

Obzor

Nové německé práce o fotografickém svědectví zločinů třetí říše

Cornelie Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945.*

Akademie Verlag, Berlin 1998, 266 stran.

Cornelie Brink, „Auschwitz in der Paulskirche“. *Erinnerungspolitik in Fotoausstellungen der sechziger Jahre.*

Jonas Verlag für Kunst und Literatur, Marburg 2000, 95 stran.

Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur.*

Hamburger Edition, Hamburg 2001, 1120 stran.

Klaus Hesse – Philipp Springer, *Vor aller Augen.*

Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz.

Klartext Verlag, Essen 2002, 216 stran.

I když historiografie vzala fotografii na vědomí jako svébytný historický pramen již před hojnou řádkou let, dlouho ji využívala převážně jako ilustraci. Výsledkem tohoto přístupu bylo časté nepečlivé a nekritické zacházení s historickým obrazovým svědectvím fotografie. Tato praxe ostatně stále není minulostí, jak ukazuje příklad velké fotografické výstavy o zločinech Wehrmachtu, která putovala v devadesátých letech minulého století po německých a rakouských městech. V její první verzi byly některé snímky zachycující zločiny spáchané sovětskými bezpečnostními orgány v Polsku a Pobaltí na začátku druhé světové války chybně považovány za doklad německých zločinů, což ale nebyl jediný skandál spojený s touto výstavou.¹⁾ Jiné příklady z německého prostředí posledních let ale ukazují, že i zde dochází k zásadní proměně ve vnímání fotografie jako svébytného historického pramene, jemuž není dále připisována pouze ilustrativní funkce. Tato změna je bezesporu spojena s velkou diskusí započatou v devadesátých letech minulého století o tom, jak a zda je možné vizuálně dokumentovat a popsat nacistické zločiny, tedy i šoa,²⁾ a tím

1) K tomu viz např. Miriam Y. A r a n i, „Und an den Fotos entzündete sich die Kritik.“ *Die „Wehrmachtsausstellung“, deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-quellenkritischer Sicht.* „Fotogeschichte“ 22, 2002, č. 85/86 (září – prosinec), s. 97 – 124.

2) Autor recenze používá hebrejský termín šoa (katastrofa, velká katastrofa, zničení) namísto běžně používaného termínu holocaust (převzato z řecké verze bible /Septuaginty/ překládající hebrejské slovo olah, tj. doslova „co je obětováno“, jako holocaust, tj. obětina strávená ohněm), neboť holocaust implikuje teologické ospravedlnění židovské tragédie jako „božího trestu“ či vykoupení padlého lidstva skrz mučednickou smrt Židů. Termín holocaust začala užívat část židovského společenství v 50. letech 20. století pro vystižení jedinečnosti židovské katastrofy z let 1939 – 1945. Termín Holocaust s prvním velkým písmenem na začátku pro vystižení této jedinečnosti se pak stal běžným nejprve v anglosaském světě, odkud se dále rozšířil. Proti „efektu Holocaust“, který začal silně působit po uvedení televizního seriálu HOLOCAUST (r. Marvin Chomsky, 1978) v americké televizi na konci 70. let 20. století, se v roce 1982 postavil Alain Finkielkraut, neboť podle něj, si „od nynějška spojujeme genocidu se zavádějícím slovem. Můžeme jen doufat, že jeho význam byl zapomenut a že úplně nezkreslí realitu, již označuje“.

