

Maren Jung-Diestelmeier, Sylvia Necker, Susanne Wernsing

Antisemitische und rassistische Objekte und Bilder in Ausstellungen?

ein Gespräch über erprobte Strategien und offene Fragen

Open Access via institutional repository of Technische Universität Berlin

Document type

Book chapter | Published version

(i. e. publisher-created published version, that has been (peer-) reviewed and copyedited; also known as: Version of Record (VOR), Final Published Version)

This version is available at

<https://doi.org/10.14279/depositonce-15581>

Citation details

Jung-Diestelmeier, M.; Necker, S.; Wernsing, S. (2020). Antisemitische und rassistische Objekte und Bilder in Ausstellungen?. In S. Schüler-Springorum (Hrsg.), *Jahrbuch für Antisemitismusforschung* 29 (2020) (1. Aufl., Bd. 29, S. 26–53). Metropol.

Terms of use

This work is protected by copyright and/or related rights. You are free to use this work in any way permitted by the copyright and related rights legislation that applies to your usage. For other uses, you must obtain permission from the rights-holder(s).

Antisemitische und rassistische Objekte und Bilder in Ausstellungen?

Ein Gespräch über erprobte Strategien und offene Fragen

„Wer spricht?“¹

Die Autorinnen sprechen vor dem Hintergrund ihrer Arbeitskontexte in kulturhistorischen Museen und NS-Gedenkstätten als Wissenschaftlerinnen und Ausstellungsmacherinnen und einer *weißen*, nicht-jüdischen Positioniertheit. Entsprechende Leerstellen, Privilegien, (Nicht-)Erfahrungen und Expertisen prägen und beschränken ihre Perspektiven. Maren Jung-Diestelmeier war 2013 bis 2017 im Kurator*innenteam von *Angezettelt: Antisemitische und rassistische Aufkleber von 1880 bis heute*. Sie diskutiert auch als ehemalige Mitarbeiterin des Zentrums für Antisemitismusforschung und Referentin der Direktion in der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten. Sylvia Necker krempelt seit August 2019 als Direktorin das LWL-Preußenmuseum in Minden um. Hier spricht sie aber auch als Kuratorin der neuen Dauerausstellung der Dokumentation Obersalzberg, an der sie von 2014 bis 2017 mitarbeitete. Susanne Wernsing ist freie Ausstellungskuratorin und diskutiert aus der Erfahrung der Ausstellung *Rassismus. Die Erfindung von Menschenrassen* im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden 2018.

1 Dieser Beitrag entstand aus dem gleichnamigen Abschlussgespräch des ZfA-Forschungskolloquiums im Wintersemester 2019/20 am 12. 2. 2020, an dem die Autorinnen live miteinander diskutierten.

Mit Nasen gegen Nasen? – Das diskutierte Problemfeld

MJD: Ich möchte unser Gespräch damit einleiten, dass ich zwei Ausstellungsräume beschreibe: 1937 vermittelten Kuratoren und Gestalter mit der NS-Propagandaschau „Der ewige Jude“ aggressiv die antisemitische Ideologie des NS-Regimes über das Medium Ausstellung. Sie nutzten dazu moderne kuratorische Mittel. Schließlich präsentierten die Macher ihren Besucher*innen die NS-Politik als Erlösung von den in der Ausstellung auf emotionalisierende, manipulative Weise konstruierten antisemitischen Feind- und Schreckbildern.² Den ersten Raum dominierte eine Kombination aus Fotografien und plastisch geformten Körperteilen.³ Das Ziel, Juden biologistisch zu stigmatisieren und rassistisch zu diffamieren, vereindeutigte der Ausstellungstext: „Sie [die Juden] haben typische äussere Merkmale.“ Was dies für Merkmale sein sollten, führte man den Besucher*innen durch die Plastiken vor Augen: Die Kuratoren präsentierten in Vitrinen dreidimensionale Körperstereotype, u. a. ein Auge, ein Ohr, Lippen und zwei Nasen grotesk vergrößert und überzeichnet.

Etwas mehr als 70 Jahre nach diesem Höhepunkt visueller Gewalt in NS-Propagandaausstellungen fanden Besucher*innen in einem ganz anderen Raum ebenfalls eine grotesk große Nase in einer Vitrine in München.⁴ Die Kurator*innen einer Ausstellung im Jüdischen Museum zitierten gewissermaßen die alte Inszenierung, um jedoch ein gänzlich anderes Ziel zu erreichen: Die Schau „Typisch!

2 Vgl. Rosemarie Burgstaller, *Der Ewige Jude (Ausstellung, 1937)*, publiziert am 30. 7. 2020, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Der_Ewige_Jude_\(Ausstellung,_1937\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Der_Ewige_Jude_(Ausstellung,_1937)) [18. 9. 2020].

3 Wir verzichten für diesen Beitrag bewusst auf das direkte Zeigen von Bildern. Während wir über Strategien des Zeigens nachdenken und auch kritisch intendiertes Zeigen infrage stellen wollen, wollen wir jedwede Form von eventuell visueller Gewalt reproduzierenden Akten vermeiden. Für ein Foto des Raumes vgl.: *Ausstellung „Der ewige Jude“ im Deutschen Museum, 7.–8. 11. 1937*, Bundesarchiv (BArch), Bild 119-04-29-38/CC-BY-SA 3.0, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Bundesarchiv_Bild_119-04-29-38,_Ausstellung_%22Der_ewige_Jude%22.jpg [18. 9. 2020].

4 Vgl. für ein Foto Bild 7/14 in: Sarah Ehrmann, *Klischees von Juden und Anderen: Immer der Nase nach*, publiziert am 19. 3. 2008, in: *Süddeutsche Zeitung*, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/landkreismuenchen/bildergalerie-typisch-klischees-von-juden-und-anderen-1.278863> [18. 9. 2020].

Klischees über Juden und Andere“⁵ hatte die Entstehung von Stereotypen selbst zum Thema.⁶ Die Nase in der Vitrine gehört zu einer antisemitischen Plastik-quietschfigur von 1995, die Marcel Reich-Ranicki karikieren sollte. Ganz im Gegensatz zu 1937 ging es den Kurator*innen mit dieser Objektauswahl darum, Vorstellungsbilder zu irritieren und Stereotype ad absurdum zu führen: Die Plastiknase wurde mit dem Kunstwerk „49 Jewish Noses“ des US-amerikanischen Künstlers Dennis Kardon kontrastiert. Kardon hatte die Nasen bekannter jüdischer Menschen abgeformt, und präsentierte mit ihrer Vielfaltigkeit den Gegenbeweis zu einer vermeintlich typisch jüdischen Nasenform.

Betrachtet man die fotografierten Spuren der beiden Präsentationen im Netz, leiten die augenfälligen Ähnlichkeiten zu den komplexen Fragestellungen dieses Gesprächs über: Reproduziert nicht auch die kontrastierende Inszenierung der antisemitischen Figur das Klischee? Und: Während diese Ausstellung wenigstens aktiv versucht, stereotype Bilder zu brechen, nutzen andere Museen antisemitische Darstellungen immer noch als vermeintlich selbsterklärende ‚Illustrationen‘ historischer Judenfeindschaft. In Museen und Gedenkstätten werden antisemitische und rassistische Postkarten, Bilderbögen oder Propagandaplakate einer großen Öffentlichkeit präsentiert. Inwiefern ist es aber überhaupt auch mit kritischer, aufklärerischer Intention sinnvoll, solche Objekte zu zeigen, und welche Strategien gibt es dafür? Wie groß ist die Gefahr, die Vorstellungen zu reproduzieren und am Leben zu halten, statt ihnen entgegenzuwirken? Die Bilder und Dinge „zeugen“ schließlich nicht einfach nur von den rassistischen Vorstellungen anderer Zeiten, sondern waren bzw. sind aktiver Bestandteil ihrer Herstellung und erneuern Gewaltakte. Aber auch andersherum gefragt: Inwiefern ist es notwendig, in einer von antijüdischer und kolonialrassistischer Geschichte tief geprägten Gesellschaft das Wissen über diffamierende Bilder und Traditionen weiterzugeben, um befähigt zu bleiben, entsprechende Bilder und Denkmuster zu erkennen?

5 Die Ausstellung entstand als Kooperation zwischen dem Jüdischen Museum Berlin (20. 3. bis 3. 8. 2008) und dem Jüdischen Museum Wien (7. 2. bis 21. 6. 2009) und war zwischenzeitlich am Spertus Institute in Chicago zu sehen (26. 9. bis 18. 1. 2009). Das Jüdische Museum München zeigte sie schließlich vom 6. 10. 2010 bis 6. 3. 2011.

6 Vgl. Cilly Kugelmann/Jüdisches Museum Berlin/Jüdisches Museum Wien (Hrsg.), *Typisch! Klischees von Juden und Anderen*, Berlin/Wien 2008.

