

UNIVERSITÄT ZU KÖLN
Philosophische Fakultät



Masterarbeit im Fach Geschichte, Studienschwerpunkt Public History

Ein Bild sagt mehr als tausend Worte?

Fotografie in zeithistorischen Museen am Beispiel Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn

von

Friederike Hüttebräuer

E-Mail: frieda.huettebraeuer@web.de
Abgabedatum: 05/2023
Betreut durch: Prof.'in Dr. Christine Gundermann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Forschungsstand und Grundlagen	2
1.2. Aufbau der Arbeit.....	6
2. Theorie und Methodik.....	8
2.1. Geschichte der Fotografie in Ausstellungen	8
2.2. Fotografie in aktuellen zeithistorischen Museen.....	10
3. Methodik zur Analyse von Fotografie in zeithistorischen Museen.....	12
3.1. Museums- und Ausstellungsanalysen	12
3.2. Analysekriterien	15
3.2.1 Die Sammlung.....	15
3.2.2. Der Raum	17
3.2.3. Die (intendierte) Wirkung	25
3.2.4. Die Vermittlung.....	35
4. Das Medium Fotografie exemplarisch im Haus der Geschichte.....	44
4.1. Zusätzliche Methodik: Qualitative Leitfadeninterviews	46
4.2. Analyse.....	47
4.2.1. Sammlung.....	47
4.2.2. Der Raum	52
4.2.3. Die (intendierte) Wirkung	65
4.2.4. Die Vermittlung.....	72
5. Fazit.....	80
5.1. Einordnung und Zusammenfassung der Analyse im Haus der Geschichte	80
5.2. Bewertung der erstellten Methodik	83
5.3. Ausblick	84
Quellenverzeichnis	86
Literaturverzeichnis.....	86
Abbildungsverzeichnis	94
Anhang	97

1. Einleitung

„Wenn ich die Geschichte in Worten erzählen könnte, bräuchte ich keine Kamera her-
umzuschleppen“,¹ stellte der Soziologe und Fotograf Lewis Hine fest und charakterisiert
damit zwei Grundformen von Geschichtstradierung: Geschichte in Worten oder in Bil-
dern. Die Bedeutung von Fotografie für die Geschichte ist spätestens seit dem Visual
Turn² in der Geschichtswissenschaft unumstritten. Auch für historische Museen bietet
dieses Medium viele Anknüpfungspunkte zur Darstellung von Geschichte. Diese Quel-
lenart ist bislang in Untersuchungen zu Museen im Sinne einer musealen oder Public-
History-Analyse kaum beachtet worden. Thema der vorliegenden Arbeit ist daher das
Sammeln, Ausstellen und Vermitteln von Fotografie in zeithistorischen Museen.

Bisher wurde Fotografie im historischen und musealen Bereich in Bezug auf den gezeig-
ten Inhalt untersucht, kunsthistorisch eingeordnet oder didaktisch als Quelle z.B. für den
Schulunterricht erforscht. In einem zeithistorischen Museum bedeutet Fotografie aller-
dings einen augenscheinlich ‚authentischen‘ Blick auf die gezeigten Themen: Objekte
können durch Fotografien in deren originale Zeit ‚zurückgeschickt‘, Erinnerungen an
bestimmte Ereignisse visuell betont werden und Bilder können ikonografisch ganze Zeit-
abschnitte markieren.

Fotografien sind ein wichtiger Bestandteil der individuellen Erinnerung bzw. des kol-
lektiven Gedächtnisses³ – sowohl im privaten als auch gesamtgesellschaftlichen Bereich.
Die Szene, wie man bei Familienfeiern o.ä. die ‚alten Alben‘ hervorholt und dann in
Erinnerungen schwelgt, sollte jedem bekannt sein. Was dabei in einer privaten Famili-
ensituation passiert, kann auf Museen als These grundlegend übertragen werden: Besu-
cher*innen sollen durch Fotografien u.a. an vergangene Momente erinnert oder auf sie
aufmerksam gemacht werden. Wie aber werden Fotografien in zeithistorische Ausstel-
lungen integriert und was vermitteln sie? Die folgende Untersuchung soll erste Antwor-
ten auf dieses breite Spektrum an Ansatzpunkten liefern.

¹ Hine, Lewis, zitiert nach Roth, Tuya: Das Auge der Geschichte. Fotografie im Haus der Geschichte, in: museumsmagazin 3 (2013), S. 7-15, hier S. 7.

² Vgl. Paul, Gerhard: Visual History, Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte (2014), URL: https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul (abgerufen am 07.03.2023).

³ Zur Begriffsdefinition siehe S. 5 dieser Arbeit, „Forschungsstand und Grundlagen“.

1.1. Forschungsstand und Grundlagen

„Das Foto greift in den Lauf der Zeit ein, reißt einen bestimmten Augenblick aus seiner Chronologie heraus, bannt ihn in einem Abbild und verleiht ihm den Status des scheinbar Endgültigen.“⁴ Fotografien gehören inzwischen im historisch-politischen Bildungsbereich zu den grundlegenden Quellen. Der Historiker Gerhard Paul fordert,

„für die Analyse und den Umgang mit Bildern [...], diese auch als Aktiva ernster zu nehmen: als ‚Traditionsmotoren‘ und ‚Mythosmaschinen‘, d.h. als ‚Medien der Geschichts- und Erinnerungspolitik, die eine bestimmte Deutung von Geschichte generieren und transportieren, [...] als Medium kollektiver Identitätsbildung, über die soziale und politische Kollektive ihre Identität herausbilden und abzusichern versuchen.“⁵

„Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“⁶ ist eine oft gewählte Aussage, um das Potenzial von Bildern zu beschreiben, Kurt Tucholsky bezieht sich vor allem auf die Macht von Augenblicksfotografie⁷. Der Geschichtsdidaktiker Hans-Jürgen Pandel widerspricht dieser Aussage, für ihn bedeutet sie nur, dass „der Betrachter unendlich viele Worte benötigen würde, um es auszubuchstabieren.“⁸ Dennoch gilt es zu untersuchen, inwieweit das Museum diese Funktion von Fotos einsetzt, um Geschichte anschaulich zu vermitteln. Darüber hinaus übernimmt die Fotografie weitere Funktionen: „Fotografie dokumentiert nicht einfach das, was vor der Kamera ist. Bilder schaffen zugleich auch Erinnerung, sie schreiben Geschichte, treten in Konkurrenz mit dem tatsächlich Erlebten und können schließlich zum Substitut der eigenen Erinnerung werden.“⁹ Zudem ist die Fotografie allgegenwärtig: „Das Universum des Visuellen bestimmt zunehmend unsere Vorstellungen im global verflochtenen, wirtschaftlichen und politischen Alltag“,¹⁰ aber auch im

⁴ Steinkamp, Maike: Archive unserer Erinnerung. Fotografien des XX. Jahrhunderts, in: Steinkamp, Maike; Vorsteher, Dieter (Hrsg.): Das XX. Jahrhundert. Fotografien zur deutschen Geschichte aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums, Heidelberg 2004, S. 10-19, hier S. 10.

⁵ Paul, Gerhard: Visual History, S. 9.

⁶ Das Sprichwort wurde in Deutschland erstmals von Kurt Tucholsky in einem Artikel der Zeitschrift Uhu 1926 verwendet, vgl. Tucholsky, Kurt: Ein Bild sagt mehr als tausend Worte, Uhu 2 (1926), S. 75, gefunden über: URL: <https://www.textlog.de/tucholsky/kritiken-rezensionen/ein-bild-sagt-mehr-als-tausend-worte> (abgerufen am 07.03.2023).

⁷ Ebd.

⁸ Pandel, Hans-Jürgen: Schrift und Bild – Bild und Wort, in: APUZ (Bundeszentrale für politische Bildung) (16.07.2009), URL: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/31832/schrift-und-bild-bild-und-wort/> (abgerufen am 07.03.2023), S. 6.

⁹ Goebel, Ruth: 1945 – Die fotografische Überlieferung in den westfälischen Archiven, zitiert nach Lange, Hendrik: Der andere Blick. Ein münsterländischer Dorffotograf im „Dritten Reich“. Bausteine zur Interpretation von Fotografien im Geschichtsunterricht, Münster 2015, S. 5.

¹⁰ Reiche, Jürgen: Bilder im Kopf. Ikonen der Zeitgeschichte, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Bilder im Kopf, Ikonen der Zeitgeschichte. Begleitbuch zur Ausstellung

Privaten sind wir von einer Fülle von Bildern umgeben, die letztendlich einen bestimmten Zeitgeist des Alltäglichen widerspiegeln.

Fotografien in (zeit)historischen Ausstellungen wurden bisher zumeist thematisch bzw. inhaltlich analysiert. Einzelne Aspekte wie z.B. Kriegsfotografie oder auch Fotografien der DDR wurden in den Fokus gerückt. Auch Ausstellungen einzelner Fotografen wurden in der Wissenschaft berücksichtigt. Dagegen gibt es bislang kaum Untersuchungen in Form einer übergreifenden Analyse des Objekts in zeithistorischen Museen; vielmehr wurde das Medium im Kontext von Wechselausstellungen wiederholt näher beleuchtet und auch der Wert des Exponats immer wieder betont – es stellt sich die Frage, warum das erworbene Wissen nicht auch vermehrt in Untersuchungen über Dauerausstellungen eingesetzt wurde. An dieser Stelle könnte nun eine Abhandlung über die Bedeutung von historischer Fotografie im Allgemeinen folgen, die aber in der Literatur bereits vielfach erläutert wurde. Diskurse über Objektivität, Narration, angeblich authentischer Dokumentation usw. sind allgegenwärtig bei der Beschäftigung mit Fotografie:

„Das 20. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Bilder, die sich in unser kollektives Gedächtnis eingebrannt haben. Massenhaft verfügbar, reproduzier- und manipulierbar – die Medienrevolution der Moderne hat die menschliche Wahrnehmung so verändert wie seinerzeit der Buchdruck“.¹¹

Durch den Visual Turn und die zunehmende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fotografie, die in der Geschichtswissenschaft vor allem durch Gerhard Paul geprägt wurde, hat sich das Forschungsfeld weit ausgedehnt. Gleichzeitig veränderte sich die Museumslandschaft in Deutschland, was einherging mit einem neuen Stellenwert der Fotografie als Exponat im Museum. Vom ‚Museumstempel‘ zu ‚Lernorten‘, die oft genannte Chronologie der Entwicklung historischer Museen¹² verdeutlicht bereits, dass auch der Umgang mit einzelnen Exponatgattungen sich änderte (ähnlich wie in der Geschichtswissenschaft). Der Geschichtsdidaktiker Michael Sauer stellt dazu fest: „Fotografien sind jedenfalls für die Ereignisgeschichte die besten Quellen.“¹³ Fotografien sind

im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 21. Mai bis 11. Oktober 2009, Bonn 2009, S. 10-17, hier S. 17.

¹¹ Ziegler, Sebastian: Ausstellung – Das XX. Jahrhundert – Menschen – Orte – Zeiten. Zwei Jahrzehnte Fotosammlung am Deutschen Historischen Museum, in: Zeitgeschichte-online (01.04.2010), URL: <https://zeitgeschichte-online.de/geschichtskultur/ausstellung-das-xx-jahrhundert-menschen-orte-zeiten> (abgerufen am 07.03.2023).

¹² Vgl. Thiemeyer, Thomas: Geschichte im Museum. Theorie – Praxis – Berufsfelder, Göttingen 2018, S. 5f.

¹³ Sauer, Michael: Bilder als historische Quellen, in: Bundeszentrale für politische Bildung (28.12.2005), URL: <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/bilder-in-geschichte-und-politik/73099/bilder-als-historische-quellen/> (abgerufen am 07.03.2023), S. 7.

im Museum – wie alle anderen Objekte – „Träger von Spuren“.¹⁴ In zeithistorischen Museen sind diese ‚Spuren‘ dem Publikum eher bekannt als es in anderen Museen zu Exponaten früherer Epochen der Fall ist. Zusätzlich können „Bilder [...] Antworten auf unterschiedlichste Fragen der Sozial-, Alltags-, Kultur- und Mentalitätsgeschichte geben“¹⁵ und sind somit nicht wegzudenken in zeithistorischen Ausstellungen. Das Museum hat den entscheidenden Vorteil, dass es im Gegensatz zu Büchern etc. das dargestellte Motiv einer Fotografie im Idealfall als Objekt realiter präsentieren kann. Für Vermittlung und Didaktik spielt dies eine große Rolle: „Fotografie ist somit Medium zeithistorischer Dokumentation und ‚visual storyteller‘ zugleich.“¹⁶ Die Digitalisierung spielt ebenfalls eine wichtige Rolle, so unterscheidet auch das Museum zwischen analoger, dem 20. Jahrhundert zugehöriger, und digitaler Fotografie ab dem 21. Jahrhundert. Die Beschäftigung mit beiden Medienarten der Fotografie spielt in aktuellen Diskursen eine wichtige Rolle, Fotografie befindet sich durch den Wechsel von analog zu digital auch im Museum in einer ‚Umbruchphase‘.

Die verwendete Literatur ist ein Querschnitt aus der historischen Bildwissenschaft, der Geschichtsdidaktik, der Kunstgeschichte, den *Museum Studies* und der Public History. Da es keine bekannten übergeordneten Auseinandersetzungen zu dem Thema gibt, wird mit Hilfe dieser Disziplinen gearbeitet. Besonders hervorzuheben ist die Publikation „Schlüsselbegriffe der Public History“,¹⁷ die vor allem im methodischen Teil viele Antworten liefern kann. Es wird bewusst an dieser Stelle auf Begriffserklärungen verzichtet, da z.B. die verwendeten Begriffe wie Authentizität, Aura, Erinnerung oder Emotionalisierung an den jeweiligen Stellen der Analyse methodisch zum Medium Fotografie eingeordnet werden und diese Kategorisierung als Grundlage für das zweite Kapitel dient (siehe 1.2. Aufbau und Methodik). Dabei werden verschiedene Diskurse dieser Begriffe im Sinne der Public History auf das Museum angewandt, um eine allgemeingültige Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie zu ermöglichen. Dennoch ist hervorzuheben, dass immer die von der Geschichtsdidaktik geprägten Begriffe *Geschichtskultur* und *Geschichtsbewusstsein* als Ausgang bzw. Ziel der Einordnung stehen, da beide Begriffe für die Institution Museum von grundlegender Bedeutung sind. Die Begriffsdefinition dieser geschichtsdidaktischen Fundamentalkategorien nach Bernd Schönemann ist für eine Museumsanalyse hilfreich, da bei dieser auf der einen Seite das individuelle

¹⁴ Hoffmann, Detlef: Zeitgeschichte aus Spuren ermitteln. Ein Plädoyer für ein Denken vom Objekt aus, in: *Zeithistorische Forschungen* 4, 1-2 (2007), S. 200-210, hier S. 206.

¹⁵ Sauer, Bilder als historische Quelle, S. 14f.

¹⁶ Roth, Das Auge der Geschichte, S. 7.

¹⁷ Gundermann, Christine et.al.: *Schlüsselbegriffe der Public History*, Göttingen 2021.

Geschichtsbewusstsein steht, auf der anderen Seite die daraus resultierende kollektive Geschichtskultur.¹⁸ Das Museum übernimmt hier die Funktion der Repräsentation der Geschichtskultur und fördert im Umkehrschluss durch seine didaktische Funktion auch das individuelle Geschichtsbewusstsein durch eine visuelle Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Ähnlich verhält es sich mit der *Erinnerungskultur*, die von der Geschichtswissenschaft parallel als Begriff etabliert wurde. Auch die Erinnerungskultur spielt eine hervorgehobene Rolle: diese Arbeit orientiert sich an den von Christoph Cornelißen erstellten vier Dimensionen einer Erinnerungskultur:¹⁹ den „Medien, mit denen Erinnerungen kommuniziert werden“²⁰. Die Begriffe *Gedächtnis* und *Erinnerung* werden in dieser Arbeit an einigen Stellen in Anlehnung an die für beide geltende englischsprachige Bezeichnung *memory* synonym verwendet, da eine genaue sprachliche und inhaltliche Differenzierung der Begriffe den Rahmen der Arbeit überschreiten würde.²¹ Vertiefend ist festzuhalten, dass mit Erinnern oftmals auch die Prozesshaftigkeit, mit Gedächtnis die allgemeine kognitive Fähigkeit des ‚Abspeicherns‘ gemeint ist.²² Es wird jedoch im Sinne einer Public History Analyse primär mit der Differenzierung *individuelle Erinnerung* und *kollektives Gedächtnis*²³ gearbeitet, die im Museum gebündelt als „institutionalisierte kulturelle Erinnerung“²⁴ aufeinandertreffen. Bezogen auf Fotografien wird der methodische Begriff *Bildgedächtnis*²⁵ Verwendung finden.

Die Arbeit befasst sich mit der Ausstellung von zeitgeschichtlichen Fotografien, an manchen Punkten werden dennoch Museen mit Themen der Neueren Geschichte hinzugenommen, da dort Rückschlüsse auf Präsentationsformen gezogen werden können, die für zeithistorische Themen ebenfalls gelten bzw. Unterschiede offenbaren. Laut des Historikers Martin Sabrow ist Zeitgeschichte als „nahe Geschichte“²⁶ definiert, „sie ist als

¹⁸ Vgl. Lücke, Martin; Zündorf, Irmgard: Einführung in die Public History, Göttingen 2018, S. 32.

¹⁹ Vgl. Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 71f.

²⁰ Ebd., S. 72.

²¹ Siehe dazu die Begriffserklärung in Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 70ff. Im Allgemeinen verwendet die Public History den Begriff Gedächtnis, da dieser freier von den Einflüssen gesellschaftlicher Strukturen und Prozessen verwendet werden kann als der Begriff Erinnerung, vertiefend zu Erinnerungen auch Schuppe, Julia: Museumsbesucher und Zeitgeschichte. „Das war doch alles ganz anders“ oder „Genauso war’s“? Eine Studie zu generationsspezifischen Wahrnehmungen, Frankfurt a.M. 2020, S. 53ff.

²² Schuppe, Museumsbesucher und Zeitgeschichte, S. 53f.

²³ Siehe dazu Maurice Halbwachs‘ Definition des Begriffes *mémoire collective*, vgl. Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 72ff.

²⁴ Schuppe, Museumsbesucher und Zeitgeschichte, S. 73, Aleida Assmann spricht hier auch vom kulturellen Gedächtnis, vgl. Schuppe, Museumsbesucher und Zeitgeschichte, S.74. Die Beschäftigung mit diesen Begriffen verdeutlicht die Spannweite der verschiedenen Definitionen.

²⁵ Vgl. Lücke/Zündorf, Einführung in die Public History, S. 75.

²⁶ Sabrow, Martin: Zeitgeschichte als Ich-Erzählung, in: Radonic, Ljiljana; Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Das umkämpfte Museum. Zeitgeschichte ausstellen zwischen Dekonstruktion und Sinnstiftung, Bielefeld 2020, S. 27-38, hier S. 27; zitiert nach Bretschneider, Ute: Basis zeithistorischer Ausstellungen, in: Stiftung

Epoche der Miterlebenden und Miterinnernden untrennbar mit Biografie und Weltsicht ihrer Interpreten verknüpft.“²⁷ Museen, die z.B. Themen des Zweiten Weltkrieges ausstellen, können dementsprechend aktuell noch dem Begriff Zeitgeschichte zugeordnet werden.

1.2. Aufbau der Arbeit

In einem ersten Schritt soll das Medium Fotografie empirisch eingeordnet werden. Sowohl die bisherige Auseinandersetzung in der historischen Forschung im Kontext von Ausstellungen als auch der aktuelle Einsatz von Fotografie in zeithistorischen Museen sollen kurz erläutert werden, um eine Grundlage für den folgenden praxisbezogenen Museumsteil zu liefern. Es sollen Kriterien erarbeitet werden, mittels derer die Public History dieses Medium im Museumsbereich einordnen und analysieren kann. Gerade hier muss transdisziplinär gearbeitet werden, da nur wenige Arbeiten zu diesem Thema in der Geschichtswissenschaft vorliegen. Beiträge aus der Museums- und Geschichtswissenschaft, der Geschichtsdidaktik und der Kunstgeschichte werden für einen methodischen Ansatz herangezogen, um einen theoretischen Umgang mit Fotografie herauszuarbeiten. Da es bislang keine Methodik zu diesem Bereich aus der Museumswelt gibt, wird bewusst auf die Vorstellung der Methodik in der Einleitung verzichtet. Stattdessen werden bisherige Ausstellungsanalysen im zweiten Kapitel vergleichend untersucht und anschließend in Anlehnung an das *Grounded Theory*-Verfahren²⁸ an den Bereich Fotografie angepasst. Dabei werden vorhandene Methoden zur Ausstellungsanalyse sowie Literatur in Bezug auf Fotografie in einem *Theoretical Sampling*²⁹ zusammengetragen, um daraus eine spezifische Theorie entwickeln zu können. Die Methode der *Grounded Theory* eignet sich für diese Arbeit, da die Analysemöglichkeiten hier nicht starr sind, sondern im Prozess immer wieder angepasst werden können.³⁰ Es wird versucht, Ver-

Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke, Berlin/Bielefeld 2022,-S. 54-63, hier S. 55.

²⁷ Sabrow, Zeitgeschichte als Ich-Erzählung, zitiert nach Bretschneider, Basis zeithistorischer Ausstellungen, S. 55.

²⁸ Vgl. Scheu, Andreas M.: „Grounded Theory in der Kommunikationswissenschaft“, in: Averbek-Lietz, Stefanie; Meyen, Michael (Hrsg.): Handbuch nicht standardisierter Methoden in der Kommunikationswissenschaft, Wiesbaden 2016, S. 81–94, S. 81. Anmerkung: Das Verfahren wird an diese Arbeit angepasst, da es sich eigentlich um eine Methode aus der (empirischen) Sozialwissenschaft handelt. In diesem Fall existieren bei der Methodikerstellung keine sozialempririschen Daten im klassischen Sinn.

²⁹ Vgl. ebd., S. 86.

³⁰ Ebd., S. 82.

bindungen aus den bestehenden Theorien zu kategorisieren, mit dem Ziel, eine neue Theorie ableiten zu können.

Um die daraus resultierende Methodik und die entsprechend aufgestellten Thesen an einem Fallbeispiel zu erproben, wird im dritten Kapitel als zeithistorisches Museum das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn betrachtet. Dessen Dauerausstellung soll dazu dienen, das Medium Fotografie im Kontext einer gesamten Ausstellung zu analysieren. Wechsellausstellungen des Hauses der Geschichte zu rein fotografischen Themen werden an einigen Stellen vergleichend hinzugezogen. Zur Einordnung der Ausstellungen werden einerseits Ausstellungskataloge und Museumskonzepte betrachtet, andererseits werden die bei der Methodik erstellten Hypothesen autoethnografisch mit der aktuellen Dauerausstellung bestätigt oder widerlegt. Um dieses Kapitel nicht nur aus der externen Perspektive des ersten Teils zu beleuchten, wurden resümierend für die interne Perspektive qualitative Interviews mit Museumsmitarbeiter*innen geführt. Zudem wurden im Vorfeld Thesen zu Fotografie im Haus der Geschichte erstellt, die in diesem Kapitel vorgestellt und belegt bzw. widerlegt werden: Fotografie wird oftmals als Unterstützung der räumlichen Szenographie verwendet, um dreidimensionale Objekte in einem historischen Kontext zu inszenieren. Das Medium wird im Haus der Geschichte meist funktional nicht als Quelle betrachtet, sondern vorwiegend wegen seiner optischen Wirkung eingesetzt, obwohl sie als vielfältiges Medium für die Vermittlung von Zeitgeschichte essenziell ist. Die Auswahl der Fotografien in Bezug auf Klein- und Großformate, Farbigkeit, Einzel- oder Serieldarstellung sowie raumgliedernde Zuschnitte folgt dabei oft dem vorgegebenen Narrativ der Dauerausstellung, das Medium und seine Geschichte rücken in den Hintergrund. Emotionalisierung und Nostalgie spielen bei der Fotografie eine übergeordnete Rolle im Haus der Geschichte: Besucher*innen sollen sowohl durch ikonische als auch alltägliche Fotografien berührt werden, der informative, quellenhafte Charakter ist dabei wenig relevant. Fotografien in Ausstellungen können ohne zusätzliche Vermittlung und Einordnung in den historischen Kontext zwar als „erzählendes“ Mittel angesehen werden, jedoch werden selten niederschwellige Angebote zur weiteren Vertiefung angeboten. Die Verwendung ohne eine zusätzliche Kontextualisierung ist daher kritisch zu sehen, da Besucher*innen von einer faktisch nicht gegebenen Objektivität ausgehen könnten. Ein eigenständiger, partizipativer Umgang der Besucher*innen mit Fotografie durch didaktische Mittel erfolgt in der Dauerausstellung selten.

Abschließend wird dieses Kapitel in die vorherige Theorie und Methodik eingeordnet, um zu überprüfen, ob die aufgestellte Methodik auf zeithistorische Museen angewendet werden kann.

Im dritten Kapitel soll eine institutionsunabhängige Methodik erstellt werden, diese wird jedoch mit Blick auf das Haus der Geschichte entwickelt. Um noch einmal den Forschungsstand zu Museen zu verdeutlichen: in der Auseinandersetzung mit Museen auch in der wissenschaftlichen Literatur wird immer wieder das Haus der Geschichte als Beispiel für z.B. den Ausstellungsraum herangezogen.

Ziel der Arbeit ist es, das Medium Fotografie in Museen aus Sicht der Public History zu analysieren und eine grundlegende Methodik in Bezug auf den Umgang in zeithistorischen Dauerausstellungen unter Berücksichtigung didaktischer Prinzipien aufzustellen.

2. Theorie und Methodik

2.1. Geschichte der Fotografie in Ausstellungen

Der Kunst- und Kulturwissenschaftler Ulrich Hägele liefert in seinem Beitrag über Fotografie in Ausstellungen eine der wenigen historischen Auseinandersetzungen zur Geschichte von Fotografie in Museen.³¹ Er gliedert diese in vier Phasen: Konsolidierung (1839 bis 1890), Herausbildung der Präsentationsformen (1890 bis 1920), museale und ausstellungstechnische Etablierung (1920 bis 2000) und digitale Revolution (nach 2000).³²

Bereits bei den ersten Weltausstellungen ab 1851 wurden Fotografien museal gezeigt, denn es erwies sich in der Praxis als wesentlich einfacher, Fotografien auszustellen als das darauf Abgebildete.³³ Fotografie wurde zwar als spannendes und neues Medium erkannt, jedoch nicht als Exponat selbst, sondern als bloßes Trägermaterial für die Authentizität der Objekte, um die es eigentlich ging.³⁴ Die Popularität der Fotografie wuchs dennoch: „Die Fotografie als Medium der privaten Erinnerung einerseits und der öffentlichen Dokumentation von kolonialen Exotismen sowie heimisch-regionalen Artefakten der Folklore andererseits hat durch die Welt- und Gewerbeausstellungen entscheidende

³¹ Vgl. Hägele, Ulrich: Fotografie und Film im Museum und in Ausstellungen. Ein historischer Abriss, in: Hägele, Ulrich; Ziehe, Irene (Hrsg.): Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse, Münster 2019, S. 9-42, hier S. 9.

³² Vgl. ebd.

³³ Vgl. ebd., S. 10ff.

³⁴ Ebd., S. 22.

Impulse erfahren“.³⁵ So interessierten sich auch Museen für das Medium, allerdings hauptsächlich wegen seiner Archivfunktion: „Photographien [sic!] wurden im 19. Jahrhundert in den Museen zwar kaum als autonome Kunstwerke, aber vielfach als Abbildungs- und Vergleichsmaterial gesammelt und standen dadurch in einer mehr oder weniger intensiven Wechselwirkung zu den jeweiligen Sammlungs- und Forschungsgegenständen.“³⁶ Erst um die Jahrhundertwende begannen Museen, auch Fotografien bewusst als Exponate zu sammeln.³⁷ Einen interessanten Aspekt in der Geschichte der musealen Fotografie-Praxis zeigt eine Ausstellung des Fotografen Hermann Krone in der technischen Hochschule Dresden 1893: In einer „photographisch [sic!] historischen Ausstellung, deren Objecte [sic!] hoffentlich noch einmal als photographisches [sic!] Museum erworben und so von [sic!] der Zerstreuung bewahrt werden“,³⁸ wurden die Besucher*innen der Ausstellung fast schon pädagogisch an das Medium Fotografie herangeführt, indem sie neben den ausgestellten Fotografien auch etwas über die technischen Aspekte erfuhren, wie z.B. neue Methoden zur Licht- und Drucktechnik, die sie sogar ausprobieren konnten.³⁹

Seit den 1920er Jahren etablierte sich Fotografie sowohl als Massen- wie auch als Kunstmedium, letzteres durch avantgardistische Strömungen und z.B. das Bauhaus.⁴⁰ Die Verschiebung von Dokumentar- und Archivfunktion zu einem eigenen Kunstmedium zeigt sich entsprechend auch in den Ausstellungen dieser Zeit, nennenswert sind vor allem die Fotocollagen von El Lissitzky.⁴¹ Im Museum wurden deshalb neue Diskurse geführt: „Im [frühen] 20. Jahrhundert ist die Frage nach dem Verhältnis von Museum und Photographie [sic!] häufig auf den Gesichtspunkt konzentriert worden, ob und unter welchen Bedingungen Photographien [sic!] Kunst sein können“.⁴²

In der Zeit des Nationalsozialismus diente Fotografie dagegen bekanntermaßen als ein wichtiger Teil der Propaganda des Regimes. Nicht nur im nationalsozialistischen Deutschland, auch in anderen Ländern wie z.B. den USA gab es neuartige Fotoausstellungen, „großformatige und auf festem Material aufgezugene Fotografien, die im

³⁵ Hägele, Fotografie im Museum, S. 20f.

³⁶ Tschirner, Ulfert: Museum, Photographie und Reproduktion. Mediale Konstellation im Untergrund des Germanischen Nationalmuseums, Bielefeld 2011, S. 13.

³⁷ Vgl. Gundlach, Franz Christian: Stiftung F.C. Gundlach, in: Staatliche Museen Berlin (Hrsg.): Fotografie im Museum. Symposium zur Vorbereitung der Wiedereröffnung des Museums für Fotografie (Berlin 2010), URL: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kunstabibliothek/sammeln-forschen/forschung/fotografie-im-museum/> (abgerufen am 05.02.2023), S. 1.

³⁸ Hägele, Fotografie im Museum, S. 25.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 27ff.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 34.

⁴² Tschirner, Museum, Photographie und Reproduktion, S. 12.

Verbund mit Textelementen nebeneinander und hintereinander an Stelltafeln, Wänden und auf dem Boden befestigt einen dreidimensionalen und zugleich narrativen Eindruck vermitteln⁴³. Dieser neue Ansatz, Fotografien auszustellen, ist für die folgende Analyse bedeutsam, da Fotografie nun weder als Originalobjekt noch als Kunstform ausgestellt wurde, sondern [politische] Narrative durch eine bewusste Inszenierung unterstützt. Ulrich Hägele sieht für die Zeit nach 1945 zwei historische Ausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland, die das Interesse an historischer Fotografie nach 1945 trotz gesellschaftlicher Museums-Apathie⁴⁴ in Ausstellungen förderten und auch die räumliche Präsentation dieser Zeit verdeutlichen: Zum einen die Ausstellung „Auschwitz – Bilder und Dokumente“ (1964) im Zuge der Auschwitz-Prozesse, die Objekte in Vitrinen vor den dazu passenden Fotografien präsentiert; zum anderen die Wehrmachtausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ (1995) – thematisch ist erkennbar, mit welchem Kontext Fotografien in historischen Ausstellungen des 20. Jahrhunderts wieder eine hervorgehobene Rolle spielten, nachdem zuerst die Archivfunktion, dann die Kunstform der Fotografie im Fokus stand, gefolgt vom Propagandamissbrauch durch die Nationalsozialisten.⁴⁵ Nun kommt die Funktion des historischen Beweises hinzu. Auch der Museumsboom der 1980er Jahre und der Wandel vom ‚Museumstempel‘ zum Lernort⁴⁶ etablierten Fotografie im historischen Museum und ermöglichten mit ihr neue Präsentationsformen.

2.2. Fotografie in aktuellen zeithistorischen Museen

Das Medium Fotografie spielt heute in Museen eine zentrale Rolle und ist allgegenwärtig: sowohl als Quelle und Objektgattung (zugehörig zu der sogenannten ‚Flachware‘) in den Ausstellungen, in den Sammlungsbeständen (die zusätzlich die Fotografie in ihrer Archivfunktion zur Katalogisierung von anderen Objekten nutzen), im Bereich der Digitalisierung, der Social Media und auch bei Publikationen oder im Museumsshop ist Fotografie essenziell für Museen.⁴⁷ In Bezug auf den Forschungsanspruch eines Museums erfüllt die Fotografie zwei Aufgaben: Sie ist „zugleich Gegenstand der Forschung

⁴³ Hägele, *Fotografie im Museum*, S. 35.

⁴⁴ Vgl. Thiemeyer, *Geschichte im Museum*, S.83.

⁴⁵ Vgl. Hägele, *Fotografie im Museum*, S. 37 sowie 39f.

⁴⁶ Vgl. Thiemeyer, *Geschichte im Museum*, S. 87f.

⁴⁷ Vgl. Edwards, Elizabeth; Ravilious, Ella: *Museum cultures of photography: an introduction*, in: Edwards, Elizabeth; Ravilious, Ella (Hrsg.): *What Photographs Do. The making and remaking of museum cultures*, London 2022, S. 1-31, hier S. 1f.

als auch ein Werkzeug der Analyse.“⁴⁸ Elizabeth Edwards beschreibt Fotografie als „Organisationsprinzip“⁴⁹ des Museums, Fotografien durchdringen alle Ebenen des Museums.⁵⁰ Detlef Hoffmann stellt in seinem Aufsatz über zeithistorische Objekte fest, dass „Fotos [...] nun einmal das beliebteste Medium für zeitgeschichtliche Ausstellungen“⁵¹ seien. Fotografien werden in Ausstellungen oft in der Rolle des Beleges verwendet. „Sie garantieren, dass die Darstellung von Geschichte im Museum nachvollziehbar und überprüfbar bleibt“⁵² und „in viele[n] zeitgeschichtliche[n] Ausstellungen schleicht sich zudem die Auffassung von der fotografischen Kamera als einem Augenzeugen ein.“⁵³

„Die Fotografie als Informationsträger, Gestaltungselement, Lückenfüller oder Publikumsmagnet ist bundesweit in Ausstellungshäusern und -hallen [...] der einladende ‚Neugierigmacher‘.“⁵⁴ Diese Zitate verdeutlichen den aktuellen ‚Status‘, den Fotografie in Museen oft innehat. Die zahlreichen anderen Funktionen und Einsatzmöglichkeiten werden erst durch genaueres Betrachten deutlich und bilden die Grundlage dieser Untersuchung.

Als besonderer Teilbereich der Fotografie haben die sogenannten Bildikonen für die Zeitgeschichte und die Museen identitätsstiftende Funktionen. Sie werden u.a. durch die museale Ausstellung im kollektiven Gedächtnis verankert: „Bildikonen verdichten Ereignisse und laden sie zusätzlich symbolisch auf“.⁵⁵ Die großen politischen Bildikonen wie der Kniefall von Willy Brandt 1970, der Sprung des Grenzpolizisten Conrad Schumacher über die sich schließende Grenze zwischen Ost und West 1961, der toten Benno Ohnesorg 1967 oder die berühmten Demonstrationen (wie die Hofgarten-Demo 1981 in Bonn), aber auch populäre, internationale Bilder z.B. von der Mondlandung 1969 oder von internationalen Stars prägen ganze Generationen. „Solcherlei Fotografien prägen durch ihre zum Teil hoch rhetorische, ästhetische und moralische Gestaltung das

⁴⁸ Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: Foto-Objekte in den Staatlichen Museen zu Berlin, URL: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/antikensammlung/sammeln-forschen/forschung/foto-objekte/> (abgerufen am 07.03.2023).

⁴⁹ Edwards/ Ravilious, *Museum cultures*, S. 2.

⁵⁰ Vgl. Edwards/ Ravilious, *Museum cultures*, S. 3.

⁵¹ Hoffmann, *Zeitgeschichte*, S. 201.

⁵² Boll, Monika: *Zeitgeschichte im Museum. Zwischen Dokumentation und Inszenierung*, in: *Deutschlandfunk* (25.02.2018), URL: <https://www.deutschlandfunk.de/zeitgeschichte-im-museum-zwischen-dokumentation-und-100.html> (abgerufen am 07.03.2023).

⁵³ Hoffmann, *Zeitgeschichte*, S. 200.

⁵⁴ Thünker, Axel: *Museum und Fotografie*, in: *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* (Hrsg.): *Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke*, Berlin/Bielefeld 2022, S. 148-155, hier S. 148.

⁵⁵ Hütter, Hans-Walter: *Vorwort*, in: *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* (Hrsg.): *Bilder im Kopf, Ikonen der Zeitgeschichte. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn, 21. Mai bis 11. Oktober 2009, Bonn 2009, S. 6-9, hier S. 8.

individuelle und öffentliche Geschichtsbewusstsein und sind Teil des kulturellen Gedächtnisses und der Geschichtskultur“⁵⁶ und „es gibt kaum ein zeithistorisches Ereignis von Rang und Bedeutung, das wir nicht mit solchen Schlüsselbildern [sog. Bildikonen] assoziieren.“⁵⁷ Aber auch Alltagsfotografie prägt die Erinnerungs- und Geschichtskultur, zeigt sie doch gesellschaftliche Stimmungen oder private Einblicke, die auf einer anderen Ebene als Bildikonen Besucher*innen ansprechen. Dazu gehören auch beispielsweise ganze Fotoalben oder Postkarten, die Fotografien abbilden.

Im zeithistorischen Museum sind diese Bilder nicht wegzudenken, dennoch müssen sich Museen damit auseinandersetzen, dass nicht alle Besucher*innen Fotografien verstehen oder selbstständig einordnen können.

Michael Sauer hält fest: „In populären historischen Büchern und Zeitschriften werden Bilder meistens als Illustrationen verwendet, um Geschichte anschaulich und unterhaltsam zu präsentieren.“⁵⁸ Im Museum erfüllt die Fotografie eine ähnliche Funktion, wird doch das gezeigte Narrativ durch das Medium Fotografie lebendiger, weil anschaulicher, unterstützt durch die Möglichkeiten der räumlichen Verwendung, die beim Foto als reproduzierbarem Medium deutlich vielfältiger sind als bei haptischen Objekten.

3. Methodik zur Analyse von Fotografie in zeithistorischen Museen

3.1. Museums- und Ausstellungsanalysen

Die Schwierigkeit einer Methodenerstellung für ein bestimmtes Medium in Ausstellungen besteht zunächst darin, dass selbst die Museumswissenschaften und Museum Studies in ihren Analysen bisher oftmals von der übergeordneten „Perspektive der Institution“⁵⁹ ausgehen, die konkreten Inhalte aber eine untergeordnete Rolle im zweiten Analyseschritt spielen. Fragen nach der Bedeutung der Institution ‚Museum‘, Kommunikation und Öffentlichkeit⁶⁰ sowie „sozial- und kulturwissenschaftliche Aspekte“⁶¹ werden bei

⁵⁶ Heuer, Christian: Der „gedehnte Blick“ und die Geschichtsdidaktik. Fotografie als Quelle und Medium historischen Lernens, in: Holzbrecher, Alfred; Oomen-Welke, Ingelore; Schmolling, Jan (Hrsg.): Foto + Text. Handbuch für die Bildungsarbeit, Wiesbaden 2006, S. 203-214, hier S. 207.

⁵⁷ Reiche, Bilder im Kopf, S. 13.