je učinit přístupnější nejen odborné ale i širší veřejnosti.³⁾ V jejím pozadí stojí to, co se někdy označuje jako „amerikanizace šoa“⁴⁾ a co našlo své zhmotnění v muzeu šoa ve Washingtonu (United States Holocaust Memorial Museum), ve známé knize amerického historika Daniela Goldhagena o Hitlerových ochotných katech⁵⁾ a ve filmu Stevena Spielberga SCHINDLERŮV SEZNAM (1993). Společným podstatným znakem této „amerikanizace“ šoa je přesvědčení o „zobrazitelnosti“ (zpodobnění, vyličení) šoa a podle Stefana Krankenhagena spočívá jeho význam v tom, co neguje – „neguje problematizaci ‚zobrazitelnosti‘ (zpodobnění, vyličení) šoa jako imanentní reflexe vlastního výrazu“.⁶⁾ Narativní prostředky tohoto nového přístupu pak odsouvají autentická svědectví jako konstitutivní prvek uchopitelnosti šoa do pozadí, byť z nich profitují, a tím dochází k tomu, že fiktivní historie zničení Židů získává predikát autentičnosti. Jiní autoři, jako například Joachim Paech, spojují správně tento problém i s otázkou „pravdivosti“ historických fotografických dokumentů a konstatují, že díky nahrazování autentických vzpomínek obrazy se neúplná obrazová reprezentace šoa zaměňuje za celou realitu a díky mediálnímu užití těchto obrazů se tak upevňuje fiktivní historická realita.⁷⁾

V případě nejnovější německé historiografie, jejíž zájem o toto téma prohloubila nejen zmíněná výstava o zločinech Wehrmachtu, ale i řada nových filmových zpracování šoa,⁸⁾ které jen potvrzují, jak silně je naše paměť formována obrazy, jimiž jsme každodenně mediálně zasypáváni, takže můžeme právem hovořit o „mediálním fetišismu“, se studium této nové vizualizace nacistických zločinů spojilo se zkoumáním tzv. „kultury paměti“ (Erinnerungskultur) třetí říše. To vyústilo během posledních šesti let v řadě pozoruhodných prací věnovaných právě této paměti (a jejím proměnám a zacházení s ní) uchovávané v dobovém fotografickém svědectví o zločinech třetí říše.⁹⁾

Viz Alain Finkelkraut, *L'Avenir d'une négation: réflexion sur la question du génocide*. Édition due Seuil, Paris 1982, s. 82. Francouzští autoři pak začali na místo termínu holocaust používat ve stejném významu termín šoa po uvedení známého filmového dokumentu Clauda Lanzmanna.

- 3) Této diskusi předcházela diskuse vyvolaná na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století především uvedením amerického televizního seriálu HOLOCAUST ve Spojených státech a v západní Evropě, které nastolovalo otázku reflexe mediálního zpodobňování šoa a způsobů jeho interpretace. Za reflexi této „první“ diskuse a odpověď na ni je možné považovat knihu Jamese E. Younga z roku 1988 *Writing and Rewriting of the Holocaust* (německy *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt a. M. 1992), v níž se autor zabývá především tím, jak je možné zprostředkovat v různých dílech paměť těch, co šoa přežili, jako jediné autoritativní svědectví o této katastrofě. Young, jehož kniha patří do dnešní doby ke standardním dílům na toto téma, se neomezuje pouze na způsob prezentace šoa, ale sleduje i to, za jakých okolností a z jakých důvodů se šoa ztvárňuje, přičemž k „textům“ šoa počítá jak literární díla a všechny ostatní texty, tak filmy všech žánrů, divadelní hry, fotografie i památníky a muzejní expozice šoa.
- 4) Za její počátek můžeme považovat uvedení již zmíněného televizního seriálu HOLOCAUST z roku 1978.
- 5) Daniel Goldhagen, *Hitlerovi ochotní kati. Obyčejní Němci a holocaust*. Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 1997.
- 6) Stefan Krankenhagen, *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*. Böhlau Verlag, Köln 2001, s. 196.
- 7) Viz Joachim Paech, *Ent/setzte Erinnerung*. In: Sven Kramer (ed.), *Die Shoah im Bild*. Richard Boorberg Verlag, München 2003, s. 18 – 25.
- 8) Německé historiografické reflexi filmového zpracování šoa se hodlá recenzent věnovat v samostatném příspěvku.
- 9) Studium otázek spojených s proměnami kolektivní i individuální paměti v různých časových obdobích a v širokém tematickém záběru, tedy nejen ve vztahu k dějinám třetí říše, dnes již tvoří nepřehlédnutelný proud v moderní německé i neněmecké historiografii. Z velké řady prací na toto téma viz např. Daniel Levy – Natan Sznaider, *Erinnerung om globalen Zeitalter. Der Holocaust*. Suhrkamp,