Wir diskutieren die Problematik an einer großen Bandbreite von Exponaten: Dazu gehören Objekte, die antisemitische oder rassistische Inhalte transportieren, die Gewalt abbilden oder deren Herstellung mit diffamierender Gewalt verbunden war. Die Entscheidung für diese große Bandbreite entspricht dem Kontext „Ausstellen“, der Fragen nach dem Umgang mit all diesen Dingen aufwirft.⁷

Ausstellen und Repräsentation – Objekt, Text, Akteur*innen, ‚Intention‘

SW: ‚Stereotype brechen‘ und Objekte mit ‚kritischer, aufklärerischer Intention zeigen‘ – das wären wichtige Stichworte für mich. Anders als in Texten, in denen die kritische Analyse genauso explizit formuliert werden kann wie die Beschreibung, besteht in der Ausstellung zwischen dem Gezeigten und der Dekonstruktion meist eine Hierarchie. Die kann visuell hergestellt und intendiert werden; in keinem Fall ist sie ‚bloß ästhetisch‘: Es geht hier um Hierarchien der Aufmerksamkeit. Ausstellungen argumentieren durch ästhetische Verfahren im Raum. Ein Exponat ein bisschen zu zeigen bzw. nur anzudeuten, um es dann analytisch auseinanderzunehmen, funktioniert eben nicht – das kann bei digitalen Bildbearbeitungen und -montagen anders sein. Wenn ein Objekt gezeigt wird, kann es nicht gleichzeitig wieder zurückgenommen werden. Es entfaltet vielschichtige Wirkungen, und die sind, zahlreichen Studien zur Rezeption in Ausstellungen zufolge, wirkmächtiger als jeder kritische Kommentar im Objekttext. Natürlich werden nicht alle Texte gelesen; außerdem ist die Wirkung und Erinnerung von Bildern und Objekten in Ausstellungen eben viel größer. Dass sie auch vermeintliche Erkenntnis evident machen können, darauf hat die rassistische und antisemitische Propaganda immer abgezielt. Wie dem mit Objektmontagen und Bildanalysen in Ausstellungen dennoch zu begegnen wäre, ist unten genauer zu diskutieren.

Mit Blick auf unsere Ausstellungssituation muss man immer wieder hervorheben, dass nicht nur Analysen der Visual und Material Culture Studies und

7 Wir beginnen auch, Unterschiede und Gemeinsamkeiten für den Umgang mit Objekten aus antisemitischen und kolonialrassistischen Gewaltkontexten auszuloten. Vgl. die differenzierte Einschätzung des aktuellen Spannungsfelds zwischen Postkolonialismus und Postnazismus: Felix Axster, War doch nicht so schlimm, in: Der Freitag. Die Wochenzeitung, vom 28. 5. 2020.

ästhetische, teilweise assoziative Verfahren zu reflektieren sind, sondern ebenso die Erfahrungen aus der Vermittlungsarbeit. Entsprechende Hinweise erhielten wir zu Beginn des Projekts von Kolleg*innen der Amadeu-Antonio-Stiftung: die Beobachtung, dass in Bildungssituationen, die rassistische Alltagsgegenstände und Karikaturen problematisieren, vor allem Objektwirkung und vermeintlicher Witz reproduziert und weniger deren kritische Reflexion erinnert wird.

Über die genannten Artefakte hinaus möchte ich ein Beispiel für die Grenzen der Dekonstruktion in der Dresdner Ausstellung nennen, die ich im Konzept „Affirmationsfallen“ genannt hatte. In der Abteilung zur Geschichte des wissenschaftlichen Rassismus wurde die Wanderung historischer Diskurse, Datensammlungen und Techniken durch unterschiedliche Disziplinen bis hin zur Genetik skizziert. Um Methoden der Ethnologie historisch zu kontextualisieren, habe ich anthropometrische Instrumente der ‚Typen‘-Konstruktion und Identifizierung in der europäischen Kriminalistik gezeigt. In Führungen durch die Ausstellung war die Zusammenstellung als kritische Wissenschaftsgeschichte nicht schwer zu vermitteln. Ein Gespräch zwischen zwei Individualbesucher*innen bestätigte hingegen die anhaltende, ‚objektivierende‘ Wirkmacht der wissenschaftlichen Instrumente. Die Unterhaltung ging dahin, dass ‚im 19. Jahrhundert herausgefunden wurde, wie man Kriminelle erkennt‘, also ungeachtet der Wiederholungen in Abteilungs-, Bereichs- und Objekttexten⁸ und einer Szenografie die Wissenschaft als Konstruktion und Ordnungssystem anschaulich machte. Entsprechend bezog sich die Kritik von Kolleg*innen der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) und Berlin Postkolonial an der Ausstellung weniger auf die sehr späte Kollaboration und die Interventionen, die ja immer ein Kommentar ‚im Nachhinein‘ sind. Inzwischen war bekannt, dass die konfliktreiche Aushandlung mit dem Museum so lange gedauert hatte. Vielmehr bezog sie sich darauf, dass als erste Abteilungsabteilung zum Thema Rassismus die europäische Wissenschaftsgeschichte und damit erneut die hegemoniale, *weiße* positionierte Perspektive thematisiert wurde.⁹

8 Susanne Wernsing/Christian Geulen/Klaus Vogel (Hrsg.), Rassismus. Die Erfindung von Menschenrassen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Göttingen 2018, S. 20–65.

9 Vgl. Natasha A. Kelly und Bo, eine *weiße* Aktivistin aus Dresden, Intervenieren als rassismuskritische Praxis, in: ebenda, S. 11 f., und Joshua Kwesi Aikins/Josephine Apraku/Christian Kopp/Manuela Bauche, „Rassismus ist kein Add-on“, in: Geschichte schreiben, hrsg. von Manuela Bauche und Sharon Dodua Otoo, in: Neue Rundschau 2 (2018), S. 40–51.

Mit Blick auf Marens Einleitung und die Frage nach den spezifischen Themen und Akteur*innen der verschiedenen Ausstellungen, über die wir hier sprechen, ist zudem ein Blick auf diskursive Verschiebungen interessant, also zwischen 2008/2011 (der „Typisch!“-Ausstellung in Berlin, Wien, München) und 2018 (der „Rassismus“-Ausstellung in Dresden). Ironie und Humor als schlagkräftige Waffen sind aus meiner Sicht nach wie vor zu wenig für aktuelle Ausstellungen diskutiert, das steht weiterhin aus. In der Repräsentations- und Institutionskritik der letzten Jahr(zehnt)e wurden hingegen explizit und kritisch die viel zitierten ‚hehren‘ Absichten und ‚aufklärerischen Intentionen‘ diskutiert, die bis heute dem musealen Sammeln zugeschrieben werden. Damit sind historische wie auch aktuelle Perspektiven gemeint: Nicht wenige Museen orientieren sich mittlerweile an der Vorstellung, dass Sammlungen des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts durchaus auf koloniale Erwerbs- und Raubkontexte untersucht werden müssen, Forschungsreisen des 18. Jahrhunderts aber im Zeichen eines ‚hehren‘ (kultur-)anthropologischen Interesses und der Verwissenschaftlichung stünden; als seien die von Expansionspolitik und epistemischer Gewalt zu trennen.

In dieser ‚westlichen‘ Tradition stehen ‚wir‘ bis heute, wenn Institutionen die Zielgruppen der ‚Mehrheitsgesellschaft‘ durch Ausstellungen ‚aufklären‘ möchten. Dass die Epochenzuschreibungen von emanzipatorischer Aufklärung und gewaltvollem Imperialismus nicht zu halten sind, müsste dagegen auch in der Sammlungserforschung und in Ausstellungen sichtbar werden. Rassismus-Definitionen und kritischer, aktivistischer Diskurs verweisen seit Langem auf die Widersprüche und Ambivalenzen, indem sie den Blick von den Intentionen hin zu den Wirkungen rassistischen Denkens, Wahrnehmens, Fühlens und Handelns verschieben – und damit auch das Verhältnis zwischen den beteiligten Subjekten verändern. Das ist ein wichtiger Perspektivwechsel auch für das Zeigen/Nicht-Zeigen in Ausstellungen (und ebenso für die Verwendung rassismuskritischer Sprache). Dabei wäre zwischen der rassistischen Gewalt, die auf Bildern dargestellt wird, der Gewalt, die im Kontext der Bildaufnahme oder dem Objekterwerb ausgeübt wurde, und der Gewalt, die die Repräsentation der Exponate im Ausstellungs- bzw. Medienkontext reproduziert, zu differenzieren.

Was wir hier im Kontext des Ausstellens diskutieren, greift darüber hinaus. Museen, Ausstellungen und künstlerische Positionen könnten nämlich Modelle für andere Formate visueller Kultur und ästhetischer Politiken entwickeln: für

den Umgang mit Bildern in Buchpublikationen und Tagespresse, für Medienperformanzen in der traditionellen Berichterstattung und in sozialen Medien bzw. Netzwerken. Auch die Bildauswahl für Ausstellungskataloge, -plakate und Pressearbeit muss ja die Wirkung außerhalb des Ausstellungsraumes reflektieren.

Wie notwendig die kritische Diskussion von Gewaltbildern aktuell ist, zeigte das Video über die Ermordung George Floyds. Die Kontexte, in denen das Video gezeigt wurde, und die spezifischen Wirkungen sind auch für unsere Überlegungen zu Ausstellungen erhellend. Dass Schwarze Aktivist*innen überhaupt auf der Notwendigkeit bestehen müssen, das Video als Beweis für rassistisch motivierte Polizeigewalt zu zeigen, über die sie seit Jahrzehnten berichten, belegt erneut den strukturellen Rassismus. Es führt vor, dass die *weiß* positionierte Dominanzgesellschaft sich nicht mit den längst bekannten Berichten, sondern nur mit dem Argument des „seeing is believing“, dem technisch ‚objektivierten‘ Beweis, überzeugen lässt. Auch während einer Talkshow im öffentlich-rechtlichen Fernsehen rahmte ein Standbild der Gewalttat minutenlang das Gespräch mit Expert*innen of Color; obwohl eine Politikwissenschaftlerin unter ihnen ausdrücklich gesagt hatte, dass sie sich das Video nicht erneut ansehen könne bzw. wolle und dass die immer gleiche journalistische Frage nach subjektiven Erfahrungen die gesellschaftliche Struktur eher überdeckte. Für Ausstellungen ist ebenso bekannt, dass Bilder von kolonialer Gewalt, von Viktimisierung und von rassistischer Entwürdigung von Menschen zu Objekten als Reproduktion dieser Gewalt empfunden werden.

