

Ist ein Foto »nur ein Foto«?

Die Fotografie als Medium des Gedächtnisses in der Verarbeitung von Traumata

Anna Lisa Tota

EINLEITUNG

Im folgenden Beitrag wird die Fotografie als Medium des Gedächtnisses betrachtet, sowohl in Bezug auf das Familiengedächtnis (das Fotoalbum, das anhand der Bilder der Vorfahren die Familiengeschichte erzählt) als auch in Bezug auf Ereignisse des öffentlichen Gedächtnisses. Wie wirkt ein Foto als Medium des Gedächtnisses und wie funktioniert es? Wie kann man die Repräsentation der biografischen Geschichte einer Familie oder die öffentliche Darstellung eines traumatischen Ereignisses durch ein Foto beeinflussen? Die Darstellungskraft von Fotos hat sowohl aus soziologischer als auch ethischer und politischer Sicht eine Reihe von Auswirkungen, die nicht vernachlässigt werden sollten. Das vorliegende Kapitel bezieht sich, auch wenn es die Beziehung zwischen Fotografie und Gedächtnis im Allgemeinen betrachtet, besonders auf Fotos, die mit traumatischen Ereignissen verbunden sind.

Die theoretischen Fragen, die hier gestellt werden, beziehen sich auf die Natur, die Rolle und die Funktion der fotografischen Darstellung eines traumatischen Ereignisses: Ein Foto wird als »Kondensator«, als Zusammenfassung eines bestimmten Teils der Wirklichkeit betrachtet. Auch wenn ein Bild immer nur einen geringen und bestimmten Teil der Realität darstellt, wirkt es auf den Betrachter als Ganzheit. In dieser Wirkung liegen die Kraft und die Kapazität der Fotografie, ideologische Inhalte zu vermitteln. Weil ein Foto viel mit jener Realität gemeinsam hat, die es darstellt, kann der Betrachter – wie schon Stuart Hall (1993 [1980]) gezeigt hat – einfach vergessen, dass ein bestimmtes Foto »nur ein Foto« ist.

DIE PARTIALITÄT DER FOTOGRAFISCHEN DARSTELLUNG

Im Allgemeinen kann man sagen, dass zwischen dem Akt des Fotografierens und der Rezeption eines Fotos ein zeitlicher Abstand liegt. Je größer dieser ist, desto wahrscheinlicher ist auch, dass das im Foto Gezeigte sich

zwischenzeitlich verändert hat. Ein Foto wird nach dem Moment der Aufnahme sofort »alt«, besonders wenn es etwas darstellt, das sich seither bereits verändert hat. Dazu kommt, dass der Fotograf durch sein subjektives Handeln entscheidet, was er als relevant erachtet und fotografiert und was nicht. Diese Selektivität des fotografischen Aktes ist der Grund, dass ein Foto nicht als objektive Darstellung der Realität betrachtet werden kann. Ein Foto ist in Bezug auf die Zeit immer statisch (und deswegen schnell »veraltet«) und zeigt den Raum immer nur partiell, als begrenzten Raum aus einer bestimmten Perspektive. Nun stellt sich die Frage was passiert, wenn ein Foto als Erinnerungsmittel an eine fernere Vergangenheit verwendet wird? In diesem Abschnitt wird argumentiert, dass die konstruktivistische Rolle, die ein Foto in Bezug auf die dargestellte vergangene Realität innehat, erhebliche Implikationen birgt, wenn das Foto als Erinnerungsmittel in Prozessen des kollektiven Gedächtnisses verwendet wird.

Wenn die Ereignisse, die mittels Fotos dargestellt werden, auf der individuellen oder kollektiven Ebene sehr traumatisch und mit Leiden verbunden sind, kann der Einfluss des Mediums Bild noch problematischer werden. Handelt es sich beispielsweise um die Darstellung eines Traumas, so kann eine eventuelle Manipulation der privaten und öffentlichen Bedeutungen, die von den verschiedenen Betrachtern des Bildes konstruiert werden können, aus ethischer Perspektive fragwürdig und mit negativen Implikationen verbunden sein: Einerseits für die Opfer und ihre Familien, andererseits aber auch für die ganze Gemeinschaft, die hinsichtlich traumatischer Ereignisse eine Rekonstruktion des Geschehens verdient, die frei von ideologischer Manipulation ist. Wenn ein Bild beispielsweise ein Opfer sexueller Gewalt (re-)präsentiert, spielt es eine große Rolle, wie das Opfer gezeigt wird (z. B. ob sein moralischer Status aufgrund seiner äußeren Erscheinung, seiner Kleidung, seiner Körperhaltung, Mimik und Gestik in Frage gestellt werden kann). Dasselbe gilt für Fotografien von Opfern terroristischer Akte: Alles was im Foto den moralischen Status der Opfer potenziell mindert, kann von den Beobachtern als »Ausrede« verwendet werden, um die Opfer als »selbst schuldig« zu betrachten (der sogenannte Prozess des »blaming the victims«).

BILDER UND/ODER WORTE

Eine interessante Frage zu diesem Thema bezieht sich auf den Unterschied zwischen Bildern und Worten, in ihrer Kapazität Botschaften und Bedeutungen zu vermitteln. Welches sind die verschiedenen Formen des Erzählens, wenn Bilder statt Worte verwendet werden? In den meisten Fällen geht es nicht um eine »entweder/oder«-Situation, sondern es werden gleichzeitig Worte und Bilder verwendet. Wenn man die Beziehung zwischen einem Foto und der dargestellten Wirklichkeit interpretiert, muss man das Wechselspiel zwischen dem Text, der jene Wirklichkeit erzählt, und dem Visuellen, das jene Wirklichkeit repräsentiert, analysieren. Zum

Beispiel gilt es herauszufinden, ob der Text dem Foto gegenüber als »anchorage« (Barthes 1964) der verschiedenen Bedeutungen, die dem Foto gegeben werden können, funktioniert oder nicht.