Ještě před tím, než se budeme těmito pracím věnovat, je ale potřeba uvést, že v metodologické rovině byl tento nový přístup k historickému svědectví dobové fotografie „kodifikován“ v roce 1999 na konferenci o fotografii jako historickém prameni uspořádané hamburským Institutem für Sozialforschung, kde byla stanovena základní vědecká kritéria pro zacházení s historickými fotografickými materiály.¹⁰⁾ Podle nich je důležité nejen samotné obrazové sdělení zkoumané fotografie, ale současně by měly být zdokumentovány i její původ, motivace jejích tvůrců, způsob jejího využití a její oběh. K uveřejnění fotografie by pak nemělo docházet bez uvedení údajů o jejím autorovi, místu jejího uložení, její místní a časové identifikaci a souvislostech jejího vzniku. Příklad fotografické výstavy *Tábor – obrazová paměť nacistických koncentračních a vyhlazovacích táborů* pařížského historika fotografie Clémenta Chérouxe prezentovaná nejprve v Paříži a poté od 7. dubna do 3. června loňského roku v muzeu fotografie v německém Winterthuru ukazuje, že tento nový přístup k obrazovému svědectví fotografie nezůstal jen u proklamací a nachází své praktické uplatnění i mimo vědeckou komunitu.

Výstava zahrnovala fotografie z let 1939 až 1999 a to v rozpětí od autentických snímků až po jejich pozdější umělecká ztvárnění a jejímu autorovi a jeho spolupracovníkům nešlo pouze o historickou dokumentaci nacistických táborů, ale současně o zpracování a analyzování „obrazové paměti“ shromážděných fotografií. Prošli proto velké množství fotografického materiálu a fotografie vybrané pro samotnou výstavu zpracovali s nárokem na jejich největší historickou přesnost, neboť si dobře uvědomovali, že s ubývajícím autentickým svědectvím těch, co přežili nacistický táborový teror, budou nadále zprostředkovávat jeho hroznou realitu už jen dochované obrazy. A tento fakt klade pochopitelně mnohem větší nároky na zacházení s dobovými fotografiemi, u nichž je důležité se ptát i na jejich vlastní historii, kdy a kým byly pořízeny, za jakých podmínek a s jakým záměrem. Jak nevyhnutelný je tento přístup, ukázali autoři výstavy na příkladu velké řady nepochopení a omylů při konkrétním určování a zařazování řady známých fotografií z nacistických táborů, které po desetiletí určovaly a i nadále budou určovat naše představy o nacistickém teroru a jeho podobách a rozsahu. Jako jeden z velké řady takových příkladů špatného zařazování a mylné interpretace dobových snímků uvedme známé fotografie z Bergen-Belsenu, na nichž hrne buldozer hromady mrtvol do hromadného hrobu. Tento obraz, který je od konce druhé světové války velmi často chápán jako symbol nacistického průmyslového vraždění a najdeme ho skoro ve všech obrazových publikacích o druhé světové válce, ale ve skutečnosti ukazuje zcela něco jiného, totiž to, že spojenci pohřbívali po osvobození Bergen-Belsenu mrtvolu vězňů, aby zabránili epidemii. Jak výstižně napsal autor výstav Clément Chéroux, to, co tento obraz dokumentuje, je protikladem toho, co symbolizuje. A tato slova také přesně vystihují úskalí spojené s ikonografií „zničení“, s veřejným zacházením s obrazy dokumentujícími nacistické zločiny. I když jsou pevně zakotveny v naší historické paměti, zůstávají nutně nepřesné, protože žádný z nich nemůže zprostředkovat přístup ke skutečným událostem. O to více je důležité jejich pečlivé a kritické „čtení“.