⁵⁸ Sauer, Bilder als historische Quellen, S. 1.

⁵⁹ Janeke, Kristiane: Zeitgeschichte in Museen – Museen in der Zeitgeschichte, in: Docupedia-Zeitgeschichte (08.03.2011), URL: http://docupedia.de/zg/janeke_zeitgeschichte_in_museen_v1_de_2011 (abgerufen am 05.02.2023), S. 10.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Ebd., S. 11.

einzelnen Ausstellungsanalysen gestellt und eignen sich daher nur für allgemeine Untersuchungen zu Ausstellungen. „Bei Museumsanalyse geht es darum, die Institution auf ihre historische, gesellschaftspolitische und epistemologische Bedeutung kritisch zu hinterfragen.“⁶² „Diese Form der Museumsanalyse unterscheidet sich von der anwendungsorientierten Beschäftigung mit Museen, die unterschiedliche Museumspraktiken auf ihre Effizienz befragt, aber auch von der theoretischen Museologie, die das Museum an sich – etwa als Gedächtnisspeicher – zu ergründen sucht.“⁶³ Keine dieser Analysemethoden eignet sich in der Form für die Untersuchung von Fotografie in Museen als Ausstellungs- und Vermittlungsmedium, da hier weniger die Ausstellung und die darin enthaltenen Elemente, sondern eher die Institution und ihre Funktion untersucht werden.

Andererseits können die einzelnen Fotografien in Ausstellungen historisch eingeordnet werden, sie können nach bereits etablierten kunsthistorischen Methoden wie dem ikonologischen, dreistufigen Interpretationsmodell von Erwin Panofsky⁶⁴ oder kursorisch sortiert werden wie z.B. in einer Datenbank. Zudem diskutieren Historiker wie Thomas Thiemeyer darüber, auch in Museen und Ausstellungen die von der Geschichtswissenschaft erprobten Mittel der Quellenkunde/-kritik für eine Analyse anzuwenden⁶⁵ – in Bezug auf Fotografie hieße das, die klassischen Fragen einer Beschreibung, Analyse und Interpretation zu verwenden. Allerdings blendet man so den Ausstellungsraum und den gesamten musealen Kontext aus. Diese Methoden eignen sich daher nur, wenn man einzelne Fotografien im Museum wissenschaftlich/thematisch untersuchen möchte, und nicht, wenn das Medium im Ausstellungskontext analysiert werden soll.

Den bisher überzeugendsten Ansatz einer Museums- und Ausstellungsanalyse liefert Jana Scholze mit ihrem Versuch, eine institutionsübergreifende, allgemeine Methode aufzustellen: Sie sieht Ausstellungen als „Komplex aus Wahrnehmungen und Erfahrungen eines Ortes, von Räumen, Raumgestaltung und nicht zuletzt von Ausstellungsobjekten“⁶⁶ und als „synästhetische Medien“.⁶⁷ Für ihren Ansatz wählt sie eine Methode der

⁶² Wonisch, Regina: Museumsanalyse, in: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 172.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Vgl. Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Ders. (Hrsg.): Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst, Köln 1996, S. 36-67.

⁶⁵ Vgl. Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft. Das Museum als Quelle, in: Baur, Joachim (Hrsg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 73-94, hier S. 84ff.; er selbst kommt zu dem Schluss, dass eine hermeneutische Analyse nicht ausreichend ist.

⁶⁶ Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2015, S. 271.

⁶⁷ Scholze, Medium Ausstellung, S. 274.

Semiotik⁶⁸: Ausstellungen sollen mit Hilfe von Codierungen und Decodierungen einzelner Zeichen „unter Berücksichtigung der ästhetischen Dimension“⁶⁹ analysiert werden, da es ähnlich wie bei der Semiotik um „Signifikations- und Kommunikationsprozesse“⁷⁰ geht.

Die Semiotik in Museumsanalysen „beschreibt die in Objekt-, Raum-, Wort- und/oder Bildform angebotenen Diskurse in Bezug auf die Ästhetik, Didaktik und Poetik einer Museumspräsentation.“⁷¹ In Ausstellungen werden diese Prozesse zunächst von Kuratoren mit Inhalten gefüllt, dann von Gestaltern räumlich inszeniert und abschließend vom Publikum rezipiert.⁷² Scholze wählt für ihren Analysevorschlag vier ‚Codierungen‘: „Klassifikation, Chronologie, Inszenierung und Komposition“,⁷³ die sie auf vier europäische Museen anwendet. Da sich Scholzes Analyse auf das gesamte Medium Ausstellung bezieht, sollen für diese Methode andere und vergleichsweise oberflächlichere ‚Codierungen‘ verwendet werden, da mit der Fotografie nur ein Teilaspekt von Ausstellungen zu analysieren ist. Kristina Janek erweitert in ihrem Überblick zu Zeitgeschichte in Museen diesen Ansatz mit der Forderung, „Auswahl und Charakter der Exponate, Museums- und Ausstellungsgestaltung, wissenschaftliche Inhalte und Ausstellungskonzept sowie unterschiedliche Formen der Vermittlung gleichwertig bei der Analyse zu berücksichtigen“.⁷⁴ Übertragen auf das Medium Fotografie in Ausstellungen bedeutet dies, in einer Analyse die Sammlung und das dazugehörige Konzept, den visuelle Aspekt im Raum, die Botschaft von Fotografie in Bezug auf die (intendierte) Wirkung sowie das beabsichtigte Vermittlungsziel des jeweiligen Museums zu untersuchen.

„Codes bestimmen die Konventionen der Kommunikation und sind somit die Verbindungsstücke zwischen Zeichen und Gesellschaft“.⁷⁵ Fotografie kann dementsprechend in dieser Analyse als Zeichen angesehen werden, das nun durch Codierungen aufgeschlüsselt wird.

⁶⁸ Anmerkung dazu: Diese Methode wurde in ähnlicher Form bereits von dem französischen Historiker und Philosophen Krzysztof Pomian in seiner Museumstheorie verwendet, siehe dazu: Korff, Gottfried: Vom Verlangen, Bedeutung zu sehen, in: Borsdorf, Ulrich; Grütter, Heinrich Theodor; Rösen, Jörn (Hrsg.): Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S. 81-103, hier S. 96ff. Pomian verwendet den Ansatz in Bezug auf die Wechselbeziehung zwischen materiellem und semiotischem Wert eines Objekts, Scholze dagegen macht daraus eine praxisorientierte Methode.

⁶⁹ Janeke, Zeitgeschichte in Museen, S. 11.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Wonisch, Museumsanalyse, S. 172.

⁷² Janeke, Zeitgeschichte in Museen, S. 11.

⁷³ Scholze, Medium Ausstellung, S. 27.

⁷⁴ Janeke, Zeitgeschichte in Museen, S. 12.

⁷⁵ Scholze, Jana: Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen, in: Baur, Joachim (Hrsg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 121-148, hier S. 128.

Auch wenn die Sammlung den ‚Grundcode‘ des Mediums im Museum darstellt, soll der Fokus auf der räumlichen Ausstellungspraxis durch die Gestalter*innen, der von Kurator*innen beabsichtigten Wirkung und den pädagogischen Vermittlungsaspekten als Unterstützung der Rezeption von Fotografie in Museen liegen. In der folgenden Auseinandersetzung mit den aufgestellten ‚Codierungen‘ wird zudem auf die Frage eingegangen, was das Medium Fotografie im Museum macht. Es wird weniger auf die Tradition von Ausstellungen eingegangen (wie in Kapitel 2.2.), sondern auf die für Kapitel 3 notwendige praktische Untersuchung von Fotografie als Museumsmedium.

Diese Arbeit soll die Museumspraktiken in Bezug auf das Medium Fotografie beleuchten, der ‚Inhalt‘ der Fotografien bzw. die gezeigten Themen werden in der praktischen Analyse des dritten Kapitel weitgehend außen vorgelassen, auch wenn sie immer wieder als Beispiele angeführt werden. Dennoch sollte eine ausführliche methodische Analyse auch inhaltliche und aktuelle Themen wie z.B. Geschlechterdarstellung, Diversität und ethische Themen ansprechen.

3.2. Analysekriterien

3.2.1 Die Sammlung

Das Sammeln gehört zu den Kernaufgaben eines Museums,⁷⁶ die Arbeitsgruppe „Standards für Museen“ des deutschen Museumsbunds definiert weiter: „Museumssammlungen sind das gegenständliche kulturelle Gedächtnis der Menschheit und ihrer Umwelt. Die Sammlungen bilden das Rückgrat eines jeden Museums.“⁷⁷

Auch wenn nach Jana Scholzes Definition die Klassifikation eher in Bezug auf Vergleiche von Objekten einer Gattung angewendet wird⁷⁸ und „Materialität, Technik und Funktionsweise [...] im Mittelpunkt“⁷⁹ stehen, wird hier die Sammlung als erster Untersuchungspunkt der Analyse vorgeschlagen, um das Medium Fotografie grundlegend einordnen zu können.

„Die museologische Sammlungstheorie geht vom Axiom aus, dass die Zahl der prinzipiell sammlungswürdigen Dinge markant über jeder Aufnahmekapazität der Museen liegt; folglich muss ein konzeptueller Rahmen gesetzt und innerhalb dessen ausgewählt

⁷⁶ Deutscher Museumsbund e.V. (Hrsg.): Nachhaltiges Sammeln. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut, Berlin/ Leipzig 2011, S. 7.

⁷⁷ Deutscher Museumsbund e.V.; ICOM-Deutschland (Hrsg.): Standards für Museen, Kassel / Berlin 2006, S. 15.

⁷⁸ Vgl. Thiemeyer, Geschichte im Museum, S. 142.

⁷⁹ Ebd.

werden.“⁸⁰ Bei einem Massenmedium wie Fotografie ist daher von entscheidender Bedeutung, nach welchen Kriterien ausgewählt wird, ob ein Foto zeithistorisch bedeutend ist und deshalb in eine Sammlung gehört. Der Bewertungsaspekt sollte daher aus dem Sammlungskonzept hervorgehen und klar definiert sein.⁸¹ Allerdings bietet die Digitalisierung hier einen gewissen Vorteil, da anders als bei dreidimensionalen Objekten der digitale Raum als Speichermedium verwendet werden kann, das keinen physischen Raum beansprucht.

Das Sammeln von Fotografien in historischen Museen ist (genau wie alle anderen Sammlungsgattungen) häufig ein „Prozess mit politischen Interessen, restriktiven Gesetzen und Kodierungen von Vergangenheit und Zukunft“.⁸²

„Durch seine musealen Selektionen und Darstellungsabsichten formt und gestaltet das Museum selbst die geschichtliche Überlieferung.“⁸³ Deshalb sollte in einer grundlegenden Analyse zunächst auf das Sammlungskonzept und die darin enthaltenen Ziele eingegangen werden. Es ist zu überprüfen, ob das Museum in seinem Sammlungskonzept Ziele definiert und das Konzept regelmäßig aktualisiert.⁸⁴ Darüber hinaus können in diesem ersten Schritt spezifische Kategorien der Gattung festgestellt werden: Welche Arten von Fotografie werden gesammelt (z.B. Pressefotografie, Amateurfotografie oder thematische Differenzierungen wie Architekturfotografie, Produktfotografie etc.) und von welchen Quellen bezieht das Museum die Fotografie? Auch die Provenienz ist von Bedeutung, denn ein Museum sollte in seiner fotografischen Sammlung auch auf Urheber und Herkunft der Fotografien hinweisen, bzw. diese transparent thematisieren können. Abschließend kann in diesem ersten Schritt auch analysiert werden, ob die Sammlung der Öffentlichkeit (etwa durch eine digitale Datenbank) zugänglich ist.

„Wir sind also gut beraten, Fotografien einer ebenso akribischen Quellenkritik zu unterziehen wie Textquellen, und zwar nicht nur im Hinblick auf den Bildinhalt, sondern auch im Hinblick auf Materialität, Provenienz und lebensweltliche Verwendung.“⁸⁵ Das Museum sollte dies standardisiert in der Sammlung tun, unter der Berücksichtigung der

⁸⁰ Walz, Markus: Theorie und Praxis des Sammelns im Museum, in: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 156-162, hier S. 156.

⁸¹ Vgl. Deutscher Museumsbund e.V.: Nachhaltiges Sammeln, S. 13.

⁸² Ebd., S. 70.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 10.

⁸⁵ Vohwinckel, Annette: Das Bild als Ding zwischen der zweiten und dritten Dimension, in: Ludwig, Andreas: Zeitgeschichte der Dinge. Spurensuche in der materiellen Kultur der DDR, Köln 2019, S. 65-84, hier S. 82.

Frage, wie mit sensiblen Daten, z.B. in Bezug auf heute als rassistisch oder gewaltverherrlichend angesehenen Fotos der Zeitgeschichte, umgegangen wird.

Es zeigt sich, dass dieser erste Schritt der vorgeschlagenen Methode zur Analyse von Fotografien in zeithistorischen Ausstellungen zwar in den angedachten Kanon einer semiotischen Analyse fällt, aber inhaltlich an die diskutierte hermeneutische Herangehensweise von Thomas Thiemeyer anknüpft und das Sammlungskonzept als Quelle beschreibt, interpretiert und analysiert. Weiterführend können die daraus resultierenden „Zeichen“ bzw. „Codierungen“ im Ausstellungskontext überprüft und weitergeführt werden.

3.2.2. Der Raum

Als weiterer Schritt einer methodischen Analyse von Fotografie in Museen soll im Folgenden die Nutzung von Fotografie im Ausstellungsraum untersucht werden. Eine räumliche Darstellung bzw. das Präsentationskonzept ist verbunden mit Architektur, Gestaltung, aber auch einer Betrachtung des sich verändernden Einsatzes einer Objektgattung wie Fotografie: Der Kulturwissenschaftler Alexander Renz hat in seinem Aufsatz über „Fotografie und Film als dramaturgisches Mittel in kulturhistorischen Museumsausstellungen“ einen historischen Abriss über den räumlichen Einsatz von Fotografien erstellt und herausgearbeitet, inwieweit sich Fotografie von einem quellenhaften Objekt zu einem „kuratorischen Mittel“⁸⁶ in Ausstellungen entwickelt hat.⁸⁷ Sein Aufsatz wird hier als Hauptwerk für eine methodische räumliche Analyse verwendet. Dazu werden vor allem die Begriffe (bzw. ‚Codierungen‘) Inszenierung, Szenografie und Aura angewandt, die in den Museum Studies inzwischen feste Bestandteile einer Ausstellungsanalyse sind. Ziel ist es, übergreifende Merkmale der Ausstellungspräsentation zu sammeln, um eine Bandbreite an verwendbaren Begriffen aufzustellen.

Anders als in Kunstmuseen findet man in historischen Museen selten die sogenannten White Cubes: weiße Räume, in denen die Objekte im Fokus stehen.⁸⁸ Stattdessen werden Ausstellungsräume anknüpfend an das Hauptnarrativ aufwändig gestaltet, um Objekte darin zu einem Gesamtbild zu „komponieren“.⁸⁹

⁸⁶ Vgl. Renz, Alexander: Zwischen *message* und *massage*. Fotografie und Film als dramaturgisches Mittel in kulturhistorischen Museumsausstellungen, in: Hägele, Ulrich; Ziehe, Irene (Hrsg.): Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse, Münster 2019, S. 137-152 hier S. 137.

⁸⁷ Vgl. die oben dargestellte Übersicht in Kapitel 2.1., S. 8ff. dieser Arbeit.

⁸⁸ Vgl. Aumann, Philipp; Duerr, Frank: Ausstellungen machen, Paderborn 2014, S. 70.

⁸⁹ Ebd., S. 72.

Der „Wahrnehmungsraum“ muss, anders als bei authentischen Orten, im Museum erst kreiert werden.⁹⁰ Daher verwenden historische Museen vielfach eine bewusste Inszenierung der Räume, um historische Szenen möglichst authentisch darzustellen.

Mit Inszenierung, einem ursprünglich aus den Theaterwissenschaften stammenden Begriff für die Erstellung von Theaterstücken und Bühnenbildern,⁹¹ ist u.a. das Arrangieren von Objekten in musealen Räumen gemeint, bei der die Einzelobjekte untergeordnet sind und zu einer ästhetischen Gesamtkomposition zusammengestellt werden.⁹² Die Inszenierung soll zu einer erlebbaren, assoziativen, emergenten und alternativen Ausstellungspraxis⁹³ beitragen. „Der Begriff bezieht sich [...] vorwiegend auf die Verwendung aktuellster Medien und Ausstellungstechniken und schließt reine Vitrinenausstellungen aus.“⁹⁴ Fotografien werden in diesem Kontext oftmals als ästhetisches Medium angesehen, um beispielhaft eine historische Szene visuell in das vorgegebene Narrativ zu integrieren.⁹⁵ Sie unterstützen das Ziel, „Erlebnisräume bereit[zu]stellen, in denen sich historische und ästhetische Erfahrungen machen lassen.“⁹⁶

Der Begriff Szenographie als Lehre von der Gestaltung eines Raums, wird von den Museumswissenschaften ähnlich verwendet.⁹⁷ In der Szenographie wird noch weniger als bei der Inszenierungstheorie vom Exponat aus gedacht, sondern der Raum wird als eigenständiges Mittel zur Vermittlung von Inhalten gesehen: der Raum und die „übergreifende Gestaltungsidee“⁹⁸ nutzen das Exponat nur noch als eines von vielen Mitteln.⁹⁹ „Es geht darum, ein großes Bild zu schaffen, das als superiertes Zeichen für die Erzählung einer Geschichte steht“.¹⁰⁰ Fotografien wären dementsprechend ‚Bilder im Bild‘ und erfüllen weniger die Rolle des im Mittelpunkt stehenden Exponats, sondern tragen zum Gesamtbild bei: „Szenografie ist das Handwerk, dreidimensionale Räume so zu inszenieren, so einzurichten, dass Inhalte verstärkt durch gestalterische Mittel deutlicher und

⁹⁰ Vgl. Boll, *Zeitgeschichte im Museum*.

⁹¹ Vgl. Thiemeyer, Thomas: *Inszenierung und Szenografie. Auf den Spuren eines Grundbegriffs des Museums und seines Herausforderers*, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 108, 2 (2012), S. 199-214, hier S. 199.

⁹² Vgl. ebd., S. 204.

⁹³ Vgl. ebd., S. 209.

⁹⁴ Scholze, *Medium Ausstellung*, S. 148.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 150.

⁹⁶ Ebd., S. 151.

⁹⁷ Vgl. Thiemeyer, *Inszenierung*, S. 212.

⁹⁸ Ebd., S. 213.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Schwarz, Ulrich: *Projektfeld Ausstellungen / Project Scope: Exhibition Design*, in: Bertron, Aurelia; Frey, Claudia (Hrsg.): *Projektfeld Ausstellung / Project Scope: Exhibition Design. Eine Typologie für Ausstellungsgestalter, Architekten und Museologen. A Typology for Architects, Designers and Museum Professionals*, Basel 2012, S. 9-27, hier S. 25.

prägnanter in ihrer Wirkung und damit in der intendierten Aussage werden.“¹⁰¹ Beide Begriffe können für eine Analyse verwendet werden, in der praktischen Museumsarbeit wird sogar von „inszenatorisch-szenografische[n] Ansätze[n]“ gesprochen.¹⁰² Fotografie kann oder soll in diesem Kontext zu einer „visuellen Sinnstiftung“¹⁰³ im Ausstellungsraum beitragen und die gestaltete ‚Szene‘ mit zweidimensionaler Visualität erlebbar machen. Analog zu den Theaterwissenschaften könnte man dementsprechend von einer Kulisse sprechen, in der Fotografie bereichernd für die Inszenierung bzw. Szenografie wirkt. Eine Analyse sollte daher untersuchen, wie Fotografien in die Präsentation des Ausstellungsraumes integriert und welche Formen der Inszenierung/Szenografie dabei verwendet werden.

Der Begriff *Aura* ist ein in diesem räumlichen Kontext nicht wegzudenkender Begriff, der in fast jeder Museumsanalyse genannt wird. *Aura* bezieht sich in Museumsanalysen zumeist auf die Debatte um die Originalität der Exponate, mittels derer eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart geschaffen wird und man „die historische Ferne räumlich nah präsentieren“¹⁰⁴ kann. Eine Analyse der Fotografie hat demgemäß zu untersuchen, ob ausgestellte Fotografien, die nur selten als Original präsentiert werden,¹⁰⁵ dennoch zur *Aura* der Inszenierung beitragen. Dass bei einer Originalaufnahme eine *Aura* durch die möglicherweise veraltete und den Besucher*innen daher fremde Darstellung (Büttenrand o.Ä.) entsteht, sei an dieser Stelle kurz erwähnt. Hans-Jürgen Pandel spricht in Bezug auf Authentizität in Museen von einer übertragenen Form der Authentizität, der sogenannten „Erlebnisauthentizität“.¹⁰⁶ Daher lässt sich die Frage stellen, ob nicht auch eine ‚Erlebnisaura‘ geschaffen wird, wenn zum Beispiel ikonografische Fotografien bewusst zentral beleuchtet, inszeniert oder farblich betont werden, sodass die

¹⁰¹ Baur, Joachim: Mit Räumen sichtbar machen. Inszenatorisch-szenografischer Ansatz, in: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 261-265, hier S. 262.

¹⁰² Baur, Mit Räumen sichtbar machen, S. 262.

¹⁰³ Werner, Elke Anna: Evidenzen des Expositorischen, in: Krüger, Klaus; Werner, Elke Anna; Schalhorn, Andreas (Hrsg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt werden, Bielefeld 2019, S. 9-42, hier S. 19.

¹⁰⁴ Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe S. 27.

¹⁰⁵ An dieser Stelle sei jedoch auf die grundlegenden Überlegungen Walter Benjamins hingewiesen, dass im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit die *Aura* verloren gehe – Fotografie als Paradebeispiel für Reproduzierbarkeit und Vervielfältigung eines Mediums im Museum, kann laut Benjamin also keine *Aura* produzieren. Andere Diskurse widersprechen dem: erst durch die massenhafte Reproduktion und die damit verbundene Bedeutung könne innerhalb einer Gesellschaft *Aura* entstehen (Vgl. Burmeister, Stefan: Der schöne Schein. *Aura* und Authentizität im Museum, in: Fitzenreiter, Martin (Hrsg.): Authentizität. Artefakt und Versprechen in der Archäologie. Workshop vom 10. bis 12. Mai 2013, Ägyptisches Museum der Universität Bonn, London 2014, S. 99–108, hier S. 102.)

¹⁰⁶ Burmeister, Der schöne Schein, S. 100.

Besucher*innen eine „auratische Erfahrung“¹⁰⁷ erleben. Aura wird oft im Wirkungsspektrum von Museumanalysen verwendet, hier soll jedoch untersucht werden, wie die räumliche Inszenierung zu einem Aura-Erlebnis führen kann. Kann Fotografie im Raum Aura erzeugen oder verhindert eine offensichtlich fehlende Authentizität des Exponats, auf die im folgenden Kapitel noch näher eingegangen wird, dies? Die Antwort auf diese Frage bestimmt das Museum selbst, so könnte durch die Inszenierung im Raum z.B. eine Alltagsfotografie temporär ikonischer wirken als ein im Original dargestelltes ikonisches Bild einer bedeutenden Szene, wenn dieses Original nicht bewusst in Szene gesetzt und übersehbarer wird: „Ein Objekt im Museum hat eine andere Qualität als im alltäglichen Gebrauch. [...] [Es] erhält über seinen Gebrauchszusammenhang hinaus Bedeutung“¹⁰⁸, die durch die museale Präsentation „aufgeladen“ wird. Das Museum trägt also zu einer (mindestens während des Ausstellungsbesuches geltenden) Ikonisierung der gezeigten Objekte bei; dies kann auch für Fotografien gelten.

Kategorien der räumlichen Verwendung

Das Medium Fotografie im Ausstellungskontext ist in der wissenschaftlichen Literatur geprägt von der Debatte, ob es sich um eine Quelle oder eher um ein räumliches Gestaltungselement handelt. Bei dieser an sich obsoleten Frage, die nach dem Besuch verschiedener zeithistorischer Ausstellungen mit ‚sowohl als auch‘ beantwortet werden muss, ist dennoch gerade der Ausstellungsaspekt unter Verwendung der oben genannten Begriffe interessant: Gibt es aktuelle institutionsübergreifende Gestaltungskriterien für den Umgang mit Fotografie in historischen Dauerausstellungen?

Bei den Untersuchungen zu diesem Thema handelt es sich zumeist um kursorische Darstellungen verschiedener Ausstellungen. Im Folgenden sollen einige Merkmale herausgearbeitet werden. Die Historikerin und Museumsexpertin Simone Mergen bietet mit ihrem Aufsatz über Geschichtsvermittlung mit Fotografien in Ausstellungen¹⁰⁹ einen begrifflichen Überblick zum Einsatz von Fotografien bei der Gestaltung von Räumen: „Großfotos als [inhaltliche] Aufmacher“, „Großfotos als raumgliedernde Elemente [sowohl an der Wand als auch frei im Raum]“, „Vorher-Nachher-Bilder“, „Foto-Serien“ sowie „Foto- und Objekt-Collagen“ [hier ist der Einsatz von fotografischen Darstellungen haptischer Objekte gemeint; wobei zu beachten ist, ob das Foto gleichwertig zum

¹⁰⁷ Burmeister, Der schöne Schein, S. 102.

¹⁰⁸ Boll, Zeitgeschichte im Museum.

¹⁰⁹ Vgl. Mergen, Simone: Geschichtsvermittlung mit Fotografien in Ausstellungen, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie 67 (2020), S. 271-283.

dreidimensionalen Objekt steht oder hintergründig unterstützt], „Bildikonen als Storyteller“¹¹⁰ und private Fotografie. Dieser Aufzählung wären noch die räumliche Kategorien ‚Fotos als zentrale Exponate‘ mit Salon- oder Einzelhängung oder in Kombination mit Text als Teil der Wandabfolge sowie der wandfüllende Einsatz hinzuzufügen.

Gerade der oft gewählte Einsatz von großformatigen Fotografien wird zunehmend diskutiert: „Auf der einen Seite steht die Attracting Power aussagekräftiger Fotografien. Andererseits kann eine starke gestalterische Verwendung von Fotografien den objektangemessenen und quellenkritischen Umgang behindern.“¹¹¹ Auch der Einsatz von Foto- und Objektcollagen wird in der Literatur thematisiert: Übernimmt die Fotografie hier eine weitere, neue Rolle und soll dokumentarisch „gewissermaßen als Beweismittel belegen“¹¹², weshalb das Objekt für das Ausstellungsnarrativ von Bedeutung ist?

In diesem Kontext ist auch die historische Imagination zu erwähnen, bei der durch die „Beschäftigung mit vergangenen Wirklichkeiten historische Vorstellungsbilder“ erzeugt werden können.¹¹³ Das gewählte Format trägt, besonders als großformatige Reproduktion, im Ausstellungsraum zur historischen Imagination als Teil der „geschichtskulturelle[n] Repräsentation“¹¹⁴ im besonderen Maße bei. Für Besucher*innen rufen solche Formate einerseits (z.B. bei gleichgroßen Abbildungen von Personen) eine Nähe hervor, während andererseits (bei übergroßen, wandfüllenden Fotografien) eine bewusste Betonung des Narratives erfolgt, welche dem Publikum die Szene als ‚eindrucksvolle‘ Imagination verdeutlichen soll. In der Literatur und auch im autoethnografischen Diskurs bei Museumsbesuchen finden sich häufig eindeutige Präsentationsformen in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg: z.B. in amerikanischen und französischen D-Day-Museen, bei denen fotografische Szenen der Landung der Alliierten und die folgende Befreiung Europas, beginnend in der Normandie, wandfüllend zu sehen sind und damit die Leistung der Alliierten in großen Formaten veranschaulicht werden soll.¹¹⁵ Diese Museen folgen oft einem Narrativ, bei dem die Leistung der Alliierten visuell in den Mittelpunkt gestellt wird; die extrem vergrößerten Fotografien werden zu populären Symbolen der Befreiungsgeschichte und sollen in der historischen Imagination die Bedingungen der Landung

¹¹⁰ Mergen, Geschichtsvermittlung, S. 277ff.

¹¹¹ Ebd., S. 277, Anmerkung: *Attracting Power* meint an dieser Stelle die Aufmerksamkeit, die ein Exponat bei Besucher*innen erzielen muss.

¹¹² Scholze, Medium Ausstellung, S. 92.

¹¹³ Lücke/Zündorf, Einführung in die Public History, S. 41.

¹¹⁴ Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 212.

¹¹⁵ Hier handelt es sich um eine autoethnografische Feststellung, die bei mehreren Besuchen dieser Museen erfolgte.

veranschaulichen, die Besucher*innen sollen davon ‚überwältigt‘ werden.¹¹⁶ Die historischen Ereignisse, die von den Museen durch die szenisch eingesetzten Fotografien vermittelt werden wollen, werden durch die jeweiligen mit diesem Ereignis verbundenen Erinnerungskulturen unterschiedlich dargestellt. Das gewählte Beispiel ist nur eines von vielen, wobei noch zu untersuchen ist, inwieweit es auch Bildtraditionen bei Themen der jüngeren Zeitgeschichte gibt. Hier spielen vor allem Bildikonen eine Rolle im Vergleich zu Privatfotografie oder Fotografie, die eine Stimmung der Zeit widerspiegeln soll. Eine Analyse sollte daher untersuchen, welche Form der Fotografien wie im Raum eingesetzt wird.

Fotografien übernehmen also in Ausstellungen bestimmte räumliche Funktionen: als Orientierungshilfe und als optische Wahrnehmungslenkung: „Sie stützen das visuelle und räumliche Erlebnis des Ausstellungsrundgangs, bilden Blickfänge, Sichtachsen und laden zu vertiefender Beschäftigung ein.“¹¹⁷ Sie übernehmen eine dramaturgische Rolle im Raum: „Sie sind Quellen für wichtige Informationen, dienen der Aufmerksamkeitslenkung und Strukturierung der Rauminhalte. Sie wirken auf ästhetischer [...] Ebene.“¹¹⁸ Alexander Renz ergänzt: „Fotografien waren neben Text ein wichtiger Baustein der Gestaltung: großformatig als Hintergrund, eingesetzt zur Blickführung hin auf einen Text oder in diesen integriert, zur Informationsquelle vergrößert, zur Kontextualisierung oder als zeitliche Rahmung.“¹¹⁹

„Das Bild gilt vielmehr als rivalisierender Konkurrenzmodus, dem eine größere Potenz zugesprochen wird als der Sprache.“¹²⁰ Die Bedeutung von Text in Ausstellungen hat sich auch in der autoethnografischen Beobachtung verschoben, viel eher werden nun Fotografien auch als eigenständige räumliche und visuelle Informationsvermittler eingesetzt, da nicht alle Besucher*innen sämtliche Texte in Ausstellungen lesen. Zu untersuchen ist, inwieweit Themen- und Objekttexte mit Fotografie zusammen eingesetzt werden, um damit eine zusätzliche Kommunikation anzubieten:¹²¹ „Nicht mehr Information, Erklärung oder Dokumentation, sondern Visualisierung, Erzählung und Sinnlichkeit“¹²² stehen vielmals im Vordergrund der Gestaltung. Dafür werden Fotografien im Format

¹¹⁶ Hier wäre z.B. das Memorial de Caen zu nennen, oder museale Gedenkstätten an den Landungsstränden. Es handelt sich um eine autoethnografische Feststellung.

¹¹⁷ Mergen, Geschichtsvermittlung, S. 276.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Renz, Zwischen *message* und *massage*, S. 145.

¹²⁰ Pandel, Schrift und Bild, S. 3.

¹²¹ Vgl. Scholze, Medium Ausstellung, S. 129ff.

¹²² Renz, Zwischen *message* und *massage*, S. 146.

verändert, sodass mit „Großfotografien und bühnenbildnerischem Design [...] Raumerlebnisse geschaffen“¹²³ werden.

Farben und Töne

Neben dieser räumlichen Analyse kann auch die Wirkung von farbigen, schwarzweißen oder sepiagetönten Fotografien im Raum untersucht werden. Die Inszenierung wirkt durch die jeweilige Farbwahl anders und bietet Ansatzpunkte, um den räumlichen Einsatz zu erfassen. Gerade schwarz-weiße oder Sepia-Abbildungen erzeugen die Visualität der Vergangenheit, sind weiter von den Sehgewohnheiten der Betrachter*innen entfernt. Dagegen können bewusste Bearbeitungen bei farblichen Fotografien zu Akzentuierungen der Abbildungen führen. Zudem kann neben der Frage nach Farbigkeit auch der digitale Einsatz untersucht werden: Der Blick auf einen digitalen Bildschirm und eine darauf abgebildete Fotografie ist ein anderer als bei einem analogen Foto.¹²⁴

Neben der Darstellung mit haptischen Objekten, textbasierten Informationen und Abbildungsvarianten kann auch der mögliche Einsatz von Audiosequenzen und Rauntönen analysiert werden, die im direkten Zusammenhang mit den jeweiligen Fotografien eingesetzt werden, da durch diese audiovisuellen Collagen bewusst gewählte Assoziationsräume geschaffen werden können¹²⁵ – die Fotografie funktioniert als visuelles Erlebnis, die Rauntöne verstärken die dargestellten Szenen und erzeugen ein „Pastness-Gefühl“¹²⁶. Bei dieser Verwendung bedingen sich beide Medien und belegen sich gegenseitig, im Unterschied zu den Collagen mit haptischen Objekten. Durch den Einsatz von Fotografie in Verbindung mit Tönen und Licht entsteht eine Dramaturgie innerhalb des Ausstellungsraumes.

Zudem stellt Alexander Renz fest, dass „insbesondere bei aktuellen szenografischen Schauen [...] Fotografie[n] [...] häufig weniger kontextualisierende Medien, sondern [...] in ihrer immersiven, synästhetischen Wirkung selbst zum Exponat, zum eigentlichen Inhalt einer Ausstellung“¹²⁷ werden. Diese Wechselbeziehung zwischen Gestaltungsobjekt und kontextbedingt daraus neu entstehendem Objekt ist für eine

¹²³ Renz, Zwischen *message* und *massage*, S. 142.

¹²⁴ Vgl. Gierstberg, Frits: Nederlands Fotomuseum, in: Staatliche Museen Berlin (Hrsg.): Fotografie im Museum. Symposium zur Vorbereitung der Wiedereröffnung des Museums für Fotografie (Berlin 2010), URL: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kunstabibliothek/sammeln-forschen/forschung/fotografie-im-museum/> (abgerufen am 05.02.2023), S. 7.

¹²⁵ Vgl. Scholze, Medium, S. 96.

¹²⁶ Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 65, hier auch vertiefende Beispiele für Dramaturgie durch Licht und Ton.

¹²⁷ Renz, Zwischen *message* und *massage*, S. 152.

Ausstellungsanalyse von entscheidender Bedeutung: Was passiert durch das Verändern einer Fotografie im räumlichen Bezugsrahmen? Lässt sich das oft verwendete Ensemble von Fotografie und haptischem Exponat eher als Gesamtobjekt charakterisieren – sollte die Komposition analysiert werden und nicht das einzelne Medium?

Abschließend ein thesenhafter Exkurs in die Kunstgeschichte: Betrachtet man die dargestellten Aussagen zu Reproduktion, Format und Einsatz von Fotografien in historischen Museen, kann man den Satz „form follows function“¹²⁸ auch auf die Fotografie im Ausstellungsraum übertragen: Die Funktion der Fotografie wirkt oftmals wichtiger für die Inszenierung als die eigentliche Form des Objekts: Fotografien werden durch Reproduktion in ihrer Form und Farbe an den Raum angepasst und in das vorgesehene Ensemble integriert.¹²⁹ Die Form folgt der Funktion: Je wichtiger die visuelle Unterstützung einer ‚Szene‘ im vorgegebenen Narrativ erscheint, desto größer werden die z.T. wandfüllenden Fotografien: So wird die Wichtigkeit der ‚Szene‘ visuell hervorgehoben, so wie auch (Historien-)Gemälde in der Frühen Neuzeit durch Größe imponieren sollten bzw. auf den Reichtum des Auftraggebers verwiesen; bei Fotografien in historischen Museen dagegen sollen durch Größe wichtige Narrative veranschaulicht werden. Auch die Zusammenstellung von Objekten erinnert an Diskurse über räumliche Auseinandersetzungen innerhalb der Kunstgeschichte: „Die Gesamtpräsentation ist bei der Salonhängung (angelehnt an die Petersburger Hängung, bei der Bilder „sehr eng aneinander[...]häng[en], so dass sich gerade bei Räumen mit hoher Decke eine erschlagende Menge an Werken [ergibt]“¹³⁰) [...] wichtiger als das einzelne Werk“.¹³¹ Eine Analyse sollte daher auch bei Fotografien der Zeitgeschichte die ‚Hängung‘ einbeziehen.

In einer Ausstellungsanalyse sollte nach dieser Betrachtung des räumlichen Aspekts auf die von der Institution insgesamt gewählte gestalterische Methodik eingegangen werden. Eine grundlegende Darstellung von gewählten Formaten, Farbigkeit, Original- oder Reproduktionsdarstellungen und des (kommunikativen) Umgangs mit Fotografie im Ausstellungsraum bietet einen ersten Überblick über den räumlichen Einsatz innerhalb einer Ausstellung. Abschließend sei betont, dass diese aufgezeigten Aspekte in reinen

¹²⁸ Die Aussage wurde bereits 1852 vom amerikanischen Bildhauer Horatio Greenough verwendet, bekannt wurde sie durch den amerikanischen Architekten Louis Sullivan und der Chicago School für neue Bauformen, vgl. Sullivan, Louis H.: *The Tall Office Building Artistically Considered*, in: *Lippincott's Magazine* 57(1896), S. 403-09, hier S. 408.

¹²⁹ Vgl. Renz, *Zwischen message und massage*, S. 150.

¹³⁰ Jerrentrup, Maja Tabea: *Studienbuch Fotografie*, Münster 2020, S. 235.

¹³¹ Ebd.

Fotografie-Ausstellungen in historischen Museen nur bedingt zutreffen, da dort das Medium im Mittelpunkt steht und oftmals ‚klassisch‘ einzeln als Quellenobjekt präsentiert wird.

3.2.3. Die (intendierte) Wirkung

„Geschichtliche Ereignisse lassen sich über Bilder weder realitätsgenauer darstellen, noch sind sie weniger komplex. So kann eine visuelle Darstellung Ereignisse symbolisch verdichten [...], das macht sie nicht zu einer wahrhaftigeren, sondern zu einer höchst interessanten Quelle.“¹³² Thomas Thiemeyer fasst es noch kürzer zusammen: „Ein Bild wirkt simultan [...] auch wenn es [...] der Kontemplation bedarf, um diese [Geschichten] wirklich zu durchdringen.“¹³³

Fotografie in Ausstellungen kann vielfältigen Zielen dienen. Klaus Sachs-Hombach beschreibt Fotografien als „wahrnehmungsnahe Medien“.¹³⁴ Durch die bereits beschriebenen gestalterischen Einsatzmöglichkeiten der Fotografie ergeben sich auch unterschiedliche Wirkungsweisen der Fotos. Ein großformatiges, wandfüllendes Foto wirkt anders als Fotos in Originalgröße, gerahmte Fotos in authentisch wirkenden Szenen wirken nostalgischer und emotionaler durch das Heraustreten aus der Wand, während reproduzierte Fotos in der Wandabfolge einen stärkeren Informationscharakter erhalten. Dieser Aufzählung schließen sich weitere Schlussfolgerungen aus den oben aufgestellten Kategorien an, die in der praktischen Analyse anhand von Beispielen untersucht werden können. Im Folgenden sollen beispielhaft drei zentrale Bereiche der (intendierten) Wirkung, die durch einen Einsatz von Fotografie erzeugt wird, vorgestellt werden, dabei wird jedoch weniger von den räumlichen Kategorien ausgegangen, sondern von der intrinsischen Funktion im Ausstellungsraum.