SN: Die Frage nach der Reproduktion von Gewalt, aber auch von Propaganda ist ein sehr zentrales Thema bei Ausstellungen zur Geschichte des Nationalsozialismus. Sei es in Gedenkstätten im Kontext der Darstellung der NS-Verfolgung und des Massenmordes in Lagern oder eben auch – und vielleicht da noch viel prekärer – die Darstellung der NS-Täter*innen oder gar Hitlers. Ich würde gerne einmal eine Ausstellung machen „Zehn Arten, ein Hitlerporträt an die Wand zu hängen“. Nicht weil es das Gleiche ist, wie einen Rubens auszustellen, sondern gerade weil es ganz und gar anders ist und die Logiken des (kunsthistorischen) Zeigens und Ausstellens nicht in Kraft sind. Wir zeigen nicht den/die Künstler*in, der/die aus der Sicht der kunsthistorischen Kolleg*innen in der Regel nicht als Künstler*in anerkannt wird – schon der erste normative Eingriff in das Zeigen –,

sondern den Inhalt. Für die Historiker*innen kommt in diesem Moment der normative Eingriff, denn ein Hitler-Porträt können wir nicht einfach zeigen. Wieso eigentlich nicht? Für Ausstellungsmacher*innen geht es doch um das Zusammenspiel von Raum, Farbe, Licht, Ästhetik, Klang, Objekt und Kontextebene. Ich komme zwar mit dem Wissen der Kunsthistorikerin und der Zeithistorikerin um die Debatten des Objektes, ein Hitler-Porträt, sowie des Inhaltes und Kontextes, die Geschichte des Nationalsozialismus, aber meine beiden akademischen Professionen sollten mich nicht zum Nicht-Zeigen verleiten, sondern auffordern und neugierig machen, wie weit ich in der Rolle als Ausstellungsmacher*in mit den genannten Kategorien Raum, Farbe, Licht, Ästhetik, Klang, Objekt und Kontextebene komme.

Und es ist vielleicht für dieses Setting etwas nötig, auf das ich selten bei Kolleg*innen stoße: die Fähigkeit, das Scheitern in das Ausstellen miteinzubeziehen. Es gibt Varianten, die werden aus moralischen Gründen nicht akzeptabel sein, zum Beispiel eine Darstellung, in der die NS-Propaganda reproduziert wird. Aber auch diese Variante ist eine von vielen Möglichkeiten, und wenn diese in einer Reihe von weiteren Möglichkeiten steht, wenn also das Porträt Hitlers einmal im Ausstellungsraum durchdekliniert wird, erst dann werden doch Stärken und Schwächen sowie eine Auseinandersetzung deutlich, aus welchen Gründen wir als Besucher*innen etwas anstößig, angemessen, gar richtig oder falsch finden. Aber solange wir als Ausstellungsmacher*innen von uns selbst glauben, das Richtige immer finden zu können, wird es diese Varianz nie geben. Und solange werden wir verzweifelte Versuche erleben, wie Hitler-Porträts hinter Vorhängen oder hinter zertrümmerten Glasscheiben, die die Aura des Porträts bzw. des Inhalts stören sollen, präsentiert werden.¹⁰ Ich kann nur sagen, ich habe im Kontext verschiedener Ausstellungen darüber nachgedacht und weiß es immer noch nicht. Insofern wäre mein nächster Versuch deshalb „Zehn Arten, ein Hitlerporträt an die Wand zu hängen“.

Bei unserer ganzen Diskussion um „wie zeigen“ bzw. wie Objekte „brechen“ sollten wir zumindest kurz über eine sehr banale Grundfrage des Ausstellens reden, die vor lauter „wie“ in Vergessenheit gerät: Was wollen wir eigentlich als

10 Vgl. Ausstellungskatalog „Hitler und die Deutschen: Volksgemeinschaft und Verbrechen“, hrsg. v. Hans-Ulrich Thamer und Simone Erpel, Dresden 2010.

Kurator*innen zeigen – über die Frage der Partizipation und der Hegemonie der Kurator*innen reden wir ja später noch. Aber gehen wir einmal von deren klassischer Rolle aus. Ich bin vor einem Jahr nach Minden gekommen und hatte die Aufgabe, innerhalb kürzester Zeit die Konzeption für die neue Dauerausstellung im LWL-Preußenmuseum Minden zu schärfen. Natürlich ging es auch hier darum, wie hänge ich preußische Herrscherporträts in den Raum, aber vor allem hat mich die Frage beschäftigt, was die geplante Ausstellung zeigt und was nicht. Bei einer Ausstellung zur Geschichte des Kolonialismus oder zum Begriff der Rasse, wie du, Susanne, eine kuratiert hast, ist ja schon die Wahl des Themas eine Aussage zum „Was“. Doch für Dauerausstellungen in kulturhistorischen Museen oder den Präsentationen der Sammlungen in Kunstmuseen ist das „Was“ die entscheidende Stellschraube, bevor ich über das „wie zeigen“ nachdenke. In Minden fehlten zum Beispiel die Frauen. Irgendwie war das den (männlichen) Kuratoren durchgerutscht, und auf meine Nachfrage, ob wir denn in der Sammlung „dazu“ nicht Exponate hätten, waren zunächst alle der festen Überzeugung, „dazu“ gebe es nichts. Die Frage nach den Frauen in der preußischen Geschichte hat unser Team erst einmal aufgewirbelt, und nun sind wir nach einem gemeinsamen Diskussionsprozess alle froh, dass wir in einem Raum der Dauerausstellung die „Galerie der Preußinnen“ zeigen. Jetzt kommt natürlich gleich die Frage nach dem „Wie“ auf. Warum wird die marginalisierte Gruppe der preußischen Geschichte in einen Raum gepfercht? Wollen wir nicht eine integrative Narration? Das kann sich alles noch ändern und verändern, aber der wichtigste Schritt war für mich, dass 2021 keine Ausstellung zur preußischen Geschichte eröffnet, die vollkommen ohne die Geschichte von Frauen auskommt.

Begriffe und Formulierungen

SW: Bilder und Objekte, nach denen wir oben gefragt hatten, ob wir sie zeigen oder nicht, werden im museumswissenschaftlichen Diskurs als sensibel, heikel oder schwierig bezeichnet. Das bezieht sich zunächst auf menschliche Gebeine und Präparate (*human remains*), zeremonielle Artefakte (*secret/sacred objects*) und geraubte Kulturgüter und Naturalia aus nationalsozialistischen und kolonialen Gewaltkontexten. Dazu zählen ebenso Abbildungen, Abformungen und

Körperdaten, die in diesen Kontexten produziert wurden, sowie stereotypisierende, diffamierende und entwürdigende Darstellungen von Personen und Menschengruppen, die über diese Medien erst hergestellt werden. Publikationen wie *Das Unbehagen im Museum* (2009), *Sensible Sammlungen: aus dem anthropologischen Depot* (2011) und *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen* (2017) sind für den deutschsprachigen, museumswissenschaftlichen Diskurs wichtige Publikationen, die den Umgang mit diesen Objekten reflektieren.¹¹

Der Band von 2011 problematisiert die Bezeichnung der ‚sensiblen Objekte‘, die vor allem die ‚Hilflosigkeit‘ bzw. Unsicherheit der Institutionen charakterisiert, mit diesen Sammlungen umzugehen. Die Objekte werden nämlich durch Haltungen und Empfindungen qualifiziert, die den institutionellen Akteur*innen einerseits und den Wirkungen auf Nachkommen, Kulturerbe-Gesellschaften und diasporischen Gemeinschaften zugeschrieben werden. Die Kritik an diesem Umgang bezieht sich im Kontext von Restitutions- bzw. Repatriierungsdebatten sowohl auf den Besitzanspruch europäischer Sammlungen als auch die Repräsentation in Ausstellungen. Die Ambivalenz der Begriffe wird deutlich, wenn damit in der Arbeitspraxis nicht selten Aktivist*innen, die Protest und Widerstand gegen die rassistischen Sammlungs- und Ausstellungskontexte formulieren, als problematisch und schwierig markiert werden. Wenn heute auch von Bildern und Archiven aus (kolonialen, rassistischen) Gewaltkontexten gesprochen wird, wäre dies eine Präzisierung.

Ähnlich ambivalente Formulierungen sind in den Medien und in partizipativen Projekten zu beobachten, wenn sie sich endlich entschließen, mit „betroffenen“ Akteur*innen zusammenzuarbeiten. Die Formulierung unterschätzt nicht nur, dass die negative Erfahrung von alltäglichem, strukturellem Rassismus eine Prägung, Verletzung und gleichzeitig ein Wissen ist; sie übersieht, dass Rassismus-erfahrene Schwarze Kolleg*innen und Expert*innen of Color initiativ und seit Langem aktivistisch, wissenschaftlich, künstlerisch und in der kritischen Bildungsarbeit tätig und genau darin für Projekte anzufragen sind. Dass Selbstbezeichnungen, Begriffe und Schreibweisen variieren, muss nicht verwundern:

11 Dazu zählen inzwischen auch Leitfäden: <https://www.museumsbund.at/standards.php> [22. 9. 2020].

angesichts der Vielfalt und Heterogenität der Communities und angesichts sich stetig wandelnder Diskurse. Im Zweifel lässt sich die gewünschte Bezeichnung erfragen. Und natürlich lassen sich nicht alle Entscheidungen widerspruchsfrei treffen: Ob von Indigenen gesprochen werden sollte, weil dies teilweise als Selbstbezeichnung gewählt wird, ob der Begriff durch Anführungszeichen markiert oder als hierarchisierende Fremdzuschreibung unterlassen werden sollte, wird unter Aktivist*innen wie auch unter Kulturanthropolog*innen kontrovers diskutiert. Das alles soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass Sprechweisen oft sehr konflikthaft diskutiert werden – als kulminiere darin ein Kampf um Deutungshoheiten. Und genau darum muss es gehen: Wie sind die zu teilen? Welche Perspektiven und Stimmen werden berücksichtigt? Warum sollte man sich verweigern, einer gewünschten Selbstbezeichnung nachzukommen?