Stejně téma také spojuje Chérouxovu výstavu s prací freiburské autorky a v současnosti již známé historičky fotografie Corneliie Brinkové *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Kniha Corneliie Brinkové, která

Frankfurt a. M. 2001; Alon Confino – Peter Fritzsche (ed.), *Work of Memory. New Directions in the Study of German Society and Culture*. University of Illinois Press, Urbana 2002; Norbert Frei – Volkhard Knigge (ed.), *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. C. H. Beck, München 2002; Konrad H. Jarausch – Martin Sabrow (ed.), *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*. Campus Verlag, Frankfurt a. M. 2002; Claudia Lenz – Jens Schmidt – Oliver von Wrochem (ed.), *Erinnerungskulturen im Dialog. Europäische Perspektiven auf die NS-Vergangenheit*. Unrats Verlag, Hamburg 2002.

10) K tomu viz „Fotogeschichte“ 19, 1999, č. 74; „Der Archivar“ 52, 1999, č. 4.

vychází z její dizertační práce, ale byla publikována o pět let dříve, v roce 1998, a patří k novým významným pracím nejen německé historiografie o dějinách fotografické recepce nacistických zločinů. Za jakýsi pandán, či snad v jistém smyslu za předchůdce této práce, můžeme považovat o rok dříve ve Spojených státech nakladatelstvím Indiana University Press vydanou práci americké autorky Dagmar Marnouowé *Germany 1945: Views of War and Violence* (1997).¹¹⁾ Ta se ovšem na rozdíl od textu Cornelia Brinkové nevěnuje rané poválečné fotografické recepci nacistických zločinů a jejímu místu a proměnám v německé poválečné kolektivní paměti, ale analyzuje fotografické svědectví o konci války v Německu pořízené americkými válečnými fotografy z tzv. *Us Army Signal Corps*, respektive rozkrývá napětí mezi zřejmým a skrytým v těchto fotografiích. Snaží se najít odpověď na otázku, do jaké míry snímky zachycující „objektivní“ realitu německé porážky a současně dokládající spojenecké vítězství a osvobození německé společnosti z područí teroristického režimu, v sobě současně skrývají opačné vnímání této reality samotnou německou veřejností. To, co bezesporu inspirativní práce obou autorek spojuje, je nejen jejich přístup k fotografii jako historickému prameni v duchu výše uvedených metodických kritérií a suverénně zvládnutá ikonografická analýza studovaných fotografických obrazů, ale také důraz na jejich čtení v širokém kontextu dalších dobových pramenů (dobového tisku, literatury, deníků, vzpomínek korespondence, úředních zpráv apod.), díky němuž jejich texty dalece překračují horizont dějin fotografie a představují současně významný příspěvek k moderním německým, respektive evropským dějinám.

Cornelia Brinková se nejdříve věnuje kontextu, v němž byly pořízeny v rozmezí od dubna do června 1945 převážně spojeneckými fotografy první snímky v osvobozených koncentračních táborech a zkoumá jejich funkci v rámci poválečné „vizuální denacifikace“ organizované západními spojenci. Dále zjišťuje, jakou roli sehrálo fotografické svědectví během Norimberského procesu v letech 1945 – 1946 a v procesu s osvětimskými dozorci ve Frankfurtu nad Mohanem v letech 1963 – 1965, zkoumá recepci jedné z prvních obrazových knih o šoa od Gerharda Schoenberga *Der gelbe Stern* (Hamburg 1960, nově 1982) v německém prostředí, která silně ovlivnila poválečné vnímání šoa v německé Spolkové republice, a nakonec analyzuje pedagogické využívání fotografií z koncentračních táborů v muzejní a výstavní praxi.