¹³² Jäger, Jens: Bilder und „historische Wahrheit“ (24.03.2017), in: APUZ (Bundeszentrale für politische Bildung) URL: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/245223/bilder-und-historische-wahrheit/> (abgerufen am 07.03.2023), S. 18.

¹³³ Thiemeyer, Thomas: Simultane Narration. Erzählen im Museum, in: Strohmeier, Alexandra (Hrsg.): Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften, Bielefeld 2013, S. 479-488, hier S. 481.

¹³⁴ Sachs-Hombach, Klaus: Zur Theorie einer interdisziplinären allgemeinen Bildwissenschaft, in: Visual History. Online-Nachschlagewerk für die historische Bildforschung (07.10.2014), URL: <https://visual-history.de/2014/10/07/zur-theorie-einer-interdisziplinaeren-allgemeinen-bildwissenschaft/> (abgerufen am 07.03.2023), S. 1. Sachs-Hombach geht es besonders um die Bildwissenschaften, die interdisziplinärer arbeiten sollten. Er stellt theoretische Grundvoraussetzungen zur Untersuchung von Bildern auf, die zwar in vielen Punkten der bisher genannten oder noch zu nennenden Aspekte dieser Arbeit identisch, jedoch zu theorielastig sind, um sie in einer praxisorientierten Museumsanalyse anzuwenden.

Emotionalisierung

Im Martin-Gropius-Bau wurde 2014 im Kontext des 6. Europäischen Monats der Fotografie eine Ausstellung gezeigt mit dem Titel „MemoryLab. Die Wiederkehr des Sentimentalen. Fotografie konfrontiert Geschichte.“. In einer Rezension dazu heißt es:

„[...] wobei das „Emotionale“ als spezifisch künstlerische Ausdrucksform verstanden wird, die zur Reflexion über Geschichte, Erinnern und Vergessen anregen soll. Diese Form der Vermittlung bietet zum einen eine Möglichkeit der Identifikation, zum anderen sollen die Fotografien emotionale Reaktionen bei den Besucher/Innen hervorrufen, indem sie historische Ereignisse dekonstruieren [...]. Dieses Konzept ist insbesondere für die Public History interessant, die immer wieder nach neuen Methoden sucht, Geschichte einer breiten Öffentlichkeit zu vermitteln. Vermag die Unmittelbarkeit von Fotografie doch, den Betrachtenden direkt anzusprechen, zur Auseinandersetzung zu zwingen und gleichzeitig Zusammenhänge von Vergangenheit und Gegenwart aufzuzeigen.“¹³⁵

Auch wenn diese Aussagen sich zum Teil schon auf die Vermittlung bzw. museumspädagogische Ansätze des folgenden Kapitels beziehen, wird deutlich, dass Emotionalisierung durch Fotografien als bewusster Aspekt in der Ausstellungsgestaltung eingesetzt wird, da „Emotionen [...] eine zentrale Dimension von Erfahrung und Erkenntnis“¹³⁶ sind. In zeithistorischen Museen verfolgen Ausstellungsmacher*innen oftmals den emotionalisierenden Ansatz, bei dem „die Emotionen von Menschen früherer Zeiten durch einen gezielten Einsatz von Medien und die Wahl entsprechender Narrative [...] wiederbelebbar gemacht werden sollen“.¹³⁷ Gleichzeitig sollen Emotionen auch bei den Besucher*innen hervorgerufen werden, „eine positive emotionale Mobilisierung“¹³⁸ kann als Ziel definiert werden. „So gehört es zum Standardverfahren, die emotionalisierende Wirkung visueller Massenmedien für die historische Sinnproduktion hervorzuheben“.¹³⁹

Es ist psychologisch belegbar, dass die „Erzeugung von Emotionen wie die Änderung von Einstellungen im Bildmedium schneller erfolgen und mit einer besonderen Glaubwürdigkeit verbunden sind.“¹⁴⁰ Diese Feststellung macht das Medium Fotografie

¹³⁵ Falasca, Anina: MemoryLab. Die Wiederkehr des Sentimentalen. Fotografie konfrontiert Geschichte, in: Zeitgeschichte online (01.11.2014), URL: <https://zeitgeschichte-online.de/geschichtskultur/memorylab-die-wiederkehr-des-sentimentalen-fotografie-konfrontiert-geschichte> (abgerufen am 08.03.2023).

¹³⁶ Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 49.

¹³⁷ Ebd., S. 62.

¹³⁸ Ebd., S. 65.

¹³⁹ Frevert, Ute; Schmidt, Anne: Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder, in: Geschichte und Gesellschaft 37,1 (2011), S. 5-25, hier S. 14.

¹⁴⁰ Hamann, Christoph: Visual History und Geschichtsdidaktik. Beiträge zur Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung, Berlin 2007, S. 36.

im Museum zu einem wichtigen Mittel, um durch Emotionalisierung historische Vergangenheiten vermitteln zu können. Die dazu erforderliche Seherfahrung, die laut der Neurowissenschaft jeder Mensch besitze, ist jedoch in der geisteswissenschaftlichen Bildforschung umstritten¹⁴¹: „Vielmehr wird das, was wir unter Sehen verstehen, ebenso kulturell geprägt wie die Bedeutung und der Stellenwert, die wir dieser Form der Wahrnehmung zuschreiben. Sogar das Sehen selber kann bis zu einem gewissen Grad als plastisch und historisch wandelbar gelten.“¹⁴² Das Museum hat an diesem Punkt also die Aufgabe, das Gesehene einzuordnen und kann die hervorgerufenen Emotionen gewissermaßen durch historische Fakten lenken. Allerdings gilt es, das durch den Beutelsbacher Konsens¹⁴³ festgelegte Überwältigungsverbot zu beachten, d.h. die Emotionen sollen nicht individuell überwältigend auf die Besucher*innen wirken.¹⁴⁴ Dieser schmale Grat zwischen bewusstem Erzeugen von Emotionen und der Einhaltung des Überwältigungsverbot sollte daher in einer Analyse in Bezug auf die dargestellten fotografischen Themen betrachtet werden. Auch die bereits angesprochene Sensibilisierung spielt eine Rolle, d.h. durch den gesellschaftlichen Wandel ändern sich Perspektiven auf Motive, die heute evtl. unter das Überwältigungsverbot fallen und dementsprechend vom Museum gekennzeichnet werden sollten.

Im Zusammenhang mit Emotionalisierung durch Fotografien im Museum müssen die beiden Wehrmachtsausstellungen vom Hamburger Institut für Sozialforschung (Laufzeit 1995-1999 sowie 2001-2004) genannt werden, die zu einer heftigen Debatte bezüglich der „schockierende[n] Wirkung“¹⁴⁵ der gezeigten Bilder führte und den Emotionalisierungs-Diskurs im Museum befeuerte. Kriegsfotografien waren nichts Fremdes, aber Fotografien, die von Soldaten gemacht wurden und nie für die breite Öffentlichkeit bestimmt waren¹⁴⁶ zeigten einen anderen, realistischeren Blick auf die Ereignisse an der Front.¹⁴⁷ Die Rezipienten reagierten dementsprechend: zum einen durch Vergleiche mit möglichen eigenen Erfahrungen, zum anderen wurden sie mit einem sich verändernden

¹⁴¹ Vgl. Frevert/Schmidt, Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder, S. 24.

¹⁴² Frevert/Schmidt, Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder, S. 24.

¹⁴³ Der Beutelsbacher Konsens wurde ursprünglich für die historisch-politische Bildungsarbeit formuliert und beinhaltet didaktische Kriterien, die vor allem in der Gedenkstättenarbeit eingesetzt wurden. Inhalte sollen dabei aus pädagogischer Sicht nicht überwältigend wirken bzw. vermittelt werden sowie zu einer sich frei von Indoktrination entwickelnden Meinung führen können, vgl. Lücke, Zündorf, Einführung in die Public History, S. 129. Inzwischen wird dies auch für museale Ausstellungen und deren historisch-politischer Bildungsarbeit sowie der negativen Emotionalisierung durch Exponate angewandt.

¹⁴⁴ Vgl. Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 65ff.

¹⁴⁵ Brink, Cornelia: Bildeffekte. Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen, in: Geschichte und Gesellschaft 37, 1 (2011), S. 104-129, hier S. 110.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 109.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 111.

kollektiven Gedächtnis konfrontiert, die Geschichtsbilder änderten sich.¹⁴⁸ So zeigt sich, welche Macht Ausstellungen durch Emotionalisierung haben können und wie dieses Mittel auch bewusst (inzwischen nicht mehr zur Erzeugung negativer Gefühle wie es bei der Wehrmachtsausstellung der Fall war) eingesetzt werden kann, um Geschichte durch visuelle Medien darzustellen.

In einer Analyse muss daher untersucht werden, welche Kategorien von Emotionalisierung durch gezeigte Fotografien hervorgerufen werden können und wie das jeweilige Museum diese Strategie einsetzt. Juliane Brauer schlägt in ihrem Beitrag über Emotionen innerhalb der „Schlüsselbegriffe der Public History“ vor, die Emotionalisierung mit den Begriffen „Visualisierung, Narrativierung, Authentifizierung, Dramatisierung und Personalisierung“¹⁴⁹ zu analysieren. In Bezug auf Fotografien lässt sich dieser Analysevorschlag mit den oben genannten räumlichen Darstellungspraktiken verbinden, die Emotionalisierung schließt sich als ‚Ergebnis‘ an visuelle Formatwahl, Darstellungsart (Quelle als Exponat oder Teil der Inszenierung), und Dramatisierung durch das Bildmotiv, aber auch durch z.B. Licht und Ton an. Zusätzlich kann der Aspekt der Personalisierung untersucht werden: Inwieweit liefern die gezeigten Fotografien Anknüpfungspunkte für eine Identifikation mit den dargestellten Themen? Können Besucher*innen bzw. Rezipient*innen sich mit den gezeigten Fotografien selbst identifizieren? Zur Emotionalisierung werden häufig Personalisierungen gewählt, um „Medienkonsumenten gefühlsmäßig zu erreichen“.¹⁵⁰ Dadurch würde eine Nähe erschaffen, die zur eigenen Identifikation/Distanzierung führen soll.¹⁵¹

Anknüpfend an die oben erläuterte Form der arrangierten Ausstellungsräume, in denen Fotografien als visuelle Unterstützung für die gewählte Szene genutzt werden, zeigt folgende Aussage, dass Emotionalisierung und Inszenierung eng verbunden sind und in einer Analyse zusammen untersucht werden sollten: „In vielen Fällen wurden und werden Bilder sorgfältig komponiert, arrangiert und sogar nachgestellt. Meist soll dadurch gezielt die Symbolkraft erhöht, eine bestimmte Aussage unterstrichen oder die emotionale Wirkung verstärkt werden.“¹⁵² Der Philosoph Bernhard Waldenfels beschreibt: „Bilder

¹⁴⁸ Vgl. Brink, Bildeffekte, S. 111.

¹⁴⁹ Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 63.

¹⁵⁰ Frevert/Schmidt, Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder, S. 19.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 20.

¹⁵² Hütter, Hans-Walter: Vorwort, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Bilder im Kopf, Ikonen der Zeitgeschichte. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 21. Mai bis 11. Oktober 2009, Bonn 2009, S. 6-9, hier S. 8.

fallen ins Auge wie alles, was wir sehen. Insofern wohnt ihnen eine eigene Wirkmacht und Wirkkraft inne, der wir als Sehende ausgesetzt sind.“¹⁵³ Die Kunsthistorikerin Herta Wolf hinwiederum hält fest:

„Wir haben es bei Fotografien mit Bildern zu tun, die zwar immer die Evidenz des auf ihnen Abgebildeten behaupten, die uns darüber hinaus aber keine weiteren Erkenntnisse gewinnen lassen. [...] Ohne Erklärungen wie z.B. Bildunterschriften, ohne narrative Kontextualisierungen bleiben fotografische Bilder stumm. Die Sprache der Fotografie ist, wenn man so will, pure Evidenz.“¹⁵⁴

Übertragen auf das Medium Ausstellung kann Fotografie nur dann Emotionen hervorrufen, wenn Besucher*innen das Bild entweder von selbst durch Erfahrungen einordnen können oder das Museum die Fotografie kontextualisiert. Es gilt also zu untersuchen, inwieweit und in welcher Form diese Kontextualisierung und welche Form der Emotionalisierung nach Juliane Brauers Analyseverschlagn geboten wird.

Erinnerung und Erfahrung

Eng mit der Emotionalisierung durch Fotografien ist die individuelle Erinnerung verbunden, die bei Verwendung von zeithistorischen Fotografien im Museum zur beabsichtigten Wirkung gehört. Durch Fotografien werden „in eindrücklicher Weise unsere Wahrnehmung und Erinnerung an historische Ereignisse“¹⁵⁵ geformt. „Für die meisten Menschen haben Fotos eine einzigartige Verbindung zu einer vergangenen Wirklichkeit“,¹⁵⁶ „erinnerte Bilder sind keine passiven, abgelegten Dokumente im kollektiven Gedächtnis. Über Bilder aus der Vergangenheit wird auch unser „Bild“ der Vergangenheit erzeugt, analysiert und strukturiert“¹⁵⁷

„Die Fotografien funktionieren als Gedächtnisstütze und als Orientierungshilfe“,¹⁵⁸ nicht nur als räumliche Orientierung wie bereits beschrieben, sondern auch als Bestandteil der individuellen Erinnerung: „Es sind die Motive und die Ästhetik einer Fotografie, die

¹⁵³ Waldenfels, Bernhard: Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder, in: Gottfried Boehm et. al. (Hrsg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 47-63, hier S. 47, zitiert nach Brink, *Bildeffekte*, S. 104.

¹⁵⁴ Wolf, Herta: *Die Tränen der Fotografie*, in: Karin Harrasser et. al. (Hrsg.): *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, München 2007, S. 139-163, hier S. 139, zitiert nach Brink, *Bildeffekte*, S. 107.

¹⁵⁵ Roth, *Das Auge der Geschichte*, S. 7.

¹⁵⁶ Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2017, S. 155.

¹⁵⁷ Reiche, *Bilder im Kopf*, S. 15.

¹⁵⁸ Steinkamp, *Archive unserer Erinnerung*, S. 10.

unsere Aufmerksamkeit wecken, sich in unserer Erinnerung einspeichern und mit Assoziationen verknüpfen.“¹⁵⁹

Hier kann auch eine Untersuchung von klassischen Bildtraditionen hilfreich sein, weil „dadurch an spezifische Sehgewohnheiten und Gefühlseinstellungen“¹⁶⁰ bei den Besucher*innen angeknüpft wird, sodass Erinnerungen im Bildgedächtnis aktiviert werden: „Die Photographie [sic!] funktioniert aber nicht nur in Analogie zur Erinnerung, sie wird auch zum wichtigsten Medium der Erinnerung, denn sie gilt als sicherstes Indiz einer Vergangenheit, die nicht mehr existiert, als fortexistierender Abdruck eines vergangenen Augenblicks“¹⁶¹

Erinnerung kann in kollektives Gedächtnis und individuelles Erinnern¹⁶² als Bestandteil der „gelebten Geschichte“¹⁶³ aufgeteilt werden. Im zeithistorischen Museum versucht man, das individuelle Erinnern einer Einzelperson an das kollektive Gedächtnis anknüpfen zu lassen, wobei das kollektive Gedächtnis erst durch vielfaches individuelles Erinnern entsteht,¹⁶⁴ – diese Wechselbeziehung sollte im Museum weiter gefördert werden. Der Moment, wenn Besucher*innen Themen aus ihrem privaten Leben auf ausgestellten Fotografien wiedererkennen nach dem Motto ‚Oh das sah bei uns damals genauso aus‘ oder ‚Solche Fotos hatten meine Großeltern auch‘ bzw. wenn sie das gezeigte Ereignis als Szene erkennen, die sie damals erlebt haben oder zumindest im Fernsehen verfolgt haben, ist für das zeithistorische Museum von entscheidender Bedeutung, denn auf diese Weise kann das individuelle Geschichtsbewusstsein gestärkt werden. Die Erfahrung der Besucher*innen verbindet sich mit den präsentierten Objekten und sorgt für eine (im Idealfall positive) Assoziation zwischen individuellem Erinnern und kollektivem Gedächtnis, d.h. es entstehen Anknüpfungspunkte für die Besucher*innen, die durch neue, noch unbekanntere Fotografien ergänzend erweitert werden können:¹⁶⁵ „Allseits bekannte Motive hängen neben mittlerweile in Vergessenheit geratenen

¹⁵⁹ Rudolf, Violetta: Kontextualisierung oder eine Fotografie und ihre Geschichte(n), in: Visual History. Online-Nachschlagewerk für die historische Bildforschung (07.11.2022), URL: <https://visual-history.de/2022/11/07/rudolf-kontextualisierung-oder-eine-fotografie-und-ihre-geschichten/> (abgerufen am 07.03.2023).

¹⁶⁰ Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 76.

¹⁶¹ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2018, S. 221.

¹⁶² Vgl. Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 73, bezieht sich auf die Theorien von Maurice Halbwachs.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 72ff.

¹⁶⁵ Vgl. Rudolf, Kontextualisierung.

Fotografien. Diese Gegenüberstellung hat Methode, zeigt sie doch, dass die ständige Wiederholung von Bildern einen Bezugsrahmen bildet, der Erinnerung erst ermöglicht.“¹⁶⁶

Zudem kann durch die individuelle Erinnerung und damit einhergehende Emotionalisierung auch Nostalgie bei den Besucher*innen entstehen, fast schon eine museale Tradition, die bereits bei der ersten Weltausstellung in London durch Fotografie ausgelöst werden sollte.¹⁶⁷

Fotografien fungieren somit als sogenannte Gedächtnismedien, genauer gesagt als „kulturelle Objektivierungen, die konkrete Gedächtnisangebote machen.“¹⁶⁸ Dennoch benötigen auch diese wie die Funktion der Emotionalisierung eine Kontextualisierung und eine Narration, um als Gedächtnismedien zu wirken.¹⁶⁹ Geht man verschiedene Erinnerungsdiskurse durch, so passt zu Fotografie im Museum wohl die Form der „prosthetic memories“,¹⁷⁰ wodurch „spezifische Darstellungen der Vergangenheit Resonanz mit individuellen Erfahrungen erzeugen und die jeweilige Aufführung von Geschichte zudem an eine [...] sinnliche Erfahrung gekoppelt ist“.¹⁷¹ Fotografien als Teil der Visual History in zeithistorischen Museen entsprechen dieser Definition insofern, als dass sie durch die sinnliche Erfahrung des Sehens Ereignisse der Vergangenheit im Gedächtnis abspeichern und immersive Momente erzeugen können. Auch wenn die abgebildete Darstellung nicht selbst erlebt wurde, kann durch bestimmte räumliche Inszenierung und individuelle Erinnerung an entweder Selbsterlebtes oder Erzähltes die Fotografie die Szenen authentisch wirken lassen. Eine Analyse sollte daher (nach einer Untersuchung des Raums) im folgenden Schritt Kategorien der Emotionalisierung und Erinnerung definieren. Dazu können beispielsweise bereits bestehende Ikonen der Fotografie und ihre vom Museum gewählte Präsentation gezählt werden, oder private bzw. Alltagsfotografie als Beispiel für historisch gesellschaftliche Stimmungen, wodurch z.B. ein „Schwelgen in Erinnerungen“ durch das Museum erzeugt werden kann.

¹⁶⁶ Ziegler, Sebastian: Ausstellung – Das XX. Jahrhundert – Menschen – Orte – Zeiten. Zwei Jahrzehnte Fotosammlung am Deutschen Historischen Museum, in: Zeitgeschichte- online (01.04.2010), URL: <https://zeitgeschichte-online.de/geschichtskultur/ausstellung-das-xx-jahrhundert-menschen-orte-zeiten> (abgerufen am 07.03.2023).

¹⁶⁷ Vgl. Jerrentrup, Studienbuch, S. 53.

¹⁶⁸ Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 83.

¹⁶⁹ Vgl. Erl, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, S. 156.

¹⁷⁰ Vgl. Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 84f.

¹⁷¹ Ebd., S. 85.

„Es sind gleichsam Schlüsselbilder, ‚mit deren Wiedererkennen bestimmte Erinnerungsinhalte aktualisiert werden‘.“¹⁷² Bildikonen im Museum können daher in ihrer Wirkung als Orientierungsträger dazu beitragen, dass bereits Bekanntes wiedererkannt wird und man sich mit anderen, bisher noch neuen Inhalten beschäftigen kann, gestärkt durch das Wissen, bei welchem historischen Ereignis man sich gerade befindet. Man könnte Bildikonen hier auch als ‚Wegweiser‘ bezeichnen, während private Fotografie im Museum deutlich mehr zur Identifikation beitragen kann.

Erinnern hängt auch von der jeweiligen gesellschaftlichen Prägung ab; Astrid Erll nennt diesbezüglich beispielhaft die Fotografien vom 11. September 2001, die von verschiedenen Kulturen jeweils anders interpretiert werden und somit auch unterschiedlich in die jeweiligen Erinnerungskulturen einfließen.¹⁷³ Wichtig für eine Analyse ist daher die Untersuchung der jeweils präsentierten Erinnerungskultur, anknüpfend auch an die Feststellung der jeweiligen Bildtraditionen in der räumlichen Verwendung.¹⁷⁴

Verbunden mit der Emotionalisierung kann durch die Erinnerung an ein bestimmtes Thema ein Objekt zu einem „Auslöser für emotionale Gespräche“¹⁷⁵ werden, was für die anschließende Vermittlungsarbeit einen guten Ansatz darstellt, denn durch Gespräche werden Themen bewusster gelernt. Festzuhalten ist, dass „im Gedächtnis das Bild [bleibt], nicht das tatsächliche Geschehen.“¹⁷⁶

Beide Bereiche, Emotionalisierung und Erinnerung, die durch Fotografien geweckt werden können, fallen im Museum unter den Begriff Holding Power: „Die Besucher müssen in der Lage sein, die vom Objekt ausgehenden ‚Signale‘ zu entziffern“¹⁷⁷, dies geschieht durch Prozesse wie „Wiedererkennen oder Verfremdung, durch Assoziationen oder narrative Einordnung [...] mit dem eigenen Lebens- und Erfahrungshorizont.“¹⁷⁸

Historische Imagination und Authentizität

„Daß [sic!] wir uns Geschichte in Bildern und mit Hilfe von Bildern vorstellen, daß [sic!] sich Erinnerung [...] auch in und mit Bildern vollzieht, scheint in der Tat eine Banalität

¹⁷² Paul, Gerhard: Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg, in: Zeithistorische Forschungen 2 (2005), S. 224-245, hier S. 229.

¹⁷³ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, S. 155.

¹⁷⁴ Siehe S. 22 dieser Arbeit.

¹⁷⁵ Jaschke, Beatrice; Habsburg-Lothringen, Bettina; Melichar, Peter; Schwarz, Werner; Jöhler, Birgit: Kuratorische Theorie und Praxis in zeitgeschichtlichen Museen, in: Neues Museum. Die österreichische Museumszeitschrift 19, 4 (2018), S. 54-62, hier S. 55.

¹⁷⁶ Hütter, Vorwort zu ‚Bilder im Kopf‘, S. 8.

¹⁷⁷ Schäfer, Hermann: Zwischen Disneyland und Museumstempel: Zeitgeschichte im Museum, in: Museumskunde 60 (1995), S. 1-5, hier S. 4.

¹⁷⁸ Ebd.

zu sein.“¹⁷⁹ Aber genau diese ‚Banalität‘ als Basis für das Besondere macht Ausstellungen erst interessant und ansprechend. Die historische Imagination wird von Rolf Schörken als Entstehung von historischen Vorstellungsbildern „durch die Beschäftigung mit vergangenen Wirklichkeiten“¹⁸⁰ definiert. Fotografien können durch ihre Visualität im Museum zu dieser Entstehung beitragen, da sich Besucher*innen die gezeigten Ereignisse der Zeitgeschichte visuell vorstellen können. Die Seh-Gewohnheiten knüpfen an die Erinnerungstheorien an und können in der Ausstellung zu einem Geschichtsbewusstsein beitragen.¹⁸¹ Fotografien erzeugen „bildhafte Vorstellung“¹⁸² und können „Geschichte als Realität überhaupt erst erzeugen“,¹⁸³ sie haben einen „wesentliche[n] Einfluss auf die historische Imagination.“¹⁸⁴

„Fotos sind unbestechliche Zeitzeugen; sie halten fest, was sich wirklich abgespielt hat [...] Fotos lügen nicht, es sei denn, sie sind nicht live geschossen, sondern gestellt [...] inszeniert.“¹⁸⁵ Dieses Zitat aus einem Bildband von 1988 über 40 Jahre Fotojournalismus im Stern zeigt eine weitverbreitete Ansicht zu Fotografien: ‚So sah es damals aus – genau so!‘. Aber sollte das ohne jegliche Einordnung den Besucher*innen im Museum vermittelt werden, während Fotos gleichzeitig auch maßgeblich zur historischen Imagination beitragen? Was, wenn hinter dem Fotografen eine ganz andere Situation zu sehen war, die der/die Betrachter*in nicht sieht? Die augenscheinliche Authentizität von Fotografien in Ausstellungen erzeugt ein Gefühl von Bestätigung der dargestellten Ereignisse und Motive und „obwohl die Fotografie für sich selbst zu sprechen scheint, ist sie in Allan Sekulas Worten immer eine ‚unvollendete Äußerung‘.“¹⁸⁶ „Ihre Aussagen verfertigen sich erst mit den Absichten und Vorstellungen derjenigen, die die Aufnahmen herstellen und sie in Umlauf bringen, sowie derjenigen, die sie betrachten.“¹⁸⁷

¹⁷⁹ Korff, Gottfried: Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum, in: Borsdorf, Ulrich; Grütter, Heinrich Theodor (Hrsg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum, Frankfurt a.M. 1999, S. 319-335, hier S. 319.

¹⁸⁰ Lücke/Zündorf, Einführung in die Public History, S. 41.

¹⁸¹ Vgl. Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 221, siehe dazu: Jörn Rüsens Theorie über den „mentalen Prozess der ‚Sinnbildung über Zeiterfahrung‘“.

¹⁸² Schuster, Martin: Lernen im Museum, in: Schuster, Martin; Ameln-Haffke, Hildegard (Hrsg.): Museumspsychologie. Erleben im Kunstmuseum, Göttingen u.a. 2006, S. 83-102, hier S. 91.

¹⁸³ Lücke/Zündorf, Einführung in die Public History, S. 70.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Bremer, Heiner: Vorwort, in: Höpker, Thomas; Lebeck, Robert: 1948-1988. STERN-Bilder. 40 Jahre Zeitgeschehen – 40 Jahre Fotojournalismus, Hamburg 1988, S. 6-7, hier S. 6.

¹⁸⁶ Hartmann, Heike: Wege der Fotografien, in: Hartmann, Heike; Vorsteher, Dieter (Hrsg.): Menschen, Orte, Zeiten. Fotografie am Deutschen Historischen Museum, Berlin 2009, S.18-23, hier S. 23.

¹⁸⁷ Hartmann, Wege der Fotografie, S. 23.

Nun ist in zeithistorischen Ausstellungen selten ein Originalabzug einer Fotografie zu finden, der traditionelle Ansatz von Authentizität im Museum¹⁸⁸ kann an dieser Stelle also nicht verwendet werden zur Untersuchung der beabsichtigten Wirkung. Zu beachten ist, dass in klassischen Authentizität-Untersuchungen zumeist von dreidimensionalen Objekten ausgegangen wird.¹⁸⁹ Dennoch tragen die oben beschriebenen Inszenierungen, bei denen Fotografien oftmals großformatig präsentiert werden, zur Authentizität bei, da sie historische Ereignisse visuell belegen und die Besucher*innen das haptische Objekt besser einordnen können. „Authentizität ist eine Zuschreibung und keine Eigenschaft der Dinge“.¹⁹⁰ Es stellt sich die Frage, ob reproduzierte Fotografien in Ausstellungen dennoch einen authentischen Charakter haben, weil sie als Exponat im Ort Museum zu sehen sind, das Publikum also grundlegend das Gesehene für authentisch erachtet¹⁹¹ und die gezeigten visuellen Inszenierungen gerade durch die Fotografien an Authentizität gewinnen? Viel eher geht es um die Repräsentation einer authentischen Szene, welche das Original-Exponat in einer Inszenierung belegt.¹⁹² Auch Fotografien als ausgestelltes Einzel-Exponat, sind eine Repräsentation von historischen Ereignissen, die in der Ausstellung thematisiert werden - die versuchte Authentizität liegt im Charakter der Fotografie selbst. Dennoch sollte in einer Analyse des Mediums Fotografie auch der Umgang mit der indirekten Authentizität untersucht werden. Die oben angesprochene Aura des Visuellen führt zu einer authentischen Wirkung des Mediums im Museum, die ohne eine Vermittlung von Besucher*innen als wahrheitsgemäß wahrgenommen werden kann. So entstehen Bilder der historischen Imagination, die zwar zur Förderung des Geschichtsbewusstseins beitragen, aber dennoch auch falsche Informationen vermitteln können.

„Eine kritische Analyse der Bildauswahl [und deren intendierter Wirkung] von Ausstellungen lässt daher nicht nur interessante Rückschlüsse auf die Funktion zu, die den Fotografien im jeweiligen Ausstellungskontext zugeordnet wird“,¹⁹³ sondern sie verdeutlicht zudem das gezeigte Narrativ der Ausstellung, also welche „Interpretation [...] des historischen Ereignisses“¹⁹⁴ vom Museum angeboten wird.

¹⁸⁸ Vgl. Eser, Thomas et. al.: Einleitung: Authentisierung im Museum, in: Eser, Thomas et. al. (Hrsg.): Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht (RGZM-Tagung), Heidelberg 2017, S. 1- 8, hier S. 2.

¹⁸⁹ Vgl. Hampp, Constanze; Schwan, Stephan: Authentizität in der Wahrnehmung und Bewertung von Museumsobjekten. Ergebnisse empirischer Besucherstudien aus dem Deutschen Museum in München, in: Eser,Thomas et. al. (Hrsg.): Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht (RGZM-Tagung), Heidelberg 2017, S. 89-100, hier S. 90.

¹⁹⁰ Eser, Einleitung Authentisierung, S. 1.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 3f.

¹⁹² Vgl. Hampp/Schwan, Authentizität, S. 90.

¹⁹³ Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 76.

¹⁹⁴ Ebd.

3.2.4. Die Vermittlung

„Die scheinbar einfache Vermittlung visueller Inhalte gelingt ungeachtet aller Digitalisierungs- und Virtualisierungstendenzen in Ausstellungen immer noch am besten über das fotografische Bild.“¹⁹⁵ Zeithistorische Museen haben in Bezug auf die Didaktik einen entscheidenden Vorteil gegenüber z.B. Kunstmuseen: Sie sind näher an der Lebenswelt der Besucher*innen, der „Resonanzraum“¹⁹⁶ ist deutlich vielschichtiger.

Im Folgenden werden sowohl Prinzipien historischen Denkens als auch solche der Museumspädagogik auf das Medium Fotografie angewendet. Wichtigstes Ziel eines zeithistorischen Museums ist, das Geschichtsbewusstsein im Sinne einer kollektiven Geschichtskultur zu fördern. Im vorherigen Abschnitt wurde auf die Bedeutung von Fotografie in diesem Kontext bereits verwiesen. Zu den Prinzipien der Vermittlung gehören u.a. Sammlungsspezifität, Objektangemessenheit und raumbasierte Vermittlung.¹⁹⁷ Diese bereits in den vorherigen Kapiteln dargestellten Aspekte einer Museumsanalyse können nun aufgegriffen werden, um z.B. zu veranschaulichen, ob bestimmte museumspädagogischen Ansätze im Raum oder in Bezug auf die Sammlung von Fotografien existieren.

Der Deutschlandfunk berichtet 2018 in einem Beitrag über historische Museen: „Schaulust und Schauwert sind die besten Vermittler für seriöse Inhalte.“¹⁹⁸ Es stellt sich also die Frage, ob ein Museum, das auf Inszenierung und die Erschaffung von Wahrnehmungsräumen setzt, zusätzliche Vermittlung benötigt. Dies ist uneingeschränkt zu bejahen. Objekte sprechen nicht für sich selbst, auch wenn sie in einer räumlichen Inszenierung zu einem Gesamtbild zusammengestellt werden. Fotografien zeigen zwar den Betrachter*innen sehr eindeutig, worum es geht. Um für das Gezeigte aber eine historisch richtige Einordnung zu bieten und im Idealfall auch historisches Denken zu fördern, wird sowohl eine Kontextualisierung als auch eine museumspädagogische Vermittlungsarbeit benötigt.

¹⁹⁵ Wullen, Moritz; Derenthal, Ludger: Grußwort zur Tagung „Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse“, in: Hägele, Ulrich; Ziehe, Irene (Hrsg.): Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse, Münster 2019, S. 5, hier S. 5.

¹⁹⁶ Stang, Richard: Lernen multiperspektivisch kontextualisieren. Museum als Resonanzraum, in: Giese, Torben; Stang, Richard (Hrsg.): Lernwelt Museum. Dimensionen der Kontextualisierung und Konzepte, München 2021, S. 27-36, hier S. 28.

¹⁹⁷ Vgl. Nettke, Tobias: Was ist Museumspädagogik? Bildung und Vermittlung in Museen, in: Commandeur, Beatrix; Kunz-Ott, Beatrix; Schad, Karin (Hrsg.): Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung. München 2016, S. 31-42, hier S. 32f.

¹⁹⁸ Boll, Zeitgeschichte im Museum.

„Der Lernort Museum ermöglicht eine Begegnung und Beschäftigung mit Geschichte, die intrinsisch motiviert, weitgehend selbstgesteuert und von persönlichen Bezügen zu Themen und Objekten geleitet ist.“¹⁹⁹ Des Weiteren: „Die Ausstellungsbesucher [sic!] sind nicht nur Leserinnen und Leser, sie produzieren ihre eigene Narration. Sie sind den Bildern [...] nicht ausgesetzt, sondern bestimmen die Sichtweise, die Richtung und das Tempo der Betrachtung [...] selbst.“²⁰⁰ Dieses Zitat verdeutlicht, dass die Museumspädagogik unterstützend und nicht aufzwingend agiert. Die im vorigen Kapitel dargestellten Wirkungsaspekte erzeugen jedoch eine Notwendigkeit der museumspädagogischen Arbeit, die Funktionen der Fotografie können als Vermittlungsansatz zur historisch-politischen Bildung beitragen: „Eine gute Fotoausstellung, gerade zur dokumentarischen Fotografie, kann ihren Besucherinnen und Besuchern nicht nur auf wissenschaftlich fundierte Art Zeitgeschichte, sondern auch Medienkompetenz vermitteln.“²⁰¹

In einer Analyse sollte daher untersucht werden, welche Bild- und Medienkompetenzen im Museum vermittelt werden und ob es Vermittlungsangebote speziell zu diesem Medium gibt. Da Fotografie nur einen Teil der Objektgattungen darstellt, ist zu untersuchen, inwieweit Fotografie auch in den allgemeinen Bildungsangeboten verwendet wird.

Exkurs in die Geschichtsdidaktik: Bildkompetenzen

Um im folgenden Kapitel den didaktischen Umgang an einem außerschulischen Lernort einordnen zu können, wird an dieser Stelle ein Ausblick in die historische Didaktik erstellt. Im schulischen Geschichtsunterricht werden Fotografien als Quelle behandelt: „Dabei müsste im Sinne eines reflektierten Geschichtsbewusstseins ein entscheidendes Lernziel die Beschäftigung mit Fotografien im Unterricht sein, dass diese eben nicht einfach Abbildungen der Realität sind, sondern sich mit ihnen immer eine Deutungsabsicht verbindet, die den Interessen und Vorerfahrungen des Fotografen entspricht.“²⁰²

Auf der Website der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien wird betont: „Medienkompetenz heißt, reflektiert mit den unterschiedlichen Medienformen umgehen zu können, Texte und Medien aller Art einordnen und bewerten zu können und sich auf dieser

¹⁹⁹ Mergen, Geschichtsvermittlung, S. 281.

²⁰⁰ Grütter, Heinrich Theodor; Kuhn, Bärbel: Geschichte erfahren im Museum. Zur Einführung, in: Kuhn, Bärbel et. al. (Hrsg.): Geschichte erfahren im Museum, St. Ingbert 2014, S.11-12, hier S. 12.

²⁰¹ Bräg, Paul: „Sprechende Bilder“ - Herausforderungen der Ausstellung von Fotosammlungen - Das Beispiel der Ausstellung »MÜNCHEN. SCHAU her!« an der Bayerischen Staatsbibliothek, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie 67 (2020), S. 352-361, hier S. 257.

²⁰² Köster, Markus: Kindheiten des Zweiten Weltkriegs im Geschichtsunterricht – exemplarische Überlegungen zu Lernzielen, Quellen und Methoden, in: Fooker, Insa; Heuft, Gereon (Hrsg.): Das späte Echo von Kriegskindheiten. Die Folgen des Zweiten Weltkriegs in Lebensverläufen und Zeitgeschichte, Göttingen 2014, S. 73-92, hier S. 81, zitiert nach: Lange, Der andere Blick, S. 5.

Grundlage eine eigene Meinung frei zu bilden.“²⁰³ Museen können dazu beitragen, diese Bild- und Medienkompetenz durch außerschulisches, informelles Lernen zu stärken. Informelles Lernen bedeutet, es handelt sich nicht um einen „bewussten Prozess“²⁰⁴ wie in der Schule, sondern ein interessenorientiertes Lernen auf freiwilliger Basis.

Christoph Hamann stellt in seinem Werk über Bildkompetenzen in der historisch-politischen Bildungsarbeit einige Methoden zum Umgang mit Bildern im Schulunterricht vor;²⁰⁵ das Museum als außerschulischer Lernort kann einerseits diese Vorgehensweise an den jeweiligen Ort anpassen, andererseits aber auch weitere Methoden einsetzen, um Bildkompetenzen zu vermitteln. Im Fokus steht nicht die Aneignung genauer Analyse-mittel zur Bildeinordnung, „sondern die Entwicklung der Fähigkeiten, sich interpretierend mit dem einzelnen Bild aus der Vergangenheit reflektiert auseinanderzusetzen“.²⁰⁶ „Seit langem ist bekannt, dass eine große Menge bildhafter Information behalten werden kann und bildhafte Information mit der Zeit nicht verblassen muss, sondern sogar noch besser abgerufen werden kann“,²⁰⁷ Fotografien gehören dementsprechend zu einem Kanon an Exponaten, die besser zum außerschulischen Lernen, (z.B. im Museum) geeignet sind, da sie nachhaltiger im Gedächtnis gespeichert werden können. Für die Vermittlungsarbeit bedeutet dies ein großes Potenzial, das bereits durch den reinen Einsatz von Fotografie in zeithistorischen Museen gefördert wird.

Grundlegend hält Hamann fest, dass es folgende Fragen für die Erstellung historischer Bildkompetenzen im Schulunterricht relevant sind:

„Wie können wir Fotografien für eine Interpretation der Vergangenheit nutzen? Das heißt: Wie lässt sich die Perspektivität des Abgebildeten erkennen? In welche Geschichte kann die Fotografie erzählend eingebaut werden? [...] In welchen unterschiedlichen medialen Kontexten wird die Fotografie genutzt? Warum wird sie vielfach verwendet? Welche symbolische Bedeutung wird mit ihr verbunden?“²⁰⁸

Analog können diese Fragen auch im Museum angewendet werden, aber anders als bei der schulischen Beschäftigung mit Fotografie hat das Museum den Vorteil, die

²⁰³ Staatsministerin für Kultur und Medien (Hrsg.): Medienkompetenz, URL: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/m Medienkompetenz> (abgerufen am 07.03.2023).

