückt. Es gibt dem individuellen Bildgedächtnis einen „kulturellen Vorrat an Bildsymbolen", auf dessen Grundlage sich ein ‚ikonografisches Gedächtnis' herausbilden kann (Pandel 2007, S. 173). Der vorliegende Beitrag nähert sich dem Phänomen des visuellen Erinnerns im Alltag und dem Verhältnis zwischen tradiertem Wissen und individueller Auslegung in der Rezeption eines historisch-symbolischen Bildmediums. Anhand des Vergleichs zweier Gesprächspassagen über die Fotografie des Torhauses von Auschwitz-Birkenau möchte ich exemplarisch rekonstruieren, inwiefern in den Gruppeninterpretationen der kulturelle Bedeutungszusammenhang des Bildes dechiffriert und ihm auf der Grundlage welchen visuellen Wissens (Schnettler/Pötzsch 2007) Sinn verliehen wird.

2 Bildgedächtnis und Holocaust

Die Erinnerungskultur an den Holocaust besitzt eine eigene Bildlichkeit, deren Entstehung und Aufbau in den vergangenen zwei Jahrzehnten intensiv untersucht worden ist. Die Geschichtswissenschaft wandte sich als erste Disziplin den visuellen Elementen der Holocaust-Erinnerung zu. Mit dem zunehmenden Abstand zu den historischen Ereignissen, dem Älterwerden der Zeitzeugen und der Produktion neuer medialer Erinnerungsträger geriet die ‚visuelle Geschichte' des Holocaust und deren Rezeption in das Blickfeld der zeitgeschichtlichen Forschung (Paul 2006). Vor allem die umfassende Medialisierung der Vergangenheit – deren Beginn auf das Jahr 1979 und die Ausstrahlung des TV-Serie Holocaust (Marvin J. Chomsky) datiert werden kann (Levy/Sznaider 2007, S. 137–140) – wurde als ein Gegenstand der Analyse entdeckt, der empirisch rekonstruiert und zumeist diskurstheoretisch erklärt wurde (Paul 2010). Die neue und verstärkt auftretende Visualisierung des Holocaust warf u.a. die Frage auf, welcher Quellen sich die Repräsentationen der Vergangenheit bedienen und ob ihr vermehrter Gebrauch dem historischen Gegenstand gerecht wird (About/Chéroux 2004).

Schon 1986 stellte die US-amerikanische Historikerin Sybil Milton fest, dass die öffentliche Visualisierung des Holocaust aus einem wiederkehrenden Repertoire an Bildern schöpft, das sich bemerkenswerter Weise vom historischen Quellenbestand gelöst hat. Obwohl eine überaus umfangreiche Anzahl von mehr als zwei Millionen Fotografien überliefert sind, werden immer wieder dieselben Fotografien genutzt, um die Geschichte des Holocaust zu veranschaulichen (Milton 1986, S. 307). Damit beschreibt Milton die für Bildproduktion typisch gewordene Wiederholung: Weitgehend unabhängig von der Überlieferung generiert ebendiese Wiederholung eine eigene Bilderwelt der Vergangenheit und gibt ihr eine typische Gestalt. Durch den visuellen Verdichtungsprozess einer fortdauernden Wiederholung hat sich ein Kanon der zirkulierenden Bilder formiert. Mit dem Bildrepertoire des kollektiven Gedächtnisses werden aber nicht nur Bilder wie die fotografischen Ikonen des Torhauses von Auschwitz-Birkenau und des Jungen aus dem Warschauer Ghetto verbunden, sondern auch eine eigene Symbolik, die sich u.a. aus den Zeichen des ‚Gelben Sterns', der Häftlingsuniform oder dem Stacheldraht – den „primary Holocaust symbols" (Amishai-Maisels 1993, S. 131–154) – zusammensetzt.

2.1 Auschwitz als Symbol

Der Beobachtung Miltons folgten in den darauffolgenden Jahren Arbeiten, die sich der medialen Visualisierung des Holocaust in der Erinnerungskultur zuwandten und die fotografische Repräsentationsgeschichte als Gegenstand der wissenschaftlichen Analyse entdeckten (u.a. Barnouw 1997, Brink 1998, Zelizer 1998, Knoch 2001). Auf der Ebene des Bedeutungswandels lassen sich dabei, verkürzt dargestellt, vor allem zwei grundlegend verschiedene Phasen in der Visualisierung der NS-Verbrechen unterscheiden: (i) Die öffentliche Fokussierung auf die in den befreiten Lagern fotografierten Massenverbrechen zur Anfangszeit der Besatzung in Deutschland geht auf den programmatischen Ansatz der Alliierten zurück, die so genannten ‚Konfrontationen' oder auch „Viewing the Atrocities" (Barnouw 1997; Brink 1998; Zelizer 1998); (ii) In der Folge wurden die Verbrechen abstrahiert und damit verbunden war der weitgehende Verzicht auf die Darstellung von Gewalt seit den 1960er-Jahren (Knoch 2006). Als Zeitmarken des Wandels können die öffentlich breit rezipierten Prozesse gegen Adolf Eichmann in Jerusalem 1961 und das Lager-Personal von Auschwitz in Frankfurt am Main von 1963 bis 1965 herangezogen werden (Osterloh/Vollnhals 2011). Das Verständnis des Holocaust hat sich seither grundlegend verändert. Nunmehr richtete sich das öffentliche Augenmerk stärker auf die bürokratische Verwaltung der Massenvernichtung und deren technisch funktionalisierte Durchführung. Die Tatsache, die Ermordung mehrerer Millionen Menschen überhaupt planbar gemacht und organisiert zu haben, widersprach der bis zu den Prozessen in Deutschland populären Vorstellung, nur einzelne Exzesstäter hätten in den Lagern direkt gemordet (Knoch 2001, S. 651–686; 2006). Mit den Prozessen war nun das Spezifikum der Vernichtung auch für die gesellschaftliche Mehrheit fest umrissen: der industrialisierte Massenmord.