Auf diesen Umstand bezieht sich das Konzept des »Viskurs« von Karin Knorr-Cetina (2001). Ihrer Meinung nach spielen Bilder eine wachsende Rolle in mehreren Bereichen der Naturwissenschaften, in denen ohne visuelle Repräsentationen praktisch keine Evidenz und kein Beweis möglich wären. Diese Aussage steht in Einklang mit dem alten Argument von Stuart Hall (1993 [1980]) zur Superiorität der Bilder in Botschaften. De Saussures Theorie (De Saussures et al. 1971 [1916]) umformulierend, behauptete Stuart Hall dass ein Bild viel mehr mit der Realität gemeinsam hat, die es darstellt, als ein Text, der normalerweise nur eine konventionelle Beziehung zur Realität hat.¹ Genau aufgrund dieser dichteren Gemeinsamkeit zwischen einem Bild und dem dargestellten Phänomenon hat ein Bild eine größere Wahrscheinlichkeit, ideologische Inhalte erfolgreich zu vermitteln, als ein schriftlicher Text. Ein Bild sieht eher »wie die Realität« aus, und so ist es einfacher ein Bild mit der Realität zu verwechseln (oder mit ihr gleichzusetzen). Das Argument von Hall (1993 [1980]) kann vielleicht etwas »naiv« wirken, es überzeugt aber nach vielen Jahren immer noch. Indem Knorr-Cetina (2001) den Begriff »Viskurs« vorschlägt, hebt auch sie diese höhere Kapazität des Visuellen, als Evidenz und Beweis zu wirken, heraus. Bilder haben eine innere Macht, über die Worte nicht verfügen. Wenn man ein Foto als Darstellung der Vergangenheit betrachtet, kann es als visuelle Erzählung des Geschehens wahrgenommen werden. Die Rezeption eines Fotos kann auch einen Prozess des Erinnerns implizieren und aktivieren.

DIE FOTOGRAFIE IN DEN MEMORY STUDIES

Ein Foto ist als Foto eine objektive Wirklichkeit, repräsentiert aber nicht objektiv eine Wirklichkeit. Vielmehr stellt es zugleich eine objektive und eine subjektive Wirklichkeit dar. In anderen Worten: Trotz der subjektiven Perspektive des Fotografen ist das Dargestellte nicht einfach »nur subjektiv« (wenn man beispielsweise einen Baum fotografiert, bleibt das Fotografierte trotz aller Perspektivenwechsel immer noch ein Baum). Die Auffassung, dass ein Foto ein Geschehen repräsentiert, dessen Sinn und Bedeutung sowohl von der subjektiven Perspektive des Fotografen als auch von der subjektiven Rezeption der Beobachter abhängen, ist bei Soziologen und Kommunikationswissenschaftlern weit verbreitet (Barthes 1964; Zelizer 2004; Sontag 2008; Eberle 2014; Shevchenko 2014; Baur/Budenz in diesem Band). Diese epistemologische Perspektive auf die Rolle des Visuellen gegenüber der darzustellenden Wirklichkeit ist besonders nützlich,

1 | Die immer wieder genannte Ausnahme sind onomatopoetische (lautmalerische) Worte, die eine direkte Beziehung mit dem Phänomen, das sie darstellen, haben.

wenn man sie in Bezug auf die Prozesse des Erinnerns und Vergessens betrachtet, wie auch Shevchenko (2015) betonte. Seit Halbwachs (1925; 1941) haben sich theoretische Analysen und empirische Forschungen über Gedächtnisse sehr entwickelt und verbreitet (Nora 1984; Connerton 1989; Müller/Rüsen 1997). Besonders mit der Publikation von Middleton und Edwards (1990), aber auch schon vorher mit den Studien von Halbwachs, hat sich die konstruktivistische Perspektive in den *memory studies* konsolidiert. Die verschiedenen individuellen, kollektiven und sozialen Formen des Gedächtnisses (Halbwachs 1968) werden immer mehr als work-in-progress analysiert, die von den Interessen der Gegenwart beeinflusst werden. So werden sie kaum noch als objektive Darstellungen der vergangenen Wirklichkeit gewertet. Die Vergangenheit ist nicht ein statisches Objekt, sondern eine dynamische Konstruktion; ihre Darstellung und öffentliche Erzählung wird von vielen verschiedenen Individuen, sozialen Gruppen, Gemeinschaften, Institutionen und Faktoren mitgeprägt.

Die Fotografie und die Erinnerung als »συνεκδοχή«

Wenn man die Fotografie und Erinnerung in Verbindung setzt, kann man beide Gebiete aus einer theoretisch kohärenten Perspektive betrachten: Sowohl die Fotografie als auch die Erinnerung können als soziale Aktivitäten interpretiert werden, deren Sinn und Bedeutung mit der Subjektivität der Individuen tief verbunden sind. Wie der Fotograf beim Fotografieren entscheiden muss, was er fotografieren wird (und diese Entscheidung impliziert immer eine drastische Reduktion der wahrnehmbaren Wirklichkeit), so verfährt auch ein Mensch, der sich an etwas erinnert, immer sehr selektiv. Diese Selektivität ist tief verbunden mit dem epistemologischen Status des Fotografierens wie auch der Erinnerung. Interessant ist insbesondere, dass man in beiden Fällen diese Partialität schnell übersieht und das Teil mit dem Ganzen verwechselt. Die Redewendung, die dieses semiotische Phänomen besser beschreibt, ist die Synecdoche (aus dem alten Griechischen »συνεκδοχή«). Beide, das Foto und die Erinnerung, stehen in einer Beziehung zur Realität, die als eine Synecdoche² beschrieben werden kann: Obwohl sie nur einen Teil repräsentieren, werden sie unversehens als Ganzheit verstanden. Beide funktionieren semiotisch wie eine Synecdoche, und genau darin liegt ihr Potential, ideologische Inhalte vermitteln zu können: Wenn dieser »leere« Raum³ zwischen Teil und Ganzheit versteckt werden kann, als ob er nicht existieren würde, wird es möglich eine partikularistische Perspektive als objektive und universalis-