²⁰⁴ Overwien, Bernd: Stichwort: Informelles Lernen, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaften 8, 3 (2005), S. 337-353, hier S. 342.

²⁰⁵ Vgl. Hamann, Visual History, S. 137ff.

²⁰⁶ Hamann, Visual History, S. 134.

²⁰⁷ Schuster, Lernen im Museum, S. 87.

²⁰⁸ Hamann, Christoph: Fotografien im Geschichtsunterricht. Visual History als didaktisches Konzept, Frankfurt a.M. 2019, S. 106.

Fotografien nicht gedruckt im Schulbuch vermitteln zu müssen, sondern die Museumspädagogik kann damit im Raum arbeiten und andere Exponate hinzuziehen.

Darüber hinaus stellt Christoph Hamann Kompetenzziele vor, die bei der Beschäftigung mit Bildern im Schulunterricht von den Lernenden erarbeitet werden sollen.²⁰⁹ Diese wirken wie das Modell von Erwin Panofsky oder die Rezeptionsästhetik von Wolfgang Kemp²¹⁰ aus der Kunstgeschichte und folgen dem klassischen Dreischritt von Beschreibung, Analyse und Interpretation. Die Erkennung des Bildcharakters beruht in diesem Fall auch auf eigenen Erfahrungen, ähnlich wie bei Panofsky. Die allgemeine Geschichtsdidaktik lehnt diesen Dreischritt der ikonographischen und ikonologischen Analyse ab, nutzt ihn aber bei der grundlegenden Annäherung an das Medium Fotografie²¹¹ als „immanente Analyse“.²¹² Erweitert wird dies laut Christian Heuer von der „exmanenten Analyse, bei der besonders die weitere gesellschaftliche, politische oder ästhetische Verwendung der Fotografie“²¹³ eine Rolle spielt. An diese exmanente Analyseform können Museen anknüpfen und zur reflektierenden Einordnung des Mediums beitragen. Wie kann jedoch ein Museum diesen kurzen ‚Augen-Blick‘, den ‚flüchtigen Moment‘ beim Betrachten einer Fotografie effektiv in der Vermittlung nutzen? Reicht die Kontextualisierung oder bedarf es an dieser Stelle weiterführender, niederschwelliger Angebote, um z.B. persönliche Erinnerungen in den Duktus von didaktischen Kompetenzen integrieren zu können? Eine Analyse sollte diese Frage durch die Betrachtung der Bildungsangebote thematisieren.

In der Schule wird stattdessen vom ‚gedehnten Blick‘ in Bezug auf Fotografie gesprochen: Diesen

„zu erlernen, bedeutet im und durch den Geschichtsunterricht die kulturelle Kompetenz zu entwickeln, die inhärent enthaltenen Intentionen der Fotografien zu erkennen, ihre Rolle und Funktion für die Identitätsbildung transparent zu machen, bedeutet von den Lehrkräften ein Wissen über Motive, Symbolisierungen, Bildtraditionen und Verwendungsweisen bereitzustellen, heißt aber auch, den Lernenden Einblicke in die technische Seite des Mediums zu verschaffen [...]“.²¹⁴

²⁰⁹ Vgl. Hamann, Fotografien im Geschichtsunterricht, S. 10.

²¹⁰ Vertiefend dazu Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans (Hrsg.): Kunstgeschichte: eine Einführung, Berlin 2008, Rezeptionsästhetik als ein Vorgang, bei dem die Beziehung zwischen Betrachter*in und Kunstwerk im Vordergrund steht und Bilder nach bestimmten Anhaltspunkten wie „Sozialgeschichtlichen [...] und ästhetischen“ (S.250) Punkten analysiert.

²¹¹ Vgl. Heuer, Der „gedehnte Blick“, S. 204.

²¹² Ebd., S. 208.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd., S. 210.

Im Idealfall wurde diese Kompetenz also bereits in der Schule erlernt, sodass der im Museum oft stattfindende ‚flüchtige Blick‘ bereits durch grundlegendes Vorwissen gestärkt wurde. Natürlich gibt es im Museum auch Besuchertypen, die mit einer wissenschaftlichen Motivation das Museum besuchen und Fotografien leichter aufgrund ihres Vorwissens einordnen können.²¹⁵ Dennoch bedarf es einer Methodik, um Fotografien im Kontext einer Ausstellung niederschwellig vermitteln zu können und gleichzeitig die Bildkompetenzen zu stärken. Eine Analyse sollte diese beiden Aspekte untersuchen im Hinblick auf das Vorhandensein von Vermittlungsangeboten.

Die allgemeine Bildwissenschaft, die auch in der Geschichtswissenschaft bei der Untersuchung von visuellen Quellen verwendet wird, lässt sich beim klassischen Museumsbesuch nicht anwenden, dafür ist sie wie der schulische Umgang mit Fotografien zu umfangreich und zu zeitintensiv.

Altersdifferenzierung

Im Museum ist immer zu beachten, dass, ganz anders als in der Schule, sehr unterschiedliche Zielgruppen gleichermaßen angesprochen werden sollen. Geschichte wird von diesen jeweils anders erfasst: Während z.B. Jugendliche hauptsächlich eine „personalisierende und emotionalisierende Geschichtsbetrachtung“²¹⁶ haben und eine „aktuelle Nutzung von Geschichte“²¹⁷ verfolgen, reflektieren Erwachsene Geschichte ganz anders, ordnen diese kritischer ein, entwickeln stärker eine „historische Identität“²¹⁸ und erkennen Prozesse besser.²¹⁹ So beschreibt es der Didaktiker Christian Noack in seiner Auseinandersetzung mit Lernstufen der Geschichte. Während also Jugendliche ohne spezifisches Vorwissen vor allem durch Emotionalisierungsstrategien beim Medium Fotografien anknüpfen können, „möchten [erwachsene Lernende] in Museen ihr eigenes Wissen, ihre Erfahrungen und ihre Meinungen einbringen“,²²⁰ die Erfahrung, die in Fotografien wiedererkennbar ist, spielt also eine größere Rolle. Kinder dagegen sind eher

²¹⁵ Vgl. Falk, John: Understanding Museums Visitors' Motivations and Learning, in: Braendholt, I.; Jensen, J. Thorek (Hrsg.): Museums. Social Learning Spaces and Knowledge Producing Process, Online Publikation (2013), S. 106-124, URL: https://slks.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/KS/institutioner/museer/Indsatsomraader/Brugerundersogelse/Artikler/John_Falk_Understanding_museum_visitors_motivations_and_learning.pdf (abgerufen am 07.03.2023), hier S. 122, gemeint ist der Besuchertyp ‚Professionals‘.

²¹⁶ Sauer, Michael: Geschichte unterrichten. Eine Einführung in die Didaktik und Methodik, Fulda 2009, S. 27

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl., ebd.

²²⁰ Lewalter, Doris; Noschka-Roos, Annette: Museum und Erwachsenenbildung, in: Tippelt, Rudolf; von Hippel, Aiga (Hrsg.): Handbuch Erwachsenenbildung/Weiterbildung, Wiesbaden 2011, S. 527- 541, hier S. 533.

durch fantasievolle, erzählende Formate oder ‚Superlative‘ an geschichtliches Lernen heranzuführen²²¹, d.h. eindrucksvolle Fotografien mit spannenden Geschichten bilden einen Einstieg.

Gerade die Fotografie bietet für jede Generation Anknüpfungspunkte, wodurch das Medium vielseitig verwendbar wird für die Museumspädagogik.

Neben diesen generationsspezifischen Unterschieden kann man auch die jeweilige Erlebnisform kategorisieren, auf der „die Lernwirkung von Museen beruht“²²²: Die Wissenschaft unterscheidet „zwischen objektbezogenen, kognitiven, introspektiven und sozialen Erlebnissen.“²²³ Fotografie kann in alle diese Kategorien eingeordnet werden, da sie sowohl visuelle Erfahrung (objektbezogenes Erlebnis) und den „Erwerb neuen Wissens“²²⁴ (kognitives Erlebnis) als auch reflektierende, erinnernde Aspekte (introspektives Erlebnis) und kommunikative Prozesse (soziales Erlebnis) auslösen kann.²²⁵ Lernen im Museum und auch Lernen mit Fotografie kann also anhand vieler Modellen und Herangehensweisen untersucht werden. Übertragen auf Fotografie ergeben sich daraus unterschiedliche Anknüpfungspunkte für ein Museum und es gilt zu untersuchen, ob das Museum für diese zielgruppenspezifischen Lernvoraussetzungen bedürfnisorientierte Angebote schafft. Um einen Überblick über Lernangebote zu erhalten, werden im Folgenden zunächst die Ziele und Methoden einer Vermittlung im Bereich Visual History / Fotografie erläutert, um herauszuarbeiten, nach welchen Kriterien eine Analyse erfolgen kann. Allerdings kann kein Museum alles umsetzen, um eine mustergültige Vermittlung für alle Zielgruppen zu erreichen, es handelt sich lediglich um eine Auswahl möglicher Vermittlungsansätze für Fotografie, die in der folgenden Felduntersuchung als ‚Werkzeuge‘ zur Einordnung solcher Ansätze helfen sollen.

Gegenwartsbezug

Der Gegenwartsbezug bzw. der Erfahrungsbezug ist bei Fotografien zweidimensional: Zum einen stellt Fotografie eine Quellenart dar, die auch im realen Leben der Besucher*innen eine Rolle spielt, wie eingangs bereits erläutert - d.h. das Medium ist bereits bekannt und wird von den Besucher*innen privat selbst erstellt, genutzt und verbreitet.²²⁶ Zum anderen kann das darauf Abgebildete Gegenwartsbezüge herstellen, indem Szenen

²²¹ Vgl. Sauer, Geschichte unterrichten, S. 27,

²²² Lewalter/ Noschka-Roos: Museum und Erwachsenenbildung, S. 533.

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 534.

²²⁶ Vgl. Bräg, Sprechende Bilder, S. 357.

wiedererkennt werden oder an das eigene, individuelle Leben vergleichend angeknüpft werden kann.²²⁷ Gerade Alltags- und Privatfotografie eignet sich für diese Form der Gegenwartsbezüge bzw. als individueller „Lebensweltbezug“.²²⁸ Ikonische oder politische Fotografien dagegen können durch Fragen wie ‚Was hat dieses Ereignis mit der heutigen Zeit zu tun‘ oder ‚Gibt es heute Vergleichbares zu historischen Situationen‘ leichter erklären als eine rationale (textliche) Beschreibung dies vermag. Solche ‚Orientierungsfunktionen‘ des Gegenwarts- bzw. Lebensweltbezugs lassen Gesehenes einfacher einordnen. Allerdings birgt die Bekanntheit des Mediums die Gefahr eines ‚Rechtfertigungsbedarfs‘: wieso sollten sich Besucher*innen noch mit einem derart bekannten Medium auseinandersetzen?²²⁹

An dieser Stelle könnte in einer Analyse untersucht werden, ob es z.B. bei einzelnen Fotografien partizipative Angebote gibt zur Erstellung eines Lebensweltbezuges oder ob in Führungen durch das Museum der Gegenwartsbezug bewusst hergestellt wird. Viele Museen und öffentliche historische Einrichtungen stellen den Gegenwarts- und Lebensweltbezug durch den Einsatz von Fotografien her. Das Stadtarchiv Augsburg als eines von sehr vielen Beispielen setzt bewusst auf seiner Instagram-Seite dieses Vermittlungsangebot ein, indem zunächst historische Fotografien der Stadt gezeigt werden und dann der jeweilige Ort, wie er heute aussieht.²³⁰

„Die Untersuchungen von John Falk zu Museumsbesuchern und Selbsterfüllung zeigen, dass Besucher ihre Aktivitäten danach aussuchen und bewerten, inwieweit sie ihnen die Gelegenheit zur Reflexion und Stärkung ihrer Selbstwahrnehmung bieten.“²³¹ Fotografische Angebote können einerseits durch die Gegenwärtigkeit des Fotos im Alltag eintönig wirken, sie haben dennoch das Potenzial, an die Selbstwahrnehmung der Besucher*innen anzuknüpfen und Gegenwartsbezüge herzustellen. So können Fotografien durchaus auch zu den sogenannten Attracting Power Elementen werden.

Multiperspektivität

Perspektivität meint laut dem Geschichtsdidaktiker Klaus Bergmann den „Grundsachverhalt menschlicher Wahrnehmung und Deutung der Wirklichkeit – bei der

²²⁷ Vgl. Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 199.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Vgl. Bräg, Sprechende Bilder, S. 357.

²³⁰ Vgl. Stadtarchiv Augsburg: Instagram-Seite, URL: <https://www.instagram.com/stadtarchivaugsburg/> (abgerufen am 31.03.2023).

²³¹ Simon, Nina: Das partizipative Museum, in: Gesser, Susanne; Handschin, Martin; Janelli, Angela; Lichtensteiger, Sibylle (Hrsg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld 2012, S. 96-108, hier S. 102.

Orientierung der Wirklichkeit und bei den Handlungsabsichten gegenüber der Wirklichkeit.“²³² Er unterscheidet zwischen Multiperspektivität, Kontroversität und Pluralität.²³³ Hinzukommen Aspekte der Diversität und Intersektionalität, die die Förderung des historischen Denkens eine immer wichtigere Rolle spielen. In Bezug auf Fotografie in Ausstellungen stellt sich daher bei einer Analyse die Frage, ob die Besucher*innen durch das Medium multiperspektivische, kontroverse und plurale Handlungen ableiten können. Beispielsweise könnte durch das Gegenüberstellen mehrerer Fotografien und durch zusätzliche Hintergrundnarration der Museumspädagogik eine Diskussion über das Gesehene als Ziel der Vermittlung stehen. Die Kommunikation ist an dieser Stelle das Werkzeug für die Vermittlung, um den Besucher*innen zu verdeutlichen, dass mehrere Ansätze zu diesem Thema möglich sind und ‚die eine‘ Wirklichkeit nicht existiert, Darstellungen und ihre Deutung sich auch ändern können (vor allem bei einem Massenmedium wie Fotografie). Gerade bei historisch-gesellschaftlichen Themen, die kontrovers diskutiert werden, sollte das Museum als Verbindung zwischen Öffentlichkeit und Wissenschaft multiperspektivische Ansätze anbieten, damit nicht ‚die eine‘ vorgegebene Narration vermittelt wird, sondern Anknüpfungspunkte zur weiteren Handlungsorientierung bzw. Problemlösung geboten werden. Andererseits gibt es Besucher*innen, die den „Wunsch nach [...] Eindeutigkeit von historischem Hintergrundwissen“²³⁴ haben. An dieser Stelle können begleitende Angebote Multiperspektivität liefern. Die Analyse sollte daher untersuchen, welche Formen der Multiperspektivität angeboten werden. Es stellt sich die Frage, ob Fotografien wieder nur unterstützend beitragen oder auch im Zentrum einer angestrebten Multiperspektivität stehen können.

Orientierung

Orientierung bezieht sich im räumlichen Kontext, wie bereits geschildert, auf Laufwege: die Besucher*innen sollen nachvollziehen können, wo sie sich gerade thematisch befinden (Bsp.: in einer Chronologie-Abfolge). Orientierung in der musealen Didaktik meint in Bezug auf die Förderung des historischen Denkens aber noch viel mehr und schließt

²³² Lücke/Zündorf, Einführung in die Public History, S. 43.

²³³ Vertiefend dazu vgl. Lücke/Zündorf, Einführung in die Public History, S. 44f.

²³⁴ Lücke/Zündorf, Einführung in die Public History, S. 45.

an die Kompetenzmodelle der schulischen Didaktik an.²³⁵ Die bereits angesprochene Bedürfnisorientierung ist die Grundlage zur Erstellung von Angeboten. Eine Analyse sollte daher zuerst erforschen, ob das Museum die unterschiedlichen Bedürfnisse seiner Besucher*innen kennt und dann herausarbeiten, ob es in Bezug auf Fotografie erkennbare Spezifika gibt. Fotografie als Medium wird unterschiedlich von den Zielgruppen rezipiert und sollte daher in museumspädagogischen Ansätzen auch unterschiedlich vermittelt werden. Eine Analyse der bisherigen Angebote kann Aufschluss darüber liefern, inwieweit das Museum bedürfnisorientiert arbeitet.

Problemorientierung meint im Museum z.B. Vermittlung durch offene Bildungsangebote (offene Fragen, die sich durch die Ausstellung ziehen).²³⁶ Eine Fotografie kann sowohl inhaltliche Fragen aufwerfen, aber auch Fragen zu dem Medium allgemein.

Handlungsorientierung im Museum knüpft oft an Partizipation an. Durch die eigene körperliche Erfahrung können Lernprozesse einfacher verarbeitet und vor allem dauerhafter im Gedächtnis gespeichert werden.²³⁷ Fotografie ist ein eher schwieriges Instrument für interessante handlungsorientierte Angebote, da Besucher*innen die Erfahrung des Fotografierens und das Betrachten von Fotografien bereits kennen. Verknüpft man diese Erfahrung aber mit neuen, z.B. durch den haptischen Einsatz von alten Kameras oder der handlungsorientierten Arbeit mit historischen Fotografien in Form von z.B. digitalen Mirror-Bildern (in die das eigene Abbild hineinprojiziert wird, sodass man sich selbst in der Szene wiederfindet), entsteht ein forschend-entdeckender Lernprozess, der zum lebenslangen Lernen beiträgt.²³⁸

Das Museum sollte in der Vermittlung darauf eingehen, wer hinter der Fotografie steht, um die Konstrukthaftigkeit²³⁹ von Fotografien aufzuzeigen. Themen wie Fake News, inszenierte Darstellungen oder bewusste Manipulation²⁴⁰ sind heute bedeutsamer denn

²³⁵ Beispielhaft kann an dieser Stelle das Kompetenzmodell von Hans-Jürgen Pandel genannt werden, dass mehrere Kompetenzen für die Förderung des Geschichtsbewusstseins beinhaltet: Narrative Kompetenz, Gattungs- und Interpretationskompetenz sowie geschichtskulturelle Kompetenz. Auch kann ergänzend das Kompetenzmodell zum historischen Denken der Gruppe FUER genannt werden, das mit Frage-, Methoden-, Orientierungs- und historische Sachkompetenz arbeitet. Beide Modelle arbeiten kreisförmig, das FUER-Modell verbindet die Kompetenzen aber nicht nur in eine Richtung wie Pandel, sondern setzt alle Kompetenzen miteinander in Verbindung. Vgl. Barricelli, Michele; Gautschi, Peter; Körber, Andreas: Historische Kompetenzen und Kompetenzmodelle, in: Barricelli, Michele; Lücke, Martin (Hrsg.): Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts. Schwalbach 2012, S. 207-235, hier S. 217ff. Die Kompetenzen können im Museum Grundlage für museumspädagogische Angebote sein.

²³⁶ Vgl. Gundermann et. al., Schlüsselbegriffe, S. 199.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 201f.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 200.

²³⁹ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, S. 155.

²⁴⁰ Vgl. Bräg, Sprechende Bilder, S. 353.

je, sodass eine offene Vermittlung den kommunikativen Prozess²⁴¹ fördern kann und Medienkompetenzen pädagogisch im Museum gestärkt werden. Eine Analyse sollte daher sowohl den kommunikativen Umgang von Fotografie auf einer ersten Ebene als auch die zusätzlichen Angebote zur eigenständigen Auseinandersetzung auf einer zweiten Ebene berücksichtigen. Historische Museen sind per se Orte, die die Konstruktivität von Geschichte aufzeigen²⁴², dennoch sollte gerade beim Medium Fotografie hier ein besonderes Augenmerk auf der Vermittlung liegen.

Zwischenfazit

Es zeigt sich, dass insbesondere die Kapitel „Raum“ und „Wirkung“ in einer Analyse nur schwer voneinander zu trennen sind, da sich viele der angesprochenen Aspekte gegenseitig bedingen. Dennoch soll im Anschluss eine praktische Untersuchung nach diesem Schema erfolgen. Zudem könnte sicherlich fast jeder thematisierte Aspekt rund um das Medium Fotografie eine eigenständige Untersuchung darstellen, es soll im Folgenden jedoch ein Analyseversuch für ein Fallbeispiel stattfinden, in dem versucht wird, alle genannten ‚Werkzeuge‘ der einzelnen ‚Codierungen‘ anzuwenden, um ein Gesamtbild des Themas Fotografie in zeithistorischen Museen zu erzeugen. Insgesamt kann als Zwischenfazit festgehalten werden: „Die Vermittlung von Zeitgeschichte nach 1945 ist ohne den Einsatz von Fotografien nicht vorstellbar.“²⁴³

4. Das Medium Fotografie exemplarisch im Haus der Geschichte

Das gewählte Fallbeispiel des Hauses der Geschichte in Bonn²⁴⁴ als Teil der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland präsentiert deutsche Geschichte ab 1945 mittels einer Dauerausstellung sowie temporärer Wechselausstellungen. Die Dauerausstellung „Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945“²⁴⁵ beginnt im Erdgeschoss mit dem Jahr 1945 und endet zwei Etagen höher im Jahr 2015. Thematisiert werden chronologisch in sechs zeitlichen Abschnitten Aspekte der Politik,- Wirtschafts-, Kultur- und Alltagsgeschichte. Das Hauptnarrativ der Ausstellung „Unsere Geschichte“

²⁴¹ Vgl. Pandel, Schrift und Bild, S. 10f.

²⁴² Vgl. Grütter/Kuhn, Geschichte erfahren, S. 12.

²⁴³ Mergen, Geschichtsvermittlung, S. 276.

²⁴⁴ Im Folgenden wird nicht weiter der vollständige Titel genannt, sondern nur „Haus der Geschichte“ im Sinne eines lesefreundlichen Textes. Damit ist jedes Mal die Bonner Ausstellung gemeint.

²⁴⁵ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Ausstellungswebsite, URL: <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/ausstellungen/unsere-geschichte-deutschland-seit-1945> (abgerufen am 01.04.2023)

wird durch ca. 7000 Objekte veranschaulicht und „erlebbar“²⁴⁶, „Zeitgeschichte wird in Geschichten“²⁴⁷ erzählt. Das Museum in Bonn gehört zu den erfolgreichsten zeithistorischen Museen und zählte 2019 seit der Eröffnung 1994 über 12 Millionen Besucher*innen.²⁴⁸ Eines der wesentlichen Ziele der insgesamt vier Museen²⁴⁹ der Stiftung ist es, „zeithistorische Kenntnisse einem breiten Zielpublikum zu vermitteln und das Bewusstsein für geschichtliche Zusammenhänge zu fördern“.²⁵⁰

In Bezug auf Fotografie werden jährlich kleinere Wechselausstellungen präsentiert, die z.B. zeitgenössische aktuelle Themen²⁵¹ aufgreifen. Auch wurden bisher drei große Wechselausstellungen zu Fotografie gezeigt: „Bilder im Kopf. Ikonen der Zeitgeschichte“²⁵², „Bilder und Macht im 20. Jahrhundert“²⁵³ sowie „X für U. Bilder, die lügen“²⁵⁴. Zudem wurden auch gezielt thematische Fotoausstellungen gezeigt, u.a. „frauenobjektiv [sic!]. Fotografinnen 1940 bis 1950“²⁵⁵, „Foto-Anschlag. Vier Generationen ostdeutscher Fotografen“²⁵⁶. Dies sind nur einige Beispiele, sie wurden ausgewählt, da es zu jeder dieser Ausstellungen eine Publikation gibt, während dies bei kleineren Fotoausstellungen nicht der Fall ist. Da der Einsatz von Fotografien in der Dauerausstellung ein anderer ist als in Wechselausstellungen, spielen letztere in der Analyse nur eine

²⁴⁶ „Geschichte erleben“ ist ebenfalls ein Narrativ bzw. Motto des Hauses der Geschichte, siehe Smidt, Thorsten: Dramaturgie statt Überwältigung, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke, Berlin/Bielefeld 2022, S. 68-77, hier S. 69.

²⁴⁷ Hütter, Hans-Walter: Vergangenheit kennen, Gegenwart verstehen, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945, Berlin/Bielefeld 2021, S. 6-13, hier S. 8.

²⁴⁸ Vgl. Hütter, Vergangenheit kennen, Gegenwart verstehen, S. 13.

²⁴⁹ Neben dem Museum in Bonn gibt es noch das Zeitgenössische Forum in Leipzig zum Thema DDR sowie zwei Standorte in Berlin: den Tränenpalast sowie die Kulturbrauerei, beides authentische Orte mit Bezug auf die deutsche Teilung.

²⁵⁰ Hütter, Vergangenheit kennen, Gegenwart verstehen, S. 13.

²⁵¹ Z.B. die jährlich stattfindende „Rückblende“, hier wird der „deutsche Preis für politische Fotografie und Karikatur“ verliehen, vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Ausstellungswebsite, URL: <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/ausstellungen/rueckblende-2020-der-deutsche-preis-fuer-politische-fotografie-und-karikatur> (abgerufen am 01.04.2023).

²⁵² Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Bilder im Kopf, Ikonen der Zeitgeschichte. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 21. Mai bis 11. Oktober 2009, Bonn 2009.

²⁵³ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Bilder und Macht im 20. Jahrhundert. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 28. Mai bis 17. Oktober 2004, Bonn 2004.

²⁵⁴ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): X für U. Bilder, die lügen. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 27. November 1998 bis 28. Februar 1999, Bonn 1998.

²⁵⁵ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): frauenobjektiv [sic!]. Fotografinnen 1940 bis 1950. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 19. Mai bis 29. Juli 2001, Bonn 2001.

²⁵⁶ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Foto-Anschlag. Vier Generationen ostdeutscher Fotografen. Begleitbuch zur Ausstellung im Zeithistorischen Forum Leipzig, 12. Juli bis 10. Oktober 2001, Leipzig 2001.

vergleichende Rolle und werden nicht näher vorgestellt. Um Fotografien in der Dauer- ausstellung des Hauses der Geschichte in Bonn zu untersuchen, wurden - wie bereits erläutert - im Vorfeld bei der Eingrenzung der Fragestellung zu jedem Themenbereich Thesen²⁵⁷ aufgestellt, um formal einen ersten Einstieg zu erhalten. Diese haben sich für die Analyse als geeignet erwiesen. Um die Thesen abschließend beurteilen zu können, sind die daraus entwickelte Methodik und die gewählten ‚Codierungen‘ Grundlage der Analyse, die durch entsprechenden Abbildungen visuell unterstützt werden. Diese werden teilweise ohne inhaltliche Bildbeschreibung verwendet, da hier weniger der Inhalt, sondern vielmehr der übergeordnete Einsatz im Raum von Bedeutung ist. Zudem wurden im Verlauf der Untersuchung drei Interviews mit Expert*innen geführt, die zunächst kurz methodisch erläutert werden sollen.

4.1. Zusätzliche Methodik: Qualitative Leitfadeninterviews

Zur Unterstützung der Analyse wurden drei qualitative Leitfadeninterviews geführt. Die erstellte Methodik hat gezeigt, dass man in der externen Theorie zwar viele Ansatzpunkte zum Umgang mit Fotografie findet, eine interne Perspektive jedoch zusätzlich unterstützt und der Methodik als weiterer Analysepunkt hinzugefügt werden sollte. In diesem Fall wurde zum Bereich Fotografie die Sammlungsbeauftragte Tuya Roth interviewt, die in ihrer Funktion als Kuratorin auch zu den Bereichen ‚Raum‘ und ‚(intendierte)Wirkung‘ in einem zweiten Interview befragt wurde; die Direktorin für Bildung und Besucherservice Simone Mergen stand für den Bereich Bildung zur Verfügung (in dieser Arbeit im Kapitel ‚Vermittlung‘). Da es sich um unterstützende Expert*innen-Interviews handelt, die somit nicht im Fokus der Forschungsstudie stehen, fließen diese systematisch in die folgende Analyse mit ein, ohne eigenständig thematisiert zu werden. Qualitative Leitfadeninterviews eignen sich als methodische Unterstützung, da sie ein „Spannungsfeld zwischen Offenheit und Strukturierung“²⁵⁸ ermöglichen: Trotz vorab festgelegter Fragen kann das Gespräch offen gestaltet werden, die Fragen liefern lediglich einen thematischen Rahmen und können noch während des Gesprächs erweitert werden.²⁵⁹ Diese Form der Teilstrukturierung ermöglicht ein offenes Gespräch, da zudem auch kein Anspruch auf Vergleichbarkeit der Interviews besteht und sich die jeweiligen Aussagen auf separierte Abschnitte der Analyse beziehen.

²⁵⁷ Siehe Einleitung dieser Arbeit, S. 7.

²⁵⁸ Kruse, Jan: Qualitative Interviewforschung. Ein integrativer Ansatz, Weinheim/Basel 2015.

²⁵⁹ Vgl. Schuppe, Museumsbesucher und Zeitgeschichte, S. 151.

Die Gespräche wurden (mit jeweiliger Erlaubnis) mittels eines Diktiergeräts aufgenommen, um anschließend nach der Methode des einfachen Transkriptionssystems nach Dresing/Pehl²⁶⁰ transkribiert zu werden. Da es sich um nur drei Interviews handelt, wird sich zwar an Herangehensweisen der sozioempirischen Auswertungsmethoden orientiert, diese jedoch an die Struktur der Untersuchung angepasst. Phillip Mayring liefert mit seinem Werk über qualitative Inhaltsanalyse u.a. mehrere, auch miteinander kombinierbare Auswertungsverfahren: Zusammenfassend, explizierend oder strukturierend.²⁶¹ Besonders die strukturierende Auswertung eignet sich für diese Analyse, da „sie zum Ziel hat, Material zu bestimmten [...] Aspekten der Forschungsfrage entsprechend zu extrahieren und zu bündeln.“²⁶² Die Aussagen der Expertinnen wurden daher nach erfolgter Transkription den jeweiligen Themenabschnitten zugeordnet, ggf. gekürzt und als unterstützende Informationsquelle genutzt. Da es sich teilweise um sehr lange Gespräche handelte, konnten manche Passagen trotz interessanter Aspekte nicht vollständig in der Nutzung berücksichtigt werden. Dennoch ermöglichten sie einen sehr umfangreichen Einstieg und boten viele Anknüpfungspunkte für die folgende Analyse.

4.2. Analyse

4.2.1. Sammlung

Die Sammlung des Hauses der Geschichte beinhaltet inzwischen insgesamt ca. 450.000 inventarisierte Objekte.²⁶³ In Bonn sind Schwerpunkte zum Thema Fotografie vor allem „wichtige dokumentarische und ikonische Fotografien sowie eine umfangreiche Sammlung von Fotoalben“²⁶⁴, die anderen drei Standorte fokussieren sich in ihren Sammlungen insbesondere auf Fotografie der DDR.²⁶⁵ Insgesamt deckt die Sammlung Bereiche der „Kunst-, Werbe-, Sach-, Porträt-, Architektur-, Presse und Dokumentarfotografie“²⁶⁶ ab. Diese Informationen stammen aus dem Sammlungskonzept für den Sammlungsbereich Fotografie (Stand 2019), das Museum hat also nicht nur ein allumfassendes

²⁶⁰ Vgl. Dresing, Thorsten; Pehl, Thorsten: Praxisbuch Transkription & Analyse. Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende, Marburg 2011, S. 15f. Es wird wörtlich transkribiert, Füllwörter werden ausgelassen, bestimmte Wort- und Satzabbrüche werden geglättet und Satzzeichen werden durch stimmliche Höhen und Tiefen der Interviewten hinzugefügt. Grammatikalische Unreinheiten, die im gesprochenen Text naturgemäß vorkommen, werden jedoch im Transkript belassen.

²⁶¹ Vgl. Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Weinheim 2015, S. 67.

²⁶² Schuppe, Museumsbesucher und Zeitgeschichte, S. 159f.

²⁶³ Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland; Roth, Tuya: Sammlungskonzept für den Sammlungsbereich „Fotografie“ (Stand 2019), unveröffentlichter Stand 2019, S. 2.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Vgl. ebd.

²⁶⁶ Ebd.

Sammlungskonzept, sondern arbeitet für jeden Sammlungsbereich zusätzlich mit einem eigenen Konzept. Dies ermöglicht in der vorliegenden Untersuchung einen spezifischeren Blick, da das allgemeine Sammlungskonzept der Stiftung die Fotografie zwar im Kapitel zu Visual History benennt, aber nicht näher erläutert, wie gesammelt wird: Im aktuellen übergeordneten Sammlungskonzept heißt es: „Da Bilder in diesem Sinne sowohl als Wissensspeicher als auch Kommunikations- und Informationsinstrument dienen können, ist ein Museum für Zeitgeschichte in besonderer Weise gefordert, sich der zunehmend festgestellten „Hegemonie des Visuellen“ anzunehmen.“²⁶⁷ Im Folgenden heißt es weiter, das Haus der Geschichte habe dies durch Wechselausstellungen bereits thematisiert, genannt werden die großen fotografischen Wechselausstellungen zu Bildikonen, „Bilder im Kopf“ etc.²⁶⁸ Auf die Dauerausstellung wird nicht eingegangen.

Im konkreten Sammlungskonzept zur Fotografie dagegen werden alle Genres der gesammelten Fotografie kurz vorgestellt und mit Beispielen aus der Sammlung bereichert. Besonders hervorgehoben werden Fotos aus den Bereichen „Bildjournalismus / Pressefotografie“ (besonders geeignet für die Darstellung von Ereignis- und Mentalitätsgeschichte²⁶⁹), „Bildikonen“ (wertvoll aufgrund des Bekanntheitsgrades und der daraus resultierenden Erinnerungsmöglichkeiten für das Publikum²⁷⁰), „Porträt“ (Aufzeigen von „Sozialgeschichte am individuellen Beispiel“²⁷¹) und „private Fotografien / Amateurfotografie“ (wichtig für die Beleuchtung historischer Ereignisse „aus Sicht verschiedener Gesellschaftsgruppen“²⁷²).

In einem Katalog des Deutschen Historischen Museums von 2009 über die fotografische Sammlung des Museums heißt es: „Neben allen anderen Aufgaben für die Museumsneugründung wollten wir die Fotografie [...] als Kunst ernst nehmen und ihr Geltung in historischen Museen verschaffen.“²⁷³ Im Haus der Geschichte wird auch der Bereich der künstlerischen Fotografie gesammelt, dazu heißt es im Konzept: Fotografien „die mit gängigen Sehgewohnheiten brechen und neue Blickwinkel und Einsichten vermitteln.“²⁷⁴

²⁶⁷ Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Sammlungskonzept der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2019, S. 14.

²⁶⁸ Vgl. ebd.

²⁶⁹ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland; Roth, Sammlungskonzept „Fotografie“, S. 3.

²⁷⁰ Vgl. ebd.

²⁷¹ Ebd., S. 4.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Vorsteher, Dieter: Vorwort, in: Hartmann, Heike; Vorsteher, Dieter (Hrsg.): Menschen, Orte, Zeiten. Fotografie am Deutschen Historischen Museum, Berlin 2009, S. 6-9, hier S. 9.

²⁷⁴ Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland; Roth, Sammlungskonzept „Fotografie“, S. 4.

Nach den genannten inhaltlichen Kriterien sammelt das Haus der Geschichte jede materielle Form von Fotografie: Negative, Dias, moderne Prints (Abzüge), aber auch Silber-Gelatine-Abzüge.²⁷⁵ Diese werden sowohl von privaten Anbietern als auch bei Auktionen, Galerien oder direkt von Fotografen erworben.²⁷⁶ Fotografien auf Plakaten oder Zeitschriften werden jedoch vom jeweils zuständigen Sammlungsbereich aufgenommen und nicht von der fotografischen Sammlung.

Zudem wird deutlich, dass unter dem Aspekt der Orientierung an einem breiten Publikum gesammelt wird.²⁷⁷ Auch bestehen Unterschiede zu Archivsammlungen: „Hier geht es vor allem darum, ausgewählte Werke oder Serien mit gesellschaftlicher oder historischer Relevanz anzukaufen, die den bisherigen Bestand aus inhaltlicher Sicht sinnvoll ergänzen [...], nicht jedoch ganze Nachlässe zu übernehmen.“²⁷⁸ Das Museum sammelt nicht nach dem Vollständigkeitsprinzip eines Archives, es wird „vor allen Dingen mit Hinblick auf die Ausstellung“²⁷⁹ gesammelt. Aktuell liegt laut der Sammlungsbeauftragten Tuya Roth der Fokus auf „Fotos aus den 1980er, 90er, 2000er und 2010er Jahren“,²⁸⁰ es wird also angestrebt, die Sammlung auch inhaltlich immer anzupassen und zu erweitern. Überdies werden zeitgenössische Fotografien gesammelt: aktuell wurden z.B. für eine Wechsausstellung in Leipzig historische und auch aktuelle Fotografien aus der Ukraine im Zusammenhang mit dem russischen Angriffskrieg gesammelt, da es sich um ein längerfristig bedeutendes Ereignis in der Zeitgeschichte handelt.²⁸¹ Inzwischen werden bewusster Werke weiblicher Fotografinnen gesammelt, da die bisherige Sammlung „an sich männlich dominiert“²⁸² sei. Es wurde deutlich, dass, anders als in anderen Sammlungsgattungen, der Bereich Fotografie bewusst nicht jeden Gegenstand annimmt: Zum einen um erstens die Sammlung nicht zu „verwässern“²⁸³, zum anderen ist die Sammlungsaufnahme jedes einzelne Fotos, jedes fotografischen Gegenstands für das Museum mit erheblichem Aufwand verbunden. Sowohl aus personellen wie aus Kostengründen in Bezug auf die richtige Lagerung etc. kann keine auf Vollständigkeit zielende

²⁷⁵ Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung: Dr. Tuya Roth, wiss. Mitarbeiterin in der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 10.03.2023, 10 Uhr, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 101.

²⁷⁶ Ebd., S. 103.

²⁷⁷ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland; Roth, Sammlungskonzept „Fotografie“, S. 3.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 8f.

²⁷⁹ Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 97.

²⁸⁰ Ebd., S. 100.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 102 sowie vgl. Lobmeier, Kornelia: Neue Ausstellung im Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig. Unabhängigkeit! Fotografien aus der Ukraine 1991-2022, in: museumsmagazin 1 (2023), S. 7-10, hier S. 9.

²⁸² Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 100.

²⁸³ Ebd.

Sammlung erfolgen.²⁸⁴ Dennoch wird deutlich, dass das Haus auch im Hinblick auf Multiperspektivität sammelt, um z.B. ein historisches Ereignis wie die Studentendemonstrationen Ende der 1960er Jahre aus mehreren Blickwinkeln und Perspektiven festzuhalten.²⁸⁵

Darüber hinaus wird ein Ausblick auf die Zukunft in Bezug auf die fortschreitende Digitalisierung und die damit verbundenen Aufgaben einer fotografischen Sammlung gegeben: Durch die inzwischen weitverbreiteten Online-Archive und Bilddatenbanken können Bilder speziell für Ausstellungsprojekte abgerufen und müssen nicht zusätzlich gesammelt werden. Dennoch wird häufig „direkt vom Autor [gekauft], weil das meistens günstiger ist.“²⁸⁶ Auch technische Veränderungen von Fotografie-Erstellung spielen eine Rolle: Analoge Abzüge von Fotograf*innen haben ein Original, während z.B. Fotos von Smartphones ohne Aufwand vielfach reproduzierbar sind, es existiert kein ‚Original‘,²⁸⁷ hierbei werden inzwischen nur noch TIFF-Dateiformate gesammelt, um eine möglichst hohe Qualität zu sichern.²⁸⁸ Die Frage nach dem Umgang mit solchen Medien ist insofern ein aktuelles Thema der Sammlung, da noch keine Erfahrungswerte hinsichtlich der Alterung digitaler Daten existiert.²⁸⁹ Dazu wird jedoch geforscht und es findet ein Austausch mit anderen Institutionen statt.²⁹⁰

Zusätzlich wird auf die Notwendigkeit der Einholung von Urheber- und Nutzungsrechten bei jeder Übernahme hingewiesen sowie eine Kontextualisierung der Inhalte.²⁹¹ Diese eher juristische Arbeit erfolgt auf der Basis eines umfänglichen Kriterienkatalogs.²⁹² Auch muss eine Eingrenzung der Themen stattfinden, da diese Gattung sehr umfangreich ist und die Stiftung bereits über eine große Sammlung verfügt.²⁹³

In der Praxis werden Negative etc. für die Sammlung im Sinne einer Konservierung des Fotos digitalisiert, das Museum arbeitet in der Folge nur mit den Abzügen, um die Originale zu schützen und im Idealfall unberührt einzulagern.²⁹⁴ Der Fotograf des Hauses der Geschichte, Axel Thünker, beschreibt, dass durch das Scannen mit „leistungsstarken

²⁸⁴ Vgl. Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 100.