Verschiedene Sammlungen

MJD: Susanne spricht oben die Sammelpraxis an, die oft Teil der Gewaltgeschichte ist. Auch die Frage, was als „aufbewahrungswürdig“ galt (gilt), ist von Ein- und Ausschlüssen und rassistischer Wissenschaftstradition geprägt. Die Sammelpraxis führt uns zu den Unterschieden zwischen den von uns diskutierten Dingen und den mit ihnen verknüpften Handlungen, Beziehungen und Wissensformen, die wiederum in sich komplex, bewegt und veränderlich sind. Susanne hat zurecht auf den wichtigen Perspektivwechsel von den Intentionen auf die Wirkungen rassistischen Denkens, Wahrnehmens, Fühlens und Handelns hingewiesen. Die Sammlungen verkomplizieren die damit zusammenhängenden Fragen: Während im kolonialrassistischen Zusammenhang das ‚Sammeln‘ meist Teil der Herstellung und Stabilisierung rassistischer Machtssysteme unter Beteiligung staatlicher Institutionen war und auch in postkolonialen Gesellschaften deren Bestandteil blieb, ist das Sammeln von antisemitischen Bildern und Dingen selten Bestandteil systematischer institutionalisierter Sammlungspraxis von Museen gewesen. Das Sammeln von „Antisemitika“ – also von Bildern und Dingen mit antisemitischen Darstellungen oder von dinglichen Überresten antisemitischer Alltagshandlungen – ist häufig private Praxis. Die wichtigsten Sammlungen gehen auf Überlebende des Holocaust zurück. Es ist erstaunlich, dass Menschen, die als Kinder

die NS-Gewalt erlebten und deren Familienangehörige ermordet wurden, ihre Häuser mit Dingen füllten, die Bestandteil eben dieser Gewaltgeschichte waren. Ihre Sammelpraxis ist massiv von der Vorstellung motiviert, damit etwas bewegen zu können. Sammler wie Wolfgang Haney und Arthur Langerman etwa waren bzw. sind¹² fest davon überzeugt, mit dem Zeigen von antisemitischen Postkarten, diffamierenden Klebezetteln und Ähnlichem in Ausstellungen „den Leuten die Augen öffnen“¹³ zu können. Dies überwiegt sogar die Sorge, ob die Karikaturen noch immer ihre propagandistische Wirkung entfalten könnten.¹⁴

Seit dem Material Turn in den Kulturwissenschaften hat die Vorstellung von Dingen als „Repräsentanten“ einer anderen Zeit an Überzeugungskraft verloren. Stattdessen geht es vermehrt um die Frage nach den Beziehungen zwischen Dingen und Menschen. Bei Haney und Langerman ist die Beziehung der Sammelnden zu ihren Objekten eine sehr persönliche. Man kann den Eindruck gewinnen, dass der Umgang mit den haptisch fassbaren Dingen für sie einen Zugang zu ihrer eigenen Geschichte bot, die aus der Gegenwart heraus unfassbar erscheint. Sie hoff(t)en, auch andere Menschen über die Dinge in Beziehung zu dem Vergangenen zu bringen.

Anders als diese Akteure lehnt das Jüdische Museum Berlin das Sammeln von Antisemitika grundsätzlich ab. Das Museum will sich mit deutsch-jüdischer Geschichte und Kultur aus einer jüdischen Perspektive beschäftigen. Antisemitismus und die antijüdische Verfolgungsgeschichte gehöre dazu nur in Form ihrer Auswirkungen auf die jüdische Minderheit und in Bezug auf ihre Reaktionen darauf.¹⁵ Das Jüdische Museum betont insbesondere, dass Antisemitismus

12 Wolfgang Haney ist 2017 verstorben, Arthur Langerman lebt in Brüssel.

13 Wolfgang Haney/Isabel Enzenbach, „Ich habe schon als Schulkind gesammelt. Immer!“ Ein Gespräch mit Wolfgang Haney, in: Isabel Enzenbach/Wolfgang Haney, Alltagskultur des Antisemitismus im Kleinformat. Vignetten der Sammlung Wolfgang Haney ab 1880, Berlin 2012, S. 179.

14 Vgl. Michael Thaidigsmann, „Alle sollten sich informieren“. Arthur Langerman über antisemitische Postkarten, das Sammeln und ein Geschenk, in: Jüdische Allgemeine, 21. 3. 2019, <https://www.juedische-allgemeine.de/juedische-welt/alle-sollten-sich-informieren/> [18. 9. 2020]. Siehe zu der Sammlung Arthur Langermans auch den Beitrag „In eigener Sache“ in diesem Band.

15 Jüdisches Museum Berlin, Sammlungen mit Antisemitika. Aus der Reihe: Was wir nicht zeigen, <https://www.jmberlin.de/sammlungen-mit-antisemitika> [18. 9. 2020].

kein jüdisches Thema sei, sondern eines der Gesellschaft, in der Juden leben. Es geht also beim Umgang mit den hier diskutierten Dingen einerseits darum, die Perspektiven derer, die das Erfahrungswissen um die Auswirkungen von Gewalt haben, einzubeziehen und ernst zu nehmen; andererseits aber auch darum, die Verantwortung für den Umgang mit der Gewaltgeschichte keinesfalls abzuwälzen oder Communities gegen ihr Selbstverständnis darüber zu definieren. Meinungen, Bezüge, Identitäten und Gruppenzugehörigkeiten sind außerdem immer als komplex, prozesshaft und veränderlich zu reflektieren.

Auch auf das direkte Zeigen von Antisemitika in Ausstellungen verzichtet das Jüdische Museum bewusst, um Reproduktionen zu vermeiden. Privatsammler wie Langerman geben ihre Sammlung nur unter der explizit formulierten Bedingung ab, dass die Dinge weltweit in Ausstellungen gezeigt werden. Aber egal warum Langerman die *Stürmer*-Karikaturen gesammelt hat: Das ändert erstmal nichts an den von ihnen performativ in den Raum getragenen antisemitischen Botschaften, oder? Gerade die persönliche Beziehung der Privatsammler macht deutlich, vor welche Komplexitäten, Ambivalenzen und Chancen es uns stellt, Ding-Mensch-Beziehungen als Ansatzpunkt für den Umgang mit dem Material zu nehmen. Menschliche Interaktionen mit Dingen folgen nicht zwingend einer von außen nachvollziehbaren Logik. Sie sind eigensinnig. Die Sammler haben sich die Dinge im wahrsten Sinne des Wortes „angeeignet“ und der Gewaltgeschichte eine lebendige Sammlungs- und Nutzungspraxis entgegengestellt, die den ursprünglich mit dem Material verbundenen Intentionen vollkommen zuwiderlief.

Wie Dinge wirken, interagieren und Erkenntnis ermöglichen, ist letztlich noch eine Wissenschaft und Gesellschaft herausfordernde Forschungsfrage. Wenn wir das Dingliche, beispielsweise auch an Bildern mit propagandistischen Botschaften, ernst nehmen, dann ist es eben aber nicht nur der visuell-textlich ‚vermittelte‘ Inhalt, der ‚etwas mit uns macht‘. Kann uns nicht gerade die Polysemie materieller Objekte, ihre Performativität, die Vielfalt und Offenheit, wie sie die Lebenswelt Einzelner beeinflussen, und die Tatsache, dass dieselben Dinge in unterschiedlichen Zeiten und Kontexten auf höchst unterschiedliche, eigensinnige und sogar gegensätzliche Weise in Beziehung zu Menschen treten können, Chancen in Bezug auf einen sinnvollen Umgang mit den hier besprochenen Dingen bieten?

Kuratorische Strategien

SW: Herausfordernde Forschungsfragen! Anders als bei Sammlungsstrategien oder Restitutionsverfahren muss in Ausstellungen kurzfristiger entschieden werden, ob Bilder und Objekte aus Gewaltkontexten gezeigt werden oder nicht. Neben dem programmatischen Objekt- und Bildentzug werden dafür unterschiedliche Strategien diskutiert: des Verdeckens, Markierens und Überschreibens, der Montage, Rahmung und Kontextualisierung. Kuratieren heißt in diesem Fall, Gegenbilder oder ein ästhetisches Verfahren auszuwählen, das das Zeigen der Exponate zum Problem macht und rassismuskritisch reflektiert. In der Diskussion zu unserem Gespräch ist für den Kontext der Shoa die wichtige Frage gestellt worden, ob ein Nicht-Zeigen historischer Bildquellen eben auch ein Vergessen-Machen der Dimensionen der Gewalt- und Vernichtungspraxis bedeuten kann. Ob jüngere Ausstellungsbesucher*innen, die diese Quellen niemals gesehen haben, in der Folge Leerstellen erlernen oder im Rahmen einer politischen Bildung nicht mehr befähigt werden, aktuelle rassistische und antisemitische Bilder und Propaganda zu entschlüsseln. Ein weiterer Komplex ist als „Grauen des Übersehens“ beschrieben worden: Gewaltausübung, die auch in der ‚Vernachlässigung‘ von Gewalt, z. B. auf den Bildern der Täter, bestehen kann.¹⁶ Möglicherweise haben wir es dabei auch mit Unterschieden bzw. ‚Ungleichzeitigkeiten‘ der Diskurse über antisemitische und kolonialrassistische Gewalt zu tun. Aus meiner Sicht ist ein wichtiges Kriterium für die kuratorische Entscheidung die Perspektive der Communities bzw. einer Gruppe von Expert*innen, mit denen ein Ausstellungsprojekt kollaboriert, um dem hegemonialen Diskurs zu widersprechen. Die Kollaboration besteht ja darin, dass eine Vereinbarung getroffen wird, kontroverse Positionen – wirklich – auszuhandeln und zum Beispiel ein Vetorecht gegen Exponate einzuräumen. Dabei habe ich die Erfahrung gemacht, dass dann nicht selten, auch seitens der Institutionen, die von der eigenen Neutralität und Objektivität überzeugt sind, der Zensurverdacht erhoben wird. Wenn im Rahmen der Kollaboration gefordert wird, auf bestimmte stereotype, diffamierende Bilder und entwürdigende

16 Christoph Kreuzmüller, Vom Grauen des Übersehens. Ein Foto aus einem Album aus Auschwitz, in: Visual History 2.3.2020, <https://visual-history.de/2020/03/02/vom-grauen-des-uebersehens-fotoalbum-auschwitz/> [22.9.2020].