Dem Wandel des Vergangenheitsbezuges in Deutschland folgte die „visuelle Neuordnung" des Erinnerungsdiskurses um Nationalsozialismus und Holocaust (Knoch 2001, S. 592). Als Auschwitz sich im Zuge der 1960er-Jahre als Deutungsparadigma der historischen Ereignisse durchsetzte, entstand ein Symbol, um das herum sich die Vorstellungen und Bilder über die Vergangenheit neu arrangierten und verdichteten. Bis heute gilt Auschwitz als „unauslöschliche(r) Bezugspunkt des westlichen Bewusstseins" (Friedländer 2007, S. 108), dessen Zentralität für die Holocaust-Erinnerung unbestritten ist. Die Geschichte des Lagers wurde zum Charakteristikum und sein Name zum Begriff für das zuvor nie dagewesene industrialisierte Töten von Menschen (vgl. Frei 1992). Sein bildsymbolisches Äquivalent findet sich in der vom polnischen Fotografen Stanislaw Mucha gemachten Aufnahme des Torhauses des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau aus dem Jahr 1945 (Abb. 1). Die Fotografie des verlassenen Lagertores wurde zu einer Ikone, die den Bedeutungsraum Auschwitz symbolisch vertritt und den Visualisierungen des Holocaust seither als Fixpunkt dient.

2.2 Das Foto des Torhauses von Birkenau

Die Fotografie des Torhauses von Birkenau entstand wenige Wochen nach der Befreiung von Auschwitz. Als die Rote Armee das Lager am 27. Januar 1945 einnahm, fand sie noch etwa 5.800 Häftlinge vor, die im Lager zurückgeblieben wa-

ren, weil sie zu krank oder erschöpft waren, um von der SS auf die Todesmärsche getrieben zu werden (vgl. Hamann 2006, S. 287). Der Fotograf Stanislaw Mucha erreichte Auschwitz mit einer Kommission des polnischen Roten Kreuzes im Februar 1945. Im Auftrag einer sowjetischen Untersuchungskommission hielt Mucha das Lager, seine Infrastruktur und die dort aufgefundenen Gegenstände als visuelle Beweismittel zwischen Februar und März 1945 fest (vgl. Resinghoff 1998, S. 264). In insgesamt 38 Aufnahmen legte er ein fotografisches Protokoll an, das der Dokumentation des Tatorts Auschwitz zum Zeitpunkt seiner Befreiung diente und mit dem später ein Gedächtnis des Tatorts abrufbar war. Mit der Fotografie des Torhauses verband Mucha die Absicht, die Gleisanlage von Auschwitz-Birkenau festzuhalten (vgl. Hamann 2006, S. 289).

Seit Mitte der 1950er-Jahre kehrten die Bilder der Lager und NS-Verbrechen in die bundesrepublikanische Öffentlichkeit zurück und beendeten die bis dahin vorherrschende „visuelle Amnesie“ (Knoch 2001, S. 427). Die Fotografie des Torhauses fand Eingang in den Film „Nacht und Nebel“ von Alain Resnais aus dem Jahr 1955. Größere Bekanntheit aber dürfte die Fotografie wohl durch Gerhard Schoenberner erlangt haben, der das Foto in seinen vielfach verlegten Bildband „Der Gelbe Stern“ von 1960 aufnahm (Brink 2007). Auch die erfolgreiche Ausstellung „Auschwitz – Bilder und Dokumente“, die 1964 in Frankfurt eröffnet wurde, griff auf die Fotografie von Mucha zurück und präsentierte sie als großformatigen „Blickfang“ in der Ausstellung (Brink 2000). *Der Spiegel* setzte die Fotografie mehrmals auf sein Frontcover, zuerst 1979 und im Zusammenhang mit dem Erlebnisbericht des Auschwitz-Überlebenden Wieslaw Kielar (vgl. Hamann 2006), der zur selben Zeit unter dem Titel „Anus Mundi. Fünf Jahre Auschwitz“ als Buch erschien und das Torhaus-Bild ebenfalls auf seinem Buchdeckel zeigt. Dass die Fotografie des Torhauses mittlerweile integraler Bestandteil des gesellschaftlichen Wissens über den Holocaust ist, ließ sich zuletzt an der aufsehenerregenden Kampagne „Operation Last Chance II“ des Simon-Wiesenthal-Centers beobachten. Selten waren die NS-Verbrechen im öffentlichen Raum so präsent wie 2013: An Bus- und Tramhaltestellen, in Fußgängerzonen oder Bahnhöfen riefen in zahlreichen deutschen Großstädten Plakate, deren obere Hälfte das Torhaus-Bild einnimmt, dazu auf, gegen eine finanzielle Vergütung Informationen und Hinweise über NS-Verbrechen und Täter an das Center weiterzugeben, die der strafrechtlichen Ahndung dienlich sein könnten.



Abb. 1: Stanislaw Mucha „Foto Nr. 28“ (1945), © Panstwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau.

Hinsichtlich der Verbreitung und Rezeption des Fotos von Auschwitz-Birkenau hat Christoph Hamann (2006; 2009) auf die bemerkenswerte Diskrepanz zwischen der Aufnahmeperspektive und seiner Repräsentation hingewiesen, die durch den zentralperspektivischen Aufbau des Fotos hervorgerufen wird. Im Zusammenspiel des horizontalen Bildelements des Torbaus und der diagonal darauf zulaufenden Bahngleise ist das Torhaus als Fluchtpunkt der Aufnahme gesetzt, von dem eine visuelle „Sogwirkung“ ausgeht (Hamann 2009, S. 684). Dadurch verkehrt sich die Perspektive, die im Foto festgehalten ist: „Die Tor*durch*fahrt erscheint bei der Bildbetrachtung als Tor*ein*fahrt, als das Ziel aller Züge“ (ebd.). Mucha fotografierte das Torgebäude aber nicht von Außen, sondern aus dem Lagerinneren heraus, erkennbar an der sich im Bildvordergrund abzeichnenden Rampe (ebd., S. 686). Doch in seinen Repräsentationen wird das Foto als Lagereingang dargestellt, als der Endpunkt der Deportationen. Dies wird, so Hamann, ausgelöst durch die zentralperspektivische Komposition der Fotografie und der von ihr ausgehenden „Kraft des Ikonischen“ (Hamann 2006, S. 291ff.).