²⁸⁵ Vgl. ebd.

²⁸⁶ Ebd., S. 103.

²⁸⁷ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland; Roth, Sammlungskonzept „Fotografie“, S. 7.

²⁸⁸ Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 102.

²⁸⁹ Vgl. ebd.

²⁹⁰ Vgl. ebd.

²⁹¹ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland; Roth, Sammlungskonzept „Fotografie“, S. 8.

²⁹² Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 98.

²⁹³ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland; Roth, Sammlungskonzept „Fotografie“, S. 9.

²⁹⁴ Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 105.

Filmscannern²⁹⁵ analoge Negative in ihrer Qualität erst sichtbar werden, die zuständige Mitarbeiterin der Sammlung kann daraufhin entscheiden, ob das Foto behalten wird oder nicht. Die technischen Möglichkeiten einer digitalisierten Welt ermöglichen dem Museum, neu und vor allem langfristiger mit Fotografie in der Sammlung umzugehen. Zudem werden auch Techniken aus dem Kunstbereich, sogar aus der Kriminalistik angewendet, wenn z.B. verblasste Schriften auf Fotografien wieder lesbar gemacht werden sollen.²⁹⁶

Das Haus der Geschichte macht seine Sammlung auch durch eine Online-Datenbank zugänglich.²⁹⁷ Hier können gattungsspezifisch mit Hilfe von Schlagwörtern Objekte gesucht werden, in einem kurzen Text erscheinen inhaltliche Informationen sowie technische Details zu Material, Maßen und Format in Bezug auf Negativ, Dia, Abzug usw.

Für das folgende Kapitel sind vor allem Reproduktionen von entscheidender Bedeutung. In der Sammlung bzw. im Vorfeld einer Ausstellung werden sowohl Fotos bearbeitet als auch Fotos von Objekten erstellt: Es werden z.B. zweidimensionale Objekte so fotografiert, dass, anders als bei Benutzung eines Flachbettscanners, mehr Tiefe in der daraus resultierenden, auszustellenden Fotografie entsteht.²⁹⁸ Auch hier ist die Rechtslage zu beachten, da z.B. künstlerische Werke von Fotografen in der Originalform unangetastet bleiben müssen, um „den künstlerischen Grundsatz“²⁹⁹ und das Recht am Kunstwerk zu bewahren.

Insgesamt zeigt sich, dass durch ein eigenständiges, gattungsspezifisches Sammlungskonzept viele Aspekte der oben beschriebenen Punkte abgedeckt werden konnten. Da nicht jedes Museum ein solches Dokument erstellt, bietet das Interview eine zusätzliche Informationsquelle zur Erforschung einer fotografischen Sammlung, in diesem Fall wurden u.a. viele konkrete Beispiele aus den konkreten Abläufen genannt, die verdeutlichen, wie umfangreich und interessant die Sammlungsarbeit ist. Auch wurde ersichtlich, dass Fotos sowohl inhaltlich als auch technisch in Bezug auf sich ändernde Materialien erforscht werden; das Medium bietet allein für den Sammlungsbereich etliche Anknüpfungspunkte für eine eigenständige Untersuchung. Im Haus der Geschichte werden Sammlungsbereiche von wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen betreut, die gleichzeitig

²⁹⁵ Thünker, Fotografie im Museum, S. 152.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 155.

²⁹⁷ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Online-Sammlung, URL: <https://sint.hdg.de/SINT5/SINT/> (abgerufen am 01.04.2023).

²⁹⁸ Vgl. Thünker, Fotografie im Museum, S. 153f.

²⁹⁹ Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 104.

auch Kurator*innen sind. Der Bezug zur Ausstellung ist damit allgegenwärtig und dient der Praxisorientierung beim Sammeln.

4.2.2. Der Raum

In den ersten konzeptionellen Überlegungen noch vor Errichtung des Museums heißt es: „Das Verhältnis von zweidimensionalen zu den dreidimensionalen Exponaten ist ausgewogen zu wählen, Objekte, z.B. der materiellen Kultur, mit hohem Signal- und Repräsentationswert sind vorrangig einzusetzen.“³⁰⁰

Des Weiteren wird angemerkt, dass „dort, wo sich schriftlich vermittelte Informationen durch andere Medien ersetzen lassen, [...] deren Anwendung zu bedenken“³⁰¹ ist. Diese beiden Passagen aus dem ersten Konzept sind die einzigen, die ansatzweise auf das Medium Fotografie verweisen. Dennoch wird deutlich, dass im Grundkonzept der Fokus auf haptische Objekte gerichtet war, Medien wie z.B. Fotografien dagegen sollten Text ersetzen bzw. den Einsatz von Text minimieren.

Im aktuellen Katalog der Dauerausstellung wird die Ausstellung räumlich folgendermaßen beschrieben: „Die Besucherinnen und Besucher erwartet ein ‚Weg der Bilder‘. Einprägsame Großeindrücke strukturieren die Darstellung“³⁰², „raumbildende Szenarien und visuelle Metaphern stimmen auf die jeweiligen Themen ein.“³⁰³ Dabei spielen Fotografien eine große Rolle, „sie sind heutzutage gleichwertig mit 3D-Objekten zu sehen“.³⁰⁴ Wurde noch zu Beginn der 80er Jahre Fotografie als Ersatz oder Notlösung gesehen bzw. wurden damals vorwiegend „wichtige und große Pressefotografien oder künstlerische Fotografie“³⁰⁵ ausgestellt, so hat sich das Medium Fotografie seitdem zu einem den klassischen Museumsobjekten gleichwertigen Exponat entwickelt - auch im Hinblick auf Amateur- und Privatfotografie.³⁰⁶

Bezüglich Inszenierung und Szenografie verfolgt das Haus der Geschichte einen sehr erlebnis- und besucherorientierten Weg: „Der Anspruch ist, dem Ausstellungsbesuch einen Spannungsbogen zu geben, um mithilfe des sinnlich-räumlichen Erlebens eine

³⁰⁰ Gall, Lothar et. al.: Überlegungen und Vorschläge zur Errichtung eines „Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland“ in Bonn, Bonn 1983, S. 29.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Hütter, Vergangenheit kennen, Gegenwart verstehen, S. 11.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 97.

³⁰⁵ Leitfadengestütztes Interview Bereich Ausstellung: Dr. Tuya Roth, wiss. Mitarbeiterin in der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 10.03.2023, 10.45 Uhr, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 109.

³⁰⁶ Vgl. ebd.

differenzierte Auseinandersetzung mit den Inhalten anzustoßen.“³⁰⁷ Die Dauerausstellung im Haus der Geschichte ist Vorbild für zahlreiche später entstandene Ausstellungen und Museen, als „maßgeblicher Vertreter der bühnenbildnerischen Rauminstallation“.³⁰⁸ Inszenierung und Szenografie bilden den Kern der Ausstellung, die interne Überzeugung, „dass ein Objekt nicht aus sich heraus spricht, sondern kontextualisiert werden muss“³⁰⁹, zeigt sich im Raumbild der Dauerausstellung deutlich. Insgesamt ist die Ausstellung gestalterisch sehr vielseitig, sowohl inhaltliche Szenen (wie ein begehbare ‚Rosinenbomber‘, ein Schaufenster aus den 1950er Jahren oder ein Kino), als auch visuelle Inszenierungen in Bezug auf Raumelemente (wie ein immer dichter werdendes Gerüst als Metapher für die sich immer mehr schließende Grenze zwischen Ost und West bis zum Mauerbau) begleiten die Besucher*innen durch die Ausstellung.

Die Inszenierung wird auch bei Fotografien deutlich: An vielen Stellen der Dauerausstellung werden Fotos in das Raumbild integriert und ergeben durch die thematische Einbettung mit anderen Objekten ein Gesamtkonzept, das an Bühnenbilder erinnert. Das dargestellte Narrativ wird durch die inszenierte und szenografische Kombination mehrerer Gattungen von Exponaten für die Besucher*innen erlebbar. Auch die Arbeit der Ausstellungsmacher*innen, die in der Erstellung nicht vom Objekt ausgehen, sondern vom Vermittlungsziel,³¹⁰ verstärkt die oben aufgestellten Begriffsdefinitionen von Inszenierung und Szenografie. D.h. die Zweidimensionalität von Fotografie ist im räumlichen Einsatz kein Hindernis, um erlebbar Geschichte zu erzählen, sondern die Herausforderung besteht darin, alle Objekte, egal welcher Gattung sie angehören, sprechen zu lassen.³¹¹ Durch diese Herangehensweise werden auch Fotografien Teil der ‚erlebten‘ Geschichte. Der räumliche Einsatz der Fotografien stärkt zudem einerseits die Aura der Ausstellung, indem visuelle Einblicke in das Narrativ ‚erlebte Geschichte‘ gegeben werden, andererseits wirken die Fotos als Exponat selbst auratisch, auch ohne ein Original zu sein: „Der Fotograf nimmt uns in diese Sekunde mit und macht uns zum Augenzeugen [...], das macht es [...] wirklich besonders.“³¹² Der Einsatz im Raum ermöglicht daher eine auratische Begegnung mit vergangenen Szenen sowohl in der Gesamtwirkung als auch konkret mit der Fotografie selbst.

³⁰⁷ Smidt, Dramaturgie statt Überwältigung, S. 71.

³⁰⁸ Ebd., S. 69.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Vgl. Leitfadengestütztes Interview Bereich Ausstellung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 107.

³¹¹ Vgl. ebd.

³¹² Ebd.

Kategorien der räumlichen Verwendung

Die im ersten Kapitel beschriebenen Kategorien der räumlichen Verwendung von Fotografien werden in der Ausstellung sämtlich erfüllt, es ergeben sich sogar noch weitere. Besonders großformatige Fotos werden als inhaltliche und raumgliedernde Elemente eingesetzt, um als Teile der ersten Wahrnehmungsstufe zum atmosphärischen „Großeindruck“³¹³ der gezeigten Themen beizutragen.³¹⁴ Der Einsatz von großformatigen Fotos als wandfüllendes Element findet sich sowohl direkt am Eingang als auch in folgenden Ebenen, wie z.B. bei den Montagsdemonstrationen 1989. Auffällig ist die bewusste Inszenierung dieser Fotos: Am Eingang befindet sich ein übergroßes Foto der alliierten Flugzeuge, von denen aus Fallschirme abgehen (Abb. 1), davor stehen inszenierte ruinenhafte Mauern mit Plakaten und Filmsequenzen sowie ein amerikanischer Jeep. Zusätzlich ist diese Inszenierung an mehreren Stellen des folgenden Ausstellungsrundgangs „als Sichtbezug“³¹⁵ zu sehen, sodass immer wieder optisch ein Rückbezug zur ‚Ausgangssituation‘ erstellt wird.



Abb. 1: Wandfüllende Fotografie von alliierten Flugzeugen und Fallschirmspringern in der Normandie 1944 im Eingangsbereich des Hauses der Geschichte, Bonn.

Diese auch aus anderen Museen bekannte großformatige Bildtradition in Bezug auf das Ende des Zweiten Weltkrieges wird im Haus der Geschichte als sogenannte „Stunde Null“ gewählt, es folgt im Verlauf der Dauerausstellung die Verwendung großformatiger Fotos zu weiteren ikonischen Momenten der Zeitgeschichte. So werden die

³¹³ Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 106.

³¹⁴ Vgl. Dennert, Dorothee: Historisches Lernen oder Erleben? Die Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland als außerschulischer Lernort, in: Informationen des Sächsischen Museumsbundes e.V. 23 (2001), S. 92–98, hier S. 94.

³¹⁵ Mergen, Geschichtsvermittlung, S. 277.

Montagsdemonstrationen 1989 mit Hilfe einer wandfüllenden Fotografie (Abb. 2) inszeniert, bei der reale, haptische Demonstrationsschilder auf das Bild geklebt wurden. Ergänzend bieten Medienstationen filmisches Material, die originale Video-Kamera wird in einer (in die großformatige Fotografie integrierte) Vitrine ausgestellt. Die Nachbildung dieser Szenen durch die Verbindung der Kategorien „Großfotos“ und „Foto- und Objektcollage“ erschafft ein erlebbares Bild der Montagsdemonstrationen, die Besucher*innen können durch die Großfotos auf einer zweiten Wahrnehmungsstufe einzelne Szenen einordnen.³¹⁶



Abb.: 2: Wandfüllende Fotografie einer Montagsdemonstration 1989, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

An vielen Punkten der Dauerausstellung finden sich Foto- und Objektcollagen. Zum einen werden Wandabfolgen präsentiert, bei denen mehrere Fotos und haptische Objekte miteinander verbunden werden (Abb. 3), um ein Ereignis zu vermitteln.



Abb. 3: Fotografien als Teil der Wandabfolge, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Zum anderen werden konkrete Collagen gezeigt, bei denen ein Foto mit einem dazugehörigen Objekt verbunden wird: hier geht es vornehmlich um die Belegfunktion und das

³¹⁶ Vgl. Dennert, Historisches Lernen oder Erleben, S. 95.

auratische Aufladen des haptischen Objektes. Als Beispiel dient ein kleinformatiges Foto von Michail Gorbatschow und Helmut Kohl 1990 bei einem Treffen im Kaukasus (Abb.4) – beide Politiker in zwanglosen Strickjacken. In der Vitrine wird Gorbatschows Strickjacke sowie einer der Holzstühle gezeigt. Auf den ersten Blick banal wirkende Objekte werden durch das Foto eingeordnet, beim Publikum wird Neugierde geweckt, die inhaltlichen Informationen liefert der Objekttext. Ein weiteres Beispiel ist das Motorrad, das dem Eine-Millionsten-, ‚Gastarbeiter‘ geschenkt wurde: es steht vor der dazu passenden Fotografie (Abb. 5). Zusätzlich wirkt das Foto durch die direkte Nähe zum Originalobjekt auratisch aufgeladen.

Es werden auch ‚indirekte‘ Foto- und Objektcollagen gezeigt, bei denen das haptische Objekt zu der Szene der dahinter liegenden Fotografie thematisch passt, als Beispiel dient hier eine Fotografie aus dem Eingangsbereich, bei der ein Holzwagen vor einer Szene aus einer Displaced-Person-Baracke gezeigt wird (Abb. 6).



Abb. 4 (links): Foto-Objektcollage, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Abb. 5 (Mitte): Foto-Objektcollage, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Abb. 6 (rechts): indirekte Foto-Objektcollage, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Auch die Darstellung des Elvis Presley-Besuchs in Deutschland (Abb. 7) wird einerseits durch ein jeweils haptisches Objekt, andererseits durch den bildlichen Vergleich mit freihängenden Fotografien inszeniert: links hängt eine Fotografie von Elvis Presley, rechts daneben sieht man Jugendliche, die seinen Stil imitieren. Auf diese Weise werden auch inhaltliche Entwicklungen durch die Collagen verdeutlicht.



Abb. 7: Freihängende Fotografien mit Objektbezug, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Auffällig oft werden im älteren Teil der Dauerausstellung (die Neugestaltung der obersten Etage erfolgte 2018) sogenannte Salonhängungen in der Wandabfolge gewählt, wie z.B. bei der Darstellung des Aufstandes am 17. Juni 1953 in der DDR (Abb.8): auf rotem Hintergrund zeigen überlappend mehrere Schwarz-Weiß-Fotografien die Ereignisse. Diese Hängung der Fotos befindet sich im oberen Teil der Wandabfolge, während darunter mit textlichen Dokumenten Zusatzinformationen geboten werden. Es ist anzumerken, dass zwar ein Bild mehr als tausend Worte sagen kann, mehrere Bilder jedoch eher den gegenteiligen Effekt haben: Solche Darstellung im Raum kann zu einer visuellen Reizüberflutung der Rezipient*innen führen, die einzelnen Abbildungen können trotz des farblichen Kontrasts zur Wandfarbe im Gesamtbild der Inszenierung visuell untergehen.



Abb. 8: Salonhängung von Fotografien des Aufstandes am 17. Juni 1953, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

An weiteren Stellen finden sich Salonhängungen bzw. Cluster-Hängungen, bei denen Fotos über Fotos gehängt werden, oft in Verbindung mit haptischen Objekten, Vitrinen oder Text. Die beispielhafte Großfotografie (Abb. 9) zeigt das übergeordnete Thema der ‚Flucht aus der DDR vor dem Mauerbau‘, während kleinere Fotos das Hauptthema

illustrieren. Die Verbindung zwischen diesen Elementen ist mit die häufigste gewählte Kategorie in der räumlichen Darstellung. Dabei kann eine Fotografie auch eine „Lücke füllen, die man [...] vielleicht zwischen dem Text oder einem Objekt hat. Oder es kann auch einfach wirklich nur für sich sprechen“.³¹⁷



Abb. 9: Clusterhängung von Fotografien, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Im Eingangsbereich sind z.B. Fotos aus einer weiter entfernten Perspektive mit Fotos einzelner Personen clusterhaft ‚überklebt‘, um eine Nahbarkeit zu erschaffen (Abb. 10). Dabei wird auch mit 3D-Effekten gearbeitet, so stehen z.B. vor dem wandfüllenden Foto einer Szene der direkten Nachkriegszeit fotografische Pappfiguren, die eine ähnliche Gestik zeigen, wie die Personen auf dem dahinterliegenden Motiv (Abb. 11). Die Szene wird aber durch das Herausstellen dieser Menschen greifbarer.



Abb. 10 (links): perspektivische Clusterhängung, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.



Abb. 11 (rechts): Fotografische Figuren vor Fotografie, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

³¹⁷ Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 106.

An anderen Stellen finden sich Fotografien, die mit bewegtem Bild verbunden sind: Über der als Fotografie gezeigten Szene hängt ein kleinerer Bildschirm, der weitere Szenen zeigt, wie z.B. direkt am Anfang der Ausstellung, wo ein Foto der Alliierten zu sehen ist, darauf wird ein Film über die Sprengung des Hakenkreuzes auf dem Nürnberger Reichsparteigelände durch US-Soldaten gezeigt. (Abb. 12).



Abb. 12: Foto-Mediencollage, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Es existieren demnach sowohl Foto-Objektcollagen als auch Foto-Fotocollagen sowie Foto-Mediencollagen.

Fotografien werden überdies als raumgliedernde Elemente genutzt, um z.B. Themen einzuleiten bzw. inhaltlich zu verdeutlichen³¹⁸: So zeigt Abb. 13 den ausgestellten ‚Rosenbomber‘, den die Besucher*innen betreten können. Der Eingang wird mit einer geteilten Fotografie von Churchill, Truman und Stalin bei der Potsdamer Konferenz 1945 markiert - hier als ein Symbol für den beginnenden Konflikt zwischen Ost und West, denn auf der Gesamt-Fotografie schütteln sich alle drei die Hände, das Museum schafft die Symbolbedeutung durch Teilung des Bildes. Die Zertrennung der großformatigen Fotografie kann demnach gestalterisch sowohl raumgliedernd Orientierung erschaffen als auch inhaltliche Themen vermitteln. Andererseits kann die Zerteilung einer Fotografie auch dazu führen, eine räumliche Szene zu erschaffen, die erlebbarer wirkt, hier als Beispiel eine Fotografie aus dem Bereich Einwanderungsland und die sogenannten ‚Gastarbeiter‘ (Abb. 14). Durch die Skulptur im Vordergrund und die dahinter geteilte Fotografie wirkt die Szene dreidimensionaler.

³¹⁸ Vgl. Mergen, Geschichtsvermittlung, S. 278.



Abb. 13 (links): inhaltlich begründete Zerteilung einer Fotografie, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.



Abb. 14 (rechts): optisch begründete Zerteilung einer Fotografie, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Darüber hinaus wird mit der Projektionsart der Fotografie ‚gespielt‘: nicht nur Reproduktionen aus Papier werden gezeigt, sondern auch transparente Abbildungen, bei denen man die dahinterliegende Szene noch erkennen kann (Abb. 15), oder auch ein digitaler Einsatz, wodurch z.B. auf Bildschirmen Fotos gezeigt werden, die wiederum auf transparenten Fotos befestigt sind (Abb. 16). Durch die technisch unterschiedlichen Arten der Abbildungen werden Szenen sowohl betont als auch für das Publikum interessanter hinsichtlich ihrer Sehgewohnheiten. An einer anderen Stelle werden Serienfotos nacheinander über einen Beamer gezeigt (Abb. 17), wodurch sowohl ein künstlerischer als auch ein vermittelnder Aspekt entsteht.



Abb. 15 (links): transparente Fotografie, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.



Abb. 16 (Mitte): transparente Fotografie, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

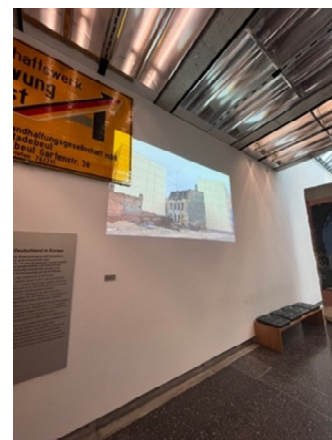


Abb. 17 (rechts): Fotografien-Projektion, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Der serielle Einsatz von Fotografie dient ebenfalls an einigen Stellen dazu, z.B. Entwicklungen eines Ereignisses visuell festzuhalten. Besucher*innen können ‚Schritt für Schritt‘ das Geschehene verfolgen, oft sind diese Seriedarstellungen mit dazu passenden haptischen Exponaten kombiniert. So etwa der ‚Weg zur Einheit‘ von Helmut Kohls 10-Punkte-Programm zur Wiedervereinigung (1989) über den ‚Zentralen Runden Tisch‘, bei dem freie Wahlen beschlossen wurden, bis zur ersten Wahl in der DDR 1990 (Abb. 18). Die Fotografien (bei diesem Beispiel eine Foto-Objekt-Collage) verdeutlichen die Abläufe nach dem Mauerfall in visueller Weise, ohne dafür ausführlich textliche Information zu benötigen.



Abb. 18: Seriedarstellung ‚Weg der Einheit‘, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Häufig werden Geschichten auch anhand von Biografien erzählt. Dazu erhalten Porträtfotografien im Raum Hintergrundinformationen durch Kombination mit Text und aktivierenden Elementen wie Klappen, Schubladen oder Hefte. Mittels gezielter Beleuchtung, wie z.B. beim Thema der ersten Maueropfer (Abb. 19), werden die Porträtfotografien hervorgehoben und erlangen auf diese Weise die Aufmerksamkeit der Besucher*innen.



Abb. 19: Fotografien von Maueropfern mit Biografien, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Es werden inhaltlich sowohl Bildikonen als auch Amateurfotografien in den Räumen integriert, wobei auffällt, dass viele Amateurfotografien besonders dann gewählt wurden,

wenn gesellschaftliche Strukturen und Strömungen ‚nahbarer‘ wirken sollen, „damit ist man auf Augenhöhe mit dem Sucher“³¹⁹ der Kamera. Solche Bilder werden teilweise auch großformatig eingesetzt - entgegen der Annahme, dass vor allem ikonische Fotos in diesem Format gezeigt werden. Das Publikum wird durch solche Formatwahl noch stärker angesprochen, die Aura der großformatigen privaten Fotografien erfüllt das Leitmotiv „Unsere Geschichte“.³²⁰ Inszenierte Szenen sind historisch belegt, so wird z.B. eine typische Fernseh-Ecke der 1960er Jahre durch das dazu passende Foto inszeniert (Abb. 20). Daran anknüpfend erfolgt die spätere Auseinandersetzung mit Emotionen und Erinnerungen.



Abb. 20: Fernsehecke der 1960er Jahre mit dazu passender Fotografie, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Andererseits werden einige der bekannten, gesellschaftsrelevanten Bildikonen wie z.B. die der ‚Kommune 1‘ (Abb. 21) nicht wie vielleicht erwartet als wandfüllende Großformate gezeigt, sondern als raumgliederndes Element, das in Bezug auf die Sehgewohnheiten Struktur in das zu vermittelnde Narrativ bringen kann. Ihre Funktion als Storyteller verliert die Fotografie dabei nicht; sie ist zudem ein Beispiel für ein Einzelexponat, das einem thematischen Abschnitt zugeordnet ist.

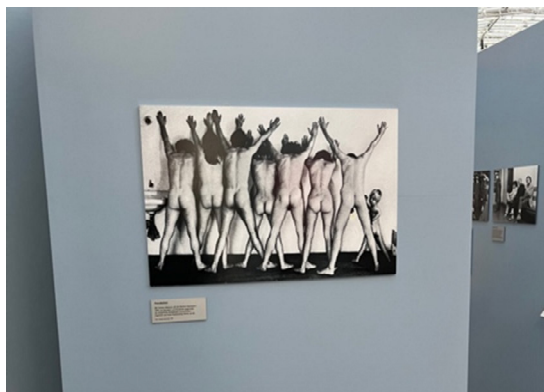


Abb. 21: Einzelhängung der Fotografie „Kommune 1“, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

³¹⁹ Leitfadengestütztes Interview Bereich Ausstellung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 109.

³²⁰ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Ausstellungswebsite.

Die Verwendung von Text ist im Haus der Geschichte, ähnlich wie bei anderen Museen, eingeteilt in Einleitungstexte, Thementexte und Objekttexte. Die Objekttexte der Fotografien vermitteln sowohl an vielen Punkten klassisch die quellenkritischen Fakten des Bildes als auch teilweise Hintergrundinformationen zum Bildmotiv. Das Besondere an einigen Stellen ist der Einsatz von Text in Form von Zitaten (Abb. 22) oder weiteren grafischen Informationen in den thematisch dazu passenden Fotografien (Abb. 23). Dabei handelt es sich oft um wandfüllende Fotografien, wodurch man beim Lesen oder Betrachten der Information gleichzeitig visuell in die Szene ‚abtauchen‘ kann.



Abb. 22 (links): Zitat auf Fotografie, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Abb. 23 (rechts): Grafik auf Fotografie, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Farben und Töne

Durch das Bearbeiten von Fotografien können Inhalte beleuchtet und hervorgehoben werden: Im Haus der Geschichte wird z.B. der Sprung des Berliner Grenzpolizisten Conrad Schuhmacher farblich so bearbeitet, dass er aus dem Bild herauszuspringen scheint (Abb. 24). Das Thema des Bildes wird anhand von (unauffälliger) farblicher Veränderung den Besucher*innen nähergebracht, auch sticht es aus der Umgebung heraus und kann damit leichter als Ikone erkannt werden: „da wollten wir den Blick des Besuchers auf bestimmte Dinge lenken und dafür haben wir das Bild verändert. Da ging es um [...] Aufmerksamkeitslenkung“.³²¹ Das Bild wurde dementsprechend nicht aus ästhetischen Gründen verändert, sondern im Sinne des Vermittlungsziels.³²² Der Großteil der Fotografien wird originalgetreu farblich oder schwarz-weiß belassen, wodurch auch die Aura der Fotografien erhalten bleibt.

³²¹ Leitfadengestütztes Interview Bereich Ausstellung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 108.

³²² Vgl. ebd.



Abb. 24: farbliche Bearbeitung von „Der Sprung in die Freiheit“ von Peter Leibing, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Zusätzlich arbeitet das Haus der Geschichte verschiedentlich mit dem bereits thematisierten Zeigen von Filmdokumenten, weiteren Medienstationen sowie z.B. dem Einsatz von jeweils passender Musik mit Rauntönen. Auf diese Weise wird die Inszenierung der Fotografien gefördert, statische Bilder wirken durch Rauntöne als Teil einer Szene. Beispielsweise kann man während der Betrachtung der Montagsdemonstration (Abb. 2) die passende Geräuschkulisse hören. Noch konkreter ist ein Beispiel aus den 1950er Jahren: eine originale Jukebox wird ausgestellt, die szenisch zu einer originalen Milchbar (nicht auf dem Bild zu sehen) passt (Abb. 25). Darüber hängt eine Fotografie, auf der junge Menschen in einer (optisch der Milchbar ähnelnden) Plattenbar zu sehen sind. Die Besucher*innen können bei Betrachten der originalen Lokation authentische Szenen sehen und gleichzeitig die Jukebox bedienen und Musik aus dieser Zeit hören.



Abb. 25: Fotografie einer Plattenbar mit passender Jukebox, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Das Haus der Geschichte nutzt dementsprechend eine vielfältige räumliche Verwendung von Fotografien. Besonders der inszenierte und szenische Einsatz konnte bei dem Rundgang durch die Ausstellung beobachtet werden, aber auch Collagen gehören zu den meistgenutzten Varianten der Darstellung. Es zeigt sich unabhängig von der genutzten Form: „Eines haben alle gemeinsam: den Anspruch, etwas zu vermitteln, und zwar die (Un-)Wichtigkeit eines sehr kurzen Moments, unabhängig von der tatsächlichen Dauer des Geschehens.“³²³ Daraus leiten sich einige Wirkungsabsichten ab, die im Folgenden erläutert werden sollen.

4.2.3. Die (intendierte) Wirkung

Sowohl in direkter Auseinandersetzung mit der Dauerausstellung als auch in den Gesprächen mit den beiden Expertinnen hat sich gezeigt, dass die im ersten Teil gewählten ‚Codierungen‘ der Emotionalisierung und der Erinnerung mit die wichtigsten sind, um die intendierte Wirkung von Fotografie in Ausstellungen zu charakterisieren. In jedem der drei Interviews wurden Aspekte dazu genannt, und auch in autoethnografischen Beobachtungen von Besucher*innen beim Rundgang durch die Ausstellung wurden Gesprächsteile passend zu diesen Themen gehört. Da eine methodische Beobachtung nicht Teil der Untersuchung ist, werden diese nur als unterstützende, mit Hilfe von bereits existierenden Besucher*innen-Studien thematisiert.

Emotionalisierung

In einem Aufsatz des ersten Präsidenten der Stiftung, Hermann Schäfer, heißt es: „Wir wollen [...] uns nicht davor scheuen, auch Emotionen zu wecken.“³²⁴ Die Ausstellung des Hauses der Geschichte arbeitet nicht mit einer reinen Faktenvermittlung, sondern Ziel ist es, das Geschichtsbewusstsein zu fördern. Dabei helfen Emotionen als Einstieg in verschiedenste Themen. Bei den geführten Interviews wurde deutlich, dass es zwei Ebenen der Emotionalisierung gibt: Zunächst die Objektebene, also eine durch das Bildmotiv festgehaltene Emotion der Vergangenheit, die zeigt, dass vor allem gesellschaftliche Geschichte nicht ohne Emotionen abläuft und Szenen nahbarer wirken lässt: Es werden z.B. Fotos gezeigt, auf denen Menschen emotional reagieren, hier nennt Simone

³²³ Thünker, Fotografie im Museum, S. 152.

³²⁴ Schäfer, Hermann: Zwischen Wissenschaft und Disneyland: Das Museum als Medium der Geschichtsvermittlung, in: Borsò, Vittoria; Kann, Christoph (Hrsg.): Geschichtsdarstellung. Medien – Methoden – Strategien, Köln 2004, S. 227-244, hier S. 234.

Mergen beispielhaft „die sogenannten ‚Gammler‘, da haben wir ein Foto bei dem Thema 1968, von der Seite sozusagen, wo Münchner Senioren und Seniorinnen ganz wütend diese jungen Leute mit langen Haaren im Englischen Garten betrachten.“³²⁵ Aber auch Bilder von Demonstrationen (wie den Aufständen am 17. Juni 1953 in der DDR, siehe Abb. 8) können die Gefühlslage der Beteiligten visualisieren. Gerade private Fotografien bzw. Amateurfotografien können diese Emotionen eines Augenblickes übertragen. Dabei wird vor allem die Dynamik der Bilder als emotionaler Träger eingesetzt.³²⁶ Durch die Verwendung solcher Fotografien bewirkt man das Aufzeigen vergangener Emotionen und bietet gleichzeitig Anknüpfungspunkte zur individuellen Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte bewirkt.

Nicht zuletzt geht es um die emotionale Rezeptionsebene, die bei Besucher*innen durch bestimmte Fotos angesprochen werden kann: um die ausgelösten Emotionen durch Selbsterlebtes, beeindruckende oder auch alltägliche Szenen. Ikonische, dem Publikum vielleicht bekannte Fotografien, die z.B. Momente zeigen, die Zeitgeschichte geprägt haben. Sie tragen zur Identifikation mit Geschichte bei und bewirken als visuelle Komponente einer Ausstellung wie der im Haus der Geschichte die Unterstützung des Vermittlungszieles durch die Emotionalisierung der Besucher*innen. Von Seiten der Ausstellungsmacher*innen wird darauf geachtet, dass der jeweilige Einsatz wirklich zum Vermittlungsziel passt, Emotionalisierung wird nicht wahllos an jeder Stelle der Ausstellung verwendet, um z.B. keine negativen Emotionen durch Überwältigung auszulösen oder Besucher*innen abzuschrecken, sich weiter mit Geschichte auseinanderzusetzen.³²⁷ Vielmehr soll über positive Emotionen eine weitere Motivation zur Beschäftigung mit dem jeweiligen Thema entstehen.

In einer der großen Publikumsstudien des Hauses der Geschichte wurden 2019 u.a. zwei neugestaltete Ausstellungsbereiche evaluiert, wobei u.a. nach dem Lieblingsobjekt des Bereiches gefragt wurde. Um einige bereits genannte Beispiele aus vorherigen Abschnitten wieder zu verwenden: Die Szene der Montagsdemonstration (Abb. 2) wurde sehr häufig mit der Begründung der „emotionalen Verbindung“ genannt. Zu dieser Kategorie gehören auch die Fotos der ostdeutschen Ausreise 1989 über Ungarn (Abb. 26), die als Serieldarstellung die Ereignisse visualisieren und als emotional berührend genannt wurden: So sagte ein Besucher dazu: „Weil das menschlich sehr nahe ging, weil [ich das]

³²⁵ Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung: Dr. Simone Mergen, Direktorin für Bildung und Besucherservice in der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 10.03.2023, 12.30 Uhr, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 112.

³²⁶ Vgl. ebd.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 113.

selber mitbekommen [habe] und das in Erinnerung geblieben ist“.³²⁸ Neben der Serierdarstellung wird zusätzlich ein privates Fotoalbum zu dem Thema ausgestellt (Abb. 27), wodurch ebenfalls emotionale Nähe erschaffen wird. Emotionalisierung und Erinnerung sind in der individuellen Auseinandersetzung mit Fotos eng verbunden, oftmals wurden in diesen Befragungen Emotionen und die eigene Erinnerung gemeinsam genannt.



Abb. 26: Serierdarstellung der ostdeutschen Ausreise über Ungarn 1989, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.



Abb. 27: Privates Fotoalbum der ostdeutschen Ausreise über Ungarn 1989, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Die von Juliane Brauer aufgestellten Analysemittel zu Emotionen können sämtlich auf Fotografien im Haus der Geschichte angewendet werden. Einige der gezeigten Fotos visualisieren Emotionen, wirken durch gleichzeitige Inszenierung erlebbar und narrativieren die Ausstellung. Durch den unterschiedlichen räumlichen Einsatz von Licht, Ton und weiteren Effekten können sie auch dramatisierend unterstützen. Das Ausstellen von privaten Fotografien, Alltagsfotografien oder auch Fotoalben erzeugt Personalisierung sowie eine Emotion der ‚Verbundenheit‘. Auch Identifikation durch eigene Erfahrung

³²⁸ markt.kultur.forschung gbr (Hrsg.): Haus der Geschichte Bonn. Besucherbeobachtung und Interviews Ebene VI, unveröffentlichte Publikumsstudie im Auftrag der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bremen/Hamburg 2020, S. 38.

spielt dabei eine Rolle und wird durch Bildmotive visuell unterstützt: An einigen Stellen finden sich gerahmte Fotografien (Abb. 28 und Abb. 29), die den Besucher*innen in ihrer Darstellungsform, aber auch inhaltlich (in diesem Fall Freizeit in der DDR und deutsche Filmkultur) bekannt erscheinen: Nostalgie kann erzeugt werden als Teil der (intendierten) Wirkung. Auch die im linken Bildabschnitt von Abb. 28 gewählte Hängung der Fotos in Fensteröffnungen als Blick in eine Fabrik der DDR passt zu den Kategorien Juliane Brauers und ermöglicht durch eine emotionalisierende, nostalgische Darstellungsform das Ausstellen mehrerer kleinformatige Fotografien. Die Abb. 30 zeigt ein weiteres Beispiel, hier wurden Fotografien auf einer Pinnwand angebracht. Auch diese Form der räumlichen Darstellung kann das Publikum emotionalisierend ansprechen, da es diese Darstellungsform womöglich selbst nutzt.



Abb. 28 (links): gerahmte Fotografien zur Freizeit in der DDR, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.



Abb. 29 (rechts): gerahmte Fotografien in einer Vitrine vor dem Kino der 1950er Jahre, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.



Abb. 30: Fotografien der ‚Kleingartensparte‘ der DDR auf einer Pinnwand, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

In der Auseinandersetzung mit diesem Analysepunkt im Gesamtkonzept einer Untersuchung von Fotografie in zeithistorischen Ausstellungen hat sich gezeigt, dass Emotionen sowohl im Hinblick auf Raum, Wirkung, aber auch auf die Vermittlung eine wichtige Rolle spielen. Ob eine separierte Untersuchung wie in diesem Fall sinnvoll ist, hängt u.a. von den jeweiligen Vermittlungszielen der Museen und dem tatsächlichen Einsatz von Fotografien ab: in diesem Fall ergänzen sich alle Themen. Durch die bereits genannten textlichen Informationen oder die räumliche Kombination mit haptischen Objekten werden die Fotos zudem kontextualisiert, sodass die Einordnung der Emotionen ermöglicht wird.

Erinnerung und Erfahrung

Die Interviews haben gezeigt, dass individuelle Erinnerung und persönliche Erfahrung zu den wichtigsten Vermittlungs- und Ausstellungskomponenten im Haus der Geschichte gehören, da sie die intrinsische Motivation der Besucher*innen zur Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte steigern sollen. Sowohl die Objektauswahl als auch die noch vorzustellenden Bildungsangebote verdeutlichen, „wie ernst die museale Praxis das individuelle und tradierte Erinnern von Besuchern in zeitgeschichtlichen Ausstellungen nimmt und welchen Wert sie besucherseitigem Input zuschreibt.“³²⁹ In den Interviews „Ausstellung“ und „Bildung“ wurden besonders private Fotografien wie „Einschulung, Hochzeitsfotos, Weihnachten, um den Familientisch“³³⁰ oder ähnliches als Förderung der eigenen Identifikation mit Geschichte genannt, da solche Szenen unweigerlich Erinnerungen an eigene Erfahrungen wecken. Der Wiedererkennungswert und „eine direkte Verbindung“³³¹ führen zu einer tieferen Beschäftigung mit dem ausgestellten Thema.³³² Deshalb wird im Haus der Geschichte bewusst mit privaten Fotoalben gearbeitet, um aus individuellen Erinnerungen das Geschichtsbewusstsein der Besucher*innen in Hinblick auf das kollektive Gedächtnis zu fördern. Passend zum Leitmotiv der Ausstellung „Unsere Geschichte“ erkennen Besucher*innen durch eigene Erinnerungen, dass sie Teil dieser gezeigten Geschichte sind. Die im theoretischen Kapitel erläuterten Theorien³³³ in Bezug auf die Funktion der Fotografie als Gedächtnisstütze und Orientierungshilfe, aber auch als Teil der „prosthetic memories“ werden im Haus der Geschichte umfassend angewandt. Aus den Berichten der Evaluation 2019 geht hervor, dass bereits genannte

³²⁹ Schuppe, Museumsbesucher und Zeitgeschichte, S. 141.