2 | Eine Synecdoche (Synecdoche = »Mitverstehen«) ist die Ersetzung eines Wortes durch einen Begriff mit engerer oder weiterer Bedeutung, z. B. einen Ober- oder Unterbegriff. Der Begriff stammt aus demselben Begriffsfeld, im Unterschied etwa zu einer Metapher, bei der ein Wort durch einen unverwandten Begriff aus einem anderen Begriffsfeld ersetzt wird.

3 | Im Sinne der »Leerstelle« zwischen Leser und Text, wie sie Roman Ingarden (1931) beschrieb.

tische zu verkaufen. Anders gesagt, diese Leerstelle ermöglicht es, dass eine »kulturelle Hegemonie« (Gramsci 2014 [1948–1951]) entstehen kann. Die Füllung dieser Leere (durch ideologische, politische und/oder ethische Inhalte) bekommt nun eine ganz besondere Bedeutung, wenn es sich um ein individuelles oder kollektives Trauma handelt. Die Manipulation einer Erzählung von individueller oder kollektiver Gewalt hat nämlich größere ethische und politische Implikationen als jene, die eine Darstellung eines normalen Ereignisses des Alltagslebens betrifft.

Die Fotografie und die öffentliche Darstellung von Traumata

Es gibt eine konsolidierte Tradition in den *Memory Studies* über die Rolle der Fotografie als Medium der Objektivierung einer bestimmten Wirklichkeitsdarstellung. Besonders in Bezug auf traumatische Ereignisse⁴ hat dieses Thema das Interesse von Soziologen geweckt (Sontag 2008). Zum Beispiel kann man die folgenden drei Studien zu diesem Thema betrachten: Zelizer (2000) und Liss (1998) über die Fotos des Holocaust, und Zelizer (2004) über die Fotos vom 11. September. Barbie Zelizer (2000) analysiert die Verbindung zwischen den Aufnahmen, die bei der Befreiung der Konzentrationslager in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg gemacht wurden, und dem Prozess der kollektiven Anerkennung von dem was in jenen Jahren passiert war. Diese Bilder wurden als grausame Beweise und tragische Rekorde verwendet, um die Brutalität und die extremen Gewaltformen des Krieges darzustellen. Die einzigartige Bedeutung der Aufnahmen und ihre schrecklichen Inhalte haben die Grundlage unserer Erinnerung an den Holocaust tief beeinflusst und auch die Art der Erzählungen von Reportern geändert. Als die Lager befreit wurden, haben Journalisten und Reporter das Medium der Fotografie verwendet, um Zeugnisse von den unaussprechlichen und unbeschreiblichen Szenen der Toten und Sterbenden zu produzieren. Damit wurden diese Geschichten nicht nur in Worten erzählt, sondern auch visuell dokumentiert. Durch diesen Prozess hat die Fotografie eine neue Legitimität als Mittel der Berichterstattung erworben. Die Autorin zeigt, wie seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges »Gräuelfotos« als Welle der Erinnerung verwendet worden sind. Diese Fotos haben eine viel stärkere Rolle in der öffentlichen Vorstellung gespielt als verbale Beschreibungen (Zelizer, 2000).

4 | Da dieses Kapitel sich besonders mit dem Gedächtnis von Traumata beschäftigt, ist es wichtig zu unterstreichen, dass hier gemäß der Traumatheorie (Eyerman 2001; Alexander et al. 2004; Giesen 2004) ein Trauma als soziale und kulturelle Konstruktion verstanden wird. Ein Trauma kann nie nach einem externen Kriterium objektiv bestimmt werden. Wenn hier also gesagt wird, dass ein Trauma »noch verarbeitet werden muss«, behauptet man dies immer aufgrund der subjektiven Perspektive des Einzelnen bzw. aus der kollektiven Perspektive einer bestimmten Gemeinschaft. Das einzige relevante Kriterium liegt im Leiden des Einzelnen bzw. einer Gemeinschaft. Alexander et al. (2004) sprechen daher von einem »kulturellen« Trauma.

Auch Andrea Liss (1998) analysiert die Rolle von Darstellungsstrategien in Bezug auf den Holocaust. Was passiert wenn Fotos als Geschichtsunterricht für die kommenden Generationen verwendet werden, damit wir »nie mehr vergessen«? Die Fotos, die den Holocaust dokumentieren, tragen die Last, Geschichtsunterricht sein zu müssen, besonders. Gleichzeitig können sie aber auch als Mittel der Trauer fungieren. Andrea Liss beschreibt die inhärenten Schwierigkeiten und produktiven Möglichkeiten der Verwendung von Fotografien, um Zeugnis zu geben. Sie kritisiert die Art und Weise, wie die Post-Auschwitz-Generation diese Dokumente eingesetzt hat, um die Erinnerung an den und die Geschichte des Holocausts darzustellen. Ihr Fokus ist die Fotografie als Soziale Praxis. Zelizer (2004) hat die Rolle des Visuellen im Gedächtnis weiter erforscht, indem sie die weltberühmten Fotos über den terroristischen Angriff am 11. September 2001 in New York analysierte, in denen die Opfer im verzweifelten Versuch, einen besseren Tod zu erleben, aus den Fenstern der Twin Towers ins Leere sprangen (die sogenannten »about-to-die photos«). Zelizer postuliert und dokumentiert, dass die Fotografie ein effektiver »mode of relay« (2004: 157) in Bezug auf traumatische Vergangenheiten werden kann.