3 Visuelles Wissen und präreflexive Erfahrung

Dass das Sehen soziohistorisch geformt und kulturell geprägt ist, ist eine der Grundannahmen der visuellen Soziologie (Raab 2008, 2011). Zwar erscheint das Sehen in seiner Unmittelbarkeit als ‚natürlich', doch der menschliche Blick ist im hohen Maße medialisiert und einer kulturellen Sozialisation unterworfen (Soeffner/Raab 2004). Der visuelle Sinn ist einerseits medialisiert, weil er spezifischen Sehschulen (bspw. Fotografie, Film, Grafik) folgt, an sie gewöhnt ist und eine ebenso spezifische Aneignungsweise habitualisiert hat, mit der die jeweiligen medialen Bildträger dechiffrierbar werden. Andererseits ist das Sehen kulturell überformt, weil es auf sozialisierten Bilderfahrungen aufbaut – womit nichts anderes gemeint ist, als sich in der Erinnerung an den Holocaust das Bild von Anne Frank imaginieren zu können, sobald wir ihren Namen hören oder lesen. Die medial erlernte Sehpraxis und die sozialisierte Bilderinnerung eröffnen die Perspektive auf die soziale Konditionierung des Sehens und Wahrnehmens, die sich aus der „Vergesellschaftung des Auges in der visuellen Kultur der Moderne" (Raab 2011, S. 14) ergibt. Beide Momente zusammen bestimmen die für das visuelle Wissen (Schnettler/Pötzsch 2007) des Alltags wesentliche Rezeptionsmodalität und Erfahrungsstruktur, die im Falle der Erinnerung an den Holocaust stärker zutage treten, weil es sich nicht um eine individuell erlebte Erinnerung, sondern um eine ausschließlich gesellschaftlich vermittelte Erinnerung an Geschichte handelt. Denn der „subjektiv gemeinte Sinn" (Weber 1980, S. 1f.), der den symbolischen Bildern der Vergangenheit zugeschrieben wird, ist, so die Annahme, wesentlich durch die ‚objektiven' Bedeutungen strukturiert, die die Bilder durch die Formung im gesellschaftlichen Gedächtnis erhalten haben.

Die für die bildhafte Erinnerung wesentliche rezeptive Aneignungsweise und individuelle Erfahrungsstruktur entspringen einem impliziten Wissensbereich, für dessen Präzisierung sich die dokumentarische Methode eignet. Mit Karl Mannheim unterscheidet die dokumentarische Methode zwischen theoretischem und implizitem Wissen. In diesem Sinne liegt dem alltäglichen Verstehen eine „Verquicktheit zweier Verhaltens- und Erfahrungsweisen den Dingen gegenüber" (Mannheim 1980, S. 296) zugrunde: Neben dem theoretischen und kommunikativen Alltagswissen besitzt man ebenso ein atheoretisches Wissen aus Erfahrung. Das theoretische Wissen ist reflexiv und explizierbar, wohingegen das tieferliegende Erfahrungswissen das Denken, Handeln und Fühlen habituell anleitet. Weil es sich bei der visuellen Wahrnehmung um einen weitgehend vorsprachlichen und vorbewussten Modus des Erkennens handelt, ist sie besonderer Bestandteil des impliziten Wissens (Bohnsack 2011, S. 29). Während sich die Rezeption also vorsprachlich und daher weitgehend alltagsunbewusst vollzieht, schöpft sie ebenso aus dem Erfahrungsunbewussten des innerhalb der Sozialisation angesammelten visuellen Wissens. Die Art und Weise, wie man ein Bild betrachtet, wird genauso wie die visuelle Erinnerung an bestimmte Fotografien kaum Gegenstand der Reflexion. In der dokumentarischen Methode wird dieses implizite Wissen auch als konjunktives Wissen bezeichnet, weil es dem Erfahrungsraum von Gruppen und den darin sich sedimentierenden Gemeinsamkeiten der Erlebnisschichtung entstammt. Der Erfahrungsraum ist die Quelle habitualisierter Verstehensweisen, aber auch die der individuellen Erinnerung.

Am Begriff des konjunktiven Wissens lässt sich das Phänomen des visuellen Erinnerns weiter konkretisieren. Die Erinnerung an historische Ereignisse ent-

steht vor dem Hintergrund eines in der gemeinsam geteilten erinnerungskulturellen und medienpraktischen Sozialisation begründeten Erfahrungsraums. Das implizite Wissen, das man von einem historischen Ereignis hat, basiert auf den Erinnerungen an eine kollektivbiografische (Bild-)Erfahrung im Umgang mit den visuellen Repräsentationen des kollektiven Gedächtnisses und seiner umgebenden Bilder- und Symbolwelt. In der Rezeption wird aber nicht nur Sinn aus der Erinnerung aktualisiert (Schäffer 2012), sondern auch gebildet (Michel 2006). Dabei spielt die Art und Weise, wie ein Medium rezipiert wird, eine entscheidende Rolle. Der Modus der medialen Rezeption ist vom milieuspezifischen Habitus des Betrachters geprägt, dessen Deutung eines Bildes als präreflexiv-praktische Handlung „jenseits von Bewusstsein und diskursive(m) Denken" zu begreifen ist (Bourdieu 1987, S. 730). Die Rezeptionspraxis lässt sich, wie von Burkard Michel vorgeschlagen, anhand der Gruppendiskussion über Bilder und deren Analyse erschließen und rekonstruieren: „Im Diskurs über das Bild dokumentiert sich dann der Rezipientenhabitus" (Michel 2006, S. 175).

4 Exemplarischer Fallvergleich der Rezeption des Torhaus-Fotos

Im Folgenden stelle ich Ausschnitte zweier Gruppendiskussionen vor, die ich im Rahmen meines Dissertationsvorhabens durchgeführt habe. Bei der Auswahl und Zusammensetzung der Gruppen ist die Überlegung tragend gewesen, dass sich die Erinnerungen an den Holocaust und die darauf aufbauenden Vergangenheitskonstruktionen vor allem generationell unterscheiden. Aus diesem Grund wurden Gruppen gebildet, deren Teilnehmer gleichen oder ähnlichen Alters sind und die sich bereits vor den Diskussionsrunden kannten. Ihnen lag zu Beginn des Gesprächs eine Auswahl von insgesamt sechs historischen Fotografien vor, die entweder als Bildikonen gelten, oder aber symbolische Zeichen und Motive aufweisen. Die Sammlung der Fotografien besteht aus dem Foto des Torhauses von Birkenau, das des Jungen aus dem Warschauer Ghetto, der Aufnahme einer Abschiedsszene im Ghetto Lodz, einem Foto der Deportation der Krakauer Juden, dem Bild der befreiten Häftlinge von Buchenwald sowie dem Foto der in Birkenau durch die Alliierten sichergestellten Asservate der jüdischen Häftlinge. Die Bilder wurden ohne begleitende Bildlegende, aber mit der zeitlichen Einordnung vorgelegt, dass es sich um Aufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus und 2. Weltkrieges handelt. Mit der Dekontextualisierung sollten die Bilder einerseits so präsentiert werden, wie sie in der öffentlichen Zirkulation vorzufinden sind, ohne Titel und Quellenreferenz. Andererseits ging es darum, eine möglichst vage, aber dennoch strukturierende Gesprächsgrundlage zu schaffen, die einen Austausch stimuliert.