³³⁰ Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 113.

³³¹ Leitfadengestütztes Interview Bereich Ausstellung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 107.

³³² Vgl. ebd.

³³³ Vgl. S. 29f. dieser Arbeit.

Fotografien bzw. Fotografien als Teil der Inszenierung genau diese Aspekte der Erinnerung bei Besucher*innen auslösen: Die Fernsehecke mit dem passenden Foto (Abb. 20) wurde z.B. als Wiedererkennungsszene der eigenen Kindheit genannt („da kommen alte Erinnerungen wieder hoch“³³⁴), die Bilder von 1989 weckten individuelle Erinnerungen („selber dabei gewesen“³³⁵ „das habe ich damals im Fernsehen verfolgt.“³³⁶). Auch ein Foto von zwei Frauen im Minirock in einer Fußgängerzone 1966 (Abb. 31) wurde in den Interviews als eines von mehreren *Attracting Power Elementen* des Ausstellungsbereiches u.a. in Bezug auf Erinnerung genannt, weil z.B. die eigene Mutter damals so aussah und man sich an die Reaktionen erinnern konnte.³³⁷



Abb. 31: Fotografie zweier Frauen im Minirock in einer Fußgängerzone der 1960er Jahre, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Die individuelle Erinnerung wird als Ausgangspunkt für eine weitere Beschäftigung mit dem Thema verwendet, als niederschwelliger Einstieg. Fotografien und Fotoalben fördern diese Erinnerung durch visuelle Darstellungen, die den Besucher*innen bereits bekannt sind oder den eigenen Erfahrungen in vergleichender Funktion gegenübergestellt werden (im Sinne von Aussagen wie ‚das sah bei uns aber anders aus‘). Die „gelebte Geschichte“ mit den Bestandteilen des kollektiven Gedächtnisses und des individuellen Erinnerens wird durch die verschiedenen Genres der ausgestellten Fotografien in Form von Gedächtnismedien visualisiert und gestärkt.

³³⁴ Markt.kultur.forschung gbr (Hrsg.): Haus der Geschichte Bonn. Besucherbeobachtung und Interviews Ebene IV, S. 62.

³³⁵ Markt.kultur.forschung gbr (Hrsg.): Haus der Geschichte Bonn. Besucherbeobachtung und Interviews Ebene VI, S. 38.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Vgl. Markt.kultur.forschung gbr (Hrsg.): Haus der Geschichte Bonn. Besucherbeobachtung und Interviews Ebene IV, S. 62.

Historische Imagination und Authentizität

Durch Fotografien wird im Haus der Geschichte historische Imagination gefördert, da „dem Besucher dann direkt ein[en] Eindruck von dem Geschehen [ge]geben [wird] von dem, was da gerade in dem Moment passiert ist.“³³⁸ Bestimmte Motive können ebenfalls das Interesse daran wecken, sich genauer mit Geschichte auseinanderzusetzen, um die historische Imagination einer Fotografie durch die Kontextualisierung mit weiteren Objekten und Texten einzuleiten.

Auch allgemeinere gesellschaftliche Entwicklungen werden durch Fotografie in der Ausstellung imaginiert, hier wäre erneut das oben bereits genannte Foto der Fernsehcke der 1960er Jahre zu nennen (Abb. 20), das neben der haptischen Nachstellung eine visuelle Vorstellung der ‚realen‘ Situation durch das Foto ermöglicht. Gerade die szenisch-inszenierten Beispiele aus dem vorherigen Kapitel zur räumlichen Verwendung seien an dieser Stelle noch einmal erwähnt.

Fotos werden im Haus der Geschichte nicht nur durch ihre Belegfunktion als Beitrag zur Förderung der historischen Imagination verwendet, sondern auch umgekehrt als Ausgangspunkt dafür: Durch das Betrachten der Fernsehcken-Situation und das zusätzliche konkrete Ausprobieren der darauf abgebildeten Sessel wird ebenfalls historische Imagination ermöglicht (dies verweist bereits auf den folgenden didaktischen Teil der Analyse).

Die Authentizität der Fotografien hängt naturgemäß „immer von der Perspektive des Betrachters“³³⁹ ab, hierzu kann ein asymmetrischer Vergleich zur bereits genannten Wechselausstellung „Bilder, die lügen“ herangezogen werden, bei der bewusst nicht-authentische Fotos gezeigt wurden: „warum lügt jemand oder was wurde an dem Bild verändert, dass es nicht mehr authentisch ist – und das erzählt [...] viel mehr als vielleicht das ursprüngliche authentische Objekt.“³⁴⁰ Durch die bewusste Auseinandersetzung mit der Dauerausstellung und dem zu diesem Kapitel passenden Interview-Abschnitt wurde deutlich, dass Authentizität nicht das geeignetste ‚Werkzeug‘ zur Analyse ist, da Fotos zum einen nie objektiv sind und keine allumfassende Authentizität vermitteln können. Zum anderen lässt die Ausstellung zwar durch die Belegfunktion von Fotografien bestimmte Szenen authentisch wirken, das ist aber nicht das zentrale Ziel der Ausstellungsmacher*innen. Vielmehr soll die gezeigte Geschichte erlebbarer werden, es handelt sich

³³⁸ Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 106.

³³⁹ Ebd., S. 108.

³⁴⁰ Ebd.

um „ein[en] Ort für eine erste Begegnung mit Zeitgeschichte“,³⁴¹ nicht um die (dem Haus der Geschichte oft vorgeworfene) ‚allgemeingültige Geschichtsdarstellung‘. Die Frage nach Authentizität könnte also in Bezug auf den Begriff „Erlebnisauthentizität“ von Hans-Jürgen Pandel untersucht werden, sie kann aber auch im Hinblick auf die aussichtslose Debatte um ‚authentische‘ Fotografien außer Acht gelassen werden, da sie nicht zielführend zur Analyse beiträgt. Fotografien können eine ausgestellte Szene im Haus der Geschichte authentischer wirken lassen, aber sie werden nicht nur deshalb verwendet. Zudem wird bewusst nach Authentizität gefragt wie in dem genannten Beispiel der Wechselausstellung „Bilder, die lügen“.

4.2.4. Die Vermittlung

Das Haus der Geschichte richtet seine Ausstellung nach vorher festgelegten Vermittlungszielen aus.³⁴² Daher wird im Folgenden als abschließende ‚Codierung‘ der Analyse die Bildungsarbeit und die Vermittlung von Fotografien genauer untersucht.

Die Museumspädagogik bzw. Bildungsarbeit ist ein wichtiger Bestandteil des Hauses der Geschichte, das im Rahmen von Begleitungen (der im Haus der Geschichte verwendete Begriff für Führungen) oder didaktischen Materialien mit Fotografie arbeitet.³⁴³ Konkrete haptische Bildungsangebote zu dieser Gattung gibt es zwar nicht, jedoch werden in Ferienworkshops oder anderen Veranstaltungen für bestimmte Zielgruppen wie Schüler*innen Fotografien als Quelle thematisiert.³⁴⁴

Das Haus der Geschichte beachtet im Rahmen seiner Vermittlungsziele den Beutelsbacher Konsens aus der historisch-politischen Bildung. So werden im Sinne des Überwältigungsverbotens z.B. zu Beginn der Ausstellung Fotografien aus Konzentrationslagern räumlich separiert gezeigt, sodass jede*r die Wahl hat, sich damit zu konfrontieren oder nicht. Auch in Bezug auf die Ereignisse des 9/11 in New York hat man sich bewusst dagegen entschieden, die bekannten Fotografien dazu auszustellen und das Thema stattdessen durch haptische Objekte (ein Stahlträger aus dem World Trade Centers und ein persönlicher Gegenstand eines Opfers) vermittelt.³⁴⁵ Ein weiteres Beispiel wäre das Thema Flüchtlingswelle 2015, zu dem es ebenfalls ikonische Fotografien gibt, wie z.B.

³⁴¹ Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 114.

³⁴² Vgl. ebd., S. 113 und Leitfadengestütztes Interview Bereich Ausstellung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 107.

³⁴³ Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 111.

³⁴⁴ Vgl. Ebd.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 113.

das damals von vielen Medien veröffentlichte Foto eines im Mittelmeer ertrunkenen Kindes. Stattdessen wird ein Gemälde davon gezeigt, das von einem Erlebnis-Zeugen gemalt wurde zur eigenen Verarbeitung dieser Tragödie.³⁴⁶ Bei beiden Themen handelt es sich um Bildikonen, die sicherlich viele Besucher*innen erkennen würden, in der Museumspädagogik wird über den Umgang mit solchen Bildern bewusst nur gesprochen, anstatt diese überwältigenden Emotionen zu zeigen.

Bildkompetenzen

Anders als im zweiten Kapitel dieser Arbeit angenommen, arbeitet das Haus der Geschichte vorwiegend mit den klassischen Bildkompetenzen und den Kompetenzmodellen der historischen Didaktik.³⁴⁷ Bildbeschreibungen oder Analysen bieten den ersten, niedrigschwelligen Schritt, um darauf aufbauend, z.B. mit Hilfe eines Gespräches oder über didaktische Materialien, das genaue Hinschauen zu fördern.³⁴⁸ Davon ausgehend können dann Kontextualisierungsfragen zum thematischen Hintergrund gestellt werden.³⁴⁹ Bildkompetenzen in Bezug auf Themen wie Manipulationsmöglichkeiten und Fälschungen von Fotografien³⁵⁰, Bildtradition und Archetypen, Kontextualisierung und Bewertung von Bildikonen sowie historische Rezeption³⁵¹ wurden im Haus der Geschichte bisher nur eigenständig in den drei großen Wechsellausstellungen zum Thema Fotografie thematisiert. In der aktuellen Dauerausstellung finden sich außerhalb von didaktischen Materialien und Begleitungen keine konkreten Anreize zu einer eigenständigen Auseinandersetzung. Für die neue Dauerausstellung, die 2025 eröffnet wird, ist die Förderung dieser Kompetenzen geplant.³⁵² Dabei steht im Vordergrund, dass, anders als in der Schule oder in den genannten Bildungsangeboten wie Workshops, kein „gedehnter Blick“³⁵³ gefördert werden soll, vielmehr sind diese Kompetenzen „en passant während des Besuches“³⁵⁴ zu vermitteln, da das Museum „ein Ort für eine erste Begegnung mit Zeitgeschichte, für eine erste Begegnung mit historischen Fotografien“³⁵⁵ ist. Daher gilt es, bewusst Informationen wie „wer hat hier fotografiert“, „wer hat gefilmt“, „wie war

³⁴⁶ Vgl. Mergen, Geschichtsvermittlung, S. 282.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 281.

³⁴⁸ Vgl. Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 112.

³⁴⁹ Vgl. ebd. S. 113.

³⁵⁰ Vgl. Schäfer, Hermann: Vorwort, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Bilder, die lügen. Begleitbuch zur Ausstellung um Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 27. November 1998 bis 28. Februar 1999, Bonn 1998, S. 6-7, hier S. 7.

³⁵¹ Vgl. Reiche, Bilder im Kopf, S. 17.

³⁵² Vgl. Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 114.

³⁵³ Vgl. S. 38 dieser Arbeit.

³⁵⁴ Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 114.

³⁵⁵ Ebd.

die Situation‘, ‚warum war dieser Ausschnitt dann später in der Presse‘ [...] intuitiv und en passent mitzuliefern und vielleicht an der einen oder anderen ausgewählten Stelle auch einen spielerischen Umgang damit zu ermöglichen [...]“.³⁵⁶ Die Bildkompetenzen aus der klassischen Didaktik werden demnach zwar beachtet, aber den Besucher*innen als „Aha-Momente“³⁵⁷ angeboten im Sinne eines ‚Flüchtigen Blicks‘ mit der Option auf Vertiefung. Es wird vor allem mit den Begriffen *Attracting Power* und *Holding Power* im Hinblick auf eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie gearbeitet, was zum Ziel hat, „eine vertiefende Betrachtung durch intrinsische Motivation, subjektive Wahrnehmung und selbstgeleitete Interessen zu fördern.“³⁵⁸

„Die Frage nach dem Moment vor oder nachdem der Auslöser betätigt wurde, kann Startpunkt für eine Kontextualisierung der Fotografie sein, bei der Sach- und Einordnungskompetenz angewandt werden können. Vergleiche von Bildmotiven, Längsschnitt-Vergleiche und Verbindungen mit den dreidimensionalen Objekten der Ausstellung ebenso wie mit anderen Bildmedien gehören ebenfalls zum Standardrepertoire.“³⁵⁹

Trotz des außerschulischen Lernorts werden die Kompetenzen einer Bildanalyse/Bildinterpretation als museumspädagogischer Einstieg in die Auseinandersetzung mit Fotografien verwendet: im Sinne einer immanenten Analyse, um darauf aufbauend die exmanente Analyse durch Gespräche aufzubauen. Es wird ähnlich wie in der Schule versucht, Bildkompetenzen zu vermitteln, ein konkreter Unterschied wurde in der Untersuchung nicht erkannt. Dagegen wurde herausgearbeitet, dass in der eigenständigen Auseinandersetzung (ohne zusätzliche Bildungsangebote wie den Begleitungen) versucht wird, die Vermittlung von Bildkompetenzen durch leicht erfassbare, zusätzliche Informationen „en passent“³⁶⁰ zu ermöglichen. Zudem wurde im Gespräch deutlich, dass diese „Erkenntnisprozesse und die Erfahrungen“³⁶¹ durch „die [neuen] Möglichkeiten der Digitalisierung [...] leichter erlebbarer“³⁶² werden als in den bisher aufwändigeren Formaten wie Gesprächen, zusätzlichen Texten etc. wird.

³⁵⁶ Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 114.

³⁵⁷ Ebd., S. 115.

³⁵⁸ Mergen, Geschichtsvermittlung, S. 281.

³⁵⁹ Ebd., S. 282.

³⁶⁰ Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 114.

³⁶¹ Ebd., S. 116.

³⁶² Ebd.

Altersdifferenzierung und Vorstellung der didaktischen Materialien

Die Ausstellungen der Stiftung „richten sich ausdrücklich an alle Gruppen der Bevölkerung.“³⁶³ „Sie sprechen den Besucher sowohl auf kognitiver als auch auf emotionaler Ebene an und fordern zu Kommunikation und Austausch auf – auch über Generationen [...] hinweg.“³⁶⁴ In Bezug auf Fotografie als Bestandteil der Bildungsangebote wird sowohl in den Begleitungen auf unterschiedliche Ziel- und Altersgruppen geachtet,³⁶⁵ als auch in den didaktischen Materialien³⁶⁶: Zum einen gibt es Angebote gezielt für Schulgruppen, wobei zwischen Sekundarstufe I und II differenziert wird. Dazu gibt es u.a. Themenmappen, in denen auch Aufgaben zu Fotografien enthalten sind, dort geht es um die klassische Quellenkritik mit Beschreiben, Interpretieren und Analysieren (Abb. 32).³⁶⁷



Abb. 32: Ausschnitte aus der Themenmappe „Vom Kalten Krieg zur Globalisierung“ mit Aufgaben zu Fotografien, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Der Zugang zum Medium Fotografie speziell für Schüler*innen wird also mittels bereits vertrauter Methoden und bewährter Praktiken ermöglicht. Darüber hinaus wird ein

³⁶³ Hütter, Hans Walter: Lebendiges Erinnern. Vermittlung von Zeitgeschichte als Aufgabe, in: Jahrbuch für Kulturpolitik 9 (2009), S. 333- 339, hier S. 333.

³⁶⁴ Ebd., S. 335.

³⁶⁵ Autoethnografische Beobachtung durch die Teilnahme an verschiedenen Begleitungen 2018.

³⁶⁶ Vgl. Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung, siehe Anhang dieser Arbeit, S.112.

³⁶⁷ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Themenmappe „Vom Kalten Krieg zur Globalisierung“, URL: <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/lernen/schueler-und-lehrer> (abgerufen am 01.04.2023).

kreativer Ansatz verfolgt, so sollen in der „Spurensuche 4-2-1“³⁶⁸ potenzielle Gedanken der auf den Fotos gezeigten Menschen notiert werden, um sich intensiver mit den Bildinhalten auseinanderzusetzen (Abb. 33). Emotionen spielen hier eine wichtige Rolle, da die Schüler*innen oder Kinder sich mit den Gedanken der Protagonisten und deren Gefühlen der vorgegebenen Situation beschäftigen.



Abb. 33: Auszug aus der „Spurensuche 4-2-1“, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Für Familien gibt es in Form der ‚Familientour‘ ein Kartenset mit Fragen, Aufgaben und Kommunikationsanregungen, bei denen Fotos der Ausstellung in einer zweiten Ebene als optische Lenkung dienen. Hier sind allerdings keine Fotos als Quelle enthalten.³⁶⁹ Erwachsene erhalten mit dem Audioguide und weiteren Kartensets Angebote, bei denen es auch darum geht, „historische Fotografien wahrzunehmen“.³⁷⁰

Gegenwartsbezug

Der Gegenwarts- oder Lebensweltbezug findet sich an etlichen Stellen der Dauerausstellung; die Bildung nutzt hier auch Fotografien, z.B. können Schüler*innen in Workshops Szenen „nachstellen [und] bis [...] ins Rollenspiel gehen“.³⁷¹ Durch Kommunikation während der Begleitungen, durch den Einsatz von serieller Fotografie oder Vorher/Nachher-Bildern können Besucher*innen Anknüpfungspunkte und Assoziationen herstellen. Beispiel dafür ist eine Medienstation, bei der vergleichende Fotos von deutschen Städten jeweils vor und zehn Jahre nach dem Wiederaufbau in der Nachkriegszeit gezeigt werden (Abb. 34). Auf diese Weise entstehen erstens Assoziationen im Sinne eines

³⁶⁸ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Spurensuche 4-2-1, URL: <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/lernen/schueler-und-lehrer> (zuletzt aufgerufen am 01.04.2023).

³⁶⁹ Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Familientour, URL: <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/lernen/kinder-und-familien> (abgerufen am 01.04.2023).

³⁷⁰ Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 112.

³⁷¹ Ebd., S. 116.

Wiedererkennungsmomentes, zweitens können Besucher*innen Prozesse in der Zeitgeschichte erkennen und Bilder heutiger Städte reflektieren.



Abb. 34: Vergleichende Fotografien deutscher Städte zum Thema „10 Jahre Wiederaufbau“, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Insgesamt sind für Ausstellungsmacher*innen und Museumspädagog*innen Stationen mit Gegenwartsbezug von großer Bedeutung: „Fragen zur Alltagsrelevanz und [der] Gegenwartsbezug [liegen] der Entscheidung zugrunde, ein Objekt in der Ausstellung zu präsentieren.“³⁷² Das knüpft an die Auseinandersetzung mit Erinnerung und Erfahrung an, bereits Bekanntes wird auf das eigene Leben und die Gegenwart übertragen. Im Haus der Geschichte finden sich viele Beispiele, bei denen Besucher*innen vergleichend Situationen erfahren können: so zum Beispiel die bereits genannte Amateurfotografie von zwei jungen Frauen in Miniröcken, hinter ihnen drehen sich Passanten nach ihnen um (Abb. 31). Hier können weibliche Emanzipation und Selbstbestimmung thematisiert werden, Besucher*innen haben Gelegenheit zu überlegen, wie sich die gesellschaftliche Stellung der Frauen aktuell darstellt. Auch können ältere Generationen durch die Erinnerung oder die Erfahrung feststellen, wie sich das Bild der Frau bis heute verändert hat oder wo es noch Parallelen gibt.

Multiperspektivität

Im Haus der Geschichte spielt Multiperspektivität nicht nur in der Sammlung oder der Ausstellung, sondern auch in der Bildungsarbeit eine Rolle. Jedoch wird nicht anhand reiner Fotografie Multiperspektivität vermittelt, sondern „durch die Kombination unterschiedlicher Vermittlungsebenen, unterschiedlicher Geschichtsmedien, also seien es

³⁷² Mergen, Geschichtsvermittlung, S. 281.

unterschiedliche Stimmen, Ego-Dokumente, Zeitzeugenvideos.“³⁷³ In Bezug auf Fotografie finden sich einige Beispiele in der Ausstellung, so wird am Ende der Dauerausstellung einerseits die Willkommenskultur der Flüchtlingswelle 2015 mit einem Foto veranschaulicht (Abb. 35), auf der anderen Seite zeigt ein Foto die Silvesternacht 2015 in Köln (Abb. 36), durch die in den folgenden Wochen eine teilweise sehr fremdenfeindliche Debatte aufgrund sexueller Übergriffe auf Frauen entstand: neben der Willkommenskultur wird auch die Ablehnung als Kontrast thematisiert, um vergleichende Perspektiven historischer Ereignisse auszustellen.



Abb. 35: Fotografie der Willkommenskultur 2015 Abb. 36: Fotografie aus der Silvesternacht 2015 in Köln, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

An einzelnen Stellen verdeutlicht das Haus der Geschichte, dass Fotografien Szenen zeigen, die nicht nur in der Retrospektive multiperspektivisch zu bewerten sind, sondern bereits während ihres Stattfindens aus mehreren Perspektiven diskutiert wurden: Das Foto des Kniefalls von Willy Brandt 1970 wird in einer darunter befindlichen Schublade mit Meinungen in Bezug auf „angemessen oder übertrieben“ als Reaktionen auf dieses Ereignis ergänzt (Abb. 37). So wird verdeutlicht, dass es in der Rezeption unterschiedlich bewertet wurde und ein Ereignis immer aus mehreren Perspektiven betrachtet wird (in diesem Fall eher vergleichend als multiperspektivisch, da nur zwei Reaktionen auf das Ereignis thematisiert werden).

³⁷³ Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 115.



Abb. 37: Kniefall von Willy Brandt 1970 in Warschau, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Orientierung

Durch die oben vorgestellten verschiedenen zielgruppenspezifischen Angebote ergibt sich eine bedürfnisorientierte Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie. Auch durch Ausstellungsgestaltung, also die vielfältige räumliche Verwendung von Fotografie, können Besucher*innen Aspekte für ihre individuellen Bedürfnisse zur Orientierung finden. Mittels der Differenzierung der Zeitgeschichte in Alltags-, Sozial-, Mentalitätsgeschichte etc. und des Narratives „erlebte Geschichte“ können die jeweiligen Fotografien Aufschluss zu den unterschiedlichsten Themen bieten, seien es konkrete Bereiche wie Emanzipation, Globalisierung, Migration oder eigene Erfahrungen zu allgemeinen, politischen Themen, die durch den Einsatz zugehöriger Fotografien visualisiert werden.

Die beschriebenen Angebote ermöglichen Anknüpfungspunkte zur Problemorientierung, bilden aber keine konkreten Ansätze für diese Orientierung. Durch Gespräche und konkrete Aufgaben zu Fotografie können Bedürfnisse und Fragestellungen thematisiert werden, d.h. die Orientierung im Sinne der Problem- und Handlungsorientierung findet dementsprechend in der Ausstellung eher durch den kommunikativen Ansatz statt als über eine eigenständige Auseinandersetzung. Diese Aspekte werden eher unterschwellig vermittelt durch das Aufzeigen einer Szene mit verschiedenen Anknüpfungspunkten wie weiterführenden Objekten, Texten und Informationen, also durch die räumliche Kontextualisierung.

Gerade die oben angesprochenen verschiedenen Wahrnehmungs- und Informationsebenen finden sich an einigen Stellen bei Fotografien in Bezug auf didaktische Prinzipien wieder: Durch den Einsatz von Schubladen, Klappen oder herausziehbaren Elementen

(Abb. 36) können Besucher*innen frei wählen, ob sie sich vertiefend mit einem Thema auseinandersetzen und mehr Informationen erhalten möchten; gleichzeitig aktivieren solche Elemente die menschliche Neugier und ermöglichen eine haptische Auseinandersetzung mit dem Foto.



Abb. 38: Fotografie der Großen Koalition 1966 mit herausziehbaren Klappen, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Besonders aufgrund der Möglichkeiten zur Digitalisierung kann die Bildungsarbeit neue Ansätze im Umgang mit Fotografie durch Museen einbeziehen. Dabei stehen Erkenntnisprozesse zur Erkennung des subjektiven Charakters eines Fotos oder auch partizipative Ansätze im Fokus.³⁷⁴ Bisher finden sich in einer autoethnografischen Betrachtung der Dauerausstellung keine handlungsorientierten oder partizipativen Angebote konkret zum Thema Fotografie. Durch die technischen Möglichkeiten der Digitalisierung und die daraus resultierenden neuen Angebote (wie z.B. Mirror Pictures, bei denen man in das Foto hineinprojiziert werden kann) könnten sich solche Angebote in Zukunft auch in der Dauerausstellung wiederfinden.

5. Fazit

5.1. Einordnung und Zusammenfassung der Analyse im Haus der Geschichte

Fotografie ist allgegenwärtig im Haus der Geschichte. Bereits in der Sammlung fällt auf, wie vielfältig und genau die Arbeit mit Fotografien strukturiert ist und welche Unterschiede zwischen Museen im Vergleich zu Archiven existieren. So sammelt ein Museum immer mit Blick auf eine mögliche Ausstellung und erfüllt weitere Kernaufgaben eines Museums: Die Sammlung erforscht sich ändernde Techniken und

³⁷⁴ Vgl. Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 116.

Sammlungsmöglichkeiten und bewahrt bekannte sowie empfindliche Materialien. Die Auseinandersetzung mit der Sammlung hat zudem aufgezeigt, wie umfangreich die Alltagspraxis der Sammlungsbeauftragten ist und welche besonderen Kenntnisse dafür notwendig sind – bis hin zu juristischen Grundfragen. Auch konnte durch das Interview herausgearbeitet werden, wie individuell die Geschichte jedes einzelnen Fotos ist, das in das Haus der Geschichte kommt, und wie damit im Museum umgegangen wird.

Im Raum bzw. in der Ausstellung erfüllt die Fotografie jede mögliche Verwendung: Eine Frage in den Interviews bezog sich auf Fotografien im Hinblick auf unterschiedliche Größen und Untergründe, also auf die Funktion der Fotografie: ob sie illustrieren, eigenständige Quellen sind oder die Geschichte nahbar werden lassen. Die Antwort dazu lautete: „Alles davon gilt, das ist ja das Schöne an Fotos: Sie können all das machen ohne Gewichtung.“³⁷⁵ Die Thesen bzgl. der oftmals verwendeten szenografischen und inszenierten Unterstützung und der optischen Wirkung³⁷⁶ sind demnach widerlegt. Auch wenn Fotografien im Haus der Geschichte an mehreren Stellen zusammen mit dreidimensionalen Objekten inszeniert werden, wird die Fotografie dabei nicht als bloße Unterstützung verwendet, sondern beide Objektgattungen bedingen und verstärken sich. Ohne die Fotografie wäre die räumliche Erfahrung eine andere, weniger erlebbare. Auch wird sie als vielseitiges Instrument für die Vermittlung eingesetzt, dies haben sowohl die unterschiedlichen Kategorisierungen im Raum als auch die geführten Interviews gezeigt. Kritisch zu sehen wäre hier nur der räumliche Einsatz hinsichtlich einer Überforderung der Sehgewohnheiten. Die an manchen Stellen gewählte Salonhängung in Clustern zeigt zwar, wie multiperspektivisch ein Thema zu betrachten ist oder wie vielfältige Motive es dazu gibt, kann jedoch unübersichtlich in der Gesamtgestaltung wirken. Dagegen ist der Einsatz in den neugestalteten Ebenen viel aussagekräftiger, wie sich in den dort durchgeführten Interviews der Evaluation 2019³⁷⁷ gezeigt hat. Dort werden auch private Fotografien als eigenständige Exponate ohne Überlagerung großformatig verwendet, um einen näheren Bezug herzustellen. Die aufgestellte These bzgl. „form follows function“³⁷⁸ stimmt insofern, als die ausgewählten Fotografien in ihrem jeweiligen räumlichen Einsatz dem übergeordneten Vermittlungsziel folgen. Allerdings folgt der Einsatz nicht dem konkreten Bildinhalt oder seiner bisherigen Rezeption (beispielsweise in

³⁷⁵ Leitfadengestütztes Interview Bereich Ausstellung, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 109.

³⁷⁶ Vgl. S. 7 dieser Arbeit.

³⁷⁷ Vgl. Markt.kultur.forschung gbr (Hrsg.): Besucherbeobachtung und Interviews Ebene IV und VI.

³⁷⁸ Vgl. S. 24 dieser Arbeit.

Bezug auf Bildikonen und einen dementsprechend großformatigen Einsatz), sondern dem Narrativ der Ausstellung, Die Vermittlung ist eine raumbasierte.

Die These bzgl. der Emotionalisierung³⁷⁹ ist belegt, da sowohl inhaltlich als auch in der Rezeption Emotionen eine übergeordnete Rolle spielen. Das Haus der Geschichte wählt damit einen Vermittlungsansatz, der verdeutlichen soll, dass es nicht nur ‚die eine‘ Geschichte gibt, sondern viele Facetten, die u.a. auch über abgebildete Emotionen transportiert werden. Das Geschichtsbewusstsein wird differenzierter angeregt und in der Rezeption werden eigene Emotionen aktiviert: „Gerade Kontextualisierung, Inszenierung und die narrative Vermittlung historischer Inhalte scheinen zu einer Besonderheit im Rezeptionsprozess der Besucher zu führen.“³⁸⁰ Fotografien tragen als immersive Medien dazu bei.

Die Thesen zu Vermittlung bzw. Bildung durch Fotografie konnten in Bezug auf eine fehlende Kontextualisierung³⁸¹ widerlegt werden, da durch bestimmte Angebote wie z.B. die Begleitungen, bei denen der kommunikative Ansatz zur Einordnung der Fotografien gewählt wird, eine Kontextualisierung ermöglicht wird. Zudem zeigt der räumliche Einsatz, dass an vielen Stellen durch die Kontextualisierung mit anderen Objekten eine eigenständige Auseinandersetzung erfolgen kann, bei der augenscheinliche Objektivität zweitrangig ist. Eine eigenständige Kontextualisierung wird einerseits durch die Inszenierung von Themen und vertiefenden Informationsangeboten ermöglicht, andererseits finden sich wie bereits angenommen keine niederschwellige Angebote zum partizipativem Umgang mit Fotografie. Auch wird in der Ausstellung nicht im Sinne einer objektangemessenen Vermittlung thematisiert, wieso diese Bilder zeithistorisch relevant sind, vielmehr werden sie als Teil der Inszenierung angesehen.³⁸² Die These der fehlenden eigenständigen fotografischen Exponate ist zwar widerlegt, jedoch muss angemerkt werden, dass mit Blick auf einen offenen Zugang deutlich gemacht werden könnte, warum z.B. bestimmte Fotografien wichtig für die Zeitgeschichte sind oder wieso Fotografie im Allgemeinen so relevant für die Zeitgeschichte ist. Dieser Zugang wurde bisher nur in den genannten Wechsausstellungen oder in Begleitungen geliefert. Dazu ist allerdings anzumerken, dass solche Kontextualisierungen, wie sie in den Wechsausstellungen stattgefunden haben, räumlich schwierig in einer länger stehenden Dauerausstellung zu realisieren sind, die zusätzlich noch viele weitere Aspekte abdecken muss. Insgesamt hat

³⁷⁹ Vgl. S. 7 dieser Arbeit.

³⁸⁰ Schuppe, Museumsbesucher und Zeitgeschichte, S. 142.

³⁸¹ Vgl. S. 7 dieser Arbeit.

³⁸² Vgl. S. 35 dieser Arbeit.

die Auseinandersetzung mit den Vermittlungsangeboten gezeigt, dass es wenig Ansatzpunkte der klassischen Prinzipien historischen Lernens gibt. Vielmehr wird über die Förderung der Bildkompetenzen ein Zugang geboten, der allerdings an einem außerschulischen Lernort kritisch zu sehen ist, da sich die Frage stellt, ob gerade an einem musealen Lernort nicht auch weitere, vor allem andere Zugänge möglich sind.

5.2. Bewertung der erstellten Methodik

Die erstellte Methodik in Anlehnung an Jana Scholzes Ausstellungssemiotik hat sich als sehr hilfreich für die Analyse eines zeithistorischen Museums wie dem Haus der Geschichte erwiesen. Die dargestellten ‚Codierungen‘ entschlüsseln die vier großen ‚Zeichen‘, unter denen Fotografie außerhalb einer inhaltlichen Darstellung analysiert werden können. Unter Verwendung der *Grounded Theory* konnten im Verlauf der Analyse zudem auch Schwachstellen der Methodik erkannt und ausgeschlossen werden: Eine Beschäftigung mit der Authentizität wäre für eine andere Fragestellung sicher aufschlussreich, hat aber in diesem Fall nicht zur Methodik beigetragen. Erkannt wurde auch die Notwendigkeit der Kommunikation mit der Institution bzw. Expert*innen für die jeweiligen Bereiche: Durch die qualitativen Leitfaden-Interviews konnten neue Aspekte für die Analyse eingebracht und die vorab aufgestellten Thesen bestätigt oder widerlegt werden. In einer rein autoethnografischen Beobachtung wäre dies nicht möglich gewesen, da man durch die Thesen als Betrachter*in bereits voreingenommen ist. Allerdings ist festzuhalten, dass nicht jedes Museum über eine/n direkten Ansprechpartner*in für z.B. den Sammlungsbereich Fotografie oder sogar über eine eigene Bildungsabteilung verfügt. In kleineren Museen wird diese Aufgabe zumeist von Kurator*innen mit übernommen, sodass das Haus der Geschichte als eines der größten zeithistorischen Museen Deutschlands hier eine gesonderte Rolle einnimmt.

Dennoch kann durch die allgemein gehaltenen ‚Zeichen‘ auch eine übergeordnete Gültigkeit der Methode vermerkt werden. Der Begriff ‚Nostalgie‘ als starker Antrieb in der Auseinandersetzung der Besucher*innen mit Fotografie hätte allerdings stärker fokussiert werden können. In einer vorab überlegten Struktur der ‚Zeichen‘ wurde davon ausgegangen, diesen Begriff in den Bereichen der Emotionalisierung und Erinnerung eingehender definieren zu können. Da aber beide Bereiche ausgesprochen vielfältig sind, konnte der Begriff nur ansatzweise eingebracht werden. In der direkten Auseinandersetzung mit der Ausstellung hat sich jedoch gezeigt, dass das Haus der Geschichte an vielen

Stellen durch Einsatz von Fotografie und der daraus resultierenden Nostalgie das Geschichtsbewusstsein fördert.

Es wurde thematisiert, dass die beiden ‚Zeichen‘ ‚Raum‘ und ‚(intendierte) Wirkung‘ nur schwer voneinander zu trennen sind, weil aus den räumlichen Kategorien jeweils direkt erkennbare Wirkungsabsichten abzuleiten sind. Es wäre in einer weiterführenden Untersuchung sinnvoll, beide Aspekte zusammenzufügen und aus den räumlichen Kategorien gleichzeitig Wirkungsabsichten abzuleiten.

5.3. Ausblick

Es zeigt sich, dass für eine genauere Betrachtung eine Publikumsstudie als Fortsetzung der musealen Analyse geeignet wäre, um das Medium Fotografie aus Sicht der Rezipient*innen einordnen zu können. So könnten in Anlehnung an Julia Schuppes Arbeit über Museumsbesucher*innen und Zeitgeschichte beispielsweise auch verschiedene Generationen im Museum beachtet werden.³⁸³ Die Analysekriterien ‚Raum‘, ‚Wirkung‘ und ‚Vermittlung‘ würden sich eignen, um daraus Fragen für eine Publikumsstudie abzuleiten.

Interessant wäre zudem ein Vergleich der aktuellen mit der neuen Dauerausstellung, die 2025 eröffnet wird und sowohl gestalterisch als auch konzeptionell andere Ansätze zur Vermittlung verfolgt. Hier wäre der unterschiedliche Einsatz der Fotografien vor dem Hintergrund einer sich rasant ändernden Medienkonsum-Gesellschaft mit sich entsprechend ändernden Sehgewohnheiten sowie neuen technischen Möglichkeiten zur Visualisierung (wie z.B. künstliche Intelligenz) spannend. Daraus ließen sich neue Vermittlungsansätze ableiten, die in der Bildungsarbeit eine Basis für museumspädagogisches Material liefern könnten. Auch die Veränderung gestalterischer Inszenierungen seit den 1990er Jahren wäre ein interessanter Aspekt, um Fotografie anhand der aufgestellten Kategorien zu untersuchen.

Insgesamt lässt sich festhalten: Auch im historischen Museum sagt ein Bild mehr als tausend Worte, dies ist jedoch in der Gesamtdarstellung deutlich differenzierter zu betrachten als eine pauschal getroffene Aussage: Ohne Kontextualisierung durch z.B. Inszenierung mit anderen Objekten sowie ein übergeordnetes Vermittlungsziel würden Fotografien nicht oder wenig sprechen, sondern nur plakativ ‚an der Wand hängen‘. Eine

³⁸³ Vgl. Schuppe, Museumsbesucher und Zeitgeschichte.

genaue Auseinandersetzung mit dem Einsatz von Fotografie in Dauerausstellungen hat sich als sehr vielschichtig und vor allem umfangreich herausgestellt. Es konnten diverse Ansätze zu einer weiteren Vertiefung erstellt werden, die im Vergleich zu einer klassischen Ausstellungsanalyse verdeutlichen, dass die Public History (und die damit verbundenen ‚Werkzeuge‘) mit ihrem Bezug zur Öffentlichkeit immer eine Rolle spielen und in Analysen berücksichtigt werden sollten.

Quellenverzeichnis

Leitfadengestütztes Interview Bereich Sammlung: Dr. Tuya Roth, wiss. Mitarbeiterin in der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 10.03.2023, 10 Uhr, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 97.

Leitfadengestütztes Interview Bereich Ausstellung: Dr. Tuya Roth, wiss. Mitarbeiterin in der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 10.03.2023, 10.45 Uhr, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 106.

Leitfadengestütztes Interview Bereich Bildung: Dr. Simone Mergen, Direktorin für Bildung und Besucherservice in der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 10.03.2023, 12.30 Uhr, siehe Anhang dieser Arbeit, S. 111.

Markt.kultur.forschung gbr (Hrsg.): Haus der Geschichte Bonn. Besucherbeobachtung und Interviews Ebene IV, unveröffentlichte Publikumsstudie im Auftrag der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bremen/Hamburg 2020.

Markt.kultur.forschung gbr (Hrsg.): Haus der Geschichte Bonn. Besucherbeobachtung und Interviews Ebene VI, unveröffentlichte Publikumsstudie im Auftrag der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bremen/Hamburg 2020.

Gall, Lothar et. al.: Überlegungen und Vorschläge zur Errichtung eines „Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland“ in Bonn, Bonn 1983.

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Sammlungskonzept der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2019, URL: https://www.hdg.de/fileadmin/bilder/10-Sammlung/Sammlungskonzept-Stiftung-Haus-der-Geschichte_DE.pdf (abgerufen am 15.02.2023).

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland; Roth, Tuya: Sammlungskonzept für den Sammlungsbereich „Fotografie“, unveröffentlicher Stand 2019.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2018.

Aumann, Philipp; Duerr, Frank: Ausstellungen machen, Paderborn 2014.

Baur, Joachim: Mit Räumen sichtbar machen. Inszenatorisch-szenografischer Ansatz, in: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 261-265.

Barricelli, Michele; Gautschi, Peter; Körber, Andreas: Historische Kompetenzen und Kompetenzmodelle, in: Barricelli, Michele; Lücke, Martin (Hrsg.): Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts. Schwalbach 2012, S. 207-235.