Exponate zu verzichten, da sie als Reproduktion der Gewalterfahrung und Verletzung erlebt werden, wäre das für mich eine bindende Aussage.¹⁷

Ein Beispiel aus der Ausstellung wären Fotos von Alice Seeley Harris: Deren Fotografien dokumentierten erstmals die brutale, koloniale Gewaltherrschaft im „Kongo-Freistaat“; gleichzeitig ließ sie sich als Missionarin im weißen Kleid auf der Spitze eines ‚Bergs‘ ablichten, den für das Foto die unbekleideten Körper kolonisierter Kinder bildeten. Aufgrund des vereinbarten Vetos mit dem Expert*innenkreis haben wir in der Ausstellung weder diese Fotografie noch die dokumentarischen gezeigt. In der Londoner Ausstellung „When Harmony Went To Hell: Congo dialogues: Alice Seeley Harris and Sammy Baloji“ waren die Bilder 2014 hingegen zu sehen.¹⁸ Einen weiteren Hinweis habe ich vom Direktor von Autograph ABP, Mark Sealy, erhalten: auf eine Arbeit der Künstlerin Anya Jackson, die ein kritisches Re-enactment der Fotografie vornimmt. Mit den unterschiedlichen Entscheidungen möchte ich zeigen, dass es einerseits auf den jeweils spezifischen Ausstellungskontext ankommt und dass andererseits künstlerische Positionen den kritischen Kontext deutlich machen und Gegenbilder erzeugen können.

Ein anderes Beispiel wäre der Umgang mit anthropologischen Abformungen in Ausstellungen. Die Gipsstücke und Abgüsse werden von einigen Kolleg*innen in die Kategorie von *human remains* gestellt, da sie die Körper der unter Zwang abgeformten Personen berührt haben. Häufig sind diese Abgüsse in ‚ethnologischen‘ Ausstellungen zu sehen; für Kurator*innen scheinen sie attraktiv zu sein, weil damit die Skalierung von Hautfarben zu ‚problematisieren‘ sei. Eine konsequente Gegenposition hat dazu 2009 Anette Hoffmann in der Ausstellung „What we see“ eingenommen, die an die Stelle der Objekte und anthropometrischen Fotoarchive die Stimmen der abgeformten Personen aus dem Berliner Lautarchiv ausgestellt hat. Um der oben genannten ‚Vernachlässigung‘ zu entgehen, haben wir in der Dresdner Ausstellung wenige ausgewählte Objekte gezeigt, zu denen die Biografien der Personen rekonstruiert werden konnten, zusammen mit einem

17 Vgl. Belinda Kazeem-Kaminskis Einstufung von Partizipationsformen: Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kaminski/Nora Sternfeld, Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation, in: dies., Kuratieren als antirassistische Praxis, Berlin/Boston 2017, S. 40.

18 <https://autograph.org.uk/exhibitions/congo-dialogues> [22. 9. 2020].

Film von Anette Hoffmann zu den entsprechenden Gegenstimmen und einer Audio-Installation der Künstler*innen Caroline Schneider und Julia Zureck, die die Kontroverse um die Objekte zum Thema machte. Für mich war dabei die Überlegung entscheidend, die umstrittenen Objekte in Vermittlungsprogrammen zur Ausstellung thematisieren zu können und den öffentlichen Druck zu verstärken, damit Museen sich mit diesen Sammlungen aus Gewaltkontexten auseinandersetzen. Im Ausstellungskatalog, der solche Rahmungen nicht leisten kann, wurden die Exponate hingegen nicht abgebildet.

SN: Ich möchte noch ein anderes Beispiel zur kolonialen Geschichte des Kaiserreichs anfügen, das wir in unserer neuen Dauerausstellung „Potzblitz Preußen“ in Minden zeigen werden. Es handelt sich um eine Gefallenentafel, die bis in die 1990er-Jahre zum „Andenken“ an einen Mindener Soldaten in der Mindener Garnisionkirche St. Simeonis hing. Die Holztafel ist ca. 1,50 Meter hoch und 90 cm breit, hat also durchaus eine recht präzente Wirkung im Ausstellungsraum. Der Text auf der Tafel nennt den Reiter Wilhelm Schramme als Angehörigen der kaiserlichen Schutztruppen und konstatiert, er sei „gefallen im Kampf gegen die Herero“. Kolonialismus war in der Konzeption der neuen Dauerausstellung bislang nicht enthalten. In Minden haben wir ja einerseits den Blick auf den Gesamtstaat Preußen, d. h. Beispiele, Geschichten und Exponate aus allen Teilen Preußens sind möglich. Doch hätte ich es unpassend gefunden, hätten wir ein Exponat zur kolonialen Geschichte in großen Sammlungen historischer Museen wie dem DHM suchen müssen. Deshalb war ich froh, dass mich mein Kollege auf dieses Objekt stieß. Das Preußenmuseum hatte diese und 16 weitere Tafeln aus der Simeoniskirche in die Sammlung übernommen, aber bislang in keiner Ausstellung gezeigt. Die Tafeln beziehen sich hauptsächlich auf den Ersten und Zweiten Weltkrieg. Die Tafel des Reiters, der Teil der Infanterieeinheit war, die in dem Kasernengebäude von 1829 stationiert war, in dem heute das Museum untergebracht ist, ist die einzige mit Bezug zur Kolonialgeschichte des Kaiserreichs. Wichtig für unsere Ausstellung ist es, einen lokalen Anknüpfungspunkt zu haben. Die Botschaft lautet: Kolonialismus war nicht weit weg in Berlin, sondern die Täter des Genozids an den Herero und Nama kamen auch aus Ostwestfalen, in diesem Fall konkret aus Minden. Vor allem für die Vermittlungsarbeit in der Ausstellung ist das ein guter Anknüpfungspunkt, weil Geschichte, lokal

erzählt, oft am besten funktioniert. ‚Einer von hier‘, der in Namibia Anfang des 20. Jahrhunderts am Massenmord beteiligt war und dessen Kontext wir nun in der Ausstellung zeigen können. Die Tafel wird an einer Wand aufgestellt und somit für alle Besucher*innen les- und sichtbar sein. Um den Kontext des Kolonialismus und des Genozids zu erzählen, rahmen wir die Tafel durch mehrere Monitore. Die Monitore zeigen eine Collage aus historischem Film- und Fotomaterial sowie Archivdokumenten, die durch instruktive Texttafeln in Stummfilmästhetik unterbrochen ist. Es ist kein Lehrfilm, den wir aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts als Kontextualisierung und aus der Perspektive der Kulturvermittlung einsetzen, sondern eine Collage, die mit ästhetischen Mitteln kommentiert, Fragen aufwirft, Kontexte herstellt. Es handelt sich um eine Exponattafel mit laufenden Bildern, die nicht auf Erklärung, sondern auf Irritation setzt. Dabei sind wir uns bewusst, dass die künstlerische Aussage der Collage auch missverständlich sein kann und je nach Vorerfahrung der Besucher*innen vielleicht auch Unklarheit und Unsicherheit hervorruft. Wir werden uns sicher auch den Vorwurf gefallen lassen müssen, die Geschichte und das Objekt nicht eindeutig genug historisiert und kontextualisiert zu haben. Eine Ausstellung ist jedoch kein Geschichtsbuch und hat auch nicht die Funktion, Besucher*innen zu belehren. Vielmehr sollen Ausstellungen Prozesse der Auseinandersetzung erzeugen. Allerdings steht es uns aus meiner Sicht als Ausstellungsmacher*innen nicht zu, diese Prozesse zu steuern und zu kontrollieren. Wir können etwas anstoßen, sollten aber nicht Produzent*innen der Eindeutigkeit sein wollen. Uneindeutigkeiten zuzulassen und die damit verbundene Ambivalenz, dass Botschaften in der Ausstellung unterschiedlich verstanden werden können, ja sollen, ist für viele Kurator*innen eine große Herausforderung. Sie widerspricht der „Pädagogik der Eindeutigkeit“, die wir besonders in Gedenkstätten oft vorfinden.