Für die exemplarische Rekonstruktion der Rezeption und Deutung der Torhaus-Ikone habe ich zwei Gesprächsabschnitte gewählt, in denen ausschließlich das Foto besprochen wird. Die Passagen weisen zudem eine besondere Dichte in Interaktion und metaphorischer Beschreibung auf, die für einen Fallvergleich hilfreich ist (Bohnsack 2010, S. 125). Im Gegensatz zu der für die Dokumentarische Methode üblichen Fallrekonstruktion des Gesamtgesprächsverlaufs greife

ich auf das empirische Material thematisch zu.[4] Weil die Ausschnitte deshalb dem Gesprächsfluss entnommen sind, ergänze ich die hier zitierten Passagen um die von den Gruppen bis zum Gesprächsausschnitt erbrachten Deutungen zum Bild. Das ist inhaltlich auch deswegen nötig, um darzustellen, ob sich die Gruppe mit der Bedeutung von Auschwitz im bisherigen Gesprächsverlauf auseinandergesetzt hat.

Af: Sehr beklemmend.
I: Beklemmend?
Af: Ja, ja, also weil (.), also ich glaube Geschichten, aber Fotos sind ja so, also, gut @(.)@ echt. Man kann heute viel machen, aber dass ist ja dann wirklich, da sind ja wirkliche Menschen drauf. Wenn man sich das dann sozusagen vorstellt, dann °natürlich ist das sehr, sehr beklemmend°.(4)
I: Das wäre auch bei B (Torhaus) so?
Bf: Also ich finde es absolut beklemmend. Weil dieses=diese Einfahrt-
Af: └ Ja.
Bf: Also das äh löst schon immer so eine Beklemmung aus-
Af: └ Weil man das Bild kennt.
Bf: └ genau.
Af: Also wenn man jetzt nicht,
Bf: └ Ja.
Af: wenn man wenn das jetzt irgendwas anderes wäre, aber dieses Bild ist halt ein sehr symbol-
Bf: └ Ja.
Af: also das, das gilt als Symbol. Das (1), das erkennt man als diese Einfahrt und nicht als irgendwie Industriegüterbahnhof °oder so was°. Weil es ist einfach so oft benutzt worden, das ist wie so ein Symbol, Siegel, Stempel, ne.(4)
Bf: └ Mhm.
I: Obwohl ja eigentlich nichts drauf ist.
Af: Ne, aber äh die Silhouette ist halt dadurch-
Bf: └ Genau-
Af: └ dass man sie so oft gesehen hat.
Bf: Und diese Gleise.
Af: └ Und-
Bf: Genau, die Gleise, die da hinführen und es gibt keinen Weg zurück. Ja. Dieses Symbol

Gruppe ‚Amsel', Passage Torhaus

Die Gruppe ‚Amsel' besteht aus drei Personen mittleren Alters, die Hausnachbarn sind. Die männliche Interviewperson Cm ist mit 48 Jahren der älteste Diskussionsteilnehmer, die weiblichen Interviewpersonen sind 43 (Af) und 41 (Bf) Jahre alt. Die hier vorgestellte und näher analysierte Passage entstammt dem mittleren Teil des Gruppeninterviews. Ihr ging ein Vorlauf voraus, der aus Platzgründen nicht zitiert wird, aber dessen Inhalt kurz zusammengefasst werden soll, um die angeführte Interviewstelle besser in den Diskussionsablauf einbetten zu können. Vor der ausgewählten Passage wurde im Gespräch der Gruppe ‚Amsel' das auf der Fotografie abgebildete Torhaus mit der dazugehörigen Gleisanlage als ein Vernichtungslager interpretiert. Obwohl das Bauwerk bei der gedankenexperimentellen Suspendierung allen geschichtlichen Wissens nur wie eine „Industrieruine oder Fabrik" aussehe, erinnert es an eine „Vernichtungsfabrik", „was theoretisch ja dann auch stimmt". Das ausschlaggebende Kriterium dafür, dass das Foto keinen

Industriebau zeigt, findet die Gruppe zunächst im Schwarz-Weiß-Farbstandard der Aufnahme. Er lässt die Betrachter „automatisch" daran denken, dass es sich bei dem Gebäude „nicht unbedingt (um) eine alte Fabrik", sondern um ein „KZ" handelt. Darüber hinaus ist die Fotografie aber vor allem eines der „bekannten Bilder", das dadurch einen besonderen „Wiedererkennungswert" besitzt.

Nach einer kurzen Pause – hier setzt die Wiedergabe der Passage ein – beschreibt eine der Gesprächsteilnehmerinnen die Bilder und ihre Wirkung auf sie als „sehr beklemmend". Ich bitte um Vertiefung dieser Aussage. Sie erläutert, dass Bilder stärker als Erzählungen wirken und besonders „echt" sind. Bilder können zwar gestellt sein, aber sobald „wirkliche Menschen" abgebildet sind, lösen sie „Vorstellungen" aus, die „sehr, sehr beklemmend" sind. Weil das Foto des Torhauses keine Menschen zeigt, erkundige ich mich, ob es dieselben Gefühle hervorruft wie eine Fotografie mit abgebildeten Personen. Daraufhin steigert die zweite Gesprächsteilnehmerin die zuvor geäußerten Gefühlszustände um eine weitere Stufe: Die Aufnahme des Torhauses ist „absolut beklemmend". Die Beklemmung entsteht, „weil man das Bild kennt". Das Gespräch nähert sich an dieser Stelle einem seiner Höhepunkte. Die Bekanntheit des Bildes unterstreichend, wird es als „Symbol, Siegel, Stempel" definiert. Durch seine häufige Verwendung weiß man darum, dass nicht eine austauschbare, sondern genau „diese Einfahrt" abgebildet ist, nämlich die eines Vernichtungs- und Konzentrationslagers, dessen „Silhouette" sich am Gebäudeensemble abzeichnet. Für Bf heften sich die Bedeutung des Bildes und das damit zusammenhängende Gefühl der Beklemmung an die Schienen, die in Verbindung mit dem Tor, der zuvor beschriebenen Einfahrt und der Leere ein Sinnbild der Ausweglosigkeit ergeben. Die Gleise führen zu dem Lager „und es gibt keinen Weg zurück".