Boll, Monika: Zeitgeschichte im Museum. Zwischen Dokumentation und Inszenierung, in: Deutschlandfunk (25.02.2018), URL: <https://www.deutschlandfunk.de/zeitgeschichte-im-museum-zwischen-dokumentation-und-100.html> (abgerufen am 07.03.2023).

Bräg, Paul: „Sprechende Bilder“ - Herausforderungen der Ausstellung von Fotosammlungen – Das Beispiel der Ausstellung „MÜNCHEN. SCHAU her!“ an der Bayerischen Staatsbibliothek, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie 67 (2020), S. 352-361.

Bremer, Heiner: Vorwort, in: Höpker, Thomas; Lebeck, Robert: 1948-1988. STERN-Bilder. 40 Jahre Zeitgeschehen – 40 Jahre Fotojournalismus, Hamburg 1988, S. 6-7.

Bretschneider, Ute: Basis zeithistorischer Ausstellungen, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke, Berlin/Bielefeld 2022, S. 54-63.

Brink, Cornelia: Bildeffekte. Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen, in: Geschichte und Gesellschaft 37, 1 (2011), S. 104-129.

Burmeister, Stefan: Der schöne Schein. Aura und Authentizität im Museum, in: Fitzenreiter, Martin (Hrsg.): Authentizität. Artefakt und Versprechen in der Archäologie. Workshop vom 10. bis 12. Mai 2013, Ägyptisches Museum der Universität Bonn, London 2014, S. 99–108.

Dennert, Dorothee: Historisches Lernen oder Erleben? Die Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland als außerschulischer Lernort, in: Informationen des Sächsischen Museumsbundes e.V. 23 (2001), S. 92–98.

Deutscher Museumsbund e.V. (Hrsg.): Nachhaltiges Sammeln. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut, Berlin/ Leipzig 2011.

Deutscher Museumsbund e.V.; ICOM-Deutschland (Hrsg.): Standards für Museen, Kassel / Berlin 2006.

Dresing, Thorsten; Pehl, Thorsten: Praxisbuch Transkription & Analyse. Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende, Marburg 2011.

Edwards, Elizabeth; Ravilious, Ella: Museum cultures of photography: an introduction, in: Edwards, Elizabeth; Ravilious, Ella (Hrsg.): What Photographs Do. The making and remaking of museum cultures, London 2022, S. 1-31.

Erl, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart 2017.

Eser, Thomas et. al.: Einleitung: Authentisierung im Museum, in: Eser, Thomas et. al. (Hrsg.): Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht (RGZM-Tagung), Heidelberg 2017, S. 1- 8.

Falasca, Anina: MemoryLab. Die Wiederkehr des Sentimentalen. Fotografie konfrontiert Geschichte, in: Zeitgeschichte online (01.11.2014), URL: <https://zeitgeschichte->

[online.de/geschichtskultur/memorylab-die-wiederkehr-des-sentimentalen-fotografie-konfrontiert-geschichte](https://www.online.de/geschichtskultur/memorylab-die-wiederkehr-des-sentimentalen-fotografie-konfrontiert-geschichte) (abgerufen am 08.03.2023).

Falk, John: Understanding Museums Visitors' Motivations and Learning, in: Braendholt, I.; Jensen, J. Thorek (Hrsg.): Museums. Social Learning Spaces and Knowledge Producing Process, Online-Publikation (2013), S. 106-124, URL: https://slks.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/KS/institutioner/museer/Indsatsomraader/Brugerundersogelse/Artikler/John_Falk_Understanding_museum_visitors_motivations_and_learning.pdf (abgerufen am 07.03.2023).

Frevert, Ute; Schmidt, Anne: Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder, in: Geschichte und Gesellschaft 37,1 (2011), S. 5-25.

Gierstberg, Frits: Nederlands Fotomuseum, in: Staatliche Museen Berlin (Hrsg.): Fotografie im Museum. Symposium zur Vorbereitung der Wiedereröffnung des Museums für Fotografie (Berlin 2010), URL: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kunstabibliothek/sammeln-forschen/forschung/fotografie-im-museum/> (abgerufen am 05.02.2023).

Grütter, Heinrich Theodor; Kuhn, Bärbel: Geschichte erfahren im Museum. Zur Einführung, in: Kuhn, Bärbel et. al. (Hrsg.): Geschichte erfahren im Museum, St. Ingbert 2014, S.11-12.

Gundermann, Christine et.al.: Schlüsselbegriffe der Public History, Göttingen 2021.

Gundlach, Franz Christian: Stiftung F.C. Gundlach, in: Staatliche Museen Berlin (Hrsg.): Fotografie im Museum. Symposium zur Vorbereitung der Wiedereröffnung des Museums für Fotografie (Berlin 2010), URL: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kunstabibliothek/sammeln-forschen/forschung/fotografie-im-museum/> (abgerufen am 05.02.2023).

Hamann, Christoph: Visual History und Geschichtsdidaktik. Beiträge zur Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung, Berlin 2007.

Hamann, Christoph: Fotografien im Geschichtsunterricht. Visual History als didaktisches Konzept, Frankfurt a.M. 2019.

Hampp, Constanze; Schwan, Stephan: Authentizität in der Wahrnehmung und Bewertung von Museumsobjekten. Ergebnisse empirischer Besucherstudien aus dem Deutschen Museum in München, in: Eser, Thomas et. al. (Hrsg.): Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht (RGZM-Tagung), Heidelberg 2017, S. 89-100.

Hartmann, Heike: Wege der Fotografien, in: Hartmann, Heike; Vorsteher, Dieter (Hrsg.): Menschen, Orte, Zeiten. Fotografie am Deutschen Historischen Museum, Berlin 2009, S.18-23.

Hägele, Ulrich: Fotografie und Film im Museum und in Ausstellungen. Ein historischer Abriss, in: Hägele, Ulrich; Ziehe, Irene (Hrsg.): Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse, Münster 2019, S. 9-42.

Heuer, Christian: Der „gedehnte Blick“ und die Geschichtsdidaktik. Fotografie als Quelle und Medium historischen Lernens, in: Holzbrecher, Alfred; Oomen-Welke, Ingeborg; Schmolling, Jan (Hrsg.): Foto + Text. Handbuch für die Bildungsarbeit, Wiesbaden 2006, S. 203-214.

Hoffmann, Detlef: Zeitgeschichte aus Spuren ermitteln. Ein Plädoyer für ein Denken vom Objekt aus, in: Zeithistorische Forschungen 4, 1-2 (2007), S. 200-210.

Hütter, Hans-Walter: Vergangenheit kennen, Gegenwart verstehen, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945, Berlin/Bielefeld 2021, S. 6-13.

Hütter, Hans-Walter: Vorwort, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Bilder im Kopf, Ikonen der Zeitgeschichte. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 21. Mai bis 11. Oktober 2009, Bonn 2009, S. 6-9.

Hütter, Hans Walter: Lebendiges Erinnern. Vermittlung von Zeitgeschichte als Aufgabe, in: Jahrbuch für Kulturpolitik 9 (2009), S. 333- 339.

Jäger, Jens: Bilder und „historische Wahrheit“ (24.03.2017), in: APUZ (Bundeszentrale für politische Bildung) URL: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/245223/bilder-und-historische-wahrheit/> (abgerufen am 07.03.2023).

Janeke, Kristiane: Zeitgeschichte in Museen – Museen in der Zeitgeschichte, in: Docupedia-Zeitgeschichte (08.03.2011), URL: http://docupedia.de/zg/janeke_zeitgeschichte_in_museen_v1_de_2011 (abgerufen am 05.02.2023).

Jaschke, Beatrice; Habsburg-Lothringen, Bettina; Melichar, Peter; Schwarz, Werner; Johler, Birgit: Kuratorische Theorie und Praxis in zeitgeschichtlichen Museen, in: Neues Museum. Die österreichische Museumszeitschrift 19, 4 (2018), S. 54-62.

Jerrentrup, Maja Tabea: Studienbuch Fotografie, Münster 2020.

Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans (Hrsg.): Kunstgeschichte: eine Einführung, Berlin 2008.

Korff, Gottfried: Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum, in: Borsdorf, Ulrich; Grütter, Heinrich Theodor (Hrsg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum, Frankfurt a.M. 1999, S. 319-335.

Korff, Gottfried: Vom Verlangen, Bedeutung zu sehen, in: Borsdorf, Ulrich; Grütter, Heinrich Theodor; Rösen, Jörn (Hrsg.): Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S. 81-103.

Kruse, Jan: Qualitative Interviewforschung. Ein integrativer Ansatz, Weinheim/Basel 2015.

Lange, Hendrik: Der andere Blick. Ein münsterländischer Dorffotograf im „Dritten Reich“. Bausteine zur Interpretation von Fotografien im Geschichtsunterricht, Münster 2015.

Lewalter, Doris; Noschka-Roos, Annette: Museum und Erwachsenenbildung, in: Toppel, Rudolf; von Hippel, Aiga (Hrsg.): Handbuch Erwachsenenbildung/Weiterbildung, Wiesbaden 2011, S. 527-541.

Lobmeier, Kornelia: Neue Ausstellung im Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig. Unabhängigkeit! Fotografien aus der Ukraine 1991-2022, in: museumsmagazin 1 (2023), S. 7-10.

Ludwig, Andreas: Authentisierung und Zeitgeschichte, in: Eser, Thomas et. al. (Hrsg.): Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht (RGZM-Tagung), Heidelberg 2017, S. 21-32.

Lücke, Martin; Zündorf, Irmgard: Einführung in die Public History, Göttingen 2018.

Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Weinheim 2015.

Mergen, Simone: Geschichtsvermittlung mit Fotografien in Ausstellungen, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie 67 (2020), S. 271-283.

Nettke, Tobias: Was ist Museumspädagogik? Bildung und Vermittlung in Museen, in: Commandeur, Beatrix; Kunz-Ott, Beatrix; Schad, Karin (Hrsg.): Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung. München 2016, S. 31-42.

Overwien, Bernd: Stichwort: Informelles Lernen, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaften 8, 3 (2005), S. 337-353.

Pandel, Hans-Jürgen: Schrift und Bild – Bild und Wort, in: APUZ (Bundeszentrale für politische Bildung) (16.07.2009), URL: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/31832/schrift-und-bild-bild-und-wort/> (abgerufen am 07.03.2023).

Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Ders. (Hrsg.): Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst, Köln 1996, S. 36-67.

Paul, Gerhard: Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg, in: Zeithistorische Forschungen 2 (2005), S. 224-245.

Paul, Gerhard: Visual History, Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte (2014), URL: https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul (abgerufen am 07.03.2023).

Preißler, Dietmar: Sammlungen und zeithistorische Ausstellungen, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke, Berlin/Bielefeld 2022, S. 156-165.

Reiche, Jürgen: Bilder im Kopf. Ikonen der Zeitgeschichte, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Bilder im Kopf, Ikonen der Zeitgeschichte. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 21. Mai bis 11. Oktober 2009, Bonn 2009, S. 10-17.

Renz, Alexander: Zwischen *message* und *massage*. Fotografie und Film als dramaturgisches Mittel in kulturhistorischen Museumsausstellungen, in: Hägele, Ulrich; Ziehe, Irene (Hrsg.): Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse, Münster 2019, S. 137-152.

Roth, Tuya: Das Auge der Geschichte. Fotografie im Haus der Geschichte, in: museums-magazin 3 (2013), S. 7-15.

Rudolf, Violetta: Kontextualisierung oder eine Fotografie und ihre Geschichte(n), in: Visual History. Online-Nachschlagewerk für die historische Bildforschung (07.11.2022), URL: <https://visual-history.de/2022/11/07/rudolf-kontextualisierung-oder-eine-fotografie-und-ihre-geschichten/> (abgerufen am 07.03.2023).

Sachs-Hombach, Klaus: Zur Theorie einer interdisziplinären allgemeinen Bildwissenschaft, in: Visual History. Online-Nachschlagewerk für die historische Bildforschung (07.10.2014), URL: <https://visual-history.de/2014/10/07/zur-theorie-einer-interdisziplinaren-allgemeinen-bildwissenschaft/> (abgerufen am 07.03.2023).

Sauer, Michael: Geschichte unterrichten. Eine Einführung in die Didaktik und Methodik, Fulda 2009.

Sauer, Michael: Bilder als historische Quellen, in: Bundeszentrale für politische Bildung (28.12.2005), URL: <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/bilder-in-geschichte-und-politik/73099/bilder-als-historische-quellen/> (abgerufen a, 07.03.2023).

Schäfer, Hermann: Zwischen Disneyland und Museumstempel: Zeitgeschichte im Museum, in: Museumskunde 60 (1995), S. 1-5.

Schäfer, Hermann: Vorwort, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Bilder, die lügen. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 27. November 1998 bis 28. Februar 1999, Bonn 1998, S. 6-7.

Scheu, Andreas M.: *Grounded Theory* in der Kommunikationswissenschaft, in: Averbek-Lietz, Stefanie; Meyen, Michael (Hrsg.): Handbuch nicht standardisierte Methoden in der Kommunikationswissenschaft, Wiesbaden 2016, S. 81–94.

Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2015.

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

Schuppe, Julia: Museumsbesucher und Zeitgeschichte. „Das war doch alles ganz anders“ oder „Genauso war’s“? Eine Studie zu generationsspezifischen Wahrnehmungen, Frankfurt a.M. 2020.

Schuster, Martin: Lernen im Museum, in: Schuster, Martin; Ameln-Haffke, Hildegard (Hrsg.): Museumpsychologie. Erleben im Kunstmuseum, Göttingen u.a. 2006, S. 83-102.

Schwarz, Ulrich: Projektfeld Ausstellungen / Project Scope: Exhibition Design, in: Bertron, Aurelia; Frey, Claudia (Hrsg.): Projektfeld Ausstellung / Project Scope: Exhibition Design. Eine Typologie für Ausstellungsgestalter, Architekten und Museologen. A Typology for Architects, Designers and Museum Professionals, Basel 2012, S. 9-27.

Simon, Nina: Das partizipative Museum, in: Gesser, Susanne; Handschin, Martin; Jannelli, Angela; Lichtensteiger, Sibylle (Hrsg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld 2012, S. 96-108.

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

Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: Foto-Objekte in den Staatlichen Museen zu Berlin, URL: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/antiken-sammlung/sammeln-forschen/forschung/foto-objekte/> (abgerufen am 07.03.2023).

Staatsministerin für Kultur und Medien (Hrsg.): Medienkompetenz, URL: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/medien/medienkompetenz> (abgerufen am 07.03.2023).

Stadtarchiv Augsburg: Instagram-Seite, URL: <https://www.instagram.com/stadtarchiv-augsburg/> (abgerufen am 31.03.2023).

Stang, Richard: Lernen multiperspektivisch kontextualisieren. Museum als Resonanzraum, in: Giese, Torben; Stang, Richard (Hrsg.): Lernwelt Museum. Dimensionen der Kontextualisierung und Konzepte, München 2021, S. 27-36.

Steinkamp, Maike: Archive unserer Erinnerung. Fotografien des XX. Jahrhunderts, in: Steinkamp, Maike; Vorsteher, Dieter (Hrsg.): Das XX. Jahrhundert. Fotografien zur deutschen Geschichte aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums, Heidelberg 2004, S. 10-19.

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Ausstellungswebsite, URL: <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/ausstellungen/unsere-geschichte-deutschland-seit-1945> (abgerufen am 01.04.2023).

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Ausstellungswebsite, URL: <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/ausstellungen/rueckblende-2020-der-deutsche-preis-fuer-politische-fotografie-und-karikatur> (abgerufen am 01.04.2023).

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Bilder im Kopf, Ikonen der Zeitgeschichte. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 21. Mai bis 11. Oktober 2009, Bonn 2009.

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Bilder und Macht im 20. Jahrhundert. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 28. Mai bis 17. Oktober 2004, Bonn 2004.

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): frauenobjektiv [sic!]. Fotografinnen 1940 bis 1950. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 19. Mai bis 29. Juli 2001, Bonn 2001.

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Foto-Anschlag. Vier Generationen ostdeutscher Fotografen. Begleitbuch zur Ausstellung im Zeithistorischen Forum Leipzig, 12. Juli bis 10. Oktober 2001, Leipzig 2001.

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): X für U. Bilder, die lügen. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 27. November 1998 bis 28. Februar 1999, Bonn 1998.

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Online-Sammlung, URL: <https://sint.hdg.de/SINT5/SINT/> (abgerufen am 01.04.2023).

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Spurensuche 4-2-1, URL: <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/lernen/schueler-und-lehrer> (zuletzt aufgerufen am 01.04.2023).

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Themenmappe „Vom Kalten Krieg zur Globalisierung“, URL: <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/lernen/schueler-und-lehrer> (abgerufen am 01.04.2023).

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Familientour, URL: <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/lernen/kinder-und-familien> (abgerufen am 01.04.2023).

Sullivan, Louis H.: The Tall Office Building Artistically Considered, in: Lippincott's Magazine 57(1896), S. 403-09.

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

Thiemeyer, Thomas: Inszenierung und Szenografie. Auf den Spuren eines Grundbegriffs des Museums und seines Herausforderers, in: Zeitschrift für Volkskunde 108, 2 (2012), S. 199-214.

Thiemeyer, Thomas: Simultane Narration. Erzählen im Museum, in: Strohmeier, Alexandra (Hrsg.): Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften, Bielefeld 2013, S. 479-488.

Thiemeyer, Thomas: Geschichte im Museum. Theorie – Praxis – Berufsfelder, Göttingen 2018.

Thünker, Axel: Museum und Fotografie, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke, Berlin/Bielefeld 2022, S. 148-155.

Tschirner, Ulfert: Museum, Photographie und Reproduktion. Mediale Konstellation im Untergrund des Germanischen Nationalmuseums, Bielefeld 2011.

Tucholsky, Kurt: Ein Bild sagt mehr als tausend Worte, in: Uhu 2 (1926), S. 75, gefunden über: URL: <https://www.textlog.de/tucholsky/kritiken-rezensionen/ein-bild-sagt-mehr-als-tausend-worte> (abgerufen am 07.03.2023).

Vohwinckel, Annette: Das Bild als Ding zwischen der zweiten und dritten Dimension, in: Ludwig, Andreas: Zeitgeschichte der Dinge. Spurensuche in der materiellen Kultur der DDR, Köln 2019, S. 65-84.

Vorsteher, Dieter: Vorwort, in: Hartmann, Heike; Vorsteher, Dieter (Hrsg.): Menschen, Orte, Zeiten. Fotografie am Deutschen Historischen Museum, Berlin 2009, S. 6-9.

Walz, Markus: Theorie und Praxis des Sammelns im Museum, in: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 156-162.

Werner, Elke Anna: Evidenzen des Expositorischen, in: Krüger, Klaus; Werner, Elke Anna; Schalhorn, Andreas (Hrsg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt werden, Bielefeld 2019, S. 9-42.

Wonisch, Regina: Museumsanalyse, in: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 172.

Wullen, Moritz; Derenthal, Ludger: Grußwort zur Tagung „Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse“, in: Hägele, Ulrich; Ziehe, Irene (Hrsg.): Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse, Münster 2019, S. 5.

Ziegler, Sebastian: Ausstellung – Das XX. Jahrhundert – Menschen – Orte – Zeiten. Zwei Jahrzehnte Fotosammlung am Deutschen Historischen Museum, in: Zeitgeschichte-online (01.04.2010), URL: <https://zeitgeschichte-online.de/geschichtskultur/ausstellung-das-xx-jahrhundert-menschen-orte-zeiten> (abgerufen am 07.03.2023).

Abbildungsverzeichnis

Die Abbildungen in der Dauerausstellung des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn wurden eigenständig im Februar 2023 fotografiert und dürfen mit Genehmigung des Hauses der Geschichte verwendet werden. Nicht bei allen Fotografien konnte der/die Urheber*in ermittelt werden, die Rechte liegen jedoch für alle aufgeführten Fotografien bei der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland.

Abbildung 1: Wandfüllende Fotografie von alliierten Flugzeugen und Fallschirmspringern in der Normandie 1944 im Eingangsbereich des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	54
Abbildung 2: Wandfüllende Fotografie von Martin Naumann, Montagsdemonstration 1989, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	55
Abbildung 3: Fotografien als Teil der Wandabfolge, u.a.: Vier-Mächte-Regierung, Jewgeni Chaldej, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	55
Abbildung 4: Foto- und Objektcollage von Helmut Kohl und Michail Gorbatschow im Kaukasus 1990, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	56
Abbildung 5: Foto- und Objektcollage des 1-Millionsten ‚Gastarbeiters‘ 1964 mit dem dazu geschenkten Motorrad, dpa/SZ photo, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	56
Abbildung 6: Indirekte Foto- und Objektcollage mit fotografischer Szene (Flucht aus dem Osten 1945) und thematisch dazu passendem Objekt (Handwagen mit einigen Habseligkeiten), Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	56
Abbildung 7: Freihängende Fotografien von Elvis Presley und Jugendlichen mit jeweiligem Objektbezug, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	57
Abbildung 8: Salonhängung von Fotografien des wachsenden Unmut in der DDR und des Aufstandes am 17. Juni 1953, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	57
Abbildung 9: Clusterhängung von Fotografien zur ostdeutschen Flucht, u.a. Foto von Notaufnahmelage Berlin-Marienfelde, Landesarchiv Berlin / Horst Siegmann, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	58
Abbildung 10: Perspektivische Clusterhängung zweier Fotografien, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	58
Abbildung 11: Figuren auf Fotografie, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	58
Abbildung 12: Foto- und Mediecollage zum Thema Befreiung 1945, Sprengung des Hakenkreuzes durch Alliierte auf dem Reichsparteigelände Nürnberg, ullstein bild, Roger Viollet, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	59
Abbildung 13: Inhaltlich begründete Zerteilung einer Fotografie („die Großen Drei“ bei der Potsdamer Konferenz 1945, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	60
Abbildung 14: Optisch begründete Zerteilung einer Fotografie (ankommender Zug von sog. „Gastarbeitern“ in den 1960er Jahren), Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	60
Abbildung 15: Transparente Fotografie „Europa der Sechs“, Unterzeichnung der Römischen Verträge 1957, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	60
Abbildung 16: Transparente Fotografie mit Bildschirmen, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	60
Abbildung 17: Fotografien-Projektion zur „Starthilfe“ der Regierung Kohl via Beamer, Daniel Biskup / Paul Glaser/ ullstein bild, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland.	60
Abbildung 18: Serieldarstellung „Weg der Einheit“, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	61
Abbildung 19: Fotografien von Maueroxfordern mit Biografien, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	61
Abbildung 20: Fernsehhecke der 1960er Jahre mit dazu passender Fotografie, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	62

Abbildung 21: Einzelhängung der Fotografie „Kommune 1“, Thomas Hesterberg, 1967, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.....	62
Abbildung 22: Zitat von Helmut Schmidt 1976 auf dazu passender Fotografie zum Thema „Staat und Wirtschaft“, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	63
Abbildung 23: Grafik auf Fotografie zur Ölkrise 1973/74, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.....	63
Abbildung 24: Farbliche Bearbeitung von „Der Sprung in die Freiheit“ von Peter Leibing, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.....	64
Abbildung 25: Fotografie einer Münchener Plattenbar (Süddeutsche Zeitung Photo/ Fritz Neuwirth, München) mit passender Jukebox, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	64
Abbildung 26: Serieldarstellung der ostdeutschen Ausreise über Ungarn 1989, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	67
Abbildung 27: Privates Fotoalbum (von Bärbel Hilgenberg) zur ostdeutschen Ausreise über Ungarn 1989, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	67
Abbildung 28: Gerahmte Fotografien zur Freizeit in der DDR, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	68
Abbildung 29: Gerahmte Fotografien zur ost-/westdeutschen Filmkultur in einer Vitrine vor dem Kino der 1950er Jahre, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	68
Abbildung 30: Fotografien der ‚Kleingartensparte‘ der DDR auf einer Pinnwand, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	68
Abbildung 31: Fotografie zweier Frauen im Minirock in einer Fußgängerzone der 1960er Jahre, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	70
Abbildung 32: Ausschnitte aus der Themenmappe „Kalter Krieg“ mit Aufgaben zu Fotografien, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	75
Abbildung 33: Auszug aus der „Spurensuche 4-2-1“, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	76
Abbildung 34: Vergleichende Fotografien deutscher Städte zum Thema „10 Jahre Wiederaufbau“, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	77
Abbildung 35: Fotografie der Willkommenskultur 2015, picture alliance/ Andreas Gebert, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	78
Abbildung 36: Fotografie aus der Silvesternacht 2015 in Köln, picture alliance / Markus Boehm, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	78
Abbildung 37: Kniefall von Willy Brandt 1970 in Warschau, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.	78
Abbildung 38: Fotografie der Großen Koalition 1966 (Bundesbildstelle) mit herausziehbaren Klappen, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.....	79

Anhang

Transkription 1: Bereich Sammlung: Dr. Tuya Roth, wiss. Mitarbeiterin im Haus der Geschichte, 10.03.2023, 10 Uhr

I: Was macht eine Fotografie in einem Zeithistorischen Museum?

B: Fotografien in zeithistorischen Museen sind wichtige Objekte. Sie haben unterschiedliche Funktionen, sie sind heutzutage gleichwertig mit 3D-Objekten und Textquellen zu sehen und werden in unterschiedlichen Kategorien oder Anwendungsmöglichkeiten gezeigt: als Hintergrundfoto, als originales Objekt oder zur Illustration eines historischen Ereignisses, und insofern sind sie zentrales Objekt in zeithistorischen Ausstellungen.

I: Und darf ich fragen, wie Sie zu diesem Bereich gekommen sind, was interessiert Sie persönlich an Fotografie hier im Museum?

B: Fotografien sind deswegen für mich interessante Objekte, weil sie sehr klein sein können und trotzdem sehr viel erzählen. Man guckt ein Foto an und fragt sich, was sehe ich da. Und dann ist das, als ob man durch ein Guckloch in Geschichte blickt, wenn man sich näher damit beschäftigt. Ich hab ja hier auch mal in meinem Artikel (Anmerk. Museumsmagazin 3/2013) genau dieses Zitat deswegen von Hine vorgesetzt „Wenn ich die Geschichte in Worten erzählen könnte, bräuchte ich keine Kamera mit mir rumzuschleppen“. In einer Fotografie stecken nicht nur Informationen, sondern eben auch ganz viele Geschichten und Geschichte.

I: Und wie kommt ein Foto in die Sammlung im Haus der Geschichte?

B: Ja, da kann man jetzt sehr lange drüber sprechen. Es gibt unterschiedliche Wege - ganz wichtig: wir sind ein Museum und kein Archiv, d.h. wir sammeln nicht nach dem Vollständigkeitsprinzip wie zum Beispiel ein Staatliches Archiv, das alle staatlichen Dokumente sammelt oder ein Archiv zu einer Person, das alles zu Ludwig Erhard sammelt, sondern wir sind ein Museum und wir sind ein Ausstellungshaus. Das heißt, wir sammeln vor allen Dingen mit Hinblick auf die Ausstellung. Was zeigen wir in Ausstellungen? Welche Objekte brauchen wir dafür, also auch: welche Fotos brauchen wir dafür? Wichtiges Entscheidungskriterium bei jeder Fotografie, die mir angeboten wird, ist, dass man immer erstmal prüft, haben wir etwas Vergleichbares schon in der Sammlung? Wenn ja, brauchen wir es nicht nochmal; haben wir sowas noch nicht in der Sammlung, dann nehmen wir es und dann fällt noch ein weiterer Kriterienkatalog an. Wir prüfen die Qualität und ganz wichtig bei der Fotografie ist immer, auf die Rechtslage bei Fotografien zu

achten. Anders als bei anderen Objekten, wie wenn man z.B. eine Schürze oder irgendwas übernimmt, da braucht man sich nicht um Rechte kümmern, aber bei Fotografien. Und vor allen Dingen, wenn man Fotografie zeigen will, ist es immer ganz wichtig, dass die rechtliche Situation abgeklärt ist. Es ist ein umfänglicher Katalog, der dann abgearbeitet wird, aber wenn wir uns dafür entscheiden, ein Foto, egal in welcher Form - also als Digitalisat, als Negativ, als Dia, als Abzug - wie auch immer in welcher Form in die Sammlung zu übernehmen, dann wird das alles so abgewickelt. Und wir versuchen die Rechte zu klären, auf jeden Fall Ausstellungsrechte zu bekommen und dann geht das in die Sammlung.

I: Ist das bei Fotos auch so, dass man 50 Jahre als Urheber Rechte darauf hat, oder?

B: Nein, also das Urheberrecht bei Fotos liegt bis 70 Jahre nach Tod des Fotografen beim Urheber. Das ist aber ganz kompliziert, also das kann ich jetzt nicht in drei Sätzen erklären, vor allen Dingen, weil es auch immer davon abhängt, in welchem Zusammenhang, also wie man ein Foto nutzt, weil Fotos sind ja Massenmedien (Anmerk. Museumsmagazin 3/2013). Es ist ein Unterschied, ob man ein Dia hat (das Ursprungsmedium) und von einem Dia kann man aber Tausende von Fotos machen. Eigentlich versuchen Fotografen immer im Besitz der Dias zu bleiben, weil damit haben sie auf jeden Fall schon mal den Ursprung ihres Fotomotivs sicher. Aber von vielen Fotos gibt es ja wahrscheinlich Hunderte, vielleicht Tausende von Abzügen, die im Umlauf sind, aber niemand hat das Recht dran außer der Urheber. Wir versuchen es natürlich trotzdem für jedes einzelne Foto, also ich nehme eigentlich kein Foto in die Sammlung auf, wo das nicht rechtlich geregelt ist. Es ist halt auch immer anders, dass ich genau sagen könnte, das ist jetzt Schritt eins, sondern das ist also sehr unterschiedlich, also von wem kommt das, hat das jemand anonym im Museum einfach abgegeben und wir wissen nicht, woher es kommt. Ich hatte schon einen Fall, da sind bei einer Sanierung in Leipzig Fotos gefunden worden, also Negative, um genau zu sagen Negativstreifen, sind in einem Mauerwerk gefunden worden, die sind zu DDR-Zeiten dort eingemauert worden, weil der Fotograf Angst hatte, dass er von der Stasi gefunden wird, also der hat an dem Aufstand 17. Juni '53 fotografiert und er hatte Angst, dass seine Wohnung von der Stasi durchsucht wird und dass die Negative gefunden werden und er dann Probleme bekommt. Er hat die dann eingemauert und die sind bei Sanierungsarbeiten nach der Wende gefunden worden. Die haben die Bauarbeiter netterweise im Zfl (Anmerk.: Zeitgeschichtliches Forum Leipzig) in Leipzig abgegeben, wir wussten über drei Jahrzehnte nicht, wer der Fotograf

ist, wo die herkommen, und jetzt, erst 30 Jahre später, ist durch eine Recherche rausgekommen, wer diese Fotos gemacht hat, der Fotograf selbst war längst verstorben und ich hab dann mit dem Sohn eine rechtliche Klärung eben herbeiführen können.

I: Das heißt, Sie müssen sich sowohl technisch auskennen als auch juristisch?

B: Ja genau.

I: Und würden Sie sagen, dass das Sammlungskonzept dann sozusagen Ihr Leitfaden auch ist, nach dem Sie gucken, welche Schritte muss ich noch beachten bei dem Foto, was muss ich noch machen?

B: Nein, das steht überhaupt nicht im Sammlungskonzept. Also das Sammlungskonzept ist eher, wie der Name schon sagt, der inhaltliche konzeptionelle Rahmen, der beschreibt: erstens, was ist bisher in der Sammlung, was sind unsere Schwerpunkte, was möchte ich in den nächsten Jahren sammeln? Ich hab das erste Sammlungskonzept 2013 geschrieben, als ich den Sammlungsbereich übernommen hab und eigentlich alle zwei Jahre aktualisiere ich Bereiche.

I: Also sind Sie mit solchen genauen Konzepten das einzige Museum?

B: In der Form wahrscheinlich ja. Ich hab das Sammlungskonzept erstmal nur für mich geschrieben, um zu wissen, was ist eigentlich da, um irgendwie einen Überblick darüber zu bekommen, was ist da, was brauch ich noch. Und daraus ist dann in Zusammenarbeit mit Herrn Preißler die Idee entstanden, dass man das ja doch eigentlich auch für die anderen Sammlungsbereiche machen könnte. Daraus hat sich das dann alles entwickelt, für mich ist das total hilfreich: man hat eine Richtlinie und man kann vor allen Dingen den Leuten, denen man absagt: das entspricht nicht unseren Richtlinien, unser Konzept geht in eine andere Richtung und deswegen muss ich Ihnen leider sagen, dass ich keine Möglichkeit habe', also das ist für mich jetzt immer eine gute Begründung oder wenn ich Ankaufsvermerke schreibe, kann ich schreiben, gemäß unserem Sammlungskonzept sind wir noch auf der Suche nach XY und dazu habe ich jetzt was gefunden und schlage deswegen einen Ankauf vor'. Das ist schon für die Arbeit hier im Haus ein hilfreiches Instrument.

I: Und von wo wird gesammelt, also Sie haben gerade schon gesagt, Sie schreiben auch Leute an und recherchieren selbst, aber bieten Ihnen Leute dann auch gleichzeitig was an?

B: Genau, es ist immer beides. Also viele Fotografen, auch junge Fotografen versuchen natürlich ihre Fotos bei uns in die Sammlung zu bringen, weil dann können sie bei sich auf die Webseite schreiben „bin vertreten in der Sammlung“ das ist natürlich vor allen Dingen wichtig, wenn man sich auf dem Kunstmarkt etablieren will oder wenn man auf der Suche nach Ausstellungsmöglichkeiten ist. Aber ich muss natürlich aufpassen, ich kann jetzt nicht meine Sammlung verwässern, eine Sammlung ist natürlich auch nur dann gut, wenn sie einen gewissen Qualitätsstandard hat, und den sichert eben das Ausstellungskonzept ab und deswegen prüfe ich ganz genau, was ich nehme oder was ich nicht nehme. Ich bin permanent auf der Suche, im Moment vor allem nach Fotos aus den 1980er, 90er, 2000er und 2010er Jahren, versuche vor allem auch mal Fotografinnen in die Sammlung zu bekommen, wir sind eine an sich männlich dominierte Sammlung. Da gibt es halt noch großen Nachholbedarf. Wir sind jetzt immer noch in der Zeit, wo ältere Fotografen aus der Nachkriegszeit gerade versterben oder versuchen, noch ihren Nachlass zu regeln. Die kommen auf uns zu und sagen, ich bin jetzt 82 Jahre alt, ich hab mein Leben lang fotografiert, ich hab 250.000 fotografische Objekte, wollen Sie die nicht haben? In solchen Fällen sag ich kategorisch ‚Nein‘, weil wir sind kein Archiv, wir können auch in unserem laufenden Ausstellungsbetrieb solche Mengen an Fotos nicht verarbeiten.

I: Vor allen Dingen, Archive haben auch mehr technische Möglichkeiten dafür, oder?

B: Oft, die des Stadtarchiv Kölner sind z.B. natürlich durch den Einsturz technisch ganz weit vorne. Das Credo ‚Einem Geschenkten Maul schaut man nicht ins Maul‘, das gilt hier absolut nicht, sondern es gilt das Gegenteil, gerade bei Geschenken muss man ganz genau hinschauen, weil jedes Objekt, was ich annehme, dann muss ich dafür sorgen, dass es auf jeden Fall für die Zeit seines Lebens, also sagen wir mal die nächsten 150 Jahre bei der richtigen Temperatur im richtigen Umfeld in der richtigen Verpackung usw. aufbewahrt wird. Also die Folgekosten für jedes noch so kleine fotografische Objekt sind immens und das muss man sich halt wirklich ganz genau überlegen. also man hat eine Verantwortung, ob man das in die Sammlung übernimmt.

I: Damit haben Sie ja jetzt eigentlich auch schon die nächste Frage beantwortet: nach welchen Kriterien entscheiden Sie, ob ein Foto sammelnswert ist, also sowohl inhaltlich als auch, ob es überhaupt leistbar ist?

B: Ja. Die zweite Frage hier im Leitfaden ist übrigens völlig obsolet in diesem Zusammenhang, Fotos sind ein Massenmedium, jedes Foto ist quasi reproduziert: die Qualität

des Fotos liegt ja darin und das war ja das Besondere als die Fotografie erfunden wurde, dass man gesagt hat ‚ich hab ein Negativ und ich kann davon Millionen Fotos reproduzieren‘, das war ja das Geniale daran und deswegen kann ich sie auch zu einem günstigen Preis anbieten, aber deswegen kann auch ein Foto durch die ganze Welt laufen und ich kann es auch an die Zeitschrift nach New York schicken (damals noch per Post) und die können es veröffentlichen und das hat die gleiche Qualität, also mehr oder weniger auf jeden Fall die gleiche Qualität wie das Negativ. Und das ist nicht wie bei der Mona Lisa, die gibts nur einmal, und jeder, der die Mona Lisa sehen will, muss in den Louvre reisen. Das ist ja das, was Fotografie ausmacht. Aber natürlich ist die Frage, wenn ich jetzt sage, ich möchte ein ganz besonderes Foto haben, von dem ich weiß, dass es davon nur einen Abzug gibt und dass der Abzug zum Beispiel von dem Fotografen signiert wurde. Aber letztendlich ist es eigentlich egal, ob ich von einem Foto den ersten Abzug kaufe oder den hunderttausendsten Abzug, denn das ist ja ein Teil des Mediums. Aber einschränkend ist, wenn jetzt der hunderttausendste Abzug einer ist, der irgendwie 30 Jahre in der Schublade gelegen hat und verknittert ist und da wurde eine Kaffeetasse darauf abgestellt und die Gelatine-Schicht blättert ab, dann würde ich jetzt natürlich sagen „ne, kauf ich nicht“. Es ist immer die Frage, was wollen wir haben, z.B. ich brauche ikonografische Fotografie, dann bin ich auch bereit mehr zu zahlen.

I: Damit haben Sie ja jetzt auch schon beantwortet, in welcher Form Sie Fotos sammeln. Was mir dazu noch einfällt, das haben Sie auch im Sammlungskonzept geschrieben, digitale Handycam-Fotos zum Beispiel, also Fotos, von denen es gar keine haptischen Abzüge gibt. Wie gehen Sie damit um?

B: Ja, ganz schwieriger Fall. Hier im Haus wird unterschieden nach Materialität. In der Sammlung sind nur Sachen, die tatsächlich einen fototechnisch/fotochemischen Ursprung haben, also Negative, Dias, historische Silber-Gelatine-Abzüge oder eben jetzt moderne Prints. Aber ich sammle auch Digitalisate. In unserer Sammlung sind auch Bilder, die nur als reine Bilddateien vorhanden sind.

I: Das heißt, diese „Handy Frage“, diese ganze digitale Frage im Konzept ist immer noch offen?

B: Nein, damit gehen wir schon seit 15 Jahren relativ normal um. Das Problem ist, dass wir da noch keine Erfahrung haben, wie digitale Dateien altern. Bei einem Silber-Gelatine-Abzug, weil es eben schon seit dem 19. Jahrhundert Fotografien gibt, da gibt es

einen Erfahrungswert, da kann man sagen „wenn ich den Abzug trocken und dunkel und bei 18 Grad lagere“, dann hält der 150 Jahre, aber für eine TIFF-Datei, die ich jetzt hier auf meinen Langzeitspeicher lege, wissen wir das noch nicht. Wir wissen nicht, wie digitale Daten altern, da haben wir einfach noch nicht die Erfahrung.

I: Tauschen Sie sich dazu aus mit anderen Institutionen?

B: Genau, das passen wir auch permanent an.

I: Und gibt es dann wirklich Leute, die auf Sie zukommen und sagen ‚Ich hab ein TIFF-Foto, wollen Sie das haben‘?