Diese drei Studien haben aus verschiedenen Perspektiven die Verwendung von traumatischen Fotos im öffentlichen Diskurs analysiert und erforscht, wie diese Verwendung ethisch oder politisch funktionierte. Sie haben die Veränderungen thematisiert, die die fotografische Darstellung von Traumata in der öffentlichen Wahrnehmung ermöglicht hat. Ein Foto eines traumatischen Ereignisses, das in der Öffentlichkeit verbreitet wird, wirkt immer gleichzeitig als ein Vehikel des kollektiven Leidens und als eine Gelegenheit für die kollektive Verarbeitung dieses Traumas. Aber inwieweit ein Trauma durch eine fotografische Darstellung verarbeitbar wird, muss hier offen gelassen werden. – Im folgenden Abschnitt wird diskutiert, wie die transformative Kapazität eines Fotos in der Familiengeschichte oder im Alltagsleben funktionieren kann; danach wird dieselbe Frage in Bezug auf den öffentlichen Diskurs gestellt.

DIE FOTOGRAFIE IN BEZUG AUF DAS INDIVIDUELLE UND DAS FAMILIENGEDÄCHTNIS

Wie funktioniert ein Foto als Medium des individuellen oder Familiengedächtnisses? Langford (2001) hat Familienalben untersucht, die von Familien als lebendige Darstellungen der Vergangenheit geschätzt und gesammelt werden. Ein Album stellt die Geschichte der Familie dar; wenn aber alle schon gestorben sind, können diese visuellen Darstellungen zu frustrierenden Rätseln werden, da das kommunikative Gedächtnis als Schlüssel fehlt. Durch die Verbindung von Fotografie und mündlicher Überlieferung zeigt Langford, wie Alben entwickelt wurden, wie wir uns

anhand ihrer erinnern können, und wie wir unsere Geschichten in die Zukunft tradieren.

Oben ist die Natur der fotografischen Darstellung durch eine Synekdoche geschildert worden. Hier wird nun postuliert, dass genau dank dieser spezifischen Eigenschaft ein Foto als Gelegenheit für eine tiefe Verarbeitung der Vergangenheit wirken kann. Ein Foto stellt immer nur einen Teil dar, aber da es dank seiner semiotischen Kapazität mit der Ganzheit verwechselt werden kann, wird seine Repräsentationsfunktion wesentlich stärker. Das Foto kann als klare, neutrale und direkte Darstellung betrachtet werden. Es kann umgekehrt aber auch als eine Brücke gesehen werden, wodurch Gegenwart und Vergangenheit wieder in Beziehung stehen und sich gegenseitig widerspiegeln können. Wenn Maurice Halbwachs (1968) behauptete, dass die Vergangenheit durch die Interessen der Gegenwart geprägt und verfasst werden, meinte er genau diese transformative Kapazität des Gedächtnisses.

Unter Rückgriff auf Hegels Interpretation hat Hans Ruin (2015) Gräber als wichtige »sites of memory« betrachtet, die eine Brücke zwischen Toten und Lebenden entstehen lassen. Analog kann man argumentieren, dass in Familienalben die Fotos der Ahnen und Vorfahren zu einer Tür im Zeitfluss werden können, um unsere Familiengeschichte nachzuerzählen. Besonders wenn in der Familiengeschichte traumatische Erzählungen versteckt sind, die darauf warten, endlich zum Ausdruck zu kommen, eröffnet diese Natur von Fotos als Synekdoche – so man sich dessen bewusst wird – die Möglichkeit eine ganz »andere« und irgendwie »neuartige« Familiengeschichte zu erzählen. Ein Foto im Familienalbum kann zu einer positiven Ausrede werden um sich die eigene Familienvergangenheit ganz neu zu erzählen und im Gedächtnis der ganzen Familie einen tiefen Heilungsprozess auslösen. Aus dieser Perspektive können Fotos den linearen Zeitfluss unterbrechen und uns in die Zeit der Immanenz tragen, wo man sich bewusst werden kann, dass mehrere Erzählungen der Wirklichkeit möglich sind; wo man also durch einen Erinnerungsprozess die Vergangenheit wieder neu entdecken und auf andere Art formulieren kann. Die charakteristische Eigenschaft des Fotos, als »συνεκδοχή« semiotisch zu wirken, lässt es zu einem effektiven Mittel werden, um ideologische Inhalte zu vermitteln (also zu manipulieren), gleichzeitig aber auch um tiefe Prozesse der Heilung auszulösen. Die Leere, die zwischen einem Foto und der dargestellten Wirklichkeit entsteht, ist der Schlüssel, der jene Tür zwischen Gegenwart und Vergangenheit öffnen kann. Beispielsweise kann man das Foto eines Verwandten, mit dem man eine sehr negative Beziehung gehabt hat (mit physischer und psychologischer Gewalt), viele Jahre nach seinem Tod wieder anschauen und die negativen Erinnerungen aus der Entfernung neu betrachten und neu bewerten – und ihm dadurch vielleicht verzeihen. Diese Kapazität der Fotos, immer wieder die Möglichkeit anzubieten, die Vergangenheit neu zu erzählen (Tota 2014), wird im folgenden Abschnitt in Bezug auf den öffentlichen Diskurs betrachtet.