In ähnlicher Weise taucht in einem anderen Gruppengespräch das Motiv des Weges ohne Rückkehr auf, das ich für die Rekonstruktion der Deutung des Torhauses ergänzend heranziehen möchte. Dort wird das Torhaus-Foto als eines der „traurigen Bilder" beschrieben. Es erinnert an den „letzte(n) Gang", weil die Gleise „auf einen Weg führen, der eigentlich irgendwo das Ende bedeutet, keine Zukunft." Das Bild als Ganzes weckt die Assoziation von Zwangsläufigkeit: „Es sieht so leer aus, es ist so endgültig." In dieser Deutung ist der Tod präsenter als in der hier vorgestellten Passage, weil er stärker expliziert wird. Mit dem letzten Gang wird gemeinhin das Begräbnis metaphorisiert. Der Weg, der an sein Ende gelangt, ist in diesem Sinne nicht die räumliche Strecke, sondern eine Metaphorisierung für den Lebensweg und den Tod.

Am: Na da (1) haben die ihre Büros gehabt, die ganzen SS-Offiziere und die sind ja auch damals irgendwie ganz genau immer aufgeschrieben, sich irgendwelche Todessachen teilweise ausgedacht. Bürokratisch waren sie schon damals unglaublich. (5) Sind alles keine schönen Bilder in dem Sinne, ne @(1)@.
Bm: └ Mhm.
Cf: └ Mhm.
Bm: Aber na ja gut, Nationalsozialismus ist wahrscheinlich auch schwer schöne Bilder zu finden.
Am: └ Da ist das Thema nicht, ne @(.)@. So was wühlt einen dann immer auf.
Cf: Ja, wobei ich finde, dass ist das wenigste, am wenigsten aufwühlende Bild-
Bm: └Mhm, ja.
Am: └ Voll.
Cf: weil es halt eben so ein Ende irgendwie, oder zumindest-
Am: └ Mhm.

Cf: so ne Sperre @(.)@-
Bm: └ noch-
Cf: so was @Geschlossenes@ ist-
Am: └ am wenigsten personifiziert ist.
Bm: └ Ja.
Cf: └Ja, ja, genau.
Am: Bild B (Torhaus)-
Bm: Keine Menschen drauf sind.

Gruppe ‚Specht', Passage Torhaus

Die Gruppe ‚Specht' setzt sich aus drei jungen Erwachsenen zusammen, die studieren und eine gemeinsame Ferienakademie absolviert haben. Der jüngste Teilnehmer ist Bm mit 22 Jahren; Am und Cf sind beide 26 Jahre alt. Auch die hier vorgestellte Passage besitzt einen Gesprächsvorlauf, in der die Interviewteilnehmer das Foto des Torhauses von Auschwitz-Birkenau diskutieren. Ähnlich der Gruppe ‚Amsel' betont auch die Gruppe ‚Specht' zunächst den besonderen Bekanntheitsgrad der Fotografie, die in diesem Zusammenhang als ein Foto beschrieben wird, das „berühmt" ist. Danach erörtert die Gruppe den historischen Kontext des Fotos. Die Fotografie wird dabei recht schnell als eine Aufnahme von Auschwitz erkannt, die nach der Befreiung gemacht wurde. Den Grund hierfür findet die Gruppe im Zustand der abgebildeten Gleisanlage, die ungenutzt sein muss, weil Gegenstände – im Interview: Helme, Töpfe, Steine – den Schienenweg versperren. Nachdem die Gruppe im Gespräch den historischen Kontext des Fotos rekonstruiert hat, wendet sie sich ein Gesprächsteilnehmer der Bedeutung des Torbaus zu. An dieser Stelle des Interviews beginnt die Zitation des Transkripts.

Auch in der Gruppe ‚Specht' wird das Torhaus als Vernichtungslager gedeutet, indem Am auf die Innenseite des Apparats und die Verwaltung der Täter, nicht aber – hierin liegt der Unterschied zur Gruppe ‚Amsel' – auf die bauliche Installation einer ‚Tötungsfabrik' eingeht. Im Torhaus sitzen die „SS-Offiziere", die das Töten kontinuierlich überwachen, alles ‚aufschreiben' und sich „irgendwelche Todessachen ausgedacht" haben, um, so ist anzunehmen, die absichtliche Ermordung als ‚natürlichen' Sterbefall zu maskieren. An dieser Stelle bricht die konkrete Bildauslegung mit der Feststellung ab, bei den präsentierten Bildern handele es sich allgemein nicht um „schön(e) Bilder in dem Sinne". Danach entspinnt sich in der Gruppe ein kurzer, aber intensiver Austausch über das Bild mit schnellem Sprecherwechsel. Übereinstimmend wird das Foto des Torhauses als das „am wenigsten aufwühlende Bild" eingestuft, weil es ein „Ende" darstellt, dabei aber sogleich – noch ohne weitere inhaltliche Kontur – eine „Sperre" ist. Gemeinsam erschließt die Gruppe die figurative Bedeutung der Beschreibung Sperre, die ihnen intuitiv nachvollziehbar erscheint und die sie nun Sequenz für Sequenz konkretisieren. Mit diesem Bild existiert „noch" die Sperre, es hat etwas „Geschlossenes", weil es „am wenigstens personifiziert ist". Das Bild ist weniger ‚aufwühlend', weil „keine Menschen drauf sind". Im Gegensatz zur Betrachtung von Bildern, auf denen Menschen in Verfolgungssituationen zu sehen sind, erlebt die Gruppe ‚Specht' die Menschenleere als visuelle „Sperre" vor der Darstellung von Leid und – weil dies im selben Satz erwähnt wurde – vor dem Ende, das zwar weiter nicht ausgeführt wurde, durchaus aber die Abbildung von Toten meinen könnte.

In beiden Fallbeispielen wird das Foto des Torhauses ähnlich interpretiert, aber trotz dieser Gemeinsamkeit sehr unterschiedlich rezipiert. Den beiden

Gruppen ist nicht nur das Bild bekannt, sondern auch seine besonders häufige Reproduktion. Sie wissen darum, eine gesellschaftlich relevante Visualisierung des Holocaust zu besprechen, die sie schon einmal gesehen haben und nunmehr wiedererkennen. Nachdem sie auf vor-ikonografischer Ebene die Bildgegenstände, das Geschirr, die Schienen und den Torhausbau beschrieben und eingeordnet haben, bilden sie den historischen Kontext des Bildes nach, der ihrer ikonografischen Interpretation des Bedeutungssinns des Tores mit dem davorliegenden Gelände dient.[5] So erkennen beide Gruppen ein Lagertor, das, weil es offensichtlich „verlassen" ist oder einer „Industrieruine" gleicht, nicht mehr genutzt wird. Für die Gruppe ‚Amsel' gehört das Tor zu einer „Vernichtungsfabrik", die Gruppe ‚Specht' gleich bei ihren Namen nennt und deren bürokratische Verwaltung durch die SS sie als ihr Spezifikum hervorhebt. Damit bewegen sich beide Gruppen innerhalb des Bedeutungsrahmens, den das Bild und das mit ihm repräsentierte Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau als Symbol für die massenhafte und arbeitsteilig organisierte Vernichtung eröffnet (Lüdtke 1996). So betont Christoph Hamann (2009, S. 687), dass mit dem Bild vor allem eine funktionalisierte und institutionalisierte Exekutionsgewalt der Täter symbolisiert wird, der eine Deutung des Nationalsozialismus als eine wesentlich auf totalitären Strukturen beruhende und relativ subjektlos vollzogene Herrschaft zugrunde liegt: „(E)s visualisiert das Deutungsparadigma vom Völkermord als einem bürokratischen, industriellen und anonymen Prozess."