Autorkou zvolený diskursně-analytický přístup se odráží v hlavní tezi její práce vycházející z tvrzení, že v rozpornosti domněle autentických historických dokumentů zachycujících historické dění můžeme najít stopy těchto událostí. Studium veřejného zacházení s fotografickým svědectvím o nacistických zločinech je pak podle ní důležité proto, že jen díky analýze souvislostí mezi jejich obrazovým sdělením, jejich uveřejňováním, a jejich recepcí je možné postihnout i jejich historický rozměr. Za to, že nevypovídají pouze samy ze sebe, může jejich „čtení“, které je určeno publikačními médii, v nichž jsou zpřístupňovány – novinami, ilustrovanými magazíny, obrazovými publikacemi, plakáty, výstavními katalogy, muzejními prezentacemi a také jejich promítáním v soudních síních a prezentováním jako důkazů obžaloby. Jejich celková analýza nemůže být navíc úplná, pokud by se opomenulo to, kdo je jejich původcem, producentem a uživatelem i konzumentem a také je důležité zkoumat i funkci různých písemných materiálů, k nimž na prvním místě patří vedle doprovodných textů texty k samotným fotografiím. Její srovnání obrazů z koncentračních táborů s ikonami pak naznačuje, že fotografie nacistických zločinů sice stejně jako náboženská ikonografie zachycují samotné události, ale současně je pouze naznačují a skrývají v sobě těžko vyslovitelné tajemství. Autorkou použitý termín „ikony zničení“ (*Ikonen Vernichtung*) pro obrazy

11) Německé vydání, pro něž sama autorka svůj původní text přeložila, bylo publikováno ve stejném roce, tedy v roce 1997 jako *Ansichten von Deutschland (1945). Kriegs und Gewalt in der zeitgenössischen Photographie*. Stroemfeld Verlag, Basel – Frankfurt a. M. – Stroemfeld 1997.

nacistických zločinů je tak výstižnou metaforou faktu, že žádná fotografie ani jiné vizuální obrazy nemohou zprostředkovat skutečnou podobu nacistického teroru, tedy ani skutečný obraz šoa, a jejich funkci je proto třeba chápat především jako morální apel.

Na pozadí takto přesně definovaného metodologického přístupu k zvolenému tématu Cornelia Brinková předkládá přesvědčivý obraz poválečného zacházení s raným autentickým obrazovým svědectvím o poměrech v nacistických koncentračních táborech, kterému zpočátku nevěnovalo spojenecké velení ani veřejnost jejich zemí velkou pozornost. V posledních měsících války totiž dostávalo přednost aktuální zpravodajství o průběhu posledních bojů v Evropě. V kontextu oslav konce války pak také podle autorky zapadlo i osvobození vyhlazovacího tábora v Osvětimi-Birkenau. Situace se změnila až v okamžiku, kdy byli spojenci fotografové, jejichž motivaci autorka sleduje, pověřeni obrazově zdokumentovat poměry v osvobozených táborech, a jejich snímky měly být využity v rámci tzv. „vizuální“ denacifikace německé společnosti. Její neúspěch spatřuje autorka v tom, jak rozporuplně bylo s těmito snímky zacházeno. Jejich zveřejněním měli být řadoví Němci konfrontováni s válečnými zločiny a mělo u nich dojít k navození pocitu lítosti a současně viny či spoluviny, které měly v rámci kolektivních představ o přátelství a nepřátelství fungovat jako rozdělující moment mezi vítězi a poraženými. Otiskování i těch nejhorších obrazů násilí v novinách a jejich vyvěšování na veřejných místech s dovětkem „to je Vaše vina“ mělo působit kolektivně, ale velmi často se tato praxe změnila v pouhou zvědavost přihlížejících hraničící se senzací. Původní spojenecký záměr takto morálně apelovat na německou veřejnost se míjel účinkem. Německá veřejnost byla sice zaskočena, ale současně si začala vytvářet obranné mechanismy projevující se nápadnou chladností při prohlížení fotografií a nezřídka ústící ve stereotypní konstatování řadových Němců, že to co vidí, se v jejich okolí nedělo. „Vizuální“ denacifikace tak nebyla úspěšná, neboť německá veřejnost „nečetla“ zveřejněné obrazy zločinů tak, jak spojenci očekávali. V této souvislosti je škoda, že autorka si neklade otázku, do jaké míry mohlo být kolektivní povědomí německé poválečné společnosti poznamenáno tím, že v prvních letech existence třetí říše, byla konfrontována s tehdy v tisku hojně publikovanými fotografickými reportážemi z Dachau a dalších koncentračních táborů, které propagandisticky líčily tyto tábory jako místa převýchovy politických odpůrců a ne jako místa teroru.