MJD: Strategien, wie ihr sie beschreibt, funktionieren ähnlich auch für Bilder aus dem Kontext NS-Gewalt und sind notwendig, um in die Institutionen hineinzuwirken. Im Ausstellungsprojekt „BRUCHSTÜCKE 45. Von NS-Gewalt, Befreiungen und Umbrüchen in Brandenburg“ zum Beispiel stehen bewusst sehr wenige, ausgewählte Bilder im Fokus. An einer Stelle auch eines, das abgemagerte Menschen zeigt, die ein sowjetischer Fotograf nach der Befreiung fotografierte. Hier sind die Menschen auch nicht als Individuen erkennbar – wir wissen nichts über

sie. Die Bildauswahl ist allerdings sehr überlegt: Die Befreier*innen fotografierten, um die Spuren der Verbrechen zu dokumentieren. Die Aufnahme selbst ist höchstens indirekt als Gewaltakt zu begreifen, da die Personen vermutlich nicht gefragt wurden, ob sie fotografiert (und noch 75 Jahre später öffentlich betrachtet) werden möchten. Ein strukturell ähnliches Bild von einem NS-Fotografen hätten wir nicht gewählt. Das Bild stammt aus einer Serie von Fotos, auf denen die Menschen zunehmend entkleidet zu sehen sind. Ausgewählt haben wir nur eines, auf dem die Personen noch teilweise bekleidet sind. Dennoch vermeiden wir das oben zitierte „Grauen des Übersehens“, weil wir die Spuren der Gewalt aus der Perspektive der Befreier*innen sichtbar halten.¹⁹ In die Gedenkstätten als Institutionen wirken wir insofern, als wir die Problematik des Bildes und unseren Umgang damit über den Text, und kombiniert mit einem künstlerischen Animationsfilm, explizit zum Thema machen – was für Ausstellungen in Gedenkstätten leider noch recht selten ist. Ein wichtiger Unterschied neben der Akteursrolle des Fotografen zu Bildern aus kolonialen Gewaltkontexten ist, dass das Bild der halb entkleideten, von Gewalt und Hunger gezeichneten Personen von 1945 nicht auf die heutige stereotypisierende Bildpraxis von entkleideten Körpern trifft, wie sie etwa bei Werbekampagnen von Hilfsorganisationen immer noch verbreitet sind.

SW: Ich möchte noch einmal auf Strategien des Verdeckens und Überschreibens zurückkommen. Mit Blick auf die anthropometrische Fotografie und Abbildungen sogenannter Völkerschauen wäre dabei an die Anonymisierung von Personen zu denken oder, umgekehrt, an die Rekonstruktion der Biografien und Haltungen abgebildeter Personen, die dem erzwungenen Objektstatus widersprechen soll. Den Versuch einer ‚kritischen Markierung‘ kolonisierter Körper hat die südafrikanische – weiß positionierte – Künstlerin Candice Breitz mit den „Ghost Series“²⁰ Mitte der 1990er-Jahre gemacht. Dabei wurden Aufnahmen kolonisierter Personen auf ‚ethnologischen‘ Postkarten mit weißer Deckfarbe übermalt. Die Ästhetik wird heute teilweise von Museen und Ausstellungen übernommen, um die Aufarbeitung kolonialer Bildarchive zu signalisieren – so zum Beispiel im

19 Der Sachsenhausen-Teil der Ausstellung präsentiert das Bild zudem mit einer zweiten Fotografie von wohlgenährten SS-Zuchtkaninchen, die im befreiten Lager herumspringen.

20 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/breitz-ghost-series-10-t15153> [22. 9. 2020].

Frühjahrsprogramm 2019 des Hamburger MARKK, bei dem eine Archivfotografie mit violetter Farbe bearbeitet wurde. Solche Bilder könnten als kritischer Impuls gelesen werden; vor allem im Kontext des Museumsmarketings halte ich den ästhetischen Effekt der erneuten Markierung für problematisch, wenn dadurch namenlose, kolonisierte Schwarze Körper überdeckt und zu farblichen, erneut objektivierten Silhouetten entstellt werden. Einen anderen Zugang wählte die belgische Künstlerin Antje Van Wichelen mit den „Noisy Images“,²¹ die 2019 im Rautenstrauch-Joest Museum eine Übersetzung von Archivfotografien in Bewegtbild unternahm und die Betrachter*innen mit den Mechanismen kolonialer Fotografie und dem eigenen Blick konfrontierte. In der Dresdner Ausstellung haben wir diese Fotografien einerseits wissenschaftshistorisch verortet, wie ich es oben beschrieben habe; andererseits sollten auch hier die Betrachter*innen auf den eigenen Blick zurückgeworfen werden. Dies leistete zum Beispiel eine Installation von Natasha A. Kelly, die einen entsprechenden Text auf den Gipskörper eines anthropologischen ‚Idealtypus‘ für eine Kolonialausstellung projizierte. Der Versuch solcher Dekonstruktionen gelingt in Ausstellungen nur, wenn sie durch emanzipatorische Bilder und Narrative des Protests und Widerstands begleitet werden.

Die Frage des Verdeckens und Überschreibens stellt sich auch für Sprache und Schrift in Ausstellungen – es gibt eben keine Fußnoten. Für die Ausstellungstexte müssen gendergerechte, antirassistische Sprache und Schreibweisen häufig mit den Institutionen ausgehandelt werden.²² In der Reaktion der Besucher*innen ist das weniger problematisch; umso mehr aber die Frage, wie mit rassistischen Begriffen auf historischen Quellen umzugehen ist – auch hier wird schnell von Zensur gesprochen. Ein Beispiel in der Dresdner Ausstellung war eine Bildseite der *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* (AIZ), auf der 1931 unter dem Titel „Der N* als Schauobjekt“ die entwürdigende Zurschaustellung kolonisierter Menschen auf sogenannten Völkerschauen kritisiert wurde. Den rassistischen Begriff hatte ich auf der Reproduktion verdeckt und dies im Objekttext begründet. In Führungen

21 <https://vimeo.com/342696071> [22. 9. 2020].

22 Vgl. <https://glossar.neuemedienmacher.de/> [22. 9. 2020] und Susan Arndt/Nadja Ofuately-Alazard (Hrsg.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, 2. Aufl., Münster 2019 [2011].

durch die Ausstellung gab es da immer eine sehr konfliktreiche Diskussion. Aber eben auch die Gelegenheit zu zeigen, was die Verschiebung von Sprecherstimmen und Deutungshoheiten bedeutet und erfordert.

MJD: Ich möchte Susannes Punkt mit den emanzipatorischen Bildern und den Narrativen des Widerstands nochmal für den Themenbereich Antisemitismus aufgreifen. Die Ausstellung „Angezettelt“ basierte wesentlich auf der Privatsammlung von Herrn Haney. Aus seiner Sammlungspraxis und dem vorhandenen Material ergab sich die grundlegendste Strategie der Ausstellung: Der Sammler hatte neben antisemitischen Aufklebern auch Zettel gesammelt, mit denen sich ab 1890 vor allem Menschen, die Diffamierung und Gewalt durch die Sticker erlebten, gegen die antijüdische und rassistische Alltagspraxis wehrten. Das Kontrastieren der Text-Bildbotschaften mit Aufklebern der Gegenwehr machten wir zum Grundprinzip von „Angezettelt“. Dies taten wir auch, um dem Narrativ von Juden und Jüdinnen als passive Opfer von Gewalt etwas entgegenzusetzen (ein Narrativ, dass vor allem im Subtext vieler chronologischer Geschichtsausstellungen in Deutschland weiterhin sehr verbreitet ist). Das Material, das wir bei Haney fanden, belegte die engagierte Arbeit gegen die Diffamierungen aus den Communities, gegen die sich die gewaltvolle Klebep Praxis richtete. Für die aktuelle Praxis sammelten wir entsprechendes Material aktiv zu.

Eine weitere wichtige Strategie ist m. E., Bilder überhaupt als etwas sichtbar zu machen, das mit Handlungen verbunden ist: Sei es die Bildproduktion oder den Kommunikationsakt, der etwa mit dem Schreiben, Verschicken und Empfangen einer Postkarte mit antisemitischen Bildwitzen verbunden ist. Bei „Angezettelt“ versuchten wir, das Kleben der Sticker im privaten und öffentlichen Raum durch das Einbinden der sehr kleinformatigen Aufkleber in gerasterte Großfotos von historischen oder aktuellen Alltagssituationen als omnipräsente Praxis deutlich zu machen.²³ Auf Vergrößerungen der Text-Bildbotschaften verzichteten wir bewusst. Durch die Einbindung in die Großbilder und einen einfachen Plexiglasschutz an der Wand vermieden wir auch überhöhende, sakralisierende Darstellungen wie in Vitrinen.

23 Vgl. um einen Eindruck zu gewinnen: <https://www.ns-dokuzentrum-muenchen.de/wechselausstellung/archiv/angezettelt/> [19. 9. 2020].

Als ich mich mit Studierenden mit Kolonialismus, Antisemitismus und Genderstereotypen in Berliner Bezirksmuseen auseinandersetzte, wurde sehr deutlich, dass es oft gerade in Museen ohne spezifischen Themenzuschnitt daran fehlt, die Bilder mit gewaltvollen Inhalten als Teil des Handelns von Menschen zu zeigen. Selten binden die ‚normalen‘ Geschichtsmuseen Bilder und Objekte so ein, dass deutlich wird, wie sehr die gesamte deutsche (bzw. europäische/westliche‘) Vergangenheit mit antisemitischer und kolonialer Gewalt verwoben ist. Häufig verweist beispielsweise eine antisemitische Postkarte lediglich darauf, dass ‚es auch Antisemitismus gab‘. Die Studierenden forderten schließlich mit Interventionen die bestehende museale Erzählung über „das bürgerliche Leben um 1900“ im Museum Pankow heraus. Sie recherchierten, hinterfragten den Umgang mit Exponaten und legten Netzwerke der Pankower Akteur*innen offen, die verdeutlichen, wie verstrickt die Regionalgeschichte mit kolonialer Gewalt, Antisemitismus und Genderstereotypen ist. Sylvia, auch das Preußenmuseum hat auf den ersten Blick keinen spezifischen thematischen Zuschnitt. Kannst du erzählen, an welchen Stellen in der neuen Dauerausstellung antisemitische und rassistische Darstellungen vorkommen?