Doch das Betrachten des Bildes löst unterschiedliche Reaktionen in den Diskussionsgruppen aus. Obwohl das Foto die Tordurchfahrt des Lagers zeigt, wird es in Gruppe ‚Amsel' als das Ende eines ‚Weges ohne Rückkehr' interpretiert. Es wird so wahrgenommen, wie es für den öffentlich-symbolischen Gebrauch der Ikone und ihrer Interpretation typisch ist: als das Eingangstor von Auschwitz-Birkenau (s.o.). Zudem erzeugt die Menschenleere des Fotos in der Gruppe ‚Amsel' ein Gefühl der Beklemmung in Anbetracht der Ausweglosigkeit der Opfer, die das Foto für sie symbolisiert. Dagegen steht die Rezeption des Fotos in der Vergleichsgruppe. Für sie ist das Betrachten des Bildes weniger ‚aufwühlend', da auf ihm keine Menschen abgebildet sind. Die Leere, die in der Gruppe ‚Amsel' als ein Anzeichen für den Tod und als dessen Symbolisierung rezipiert wird, vereinfacht für die Gruppe ‚Specht' die visuelle Kommunikation über die Vergangenheit des Holocaust. Der Torbau schiebt sich wie eine „Sperre" vor die Darstellung extremer Gewalt und schont dadurch den Blick der Betrachter vor visuellen Überforderungen. Für die Gruppe repräsentiert das Foto ein nicht weiter erläutertes „Ende", das sich ohne die Darstellung visuellen Leids erträglicher betrachten lässt.

5 Repräsentation der Abwesenheit

Der Vergleich der beiden vorgestellten Gruppendeutungen des Fotos des Torhauses von Auschwitz-Birkenau erlaubt es, die gesellschaftlich kulturelle Relevanz, die dem Bild als Ikone des Holocaust zukommt, genauer zu fassen. Das Foto ist Teil des Bildgedächtnisses beider Gruppen, das, eben weil sie es wiedererkennen, auch reflexiver und damit expliziter Bestandteil ihres visuellen Wissens ist. An dieses explizite Wissen knüpft eine Vergangenheitskonstruktion, die der generalisierten Deutung von Auschwitz entspricht. In beiden Gruppen richtet sich die In-

terpretation dabei auf das Torgebäude, das entweder als zentrales bauliches Element der „Vernichtungsfabrik“ oder als Arbeitsort der SS-Verwaltung verstanden und interpretiert wird. Die bildliche Präsenz des Bauwerks samt seiner Gleisanlage befördert eine Interpretation des Lagers als Instrument eines abstrakten Herrschaftsapparates und einer architektonisch umgesetzten Allmacht der Täter. Hierzu gehört auch, dass die Anlage von Tor und Gleisen in beiden Gruppen als Eingang beschrieben wird. Die Gruppen nehmen eine Perspektive auf das Lager ein, in der im übertragenen Sinne ein Ausweg aus dem Lager nicht vorstellbar zu sein scheint, obwohl auf dem Foto das Lagertor offen steht. Diese durch die Bildkomposition begünstigte Umkehrung der Perspektiven ist typisch für die gesellschaftliche Imagination und Topoisierung des Tores als Eingang, mit der der allumfassende Charakter des Lagersystems hervorgehoben wird (Hamann 2009, S. 687f.). So wurde das Torhaus von Auschwitz bereits als „Moloch“ oder wie im Falle von Claude Lanzmann (zit.n. Weidenmann 2004, S. 325) als ein „Totenvogel“ mit „dunkle(m) Schlund“ bezeichnet. In dieser allgemeinen Interpretation des Fotos als Eingang liegt seine spezifische Bedeutungsstruktur, die so umfassend zu sein scheint, dass sie – wie am Beispiel der hier vorgestellten Gruppen – keine alternativen Deutungen und Auslegungen auslöst oder hervorruft.

Obwohl die beiden Gruppen ähnliche inhaltlich-thematische Schlüsse aus dem Bild ziehen, variieren ihre Auslegung und Rezeption des Fotos. Wie an der Gruppe ‚Amsel‘ deutlich wurde, kann die Menschenleere der Fotografie als Memento Mori rezipiert werden. Während die Gebäude des verlassenen Lagers für die Vernichtung stehen, sind die Opfer über die Leere im fotobildlichen Raum präsent und können auf diesem Wege memoriert werden. Diese Abstrahierung der Verbrechen in einer Bildsprache der Leere reflektiert dabei eine für die Auseinandersetzung mit dem Holocaust typisch gewordene Repräsentationsweise: „Die Ästhetik des Holocaust konzentriert sich nicht mehr auf den Schrei, sondern seine Abwesenheit“ (Weissberg 2002, S. 345). Die Menschenleere des Lagers versinnbildlicht die Abwesenheit der Getöteten, mit der wiederum die Trauer um den Verlust von Millionen jüdischer Opfer eine ästhetische Form erhält. Die Fotografien der verlassenen Lager sind aus dem Grund häufig reproduziert wurden, weil sie mit der „Aura der geordneten Leere“ in der öffentlichen Kommunikation einen visuellen „Gedenkraum“ eröffnen (Knoch 2001, S. 939). Die Symbolisierung bedient sich dabei der rhetorischen Figur der Metonymie, mit der die unmittelbare Repräsentation gemieden und stattdessen ein Äquivalent eingesetzt wird (Gerstner 2013, S. 244f.). Indem der leere Raum die Abwesenheit repräsentiert, wird aus der Fotografie ein Bild der Trauer, das die Erinnerung an den Holocaust bereits reflexiv zum Inhalt hat und in den Gruppengesprächen in den Metaphorisierung des Todes als ‚letzter Gang‘ und ‚Weg ohne Rückkehr‘ seinen Ausdruck gefunden hat.