Cornelie Brinková ve vyjmenovávání motivů, které vedly spojence ke zdokumentování poměrů v osvobozených koncentračních táborech, nezapomíná ani na to, že vedle potřeby konfrontovat Němce se spáchanými zločiny, byly pořízené snímky určené i k tomu, aby hlavně americké veřejnosti odůvodnily americkou účast ve válce prezentovanou nyní jako boj za záchranu civilizace. Sledování toho, jak byla tato obrazová dokumentace využívána obžalobou v průběhu Norimberského procesu a pozdějšího frankfurtského osvětimského procesu, pak autorka využívá k interpretaci proměňujících se zájmů, jejichž prostřednictvím byla v především poválečné německé Spolkové republice fotografická vizualizace nacistické minulosti rozšiřována a recipována. V tomto bodě se její bezesporu přelomová práce věnovaná veřejnému poválečnému zacházení s obrazovou pamětí nacistických zločinů spojuje s její další prací, věnovanou pro změnu dvěma prvními velkými fotografickými výstavám o varšavském ghettu a Osvětimi (*Osvětim – obrazy a dokumenty*) uspořádaných v letech 1963 a 1964 ve Frankfurtu nad Mohanem v kostele sv. Pavla, místu zasedání známého frankfurtského sněmu z let 1848 – 1849.

Její tentokrát rozsahem menší studie „*Auschwitz in der Paulskirche. Erinnerungspolitik in Fotoausstellungen der sechziger Jahre*“, čítající „pouhých“ 95 stran oproti 266 stranám první knihy a publikovaná dva roky po „Ikónách zničení“, v roce 2000, se na příkladu dvou uvedených fotografických výstav zabývá problémem zpracování forem vzpomínek uložených v dobových fotografiích jako specifických stop účasti, pachatelství a viny a současně analyzuje samotnou dramaturgii obou výstav. Cílem tohoto přístupu je autorčina snaha vyložit, jakým způsobem tyto výstavní

podniky přibližovaly a vykládaly šoa veřejnosti tehdejší Spolkové republiky. To, že tak činí i s přihlédnutím k průběhu jejich příprav a k jejich tehdejším politickým konotacím, jen prohlubuje celkové vyznění celého textu.

Jak výstava o varšavském ghettu tak hlavně výstava o Osvětimi, konané ostatně ve zjevné spojitosti s v letech 1963 – 1965 probíhajícím procesem s osvětimskými dozorci ve Frankfurtu nad Mohanem, podle Corneliie Brinkové zastávala intencionalistickou interpretaci šoa¹²⁾ a otázku viny za vyvraždění Židů personalizovala v duchu Norimberského procesu. Jako jednotliví vrazi byli identifikováni členové SS souzení ve frankfurtském procesu, jak dokazovaly jimi pořízené fotografie přímo v Osvětimi a prezentované v rámci výstavy. Vedle toho výstava jen okrajově tematizovala postoje německé společnosti jako takové a třetí říši zpodobnila jako stát, v němž byl jakýkoliv odpor nemožný a trestal se smrtí. Celková instalace osvětimské výstavy, v níž byly použity fotografie v nadživotní velikosti doprovázené citáty ze známého filmového dokumentu Alaina Resnaisa o koncentračních táborech NOC A MLHA (1956), a která více než výstava o varšavském ghettu využívala i originální předměty umístěné ve vitrínách před fotografiemi, pak podle autorky odrážela reflexi morálního a právního diskursu o německých válečných zločinech převažujícím v tehdejší veřejném mínění Spolkové republiky. Prostřednictvím fotografií pořízených samotnými vrahy na místě činu, které vizuálně prezentovaly jejich oběti jako anonymní masu, vystupovala Osvětim a šoa jako „kabinet hrůzy“, jak o obou výstavách referoval dobový německý tisk, jako něco, co není možné normálním svědectvím a důkazy doložit, a tím pádem ani pochopit. Uveřejnění snímků jednotlivých vrahů navíc posilovalo alibi řadových Němců o jejich údajné nevině.