DIE FOTOGRAFIE ALS »MITTEL« DES ÖFFENTLICHEN GEDÄCHTNISSES: DIE FOTOGRAFISCHE DARSTELLUNG VON TRAUMATA

Rob Kroes (2007) hat fotografische Erinnerungen untersucht. Seiner Meinung nach hat die Fotografie dazu beigetragen, dass Amerikaner und Europäer eine Sammlung von relevanten Erinnerungsbildern teilen und damit das Gefühl einer gemeinsamen Vergangenheit entwickelten. Die fotografischen Erinnerungen an den amerikanischen Bürgerkrieg und den Kalten Krieg, die ikonischen Bilder des 11. September 2001 und der terroristischen Angriffe in Europa (am 11. März 2004 in Madrid und am 7. Juli 2005 in London) bestätigen, dass wir zu einer gemeinsamen Welt gehören. Sie erlauben uns zu glauben, dass unsere begrenzten und beschränkten Sichtweisen auf die Weltgeschichte als universell gelten können, auch wenn dies nicht zutrifft. Die gemeinsame fotografische Darstellung der Vergangenheit gibt einem Teil der Welt die Illusion, dass diese Ereignisse, die für einige Nationen derart wichtig sind, auch ein universelles Gewicht im öffentlichen Weltdiskurs haben. Die Fotografie hat in dieser Perspektive einen Beitrag zur gegenwärtigen geopolitischen Anschauung der Welt geleistet: Sie verstärkte die Anerkennung und die Relevanz einiger bestimmter Ereignisse dadurch, dass einige Fotos – nur diese und keine anderen – die kollektive *imaginatio* jener Ereignisse prägen.

In jeder Nation gibt es einige Fotos, die für die Konstruktion der nationalen Identität eine wichtige Rolle gespielt haben und immer noch spielen. Diese Fotos funktionieren als ikonische Symbole einer Nation, indem sie normalerweise eine ausgeprägte politische Konnotation mittragen. Oft sind es Fotos, die sich auf ein kollektives Trauma beziehen, das auch gegenwärtig noch bearbeitet werden muss. Es sind Fotos, die eine besondere Relevanz im jeweiligen nationalen Gebiet wie auch im Ausland haben. Anders gesagt, kann man durch diese Fotos die Identität einer ganzen Nation erkennen. Hier werden drei verschiedene Beispiele solcher Bilder betrachtet: 1) das Bild von Willy Brandts Kniefall in Warschau; 2) das Bild von Vietnam Veterans Memorial in Washington; 3) das Bild von September 11 Denkmal in New York.

Im Jahr 1970, am 7. Dezember, machte Willy Brandt als Bundeskanzler der BRD vor dem Denkmal des ehemaligen Ghettos in Warschau seinen berühmten *Kniefall*. Er kniete nieder und blieb einfach für einige Minuten stumm. Die Fotos des Kniefalls wurden von mehreren Fotografen aufgenommen: Svenn Simon, Engelbert Reineke und Hans Hubmann. Diese Fotos wurden durch die Massenmedien auf der ganzen Welt verbreitet und sind zum Symbol einer neuen Phase der internationalen Beziehungen zwischen Deutschland und den anderen europäischen Ländern geworden (Giesen 2004: 132). Sie haben der ganzen Welt den berühmten Satz in Erinnerung gerufen, den Präsident Heuss in Bergen-Belsen im November 1952 ausgesprochen hatte: »Diese Schande nimmt uns niemand ab.« Brandt hat mit dieser symbolischen Geste als Machtperson, als politischer Führer, gehandelt und damit eine Botschaft des offiziellen Deutschlands,

also der Regierung, übermittelt. Er hoffte, dass die Rezipienten dies als Botschaft »der Mehrheit der Deutschen« interpretieren würden. Brandt hat damit einen »Mythos« im Sinne von Barthes (1957) geschaffen: den Mythos vom reumütigen Deutschen. Die Demutsbekundung des Bundeskanzlers kam überraschend und unerwartet für die Öffentlichkeit, für die Delegation wie für die Gastgeber. Sie wurde als Bitte um Vergebung verstanden. Brandt kniete dort für ganz Deutschland. Ob dies wirklich der Meinung einer Mehrheit der Deutschen entsprach, bleibt eine offene Frage. In 2010 schrieb Walter Scheel in einem Brief an das Solinger Tagblatt:

»In dem Moment, als wir ausstiegen und vor das Mahnmal traten, war die Stimmungslage sehr überwältigend. Plötzlich sank Willy Brandt auf die Knie und jeder Mensch, der anwesend war, hätte es ihm gleichzutun wollen und jeder hat diese Geste, diese vollkommen ungeplante und spontane Geste, für einzigartig und beeindruckend gefunden.«⁵

Brandts Botschaft war auch den anderen europäischen Ländern gegenüber so erfolgreich, dass dieses Foto fast 50 Jahre später immer noch im öffentlichen Diskurs wirkt: Es schuf einen Mythos mit einer breiten Palette von Bedeutungen, die jene Werte der öffentlichen Verzeihung und der Versöhnung transportieren, die sich auf die Moralvorstellungen der öffentlichen Ethik beziehen.