Abb. 2: Die Ikone als visueller Trauerort. Gedenkveranstaltung des Internationalen Auschwitz-Komitees mit Bundeskanzlerin Angela Merkel am 26.01.2015, © Die Welt (Online-Ausgabe vom 26.01.15).

Die Rezeption des Fotos in der Gruppe ‚Specht' ist in diesem Sinne besonders aufschlussreich, weil die Gruppe betont, dass ihnen die Nicht-Abbildung der Verfolgten und Ermordeten die Betrachtung des Bildes vereinfacht. Die Gruppe nimmt die Menschenleere des Bildes nicht als Symbol der Abwesenheit der Opfer, sondern als visuelle „Sperre" wahr, die ihnen den Anblick von Leid „noch" erspart. Darin äußert sich ein alternativer Rezeptionsstil, der die Leere weniger imaginativ ausfüllt und emphatisch aufnimmt, als sie vielmehr zu beschreiben sucht und das Ausbleiben von negativen Gefühlen positiv hervorstellt. Die gruppeninterne Reflexion über die abstrakte Anonymität des Bildes wirft ein Licht auf dessen kommunikative Qualität und die mit ihm verbundene Repräsentationsweise der Abwesenheit. Obwohl mit der Ikone an den Holocaust erinnert wird, bleiben die Opfer auf der Aufnahme unsichtbar. Durch diese Abstraktion wahrt die Fotografie damit die Grenzen in der Darstellung von Leid (Knoch 2001, 2004), mit der eine öffentliche Kommunikation über die Vergangenheit in besonderer Weise erst ermöglicht wird. Mit dem Foto wird die mitunter verstörende Überforderung gemieden, die die Konfrontation mit visueller Gewalt bedeuten kann. Die Leere des Fotos bedeutet demnach die Abwesenheit der Toten, genauso wie das Ausbleiben von visuellen Überforderungen. Das Foto vereint als Symbol also nicht nur verschiedene Vergangenheitskonstruktionen (Soeffner 2010), sondern es eröffnet zugleich einen visuellen Trauerort, der öffentlich zeigbar ist, der aber auch – wie an der Einbindung des Torhaus-Fotos als Kulisse im offiziellen Gedenkritual ersichtlich (Abb. 2) – räumlich animiert, inszeniert und dadurch vorführbar gemacht werden kann. In der Schaffung dieses visuellen Trauerortes mag einer der Gründe für die ‚Kulturbedeutung' (Weber 1988, S. 180f.) des Bildes als Ikone des Holo-

caust liegen. Seine wiederholte und bis heute ungebrochene Reproduktion betreibt nicht nur eine Symbolisierung der Leere, sondern ist selbst ein „ästhetisches Ritual der Trauer“ (Koch 1992, S.159) im Umgang mit der Vergangenheit.

Anmerkungen

1 An dieser Stelle möchte ich mich bei Herrn Jürgen Raab, Frederic Thomas, Philipp Lorig und den zwei Gutachtern für ihre hilfreichen Kommentare und Anregungen bedanken.
2 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Folgenden die männliche Form verwendet.
3 Vor allem die zunehmende Digitalisierung und Virtualisierung der Erinnerungsmedien trägt zum Wandel der kommemorativen Praxis und ihrer Produkte bei (Ferrándiz/Baer 2008; Meyer 2009; Hein 2009).
4 Die Transkription folgt den bei Bohnsack (2011, S. 241–243) zusammengefassten Konventionen nach dem System TiQ (Talk in Qualitative Social Research). Die Interviewpersonen, einschließlich des Interviewers („I“), werden mit einem Buchstaben anonymisiert, der um eine Zuordnung des Geschlechts (weiblich „f“ und männlich „m“) ergänzt wird: Af; Bf; Cm. Der Gesprächsverlauf, Betonungen und Lautstärke sowie non-verbale Reaktionen werden über die entsprechenden Zeichen in der Transkription erfasst, so u.a. Überlappungen im Gespräch („ └“), Abbrüche von Äußerungen („-“), Betonungen („_“) oder das Auflachen von Interviewteilnehmer („@(.)@“).
5 In der Beschreibung und Analyse der Deutung der Fotos im Gruppendiskurs beziehe ich mich auf den von Erwin Panofsky formulierten Dreischritt der Bildinterpretation und seine Adaption für die Rekonstruktion von Bildrezeptionsprozessen, die Burkard Michel im praxeologischen Rezeptionsmodell ausgearbeitet hat (Panfosky 2006; Michel 2006).

Literatur

About, I./Chéroux, C. (2004): Fotografie und Geschichte. Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Leipzig.
Amishai-Maisels, Z. (1993): Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts. Oxford/New York/Seoul/Tokyo.
Assmann, J. (1992): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München.
Assmann, A./Assmann, J. (1994): Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, K./Schmidt, S. J./Weischenberg, S. (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen, S. 114–140.
Baer, A./Schnettler, B. (2013): Holocaust-Erinnerungskultur als Wissensnetzwerk. Zwischen globaler Wertegemeinschaft und universaler Symbolkultur. In: Soeffner, H.-G. (Hrsg.): Transnationale Vergesellschaftungen. Verhandlungen des 35. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Frankfurt am Main 2010. Wiesbaden, S. 633–648.
Barnouw, D. (1997): Ansichten von Deutschland (1945). Krieg und Gewalt in der zeitgenössischen Photographie. Basel/Frankfurt a.M.
Benjamin, W. (1982): GS V.1. Das Passagen-Werk. Frankfurt a.M.
Bohnsack, R. (2010): Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden, 8. Aufl. Opladen.
Bohnsack, R. (2011): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode. 2. Aufl. Opladen.
Bourdieu, P. (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.