Kromě nevědeckého zacházení s vystavenými fotografiemi, které byly z velké části převzaty z řady publikací, aniž by byl blíže uveden jejich původ, se Corneliie Brinková zamýšlí s odkazem na nacistický původ většiny vystavených fotografií i nad otázkou, jak je možné vizualizovat židovské oběti, aniž by tím byly reprodukovány antisemitské stereotypy nacistů. Východisko z tohoto úskalí, jemuž neušly ani uvedené výstavy vizuálně zdůrazňující vnějškovou odlišnost Židů a pojímající jejich oběť zřetelně v náboženském duchu, spatřuje v přístupu uplatněném Claudem Lanzmannem v jeho osmihodinovém filmovém dokumentu SHOAH (1985), tedy v nahrazení těchto stereotypně používaných obrazů Židů a jejich utrpení individuální zkušeností pronásledovaných, které nenabízí vrahům žádné východisko a umožňuje snadnější identifikaci s oběťmi.

Vedle analýzy samotné dramaturgie obou výstav a jejich obrazové roviny je neméně pozoruhodné i Corneliie Brinkovou zachycené dobové pozadí jejich vzniku a průběhu i politické souvislosti,

12) Především do 70. a 80. let 20. století spadá velká historiografická diskuse o charakteru režimu třetí říše a tím i o kořenech a podobě šoa známá jako „spor“ tzv. intencionalistů a funkcionalistů. Zatímco tzv. intencionalisté zastávali a zastávají tezi o Hitlerovi jako ideologickém vizionáři s předem daným a již v *Mein Kampf* jasně formulovaným agresivním programem německé expanze, tedy i pronásledování a vyhubení Židů, k tzv. funkcionalistům patří ti, jež se naopak drží teze o Hitlerovi jako bezzásadovém oportunistovi využívajícím momentální situace k prosazování tradičních německých expanzivních cílů, byl s ideologickým nádechem antidemokratismu, antisemitismu a antibolševismu. Tento druhý směr našel své východisko ve strukturalisticky orientovaném přístupu, jenž se soustředil na analýzu fungování režimu třetí říše a jeho struktur, a dospěl k poznání, že není možné hovořit o jasné kontinuitě Hitlerova zahraničněpolitického programu, neboť nacistická expanze byla výrazem nekontrolovatelné dynamiky režimu třetí říše a působení radikalizujících se odstředivých sil uvnitř nacistického hnutí a vládních kruhů. Šoa pak nebylo výsledkem Hitlerova naplánovaného rasového programu, ale reakcí na neúspěšnou válku na východní frontě provázenou rostoucí brutalitou. K tomu viz např. Ian Kershaw, *Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1999 (3. přepracované vydání), zejm. s. 112 – 244.