B: Ja klar, um Ihnen auch ein ganz konkretes Beispiel zu nennen: die Fotoausstellung, die wir jetzt gerade in Leipzig eröffnet haben, die Ukraine-Fotografien zeigt, die Fotografien sind ausschließlich digital, von denen kann ich ja kein Negativ oder ein Dia verlangen. Die machen TIFF-Fotos, schicken das an ihre Fotoagentur, da wird es gespeichert. Also man muss auch immer gucken, in welchem Kontext entsteht so ein Foto. Aber da zeige ich Ihnen jetzt nochmal was dazu, ich hab hier nämlich verschiedene Sachen rausgesucht, wir müssen mal gucken, wie die zu den Fragen passen:

Zum Thema, wie ein Fotograf mit seinen Fotos umgeht, da ist jetzt nochmal hier ein Fall Martin Roemers. Das ist ein Fotograf, der Architekturfotografie im künstlerischen Bereich macht, natürlich sind diese Fotos auch digital entstanden mit einer sehr großen komplexen oder speziellen Kamera. Von so einem Fotografen würde man aber zum Beispiel keine TIFF-Datei kaufen, weil ihm ist es total wichtig, dass er auch Kontrolle über seinen Print hat. Der geht also selbst in ein Labor und kontrolliert die Produktion seiner Prints und erst wenn die genauso sind und in der richtigen Größe und Qualität, wie er sie haben möchte, dann verkauft er uns den nummerierten und signierten Print. Der will sich als Fotograf auf dem Kunstmarkt etablieren und der würde uns nicht einfach eine TIFF-Datei rüberschicken.

Aber den Pressefotografen, die in der Ukraine tagtäglich ihr Leben aufs Spiel setzen, weil sie auf irgendeinem Schlachtfeld oder in irgendeinen besetzten Stadt Fotos machen, denen geht es nicht um den späteren Print, sondern denen geht es darum, dass ihr Foto was sie in dem Moment geschossen haben, möglichst schnell seinen Weg in die Welt findet und dahin kommt, wo es gebraucht wird. Und von denen nehme ich auch einfach dieses TIFF, was aus der Kamera ist und das speichern wir als TIFF ab, und das nehmen wir auch so, da ist das IMS einheitlich, jedes Foto kriegt seinen Platz. Also da gibt es

keine Unterschiede in den Kategorien, es ist es egal ob wir das als Negativ, Dia, Print oder eben als TIFF aufnehmen, das ist alles eine Kategorie.

I: Und kaufen Sie das dann direkt von den Fotografen jetzt zum Beispiel bei der Ukraine-Ausstellung oder wirklich über die Agenturen?

B: Es kommt darauf an, von wem der Fotograf vertreten wird, auch: mit wem kann ich die rechtliche Lage klären, also wenn ich über eine Galerie kaufe, ist ein Foto immer erst mal 50% teurer, weil jeder Galerist mit seinem Künstler 50/50 macht, wenn es ein fairer Galerist ist, und natürlich ist das teurer. Also versuche ich natürlich, die Fotos immer direkt vom Autor zu kaufen, weil das meistens günstiger ist. Dann habe ich Ihnen noch ein Beispiel mitgebracht. Genau da hatte ich ja gar nicht mehr das Museumsmagazin zu gefunden, das war ja, das ist schon uralt (Anmerk. Museumsmagazin 1/2016): Stichwort Materialität, da hab ich unten mein Archiv aufgeräumt und bin ich auf einen erstaunlichen Bestand gestoßen: das sind Kleinbildnegative und das Besondere, das kann man hier ein bisschen sehen, eigentlich haben Negative immer hier eine Perforierung. Aber das hier sind beschnittene Kleinbildnegativen – und ich dachte: wer ist denn so bescheuert? und man braucht die Perforierung halt auch unbedingt, wenn man von Negativen nachher Abzüge machen will, damit man die richtig in den Vergrößerer auch reintut, also die haben auch wirklich nachher noch eine Funktion: So, da habe ich angefangen zu forschen, warum ist hier diese Perforierung abgeschnitten? Lange Rede, kurzer Sinn: das sind Negative, die hat ein deutscher Kriegsgefangener in russischer Kriegsgefangenschaft heimlich gemacht, also der war eigentlich Fotograf und hatte im Lager die Aufgabe, alle Lagerinsassen zu fotografieren, damit die Postkarten nach Hause schicken konnten und schreiben konnten „ich bin zwar in sowjetischer Gefangenschaft, aber es geht mir prima und so sehe ich aus, ich werde ernährt, ich lebe noch, ich krieg Essen“. Wir haben auch diese Postkarten in der Sammlung. Jedenfalls das war seine Aufgabe, aber er hat dann heimlich seine Kamera auch genutzt, um die zum Teil wirklich unfassbar schwere Zwangsarbeit zu dokumentieren. Er hat heimlich fotografiert und er hat halt auch so ein bisschen das Lagerleben fotografiert und bei seiner Entlassung hat er eben - wenn er damit erwischt worden wäre, wäre er getötet worden - hat er diese Negative so klein wie möglich geschnitten und in den Riemen seines Rucksacks eingenäht und ist mit einem ansonsten leeren Rucksack aus der Kriegsgefangenschaft gekommen. Damit hat er die für uns gerettet und die sind zu uns ins Museum gekommen und da hat man eben ein minikleines Objekt, 35 Millimeter groß beschnitten, vor sich liegen und da kann man so viel drüber erzählen. Ja und diese Negative hat er gerettet, er hat in München

wieder ein Fotogeschäft aufgemacht und für diese Gemeinschaften dieser Lagerinsassen, die es lange in der Nachkriegszeit gab, die haben sich über Jahrzehnte immer getroffen als Schicksalsgemeinschaft usw., für die war er ganz zentraler Punkt. Er hat für seine ehemaligen Kameraden im Lager diese Fotos immer wieder abgezogen und die haben die in ihre Alben geklebt. Und wir haben aus ganz anderen Zusammenhängen diese Alben bekommen und ich hab gesagt, wie kommt das, dieses Foto, in das Album von irgendjemand ganz anderm und das hat dann diese ganze Geschichte halt geklärt und deswegen - und das ist auch so ein bisschen Ihre Eingangsfrage „was interessiert mich an Fotografie“, das ist das, was mich fasziniert: also so ein kleines Negativ und dann eine Riesengeschichte, es erzählt das Leid von der Kriegsgefangenschaft, von nach Hause Kommenden und es erzählt aber auch die Geschichte danach. Zum Glück hat ein Kollege diese Negative für uns gesichert und dann hat sich dieses ganze Panorama entwickelt und das ist das, was mich an den Medien interessiert und was unsere Fotosammlung auch ausmacht, dass wir sowas haben. Aber dann gleichzeitig eben auch hier der perfekter Print von Herrn Roemers, der perfekt ausbelichtet ist, technisch perfekt ist und so weiter, das ist halt die Bandbreite und das macht es wirklich interessant und einzigartig, obwohl es eben das große Massenmedium ist.

I: Da haben Sie jetzt ja auch dann schon die Forschungsfrage angesprochen. Was ich vorher noch fragen wollte: werden Fotos dann erst für die Ausstellungen oder auch schon vorher bearbeitet? Zum Beispiel bei den Negativen hier: belassen Sie die einfach so oder ziehen sie direkt schon mal ab, um das nochmal zu sichern, weil sie auch nicht mehr so gut in Form sind?

B: Ja, also das sind zwei Fragen: einmal der Ausstellungsprint. Also wir können ja Fotos nur bearbeiten oder für eine Ausstellung nochmal printen, wenn wir die Rechte dazu haben. Ansonsten würden wir dann gegen den künstlerischen Grundsatz verstoßen, das ist ja ein Werk, das können wir nicht einfach verändern. Aber wir können auch keine Negative ausstellen, außer man wollte sie als Objekt zeigen. Aber wenn wir das Motiv ausstellen, dann digitalisieren wir das und dann holt Herr Thünker, unser Fotograf, oder seine Kollegin Frau Schulz, aus dem Foto raus, was möglich ist. Für die Sammlung grundsätzlich gilt: Alles, was ich ins Haus hole, vor allen Dingen, wenn es eben alte Negative sind oder alte Prints, die schon irgendwie den Anschein machen, dass sie sich verändern, das wird heutzutage alles direkt hochauflösend digitalisiert und so gesichert.

I: ...das heißt, wenn diese Negative irgendwann zerfallen sollten oder so, sind sie trotzdem noch da.

B: Auf jeden Fall, das habe ich für alle Sammlungsobjekte gemacht, das war ja auch Teil der Inventur, festzustellen, wo gibt es konservatorisch empfindliche Sachen. Das haben wir jetzt hier zum Beispiel, das hab ich auch noch mitgebracht als Beispiel, hier diese Sammlung von Erna Wagner-Hehmke, die den Parlamentarischen Rat fotografiert hat: auch eine absolut einmalige Sache, und die Sachen sind natürlich alle digitalisiert worden, hochauflösend, und das ist wichtig: einmal, was Ausstellungen angeht, aber auch was das Objekt selber angeht. Wenn jetzt jemand dieses Motiv haben will, gebe ich ja nicht das Glasnegativ dazu raus und lass das reproduzieren, sondern das Glasnegativ soll bestmöglich eingelagert und am besten unberührt daliegen und wir arbeiten nur noch mit dem Digitalisat, also das ist auch Schutz der Objekte und vor allen Dingen, wenn Herr Thünker sich jetzt einmal die Mühe gemacht hat und das ist sehr, sehr viel Arbeit, diese Sachen digital nachzubearbeiten, dann geben wir natürlich immer wieder diese digital bearbeitete Datei schon raus.

I: Und ist wahrscheinlich auch deutlich hochauflösender als das Original?

B: Genau ja.

I: Die Forschung haben wir auch schon angesprochen, nehmen wir mal die zweite Zusatzfrage: wenn Sie ein Ereignis mit einem Foto festhalten wollen in der Sammlung, suchen Sie dann auch direkt nach anderen Perspektiven, also spielt Multiperspektivität in der Sammlung auch eine Rolle?

B: Genau, die Multiperspektivität spielt eine total wichtige Rolle, weil das ist ja das, was ich am Anfang auch gesagt hatte: ein Foto ist nie objektiv, weil es immer nur einen Standpunkt, eine Zehntel- oder Achtel-Sekunde zeigt und alles andere ausblendet. Deswegen ist zum Beispiel dieses Archiv, was wir haben - auch wieder da ein konkretes Beispiel: Ludwig Binder, der hat die Studentenprozesse in Berlin fotografiert 1967 – 69, von dem haben wir alle Negative übernommen. Ein Negativfilm hat immer 36 Motive und das ist wie ein Film, der ist rumgelaufen, hat sich hingestellt, hat die Demonstration von der Perspektive fotografiert, dann ist er wieder irgendwo anders heran, das ist quasi wie ein Kurzfilm und das zeigt diese Demonstrationen einmal aus der Sicht der Demonstranten, einmal, sag ich jetzt mal, von der Sicht der Polizisten, also vom Wasserwerfer her und so weiter. Also das ist total wichtig, dass man das sich immer klarmacht, aus

welcher Perspektive wurde das Foto aufgenommen und was gibt es noch für andere Perspektiven.

I: Und die letzte Frage zu dem Thema Sammlung: denken Sie beim Sammeln, also wenn Sie recherchieren, wenn Sie irgendwas gefunden haben, dann auch direkt schon an die Ausstellung, die möglicherweise daraus entstehen könnte?

B: Ja, da steht immer im Vordergrund, weil es eben nicht die Archiv-Funktion hat, sondern eine andere. Also, wenn ich jetzt ein Foto bekomme, wo aber der Fotograf sagt, das dürfen Sie niemals in Ausstellungen zeigen, dann würde ich sagen: ja was soll ich denn damit?‘.

I: Wenn Sie jetzt eine Ausstellung kuratieren, zum Beispiel haben Sie ja die Wech-selausstellung Hits & Hymnen damals kuratiert, was erwarten Sie dann von einem guten Foto aus der Sammlung?

B: Ein Foto muss genau die Funktion erfüllen, die ich dann von ihm erwarte, also entweder eben als Großeindruck, dass es vielleicht eben atmosphärisch einführt in die Situation, die ich in einer Ausstellung brauche, dass es als Originalobjekt so eine Aura entwickelt, dass man sagt ‚Guck mal und das war das Foto‘, weil wenn man weiß, dass wirklich der Fotograf durch den Film durch die Linse dieses Motiv genau gesehen hat. Es soll den Besucher ansprechen und diese Lücke füllen, die man dann vielleicht zwischen dem Text oder einem Objekt hat. Oder es kann auch einfach wirklich nur für sich sprechen und dem Besucher dann direkt einen Eindruck von dem Geschehen geben von dem, was da gerade in dem Moment passiert ist.

Transkription 2: Bereich Ausstellung: Dr. Tuya Roth, wiss. Mitarbeiterin HdG, 10.03.2023, 10.45.

I: Was bedeutet für Sie als Kuratorin Fotografie im Ausstellungskontext? Das haben Sie jetzt eigentlich auch schon beantwortet. Das Leitthema vom HdG, das ist erlebbare Geschichte. Wie passen Erlebbarkeit und ein zweidimensionales Medium wie Fotografie zusammen?

B: Die Frage ist völlig egal, wie dimensional ein Medium ist, die Frage ist ja, was kann mir das Medium, das Objekt erzählen, da ist die Dimension völlig egal. Wenn man da das allertollste dreidimensionale Objekt stehen hat, z.B. irgendeine Uniform, aber ich hab keine Informationen, dann nützt mir das tollste dreidimensionale Objekt nichts, wenn

es nicht spricht. Wichtig ist, dass die Sachen sprechen, oder dass man sie zum Sprechen bringt und wie gesagt, die Dimension ist dann völlig egal und das Objekt muss jeweils zum Thema passen. Wir im Haus der Geschichte vermitteln, legen für jeden Ausstellungsbereich ein Vermittlungsziel fest. Die Objekte müssen das Vermittlungsziel erfüllen, wir gehen nie vom Objekt aus, also wir sagen nicht „ich habe jetzt hier eine tolle Uniform und die stelle ich aus und dann stricke ich mir das Vermittlungsziel dazu“, nein, es ist umgekehrt: wir haben einen Vermittlungsziel und fragen uns welche Objekte können uns helfen, dem Besucher dieses Vermittlungsziel zu verstehen. Und dann suche ich die Objekte dazu. Und wenn es ein Foto da ist, was hier z.B. den Herrn Schumann zeigt, der mit letzter Kraft - der hätte auch an den Zaun hängen bleiben können, hätte auch in der Sekunde von einem seiner Kollegen erschossen werden können oder sonst was - aber der hatte in dem Moment halt, was auch immer ihnen geritten hat, die Kraft, drüber zu springen, und es schafft. Und das zeigt eben genau dieses Foto und das ist die Lebendigkeit. Aber Lebendigkeit kann auch sein, dass es ein privates Foto ist, was eine private Person gemacht hat, also das muss nicht immer ein professioneller Fotograf sein, der ein Foto gemacht hat, sondern es kann auch ein Einblick in eine ganz private Szene sein und der Besucher steht davor und sagt „Ach guck mal, den Käfer hatten wir doch auch“ und hat dadurch eine direkte Verbindung und beschäftigt sich mit dem Thema, was wir da zeigen wollen.

I: Die Frage, wie werden Fotos hier typischerweise genutzt, haben wir ja schon besprochen, und Sie haben ja eben schon mal die Aura angesprochen. Gibt es diese also bei Fotografien auch? In der Literatur spricht man immer von haptischen Objekten, die diese Original-Aura eben verdeutlichen sollen und ausstrahlen?

B: Ja, sicher. Da können Sie das Ukraine-Beispiel wieder ganz aktuell anbringen. Die Fotografen, die waren ja die letzten Fotografen, die noch in Mariupol waren, die haben da den Beschuss dieser Entbindungsklinik fotografiert und jeder Fotograf, der durch seine „Linse“ guckt ist immer noch ein Mensch. Und wir nehmen den gleichen Blick dann wieder ein, wenn wir später auf dieses Foto gucken. Wer nimmt uns mit in diese Situation? Wenn man jetzt vielleicht ein eiskalter Typ ist und sagt „Na ja, alle Menschen müssen irgendwann sterben und jetzt hat es halt gerade die schwangere Frau erwischt“, dann funktioniert das vielleicht nicht, aber ansonsten halte ich Fotografien auch für auratische Objekte. Der Fotograf nimmt uns in dieser Sekunde mit und macht uns zum Augenzeugen, und das macht es wirklich besonders.

I: Wird mit Ästhetisierung hier im Haus gearbeitet, also werden Fotos bewusst bearbeitet, um ästhetischer zu sein?

B: Nein.

I: Wenn ich an den Sprung denke, der ist hier im Haus farblich nochmal bearbeitet worden.

B: Das würde ich jetzt nicht als Ästhetisierung sehen, das haben wir nicht aus ästhetischen Gründen gemacht, sondern das ist dem Vermittlungsziel untergeordnet gewesen. Er war ja ein Beispiel aus der Ausstellung, da ging es darum, ikonische Motive zu identifizieren und zu fragen, was macht ein Bild zu einer Ikone und da wollten wir den Blick des Besuchers auf bestimmte Dinge lenken und dafür haben wir das Bild verändert. Da ging es eigentlich nur, auch da wieder, um Besucher-Lenkung, also Aufmerksamkeitslenkung. Und wie kann ich die Aufmerksamkeit des Besuchers auf dieses Motiv, und das, was das Motiv ausmacht, lenken.

I: Und was bedeutet für Sie Authentizität bei einem Foto?

B: Das ist ja das, was ich eben gesagt habe: der Fotograf war dabei, die Frage hab ich nicht so richtig verstanden.

I: Anders formuliert: Wie stellen Sie sicher, dass ein Foto als authentisch wahrgenommen wird?

B: Also wir sind ja hier keine Prüfungsinstanz. Das ist immer von der Perspektive des Betrachters oder auch eben des Autors abhängig, und es ist nicht entscheidend, ob ein Foto authentisch ist. Stichwort „Bilder die lügen“, da haben wir nach Fotos gesucht, die eben nicht die Wahrheit zeigen, und auch die können sehr viel aussagen, indem man eben fragt, warum „lügt“ jemand oder was wurde an dem Bild verändert, dass es nicht mehr authentisch ist. Und das erzählt uns viel mehr als vielleicht das ursprüngliche authentische Objekt.

I: Die Frage, was machen Abzüge in unterschiedlichen Größen auf unterschiedlichen Untergründen - das wird glaube ich in dem Artikel auch beantwortet?

B: Da hat man eine große Verantwortung als Ausstellungsmacher und dann muss man sehr vorsichtig sein, man kann nicht jedes Foto jeder Größe zeigen.

I: Und wozu sollen Fotos in der Ausstellung dienen, illustrieren sie, sind sie eigenständige Quelle, sollen die Geschichte nahbar werden lassen?

B: Alles davon gilt, das ist ja das Schöne an Fotos: sie können all das machen ohne Gewichtung. Das ist eine Entwicklung der letzten Jahre. Früher hat man immer gedacht, also wenn Fotos in Ausstellungen sind, dann müssen das irgendwie wichtige und große Pressefotografien oder künstlerische Fotografie sein. Aber seit den 90er Jahren geht die Richtung dahin, dass man auch gerade sagt: die Perspektive der sogenannten Knipser, also der privaten Amateure ist total wichtig, damit ist man auf Augenhöhe mit dem Besucher. Deswegen stellen wir ja auch ganz normalen Fotoalben, die halt irgendwelche Reisen von Familie Schmitz, die 1957 ihre erste Italienreise gemacht haben, aus, aber ganz viele unsere Besucher, die haben auch '57 oder vielleicht '58 ihre erste Italienreise gemacht und sind auch mit ihrem Käferchen über'n Brenner gefahren und teilen diese Erinnerung, wenn die das Fotoalbum sehen.

I: Das heißt die zweite Zusatzfrage „um Erinnerungen zu aktivieren“ ist mit einer der wichtigsten Punkte?

B: Genau, Wiedererkennung und Erinnerung oder Neugier, dann wird Interesse geweckt und man kann damit bei den Besuchern auslösen, dass sie den Text lesen und sich mit der Geschichte des Motivs befassen.

I: Wie gehen Sie mit Emotionalisierung um, also Fotos können stärker Emotionen auslösen, nutzen Sie das?

B: Ja natürlich, aber auch das muss man natürlich verantwortungsvoll nutzen. Wir wollen hier unsere Besucher nicht überwältigen, also Stichwort KZ-Fotos - große Frage. Also was muss man an Leid zeigen, um über die Verbrechen von NS aufzuklären? Brauchen wir dann immer Fotos aus Auschwitz? Fotos haben große Emotionalität, können Emotionalität auslösen, aber die Frage ist, ist das immer der richtige Weg? Das muss man sich ja fragen und bei manchen ist es aber der richtige Weg, also zum Beispiel das Minirock-Bild auf Ebene 4 neben dem Kleid von Uschi Nerke, das löst auch starke Emotionen aus und das ist aber ja dann positiv - aber man muss sich fragen in Bezug auf das Vermittlungsziel, was möchte ich dann in dem Moment bewirken, möchte ich hier das eben der Individualisierung, der Frauenbefreiung zeigen.

I: Zu den Wechselausstellungen: Was sind die Unterschiede zur Dauerausstellung? Also zur Dauerausstellung jetzt sowohl räumlich, also klar, das Foto steht da im Vordergrund, aber auch für Sie als Kuratorin der Unterschied zwischen Dauerausstellung und Wechselausstellung?

B: Es gibt keinen generellen Unterschied. Die einzige Sache, die man vielleicht sagen könnte, eine Dauerausstellung ist - schon wie der Name sagt - eben dauerhaft, die ist deswegen schon architektonisch anders gebaut. Wechselausstellungen geben uns die Möglichkeiten, auch mal ein bisschen gestalterisch, architektonisch zu experimentieren, weil wir einfach wissen, es ist nur für eine gewisse Zeit. Und wenn wir dann feststellen, das funktioniert nicht, dann wissen wir einfach, das machen wir nicht mehr in der Wechselausstellung. Aber so können wir eine Dauerausstellung nicht behandeln. Generell ist es so, dass alle Themen von Wechselausstellungen eigentlich Themen der Dauerausstellung vertiefen. Wir können nicht bei jedem Thema der Dauerausstellung in die Tiefe gehen, dann bietet halt die Wechselausstellung die Möglichkeit, das Thema mal in seiner ganzen Länge in mehreren Dimensionen auf jeden Fall aufzublättern.

I: Und ist das aber gleichzeitig nicht auch eine Herausforderung, eine rein fotografische Ausstellung zu machen, also die auch wirklich dann für Besucher ansprechbar zu gestalten?

B: Nein.

I: Wenn man an den Kunstbereich und White Cubes denkt...

B: ...dann kann es sein, dass die schlecht kuratiert sind. Ein guter Kurator hängt auch in einem White Cube die Fotografien so auf, dass man eben nicht an der Reihe langgeht und nach dem dritten Foto sagt „ja warum soll ich mir jetzt davon noch 20 andere schwarz-weiß Fotos in einem schwarzen Rahmen und weißen Passepartout angucken“? Man hat als Kurator einer fotografischen Ausstellung, egal was sie ausstellt, jede Möglichkeit in der Hand, die Ausstellung so interessant zu gestalten, dass man auch mit schwarz-weißen Fotos auf einer weißen Wand ganz viel Geschichte erzählen kann - indem man die im Cluster hängt oder so, wie auch immer, das liegt alles in der Hand des Kurators. Wenn man sich aber von rein ästhetischen Kriterien lenken lässt und denkt, man muss die klassische White Cube Ausstellung machen und alles einmal durchhängen, weil für mich die Ästhetisierung im Vordergrund steht, dann funktioniert es halt nicht.

I: Über die letzte Frage die haben wir jetzt eigentlich auch schon größtenteils mal besprochen, aber gibt es trotzdem noch Punkte, die Sie kritisch bei Fotografie sehen, wenn man sie ausstellt?

B: Ja, man muss sich jedes Foto, was man ausstellt, grundsätzlich kritisch angucken. Das zieht sich jetzt durch das ganze Interview: jedes Foto, was ins Haus kommt, muss man aus den unterschiedlichsten Kriterien kritisch angucken und kritisch hinterfragen. In welchem Zusammenhang wurde das Foto mit welcher Intention (also wenn wir das rausfinden können) gemacht und stimmt diese Intention und das Foto und der Autor selber damit über ein, können wir es deswegen zeigen? Wer hat das Foto gemacht mit welcher Intention, in welchem Kontext ist es vielleicht schon mal verbreitet worden; also jedes Foto muss, wie man jetzt historisch sagen würde, quellenkritisch ganz genau angeguckt werden und wenn man es dann doch verwendet, muss man diesen Kontext mitaufführen.

Transkription 3: Bereich Bildung, Dr. Simone Mergen (Direktorin für Bildung und Besucherservice im Haus der Geschichte), 10.03.2023, 12:30h.

Interviewerin: Welche Rolle spielen Fotos in der Ausstellung der Bildungsarbeit?

Befragte: In der Dauerausstellung hier im Haus der Geschichte spielen Fotografien insgesamt eine große Rolle und insofern arbeiten wir natürlich auch in Begleitungen (Anmerkung: Führungen im Haus der Geschichte) und den anderen Bildungsformaten mit diesen historischen Quellen.

I: Und gibt es im Haus der Geschichte konkrete Bildungsangebote rund um das Thema Fotografie, also Fotografie als Quelle oder als Zugang zu familiärer Erinnerung?

B: Nicht im dauerhaften Bildungsangebot zur Dauerausstellung. Ich würde sagen, es ist eher integriert, ich habe die Begleitung schon angesprochen, es kommt auf jeden Fall vor in vielen Impulsen innerhalb der didaktischen Materialien, wo auch immer wieder mit Fotos gearbeitet wird und wir machen manchmal, sei es als Ferienworkshop oder als besonderes Programm, auch Angebote, die sich speziell mit Fotografien beschäftigen. Ebenso, wenn wir Ausstellungen haben, die speziell nochmal einen Fokus auf das Thema Fotografie haben.

I: Spielt Altersdifferenzierung da auch eine Rolle in den Bildungsangeboten, also wird da konkret darauf geachtet?

B: Ja, es gibt die Familientour für Kinder und Eltern oder Großeltern, wo Fotografien eine Rolle spielen. Es gibt Materialien, die vor allen Dingen für die Zielgruppe ‚Schule‘ und auch ‚Schule/Sekundarstufe II‘ gedacht und konzipiert sind, dort spielen Fotografien eine Rolle. Und auch in den Angeboten für Erwachsene, sei es im Audioguide oder in anderen Postkartensets, da geht es darum, auch historische Fotografien wahrzunehmen.

I: Ich hab mich jetzt in einem Teilkapitel viel mit Emotionen auseinandergesetzt. Spielt das in der Bildungsarbeit bei Fotografien eine Rolle?

B: So pauschal ist es schwer zu sagen, denn es geht bei Fotografien genau wie bei vielleicht beim Bewegtbild natürlich darum, dass sie sehr starke Emotionen auslösen können und insofern, ja, arbeiten wir auch damit.

I: Können Sie Beispiele nennen?

B: Ich glaube, wichtig ist immer ein bisschen „wie groß begegnet mir das“, seien es Großfotos, Fotos im Originalformat oder Stichwort ‚Fotoalben‘, auch serielle Fotografien, Einschulungsfotos, die eher in Richtung „gibt es von mir auch, hier komme ich vor, ich kann mich hier vergleichen“ auslösen. Es gibt auch Fotografien, da fällt mir jetzt spontan ein, die sogenannten „Gammler“, da haben wir ein Foto bei dem Thema 1968, von der Seite sozusagen, wo Münchner Senioren und Seniorinnen ganz wütend diese jungen Leute mit langen Haaren im Englischen Garten betrachten, das sind Klassiker, die natürlich Emotionen auslösen. Bildikonen als ein anderes Beispiel: Conrad Schumann springt über Stacheldraht beim Mauerbau, oder die Kommune Eins beispielsweise, oder der Steinewerfer beim 17. Juni 1953, der sozusagen einen Pflasterstein auf sowjetische Panzer wirft, auch ein sehr dynamisches, sehr bewegendes Bild.

I: Bleiben wir mal beim Sprung. Der ist ja in der Dauerausstellung so dargestellt, dass er farblich herausspringt. Fotos, die bearbeitet worden sind - spielt das auch für die Bildung dann eine Rolle, also werden dadurch noch stärkere Emotionen bewusst gefördert?

B: Wenn es thematisiert wird in Bildungsprogrammen, dann würden wir das auf jeden Fall, oder ich fang mal anders an: der Vorteil an Fotografien ist ja, dass man mit solchen Bildern sehr niedrigschwellig arbeiten kann und da würden wir weniger ansetzen bei der Frage „wie haben die Ausstellungsmacher jetzt dieses Foto hier inszeniert“, wenn wir sozusagen niedrigschwellig sein wollen. Sondern eher Dinge wie „Sehen lernen“

trainieren, also einfache Bildbeschreibung, und davon abgeleitet kann man dann zielgruppenspezifisch überlegen, wollen wir jetzt über die Situation sprechen, wollen wir fragen, was war im Moment vorher passiert, was wird als nächstes passieren, wer fotografiert hier, ist es ein Zufall oder nicht, dass ein Fotograf in dem Moment anwesend ist. Von diesem einfachen Bildbeschreiben und Bildanalytischen, davon ausgehend kann ein Gespräch aufgebaut werden, oder man in einem didaktischen Materialformat erstmal wirklich gut hinschaut und dann erst solche Kontextualisierungsfragen stellen. Und dann finde ich, ist man eher eben (vielleicht Sekundarstufe II/junge Erwachsene) bei der Frage, warum wurde das eingefärbt, warum ist das hier so groß aufgezogen, warum dieser Ausschnitt, kann man das vergleichen mit einem Abdruck des Fotos in der Zeitung. Und ein persönliches Ursprungsfoto sieht nochmal anders aus, also das sind weiterführende Fragen.

I: Und werden Fotos im Bildungsbereich auch genutzt, um Erinnerungen zu aktivieren, das haben Sie eben eigentlich schon mal angesprochen, aber wie macht man das, was sind Ihre Erfahrungen dazu?

B: Also ich glaube, das eine sind sozusagen Fotos, wo man sagen kann, „sowas hab ich auch, so ein Motiv“, wie schon gesagt: Einschulung, Hochzeitsfotos, Weihnachten um den Familientisch. Wir sammeln ja auch sehr viele Fotoalben und Familienalben, also Laienfotografie im weitesten Sinne, die eignen sich dafür; das andere sind diese ikonischen Bilder, die man abrufen kann aus dem kollektiven Gedächtnis und sich erinnern kann: z.B. die Türme des World Trade Center: alle, die zu der Zeit schon gelebt haben, weil es ein globales mediales Ereignis war, werden sich eher über das Bild an den Moment erinnern als nicht. Wir haben uns in der jetzigen Dauerausstellung bewusst gegen diese Bilder entschieden, weil wir sie sehr überwältigend fanden und weil wir das eigentliche dreidimensionale Objekt, den Stahlträger, sozusagen zum Objektträger dieser Geschichte machen wollten, zusammen mit diesem sehr kleinen persönlichen Objekt eines Opfers dieses Terroranschlags. Es kommt immer ein bisschen darauf an, was man sozusagen erzielen will, und da würde ich jetzt sagen, behandeln wir Fotografien so wie viele andere Elemente, wie viele andere Medien für Geschichte, die wir benutzen in Abwägung unserer Vermittlungsziele und damit verbunden auch der Frage, wie emotional soll der Zugang hier sein, wie sachlich, wie informativ, wie stark auch in einem direkten Bezug von Besucherinnen und Besuchern.

I: Jetzt mal in Richtung Geschichtsdidaktik: da wird ja immer das Ziel formuliert, dass die Beschäftigung mit Geschichte zu einem reflektierten Geschichtsbewusstsein führen soll, also dass sich die Besucher*innen dann in der Lage sehen, sich kritisch mit der präsentierten Geschichte auseinandersetzen zu können. Dazu gehört Methodenwissen, das haben Sie eben auch schon mal kurz angesprochen: rein didaktisch im Schulunterricht lernt man dann, wie ein Foto als Quelle eben gehandhabt wird mit den klassischen Fragen von der Quellenkritik. Wie macht das Haus der Geschichte das?

B: Wir haben also unterschiedliche Optionen. Ich glaube, sehr intensiv kann ich als Beispiel nennen, haben wir das gemacht, weil wir eine ganze Ausstellungstrilogie hatten, die sich mit Bildern (also Bilder, die lügen, Bilder und Macht und die dritte war zu Bildikonen) und da haben Fotografien natürlich eine ganz zentrale Rolle gespielt. Und da ging es um genau um diese Bildkompetenz, diese quellenkritische Kompetenz auch zu fördern, dadurch, dass man insbesondere bei Fotografie klarmacht, natürlich ist es trotzdem ein komponiertes Bild, ein inszeniertes Bild, bei „Bilder lügen“ geht es sehr stark um bearbeitete Fotografien und gefälschte Fotografien - also das ist dann schon ein großes Anliegen, auch diese Kompetenz zu fördern. Für die neue Dauerausstellung planen wir das auch. Ich finde, für die Dauerausstellung ist es wichtig, dass das während des Besuchs so en passant passiert, wir sind ja ein Ort für eine erste Begegnung mit Zeitgeschichte, sind für eine erste Begegnung mit historischen Fotografien. Und von der Wirkung her gedacht ist es immer super, wenn wir im Grunde ein Erlebnis oder so eine Erfahrung erreichen und man dann sagt „Ach, da will ich jetzt vielleicht noch mehr wissen oder das nächste Mal, wenn mir das andere Thema begegnet, dann beschäftige ich mich nochmal damit, weil es spannend ist, das hat was mit mir zu tun“. Deshalb geht es uns im Moment sehr intensiv darum, solche Informationen - wer hat hier fotografiert, wer hat gefilmt, wie war die Situation, warum war dieser Ausschnitt dann später in der Presse oder wo auch immer – die intuitiv und en passant mitzuliefern und vielleicht an der einen oder anderen ausgewählten Stelle auch einen spielerischen Umgang damit zu ermöglichen „die Situation in anderen Bildhintergrund reinzuschieben“, wie ändert sich die Aussage, wenn man den Ausschnitt verändert, was können wir uns vorstellen oder können wir eine Serie zeigen, sozusagen der Moment davor/der Moment danach, also mit diesen Dingen auch da so, getreu unserem Ziel, sehr besucherorientiert, sehr besucherfreundlich, sehr niedrigschwellig so eine erste Beschäftigung damit zu ermöglichen

I: Also diesen „Flüchtigen Blick“ und dann sehr viel da reinfließen lassen, aber eben niedrigschwellig?

B: Genau, und wir sind nicht sozusagen der Schulunterricht, wir sind nicht der Ort für systematisches Lernen mit einer klaren Lernziel-Vorgabe, sondern wir können nur versuchen diese „Aha“-Momente auch anzubieten.

I: Das heißt - kurz gefasst - in der Dauerausstellung ist aktuell einfach kein Raum, im Vergleich zu den Wechsausstellungen, für Themen wie Fake News und Manipulation usw. gewesen oder gibt es da schon Beispiele, die das aufgreifen, das ist in den letzten Jahren doch einfach ein sehr großes Thema geworden oder?

B: Ich glaube, mir fällt keins ein. Fake News ist ja in jetzt im engeren Sinne ein jüngeres Thema und wird Teil der Überarbeitung sein. Womit wir arbeiten, sind zum Beispiel politische Bilder in der politischen Kommunikation, es geht ja immer darum, was ermöglicht diese Dauerausstellung, auch wenn es nicht explizit in der Ausstellung ausgesprochen ist, aber wir haben ja zum Beispiel zu jedem Bundestagswahlkampf Plakate und da kann man super herausarbeiten, wie von den Bildmotiven und den Fotos auf den Plakaten, wie eine Personalisierung von Politik stattfindet und dass die Themen, die Plakate in der früheren Bundesrepublik dominierten, abgelöst werden von Köpfen, von Gesichtern, das ist so ein Beispiel, wo ich sagen würde, das taucht immer wieder auf und im Grunde, wenn ich das so fokussiere, ist es so eine Stelle, wo mit Bild und Fotografie auch gearbeitet wird.

I: Thema Multiperspektivität durch Fotografien: Ist das ein Thema aktuell in der Dauerausstellung oder wird es in der neuen Dauerausstellung mehr Raum einnehmen?

B: Ja, allerdings würden wir nicht ausschließlich Fotografien als Mittel sehen, um Multiperspektivität herzustellen, sondern wir denken, wie entsteht etwas durch die Kombination aus unterschiedlichen Vermittlungsmedien, unterschiedlichen Geschichtsmedien, also seien es unterschiedliche Stimmen, Ego-Dokumente, Zeitzeugenvideos. Natürlich können es auch Fotografien sein, die aus unterschiedlichen Perspektiven auf eine Situation blicken oder auch Objekte und Fotografien, aus denen das heraus klar wird. Objekte können ja oft viele unterschiedliche Bedeutung haben und durch die Kombination mit einem Foto wird dann klar, okay jetzt geht es eher um diesen Aspekt oder im zweiten Foto jetzt geht es eher um einen zweiten Aspekt.

I: Und was sind für Sie niedrigschwellige Angebote, die man bei der Arbeit mit Fotografien einsetzen könnte, also wenn man auch an Partizipation denkt oder Gegenwartsbezug, gibt es da Beispiele?

B: Ja, ein paar hab ich schon angesprochen, Bildbeschreibung, Fotografien, die bestimmte Situation vermitteln, Nachstellen bis hin zu ins Rollenspiel gehen, vielleicht noch einen Schritt weiter vorne, noch niedrigschwelliger, die Größe natürlich, also wie raumbildend können auch Fotografien wirken - oder genau umgekehrt; sagen wir, wir haben hier den winzig kleinen Originalabzug und den inszenieren wir so auratisch, so kostbar, dass sozusagen der Erlebnismoment gerade dabei liegt: ganz nah herantreten, sodass ich das Gefühl habe, ich bekomme was ganz Exklusives gezeigt. Ich finde serielle Bildfotografieren im Einsatz auch immer super, um Prozesse oder Vergleiche oder Entwicklungslinien aufzuzeigen, also da gibt es auch ein ganz unterschiedliche Möglichkeiten.

I: Die Frage habe ich jetzt gar nicht im Interview gehabt, aber die ist mir gerade eingefallen: Digitalisierung, da gibt es ja dann auch unendlich viele neue Möglichkeiten, wie z.B. diese Mirror Pictures, wo man in ein Foto reinprojiziert wird. Ist das für die Museumspädagogik auch ein Thema, wo man sich nochmal genauer damit beschäftigen müsste?

B: Ja, weil durch die Möglichkeiten der Digitalisierung können wir im Grunde diese Erkenntnisprozesse oder diese Auseinandersetzung mit dem Foto und auch letzten Endes die Erfahrung „ok, dieses Foto ist nicht das Eins-zu-Eins-Realitätsabbild“ oder was nur einen dokumentarischen Charakter hat, sondern man kann damit arbeiten. Das können wir viel leichter erlebbar machen, als wenn ich das durch Fragen, Texte und Impulse transportieren muss, indem man es einfach tut und feststellt: ok, wie verändert sich das Bildmotiv dann, wie verändert sich die Wirkung.

Hiermit versichere ich **an Eides Statt**, dass ich diese Masterarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken und Quellen, einschließlich der Quellen aus dem Internet, entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Dasselbe gilt sinngemäß für Tabellen, Karten und Abbildungen.

— Diese Arbeit habe ich in gleicher oder ähnlicher Form oder auszugsweise nicht im Rahmen einer anderen Prüfung eingereicht.

Köln, 01.05.2023 Unterschrift: F. Hiltkebräu

—