SN: Ich denke, der thematische Zuschnitt ist das große Ganze, wie immer bei einer Dauerausstellung. Es mag eine sehr antiquierte Sache sein, eine Ausstellung auf Dauer anzulegen – in der Regel heißt das sieben bis zehn Jahre –, aber es signalisiert ja nur, dass wir mit den Exponaten unserer Sammlung einen Überblick über preußische Geschichte geben, der allerdings in Form unserer Ausschnitte präsentiert wird. Die Ausstellung hat eben nicht, wie vielleicht noch viele Dauerausstellungen vor 30 Jahren, den Anspruch, alle Aspekte vollständig zu repräsentieren, sondern wir nehmen uns die kuratorische Freiheit, unter dem Titel „Potschblitz Preußen“ die Aspekte zu zeigen, die aus unserer Perspektive deutlich über das typischerweise mit Preußen assoziierte Bild hinausgehen. Ich hatte schon die „Galerie der Preußinnen“ erwähnt und die Tafel des Soldaten, der als Teil der Schutztruppen in Namibia gekämpft hat. Diese Aspekte werden neben den klassischen Themen gezeigt, in denen es um Militärgeschichte und politische Ikonografie geht. Nur an einer Stelle kommen antisemitische Darstellungen vor. Wir zeigen in dem Raum, in dem es um die Verflechtung von jüdischer und preußischer Geschichte geht, einen sogenannten Antisemitenkrug. Es handelt

sich um einen Bierkrug mit Deckel, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Kneipen sehr verbreitet war.²⁴ Ein Indiz für die Verbreitung ist auch die Häufigkeit, mit der diese Krüge in stadtgeschichtlichen Sammlungen und den Sammlungen historischer Museen vorhanden sind. Auch wir haben einen dieser Krüge in unserer Sammlung. Der Raum ist ziemlich schwierig zu bespielen, da er schlauchartig wie eine Art Durchgangsraum funktioniert. Wir haben uns daher für eine Wandabwicklung entschieden, in der die Exponate zum Teil in die Wand eingelassen oder nur durch Okulare beim Herantreten an die Wand sichtbar sind. Den Krug werden wir in einer in die Wand eingelassene Vitrine präsentieren, auf einer Höhe, in der der Krug barrierefrei von allen Besucher*innen gesehen werden kann. Der Krug wird möglichst unaufgeregt in der Vitrine platziert, keine Überhöhung durch übermäßige Beleuchtung, sondern einfach nur wie im Regal in der Kneipe. Allerdings sind dadurch die vielfältigen Bildmotive und Inschriften, die antisemitische Hetze transportieren, nicht vollständig sichtbar. Das Objekt wird so nicht 1:1 zur Reproduktionsfläche der antisemitischen Aussagen, die das Exponat trägt. Um jedoch eine Auseinandersetzung mit den Inhalten und Kontexten des Krugs zu ermöglichen, werden wir ein Augmented Reality Tool programmieren. Sobald ein*e Besucher*in das entsprechende AR-Gerät vor das Vitrinenglas hält, wird es zur Scheibe, auf der via AR Inhalte und Kontexte sichtbar werden. Es handelt sich also um eine programmierbare Lupe, die es Besucher*innen erlaubt, den Krug nicht einfach als Exponat zu betrachten, sondern eine tiefergehende Reflexion ermöglicht. Hätten wir uns gegen das Zeigen des Kruges entschieden, hätten wir zwar keine antisemitische Botschaft in der Ausstellung – was auch ein sehr plausibles Argument ist –, hätten dann jedoch dafür sorgen müssen, das Thema Antisemitismus, das zentral für das Selbstverständnis der deutschen Gesellschaft im 19. Jahrhundert ist, über ein anderes Exponat zu thematisieren, um nicht den Vorwurf zu bekommen, wir würden das Thema aussparen wollen.

24 Vgl. u. a. Christel Köhle-Hezinger/AdelhartZippelius, „Da ist der Michel aufgewacht und hat sie auf den Schub gebracht.“ Zu zwei Zeugnissen antisemitischer Volkskunst, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 84 (1988), S. 58–84.

Verschiedene Ausstellungsorte

MJD: Bei „Angezettelt“ begriffen wir über die Praxis des Ausstellungsmachens in einem Zeitraum von vier Jahren, dass ‚beweglich bleiben‘ die zentrale Grundstrategie des Umgangs mit dem Material sein muss. Ob das Museum für Kommunikation in Frankfurt am Main, das Deutsche Historische Museum Berlin, das NS-Dokuzentrum München oder zahlreiche kleine Museen – jeder Ausstellungsort brachte eine eigene Geschichte, eigene räumliche und performative Voraussetzungen mit sich. Jede Region brachte uns in Kontakt mit neuen historischen Bezügen, Menschen und Objekten zum Thema. Ein Beispiel: Auf eine Anfrage hin sollte „Angezettelt“ in einem für Ausstellungen genutzten Schaufenster in der Leopoldstadt in Wien gezeigt werden. Lokale Akteur*innen machten meine Kolleg*innen darauf aufmerksam, dass an diesem Fenster oft jüdische Kinder auf ihrem Schulweg vorbeikommen. Daraufhin änderte das Team nochmals die Präsentationsform: Die antisemitischen und rassistischen Sticker wurden durch Karteikarten gerahmt und auf der Wandzeitung im Hintergrund des Fensters gezeigt. Vorn an der Scheibe klebten in größerer Nähe zu den Betrachtenden die Sticker der Gegenwehr und Botschaften für Vielfalt und Demokratie.²⁵

Auch die politischen Entwicklungen zwischen 2014 und 2017 beeinflussten unseren Umgang mit dem historischen Material: Aufgrund der Aufkleber, die ab 2015 rund um das Thema Migration geklebt und verteilt wurden, die unter anderem Vertreibungsfantasien aktualisierten, die sich im 19. Jahrhundert gegen Juden richteten, erweiterten wir die ursprünglich stark historisch ausgerichtete Ausstellung im Zeithorizont bis heute. In enger Zusammenarbeit mit den Gestalter*innen erprobten wir immer neue Wege der Präsentation und tauschten Objekte aus. Zweimal konzipierten wir die Ausstellung komplett neu. Eine äußerst zentrale Strategie im Umgang mit den Dingen aus Gewaltkontexten ist es, große Flexibilität und das eigene Hinterfragen beizubehalten. Abhängig vom Ort, den beteiligten Personen, der gesellschaftspolitischen Lage etc. muss das ‚Wie‘ dauerhaft neu ausgehandelt werden, um im besten Falle auf sinnvolle – statt auf reproduzierende oder verletzende Weise – bei Anderen Nachdenken über die Dinge anzuregen.

25 Vgl. <https://diewandzeitung.wordpress.com/2018/02/21/41-angezettelt-in-wien/> [19. 9. 2020].

Schaue ich auf meinen jetzigen Arbeitsbereich – Gedenkstätten –, zeigt sich zudem nochmal eine besondere Bedeutung des jeweiligen Ausstellungsortes hinsichtlich der Frage nach möglichen (und unmöglichen) Ausstellungsstrategien. Es handelt sich hier schließlich zugleich um Museen an Tatorten unmenschlicher Verbrechen sowie um Friedhöfe, aber auch um Orte des Massentourismus. Zudem sollen sie Raum für persönliche wie auch kollektive Gedenkakte für unterschiedlichste Gruppen an das Gewaltgeschehen bieten. Darüber hinaus macht es einen erheblichen Unterschied, ob wir über Ausstellungen in Gedenkstätten in post-nationalsozialistischen Gesellschaften sprechen oder nicht. So gibt es in der globalen Holocaust Education starke Tendenzen, die Geschichte in Beziehung zur Gegenwart zu setzen und hierüber als Menschenrechtsbildung zu etablieren.

In deutschen Gedenkstätten hingegen hat sich ein anderer Umgang entwickelt: Mit der Argumentation, man wolle den Verbrechen nicht nachträglich Sinn verleihen, blieben viele Akteur*innen vorsichtig damit, die historische Bildung zum Instrument für Demokratieerziehung zu erklären. Auch verfestigte sich eine Tendenz, die konkrete Geschichte der Orte zu fokussieren und dabei primär auf historiografische Expertise zu bauen.²⁶ Die Brisanz des Ausstellens von Dingen aus der NS-Zeit und Diskussionen um das Spannungsfeld „zwischen Anziehungskraft und Aufklärung“ hat schließlich sogar dazu geführt, dass man erklärte, „alle Versuche einer Musealisierung oder einer wie auch immer gestalteten „Verfremdung“ von Objekten der NS-Zeit zur musealen Präsentation seien gescheitert“.²⁷ Der daraus gezogene Schluss, es müsse „bei der musealen Darstellung der NS-Diktatur nicht primär um museologische Techniken zur Aktivierung des Interesses, sondern

26 Kritisch hierzu z. B.: Cornelia Siebeck, „The universal is an empty place“. Nachdenken über die (Un)Möglichkeit demokratischer KZ-Gedenkstätten, in: Daniela Allmeier/Inge Manka/Peter Mörtenböck/Rudolf Scheuvsen (Hrsg.), *Erinnerungsorte in Bewegung. Zur Neugestaltung des Gedenkens an Orten nationalsozialistischer Verbrechen*, Bielefeld 2016, S. 269–311; Nora Sternfeld, *Errungene Erinnerungen. Gedenkstätten als Kontaktzonen*, in: dies., *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston 2018, S. 125–144.