Fotos von Gedenkstätten wirken auf ähnliche Weise und spielen oft eine wichtige Rolle in der sozialen Konstruktion der nationalen Identität. Die Gründe dafür sind si-



Abb. 1: Kniefall Willy Brandts vor dem Denkmal für die Opfer des Warschauer Ghettoaufstandes, Warschau, 7. Dezember 1970

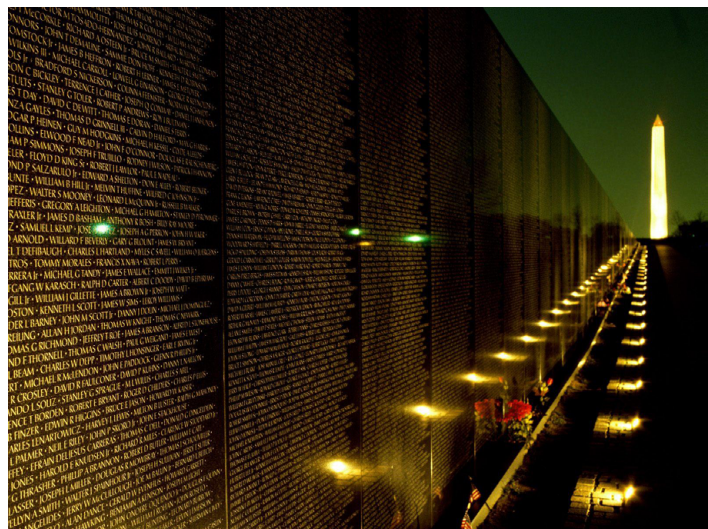


Abb. 2: Vietnam Veterans Memorial in Washington

5 | »Brands Kniefall: Walter Scheel erinnert sich«, 8 Dezember 2010, in: Solinger Tageblatt.



Abb. 3: September 11 Memorial in Manhattan

cher mehrere: Zum Beispiel die Tatsache dass die Art und Weise, wie man kollektive Traumata benennt und verarbeitet, beim Aufbau einer nationalen Identität entscheidend mitwirkt. Die zugrundeliegende Hypothese ist, dass die kollektive Identität Deutschlands vom öffentlichen Diskurs über den Holocaust sehr tief beeinflusst wird, so wie die kollektive amerikanische Identität noch heutzutage sehr tief von der öffentlichen Darstellung des Vietnamkriegs geprägt wird.

Die verschiedenen Bilder vom »Vietnam Veterans Memorial« in Washington und vom »September

11 Memorial« in Manhattan funktionieren im öffentlichen Diskurs als semiotische Medien, die mit einer bestimmten Reihe von öffentlichen Werten und Bedeutungen in Kontakt treten. Diese Bilder bieten den Beobachtern die Gelegenheit für eine weitere Verarbeitung des nationalen Traumas an: Im ersten Fall des Traumas eines »nicht erfolgreichen und nicht gewonnenen Krieges« (Wagner-Pacifici & Schwartz 1991) in Vietnam, im zweiten Fall des Traumas eines nicht gewonnenen Krieges gegen den Terrorismus (Tota 2012). Diese Bilder lenken die Aufmerksamkeit der Nation auf die Traumata, die noch verarbeitet werden müssen. Selbstverständlich könnten sie auch bloße Objektivationen bleiben und zu Leerhüllen eines allzu schweren kollektiven Gedächtnisses werden, das für jene Gemeinschaft nach wie vor sehr traumatisch bleibt⁶. Auf den Fotos 2 und 3 gibt es indes ein kleines Zeichen, das eine ganz wichtige Rolle in der Bildung und Beeinflussung von Bedeutungen spielt: die rote Rose. Dieses Zeichen ist ein Mittel der Erinnerung in einem Bild, das uns an ein wichtiges Trauma erinnert. Die Blumen wirken als lebendige Zeugen, dass der Wille sich daran zu erinnern noch immer vorhanden ist. Das Denkmal könnte eine tote Objektivation der Vergangenheit repräsentieren, aber der Betrachter dieses Bildes sieht ein Zeichen, das verdeutlicht, dass dem nicht so ist. Es gibt immer noch jemanden, der sich an die Opfer erinnert – frische Blumen bezeugen das. Mit dieser kleinen Geste wird der ganzen Nation gezeigt, dass es jemanden gibt der nicht vergessen will – und dass man auch kollektiv nicht vergessen darf. Jene Toten sind die Toten der ganzen Nation. Die Erinnerung an sie wird als ein Kernelement der nationalen Identität betrachtet, und die entsprechenden Bilder wirken als Evidenz, als Zeugnis dafür. Auch in diesem Fall bleiben Bilder im öffentlichen Diskurs Angebote für die weitere kollektive Verarbeitung von Schmerzen und Lei-

6 | Ein Trauma kann derart traumatisch sein, dass es nicht gelingt es erfolgreich zu transformieren.

den, die jene Gemeinschaften noch nicht transformieren konnten⁷. Ob diese Gelegenheit ergriffen wird, steht hier als offene Frage; sie wird in der Freiheit und Vielfältigkeit der verschiedenen Rezeptionsaktivitäten entschieden werden. Doch die Bilder bleiben im öffentlichen Diskurs und bieten uns damit die Möglichkeit, jenen Teil der Vergangenheit, der noch Folgen in der Gegenwart hat, transformieren zu können.