Brink, C. (1998): Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945. Berlin.
Brink, C. (2000): Auschwitz in der Paulskirche. Marburg.
Brink, C. (2007): „Ein Buch von Toten". Gerhard Schoenberners Fotodokumentation der Judenverfolgung. In: Danyel, J./Kirsch, J. H./M. Sabrow, M. (Hrsg.): 50 Klassiker der Zeitgeschichte. Göttingen, S. 61–65.
Burke, P. (1993): Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Assmann, A./Harth, D. (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt a.M., S. 289–304.
Durkheim, E. (1961): Die Regeln der soziologischen Methode. Neuwied.
Ferrándiz, F./Baer, A. (2008): Digital Memory. The Visual Recording of Mass Grave Exhumations in Contemporary Spain. In: Forum Qualitative Sozialforschung, 9. Jg., H. 3, http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1152 (02. Mai 2016).
Frei, N. (1992): Auschwitz und Holocaust. Begriff und Historiographie. In: Loewy, H. (Hrsg.): Holocaust. Die Grenzen des Verstehens. Reinbeck bei Hamburg, S. 101–109.
Friedländer, S. (2007): Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Frankfurt a.M.
Gerstner, J. (2013): Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Bielefeld.
Halbwachs, M. (1966): Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin/Neuwied.
Halbwachs, M. (1967): Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart.
Hamann, C. (2006): Fluchtpunkt Birkenau. Das Foto vom Torhaus Auschwitz-Birkenau 1945. In: Paul, G. (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch. Göttingen, S. 292–311.
Hamann, C. (2009): Torhaus Auschwitz-Birkenau. Ein Bild macht Geschichte. In: Paul, G. (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949. Göttingen, S. 682–690.
Hein, D. (2009): Erinnerungskulturen online. Angebote, Kommunikatoren und Nutzer von Websites zu Nationalsozialismus und Holocaust. Konstanz.
Knoch, H. (2001): Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur. Hamburg.
Knoch, H. (2004): Technobilder der Tat. Der Holocaust und die fotografische Ordnung des Sehens. In: Bannasch, B./Hammer, A. (Hrsg.): Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Shoah. Frankfurt a.M./New York, S. 167–188.
Knoch, H. (2006): Verschobene Schuld. Täterbilder und historische Fotografien in einem Illustriertenbericht zum Eichmann-Prozess. In: Paul, G. (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch. Göttingen, S. 303–316.
Koch, G. (1992): Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums. Frankfurt a.M.
Levy, D./Sznaider, N. (2007): Erinnerung im globalen Zeitalter. Der Holocaust. Aktual. Neuausgabe Frankfurt a.M.
Leggewie, C. (2009): Zur Einleitung. Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerns. In: Mayer, E. (Hrsg.): Erinnerungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien. Frankfurt a.M./New York, S. 9–29.
Lüdtke, A. (1996): Der Bann der Wörter: ‚Todesfabriken'. In: WerkstattGeschichte, 5. Jg., H. 13, S. 5–18.
Mannheim, K. (1980): Eine soziologische Theorie der Kultur und ihrer Erkennbarkeit. In: Mannheim, K..: Strukturen des Denkens. Frankfurt a.M., S. 155–303.
Meyer, E. (2009): Erinnerungskultur 2.0? Zur Transformation kommemorativer Kommunikation in digitalen, interaktiven Medien. In: Meyer, E. (Hrsg.): Erinnerungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien. Frankfurt a.M./New York, S. 175–206.
Michel, B. (2006): Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien. Wiesbaden.
Milton, S. (1986): Photographs of the Warsaw Ghetto. In: Simon Wiesenthal Center Annual, 3. Jg., H. 1, S. 307–315.
Milton, S. (1991): In Fitting Memory. The Art and Politics of Holocaust Memorials. Photographs by Ira Nowinski. Detroit.

Osterloh, J./Vollnhals, C. (Hrsg.) (2011): NS-Prozesse und deutsche Öffentlichkeit. Besatzungszeit, frühe Bundesrepublik und DDR. Göttingen.

Pandel, H. J. (2007): Bildinterpretation. In: Mayer, U./Pandel, H. J./Schneider, G. (Hrsg.): Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht. Schwalbach, S. 172–187.

Panofsky, E. (2006): Ikonografie und Ikonologie. In: Panofsky, E..: Ikonografie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell. Köln, S. 33–59.

Paul, G. (2006): Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung. In: Paul, G. (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch. Göttingen, S. 7–36.

Paul, G. (2010): ‚Holocaust' – Vom Beschweigen zur Medialisierung. Über Veränderungen im Umgang mit Holocaust und Nationalsozialismus in der Mediengesellschaft. In: Paul, G./Schoßig, B. (Hrsg.): Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre. Göttingen, S. 15–37.

Raab, J. (2008): Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeptionen und materiale Analysen. Konstanz.

Raab, J. (2011): Disposition und Konstruktion. Grundlinien einer wissenssoziologischen Anthropologie des Sehens. In: Bilstein, J. (Hrsg.): Anthropologie und Pädagogik der Sinne. Opladen, S. 13–26.

Resinghoff, I. (1998): Auschwitz-Stammlager – Das Tor ‚Arbeit macht frei'. In: Hoffmann, D. (Hrsg.): Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995. Frankfurt a.M./New York, S. 238–265.

Schäffer, B. (2012): Abbild – Denkbild – Erfahrungsbild. Methodisch-methodologische Anmerkungen zur Analyse von Altersbildern. In: Schäffer, B./Ecarius, J. (Hrsg.): Typenbildung und Theoriegenerierung. Methoden und Methodologien qualitativer Bildungs- und Biographieforschung. Opladen, S. 207–233.

Schnettler, B./Pötzsch, F. S. (2007): Visuelles Wissen. In: Schützeichel, R. (Hrsg.): Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung. Konstanz, S. 472–484.

Schütz, A. (1982): Choosing Among Projects of Action. In: Natanson, M. (Hrsg.): Collected Papers Vol. I. The Problem of Social Reality. Den Haag, S. 67–96.

Soeffner, H.-G./Raab, J. (2004): Sehtechniken. Die Medialisierung des Sehens: Schnitt und Montage als Ästhetisierungsmittel medialer Kommunikation. In: Soeffner, H.-G. (Hrsg.): Auslegungen des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik. Konstanz, S. 254–284.

Soeffner, H.-G. (2010): Symbolische Formung. Eine Soziologie des Symbols und des Rituals. Weilerswist.

Weber, M. (1980): Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, 5. Aufl. Tübingen.

Weber, M. (1988): Die ‚Objektivität' sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. In: Weber, M..: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. 7. Aufl. Tübingen.

Weidenmann, N. (2004): „So ist das, was das Bild dokumentiert, das Gegenteil dessen, was es symbolisiert." Holocaustfotografie im Spannungsfeld zwischen Geschichtswissenschaft und Kulturellem Gedächtnis. In: Crivellari, F. (Hrsg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. Konstanz, S. 317–349.

Weissberg, L. (2002): Deutlich sichtbar. In: Platt, K. (Hrsg.): Reden von Gewalt. München, S. 327–345.

Welzer, H. (2001): Das soziale Gedächtnis. In: Welzer, H. (Hrsg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg, S. 9–21.

Zelizer, B. (1998): Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye. Chicago.