27 So im Diskurs um die Konzeption des NS-Dokumentationszentrums München von 2004 zusammengefasst bei: Stefanie Paufler-Gerlach, *K(e)ine erneute Inszenierung? Museale Präsentation von NS-Propaganda in zeitgenössischen Ausstellungen*, in: Christian Kuchler (Hrsg.), *NS-Propaganda im 21. Jahrhundert. Zwischen Verbot und öffentlicher Auseinandersetzung*, Köln 2014, S. 176.

um evidente Vermittlung von Fakten“²⁸ gehen, ist bis heute bei Kolleg*innen im Arbeitsfeld tief verankert. Die Gedenkstätten erlebten in den letzten 20 Jahren mit dem „Ende der Zeitzeug/-innenära und eine[r] Perspektivenverschiebung auf die materielle Kultur des Gedenkens, einen Übergang von gelebter Geschichte zur Expert/-innenkultur“.²⁹ Diese haben tatsächlich zu Standardisierungen und einer Verengung zulässiger Ausstellungsstrategien geführt, die bis zum Vorwurf der „Erstarrung“ und der „Expert*innen-Hegemonie“ kritisiert worden sind.

In den letzten zehn Jahren gewinnen allerdings Stimmen merklich an Einfluss, die fordern, Impulse aus der kritischen Museologie und den Kulturwissenschaften aufzugreifen, offener und beweglicher zu werden. Dies scheint mir gerade hier wichtig: Wenn zum Beispiel an Orten, an denen jüdischen Menschen massivste Gewalt angetan wurde, die Geschichte der Judenverfolgung mit Karikaturen aus dem *Stürmer* im vermeintlich dokumentarischen Stil illustriert wird, kann die reproduzierende und verletzende Wirkung immens sein. Hierher kommen auch Angehörige. Es gilt für die anstehenden Neukonzeptionen, den Einfluss von neueren theoretischen, museologischen und postkolonialen Ansätzen in die Ausstellungspraxis der Gedenkstätten stärker einzubringen. Dies heißt für mich keinesfalls, die Spezifik der Orte und der NS-Gewalt weniger ernst zu nehmen. Im Gegenteil, ich meine sogar, dass besonders für die NS-Tatorte das Nicht-Zeigen von diffamierenden Bildern als zentrale Strategie nachzudenken ist. Ohne transparenten, reflektierten Umgang und ein offenes und stetig aktualisiertes Aushandeln solcher kuratorischer Entscheidungen kommen wir gerade wegen der Besonderheiten von Museen an Tatorten auf keinen Fall aus.

Jenseits von Gedenkstätten empfinde ich das Nicht-Zeigen zum Beispiel von Antisemitika allerdings nicht generell als überzeugende Strategie: Die Bilder sind im Umlauf, Medien und Museen arbeiten damit und dies nicht nur analog: Das Problem der illustrativen Nutzung betrifft auch Onlineangebote. Durch Digitalisierungsprojekte (oft von staatlichen Kulturinstitutionen und Bibliotheken initiiert) sind sogar NS-Propagandabilder im Netz frei einsehbar. Wer bei Google das Wort „Jude“ kombiniert mit „Karikatur“ eingibt, findet zahllose historische und erschreckend viele aktuelle antijüdische Karikaturen. Aktuelle antisemitische Bilder werden zudem

28 Ebenda.

29 Allmeier/Manka/Mörtenböck/Scheuven (Hrsg.), *Erinnerungsorte in Bewegung*, S. 8.

häufig gar nicht als problematisch erkannt. Eine antisemitische Karikatur konnte zum Beispiel fünf Jahre lang unentdeckt in einem deutschen Schulbuch die Eurokrise illustrieren.³⁰ Die weite Verbreitung verläuft parallel mit dem „Verlernen des Entzifferns judenfeindlicher Bildsprache und einer Abwehr, sich mit diesen Traditionen und der Frage ihrer aktuellen Bedeutung auseinanderzusetzen“.³¹ Gerade Museen und (Online-)Ausstellungen müssen Optionen schaffen, die Betrachtenden helfen, mit den Bildern aus Gewaltkontexten kritisch umzugehen.

SN: Eben. Deshalb würde ich als Ausstellungsmacherin immer erst Optionen suchen, etwas zu zeigen, bevor ich mich gegen das Zeigen entscheide. Ich kann die Zurückhaltung und Skepsis gegenüber der leichtfertigen Präsentation vor allem von historischem Fotomaterial in Ausstellungen zur NS-Geschichte in Gedenkstätten aber auch an Täterorten wie dem Obersalzberg gut verstehen. Auch ich habe solche kuratorischen Unfälle, die verheerende Wirkungen für die Rezeption durch Betrachter*innen haben, oft und stark kritisiert. Aber es hat mich auch gleichzeitig angespornt, Wege zu finden, diese Gewaltkontexte zu zeigen. Lange Zeit war es eine der wichtigsten Diskussionen, in welchen Formaten wir diese historischen Fotos zeigen – was ist überhaupt das ‚Originalformat‘ einer Fotografie? –, ob sogenannte Blow-ups erlaubt sind, um emotionale Reaktionen bei den Betrachter*innen zu triggern und wie sehr immer auch die Perspektive von Fotografierenden und Fotografierten offengelegt werden muss. Viele Ausstellungen liefern in Gedenkstätten und Täter- bzw. Tatorten plausible Antworten. Unser Umgang ist in den letzten Jahren viel sensibler geworden, und das liegt sicher auch an dem Bewusstsein, dass Fotografien als Quellen ernst bzw. ernster genommen werden müssen.³²

30 Vgl. Katja Thorwart, Schulbuchskandal Klett. Mit Antisemitismus zum Abitur, in: Frankfurter Rundschau vom 1. 2. 2017, <http://www.fr.de/politik/meinung/kolumnen/schulbuchskandal-klett-mit-antisemitismus-zum-abitur-a-744084> [12. 1. 2019].

31 Isabel Enzenbach, Ich sehe was, was du nicht siehst! Divergierende Wahrnehmungen sichtbarer und unsichtbarer Judenfiguren in populären Medien, in: Klaus Farin/Ralf Palandt (Hrsg.), Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus in Comics, Berlin 2011, S. 165.

32 Vgl. u. a. Linda Conze/Ulrich Prehn/Michael Wildt (Hrsg.), Photography and dictatorships in the twentieth century, München 2018; Jennifer Evans/Paul Betts/Stefan-Ludwig Hoffmann (Hrsg.), The ethics of seeing. Photography and twentieth-century German history, New York/Oxford 2018; Gerhard Paul, Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des „Dritten Reiches“, Göttingen 2020.

Ich möchte aber auch noch einmal auf den Ort zurückkommen. In der Tat ist es nicht egal, wo eine Ausstellung gezeigt wird. Und gerade in Gedenkstätten spielt ja auch das Gelände, die Topografie mit ihrer eingeschriebenen Geschichte eine Rolle. Überall können Gewaltkontexte freigelegt werden und bedürfen Ideen von Ausstellungsmacher*innen, diese offenzulegen und zu zeigen.³³ Das gilt auch für den Obersalzberg als ‚Täterort‘, der nicht nur in der Dokumentation Obersalzberg Ausstellungsort ist, sondern für den gerade auch die Landschaft selbst ein zentraler Ort ist, wiederum selbst bildgebend.³⁴ Auch mit diesen Bildern gilt es umzugehen: Die unzähligen Fotografien von Heinrich Hoffmann, die ein Konglomerat von Berchtesgadener Alpen, inszenierter Volksgemeinschaft und NS-Führungseliten zeigt, stehen in einer langen Bildtradition. „Mann vor Berg in mächtiger Landschaft“ als zentrales ikonografisches Element taucht ja nicht erst seit den Fotografien und Gemälden mit Adolf Hitler vor dem Watzmann oder dem Untersberg auf, sondern ist ein zentrales ikonografisches Motiv in der Kunstgeschichte. Hierfür Zeigestrategien zu finden, gehört auch zur Aufgabe im Umgang mit „schwierigen Bildern“.

Und nun?

Am Ende ist es wie immer – es bleibt kompliziert. Keine der vorgestellten Strategien zum Zeigen eignet sich als Zauberformel, die den Umgang mit antisemitischen und rassistischen Objekten und Bildern in Ausstellungen vereindeutigen. Vielmehr zeigen unsere Beispiele, dass nicht nur die zentralen Fragen „Was zeigen?“ und „Wie zeigen?“ wichtig sind, sondern auch der Ort des Zeigens

33 Viel wichtiger, als auf die Diskussion um den historischen oder gar authentischen Ort zu blicken, finde ich einen Blick in die Nachbardisziplin der Archäologie, um dem Begriff der eingeschriebenen Geschichte nachzugehen. Vgl. u. a. Claudia Theune, *Spuren von Krieg und Terror: Archäologische Forschungen an Tatorten des 20. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar 2020.

34 Vgl. Sylvia Necker, *Mit Wanderschuhen und Spazierstock auf „Nazi-Spuren“ am Obersalzberg. Begehung eines schwierigen Ortes*, in: *Historisch-Technisches Museum Peenemünde (Hrsg.), NS-Großanlagen und Tourismus. Chancen und Grenzen der Vermarktung von Orten des Nationalsozialismus*, Berlin 2016, S. 105–111.

entscheidend ist. Aber Ausstellungsmachen kann auch nur unter Einbezug und durch die Partizipation vieler am Prozess gelingen, weshalb vielleicht nicht so sehr das Beforschen des Verhaltens der Besuchenden als Indikator für zukunftsweisende Museums- und Ausstellungskonzepte gelten kann, sondern es möglicherweise vielversprechender wäre, sich das oft noch fehlende Wissen zur Rezeption von Ausstellungsformaten anzueignen. Nicht, um Ausstellungen auf die Rezeption anzupassen oder gar zielgruppenscharf anzubieten, sondern um im Dialog mit den Besuchenden neue Formate und Zeigestrategien zu entwickeln.