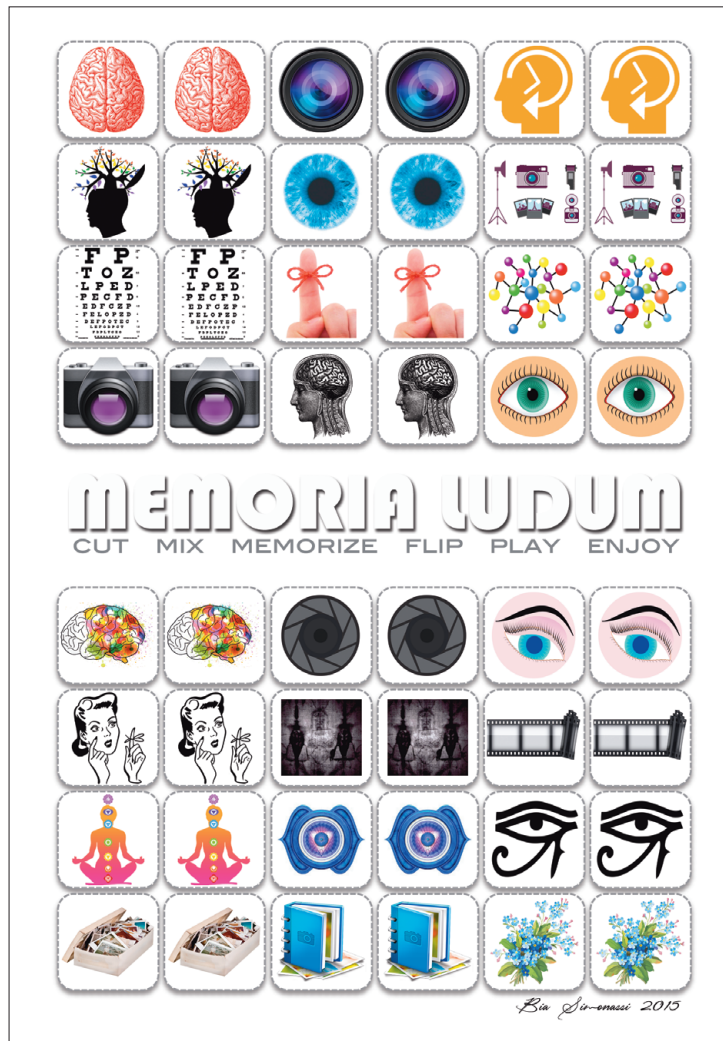


Abb. 4: Bia Simonassi: »Fotografie und Erinnerung«⁸

7 | Eine neue, geheilte Erzählung des Geschehens kann zum Beispiel mit einem Akt der privaten und öffentlichen Verzeihung beginnen. Das Geschehen selbst wird dabei nicht verändert, aber seine Bedeutung lässt sich aus der Distanz transformieren, indem man versucht zu verstehen, warum und wieso es passiert ist.

8 | Dieses Bild ist ein Kunstwerk von Bia Simonassi, das sie speziell für dieses Kapitel kreiert hat. Es versucht die Beziehung zwischen Fotografie und Erinnerung aus der Perspektive einer Künstlerin darzustellen. Die Autorin dankt Bia Simonassi herzlich dafür.

SCHLUSSBEMERKUNG

In diesem Beitrag habe ich behauptet, dass die fotografische Darstellung von traumatischen Ereignissen viele ethische und politische Implikationen hat, da durch ein Foto die Perzeption der Realität stark manipuliert werden kann. Das hängt von verschiedenen Faktoren ab: 1) die Fotografie, wie auch die Erinnerung, funktionieren wie eine »συνεκδοχή« (Synecdoche). Das bedeutet, dass sie immer nur aus einem Teil bestehen, der aber von den Rezipienten leicht mit der Ganzheit verwechselt werden kann. 2) Bilder haben eine höhere Kapazität als Worte, als »real« zu gelten (Hall 1993 [1980]), weil sie viel »realistischer« aussehen als Worte. Genau dank dieser Eigenschaft der fotografischen Darstellung (die als eine Synekdoche semiotisch funktioniert), kann ein Foto gleichzeitig auch als Gelegenheit für die Verarbeitung und Bewältigung der Vergangenheit wirken. Es kann zu einer Brücke werden, wodurch Gegenwart und Vergangenheit wieder in Beziehung treten können. Deswegen wird hier betont, dass jene transformative Kapazität des Gedächtnisses – worauf sich Halbwachs (1968) bezieht, wenn er die Vergangenheit als etwas deutet das durch die gesellschaftlichen Interessen in der Gegenwart verfasst wird – noch stärker wirken kann, wenn die Erinnerung aus der fotografischen Darstellung entsteht. Insbesondere wenn in der Familiengeschichte traumatische Erzählungen versteckt sind, die darauf warten endlich zum Ausdruck zu kommen, kann ein Foto zum Anlass werden, einen tiefen Heilungsprozess im Gedächtnis der ganzen Familie auszulösen. Aus dieser Perspektive habe ich argumentiert, dass das Foto eines traumatischen Ereignisses gleichzeitig als Vehikel des kollektiven Leidens, aber auch als eine Gelegenheit für die kollektive Verarbeitung jenes Traumas wirken kann. Im letzten Abschnitt sind einige spezifische Fotos mit Barthes' Konzept (1957) des »Mythos« analysiert worden. Diese Bilder bieten den Betrachtern die Gelegenheit für eine weitere Verarbeitung der nationalen Traumata an, die sie darstellen. Das Bild von Willy Brandts Kniefall ist zu einem Mythos geworden, indem es die Bereitschaft der Deutschen zur kollektiven Verarbeitung des Traumas vom Holocaust symbolisiert. Die Fotos von den Gedenkstätten »Vietnam Veterans Memorial« und »September 11 Memorial« lenken die nationale und internationale Aufmerksamkeit auf die noch zu verarbeitenden Traumata der Nation. Diese Bilder bieten uns allen die Gelegenheit, in der Gegenwart die Vergangenheit zu transformieren. Anders gesagt: Sie bieten jedem von uns die Möglichkeit, die gegenwärtige Bedeutung jener dargestellten Vergangenheiten zu bearbeiten. Wenn ich das Bild von Willy Brandts Kniefall anschau, stellen sich mir die Fragen, was und wie ich heutzutage noch über den Holocaust denken kann, und besonders, wie diese Bitte um Vergebung auf mich wirkt? Dank diesem Bild kann ich heute, viele Jahre später, immer noch zu einer Zeugin von Brandts Geste werden, als ob ich selbst dort anwesend gewesen wäre. Und wie reagiere ich auf diese frischen Blumen neben den zwei Denkmälern? Was bedeutet es für mich heute, im Hier und Jetzt, dass es noch jemanden gibt, der uns daran erinnert, dass wir nicht vergessen dürfen?

LITERATUR

- Alexander, Jeffrey C./Eyerman, Ron/Giesen, Bernard/Smelser, Neil J./Sztompka, Piotr (2004): *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley: University of California Press.
- Barthes, Roland (1957): *Mythologies*: Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, Roland (1964): *The Rhetoric of the Image*. *Image-Music-Text*, (Translation 1977), S. Heath, ed. London: Fontana.
- Connerton, Paul (1989): *How Societies Remember*, Cambridge: Cambridge University Press.
- De Saussure, Ferdinand/Bally, Charles/Sechehaye, Albert/Riedlinger, Albert (1971 [1916]): *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot.
- Eberle, Thomas S. (2014): »The Art of Making Photos«, in: Jochen Dreher/Michael Barber (Hg.), *The Interrelation of Phenomenology, Social Sciences and the Arts*, Dordrecht: Springer, S. 311–320.
- Eyerman, Ron (2001): *Cultural Trauma – Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Giesen, Bernard (2004): »The Trauma of Perpetrators. The Holocaust as the Traumatic Reference of German National Identity«, in: Ron Eyerman/Jeffrey C. Alexander/Bernard Giesen/Neil J. Smelser/Piotr Sztompka (Hg.), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley: University of California Press, S. 112–134.
- Gramsci, Antonio (2014 [1948–1951]): *Quaderni dal carcere*, Torino: Giulio Einaudi.
- Halbwachs, Maurice (1925): *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Halbwachs, Maurice (1941): *La Topographie légendaire des évangiles*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Halbwachs, Maurice (1968): *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Hall, Stuart (1993 [1980]): *Encoding, Decoding*. *The Cultural Studies Reader*, hg. v. Simon During, London: Routledge.
- Knorr Cetina, Karin (2001): »Viskurse« der Physik. *Konsensbildung und visuelle Darstellung*«, in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich: Edition Voldemeer, S. 305–320.
- Kroes, Rob (2007): *Photographic Memories: Private Pictures, Public Images, and American History*, Lebanon, NH: University Press of New England.
- Ingarden, Roman (1931): *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Naturwissenschaft*, Halle: Max Niemayer.
- Langford, Martha (2001): *Suspended Conversationsus – The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Québec: McGill-Queen's Press.
- Liss, Andrea (1998): *Trespassing Through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Middleton, David/Edwards, Dan (Hg.) (1990): *Collective Remembering*, London: Sage.
- Müller, Klaus E./Rüsen, Jörn (Hg.) (1997): *Historische Sinnbildung – Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, Hamburg: Rowohlt.
- Nora, Pierre (1984): *Les lieux de la mémoire*, Paris: Gallimard.
- Ruin, Hans (2015): »Housing Spirits: The Grave as an Exemplary Site of Memory«, in: Anna Lisa Tota/Trever Hagen (Hg.), *Routledge International Handbook of Memory Studies*, London: Routledge (in publication).
- Shevchenko, Olga (Hg.) (2014): *Double Exposure. Memory & Photography*, New Brunswick/New Jersey: Transaction.
- Shevchenko, Olga (2015): »The mirror with a memory: Placing photography in memory studies«, in: Anna Lisa Tota/Trever Hagen (Hg.), *Routledge International Handbook of Memory Studies*, London: Routledge (in publication).
- Sontag, Susan (2008): *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Tota, Anna Lisa (2012) »On the National 9/11 Memorial: an Italian Perspective«, in Blog »Deliberately Considered«, Quelle: www.deliberatelyconsidered.com/2012/05/on-the-national-911-memorial-an-italian-perspective abgerufen am 15.02.2015.
- Tota, Anna Lisa (2014): »A Photo That Matters: The Memorial Clock in Bologna and its Invented Tradition«, in: Olga Shevchenko (Hg.), *Double Exposure – Memory & Photography*, New Brunswick/New Jersey: Transaction, S. 41–64.
- Wagner-Pacifici Robin/Schwartz, Barry (1991): »The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past«, in: *American Journal of Sociology*, 97(2), S. 376–420.
- Zelizer, Barbie (2000): *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago: University of Chicago Press.
- Zelizer, Barbie (2004): »The Voice of the Visual in Memory«, in: Phillips R. Kendall (Hg.), *Framing Public Memory*, Tuscaloosa: University of Alabama Press, S. 157–186.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Kniefall Willy Brandts vor dem Denkmal für die Opfer des Warschauer Ghettoaufstandes, Warschau 7. Dezember 1970. © Foto: Engelbert Reineke. Bundesbildstelle, Bonn.
- Abb. 2: Vietnam Veterans Memorial in Washington. © Foto: Unbekannt. Quelle: <https://res.cloudinary.com/roadtrippers/image/upload/v1396579478/veterans-day-road-trip.jpg> abgerufen am 01.01.2015.
- Abb. 3: September 11 Memorial in Manhattan. © Foto: Thomas S. Eberle.
- Abb. 4: Fotografie und Erinnerung, fotografisches Kunstwerk. © Foto: Bia Simonassi.