které výmluvně dokládají způsob zacházení s minulostí třetí říše a jejími zločiny v první polovině šedesátých let minulého století v tehdejší Spolkové republice. Podnětem k první výstavě o varšavském ghettu z roku 1963, jejíž zahájení se krylo se zahájením frankfurtského procesu s osvětlimskými dozorci, se stala obdobná polská výstava uskutečněná k dvacátému výročí povstání ve varšavském ghettu, neboť podle bonnských vládních míst nebylo možné nechat výklad německých zločinů pouze na komunistické vládě ve Varšavě. Tehdejší bonnské ministerstvo zahraničí jako iniciátor celé akce se ale cíleně drželo v pozadí a koncepci výstavy a její přípravu přenechalo Svazu demokratických odbojářů a pronásledovaných. Podle autorky měl být tento postoj signálem pro zahraničí, že se Spolková republika a její občané již úspěšně vyrovnaly s vlastní temnou minulostí, jak to ostatně ochotně tvrdil i tehdejší západoněmecký tisk. Okolnosti příprav a průběhu této výstavy, stejně jako výstavy o Osvětimi z roku 1964 konané ve Frankfurtu na stejném místě z iniciativy Frankfurtského svazu pro lidové vzdělávání, ale dokládají něco jiného. Tiskový a informační úřad spolkové vlády v Bonnu kritizoval výstavu za její údajnou levicovost a samotná podoba výstavy byla kritizována mimo jiné kvůli připomenutí komentáře Hanse Globkeho, v padesátých letech státního sekretáře úřadu spolkového kancléře Konráda Adenauera, k norimberským zákonům z roku 1936 či prezentace patentu firmy Topf a synové z roku 1943 na spalování mrtvol. Konflikty a skandály pak provázely i osvětlimskou výstavu, která se měla stát podle jejích organizátorů čistě německou záležitostí. Z tohoto důvodu také nepronasl zahajovací řeč bývalý osvětlimský vězeň a předseda Mezinárodního osvětlimského výboru Robert Waitz, ale známý německý spisovatel a historik Eugen Kogon. Kromě toho protestovali proti vystavení fotografií obžalovaných z frankfurtského „osvětlimského“ procesu a svědectví z obžalovacího spisu obhájci obviněných s odůvodněním, že jde o ovlivňování průběhu procesu. Odstranění těchto fotografií z výstavy, byť byly mezitím uveřejněny i v tisku, ale nebylo jediným úředním zásahem do průběhu obou výstav. V katalogu k výstavě o varšavském ghettu byl zase zkrácen jeho úvodní text z pera Ericha Kubyho, kritizující odmítavý postoj bonnské vlády vůči existenci Německé demokratické republiky. Líčení těchto „podivných“ a skandálních okolností provázejících obě fotografické výstavy nijak nepotlačuje autorčin původní záměr analyzovat stopy vzpomínek na spáchané zločiny v samotné obrazové paměti dobových fotografií. Tato „kontextualizace“ naopak prohlubuje jejich „čtení“ a činí tak i z této její rozsahem nevelké knižní studie další důležitý příspěvek k podobám veřejného zacházení se vzpomínkami na nacistické zločiny v poválečné Spolkové republice.

S neméně stejnou ambicí jako Cornélie Brinková se chopil zpracování a analýzy obrazových dějin šoa a jejich role v proměňující se „kultuře paměti“ poválečné Spolkové republiky ve své dizertační práci *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur* i Habbo Knoch. Její knižní podoba z roku 2001 čítající omračujících 1120 stran textu se sice věnuje fotografické reprezentaci šoa v tištěných médiích Spolkové republiky let 1945 až 1968, ale její tematický záběr je ve skutečnosti mnohem širší než napovídá samotný název. Zacházení nejen s obrazovou pamětí šoa v poválečné západoněmecké veřejnosti bylo totiž úzce spojeno s celkovým přístupem k výkladu druhé světové války jako takové, a proto se ani Habbo Knoch nemohl ve své práci vyhnout historii její recepce v prvních letech existence Spolkové republiky. Z tohoto důvodu proto nutně pracuje nejen se samotnými obrazovými materiály, tedy s fotografiemi, ale současně s dalšími prameny – dobovým tiskem, populárními obrazovými časopisy, historickou literaturou, učebnicemi i beletrií. Je tedy možné jeho práci chápat též jako obsáhlý příspěvek k historii populární kultury Spolkové republiky padesátých a šedesátých let minulého století.

Samotné analýze proměn vzpomínek na šoa v poválečné Spolkové republice předchází autorův úvodní exkurz do historie zobrazování násilí a smrti zahrnující známé Goyovy kresby z doby napoleonských válek, proměnu ikonografie násilí a smrti za první světové války i obrazy válečných zločinů z let 1939 – 1945. A zde také začíná vlastní jádro Knochova výkladu. Jeho první část se

věnuje stejně jako „Ikony zničení“ Corneliie Brinkové neúspěchu poválečné spojenecké „vizuální“ denacifikace, která sice uvedla v prvních poválečných měsících do oběhu velké množství fotografií německých zločinů, ale jejich účinek byl u řadových Němců podle Knocha opačný. Místo navození kolektivních pocitů viny a odpovědnosti za hrůzné činy došlo k jevu, pro který používá označení „vizuální amnestie“. Německá společnost tyto obrazy prostě vytěsnila ze své paměti a tento stav měl přetrvávat do počátku padesátých let. V jejich dalším průběhu pak podle autora sice není možné hovořit o paušálním mlčení západoněmecké společnosti o nacistické minulosti, ale přesto se na místo aktivních vzpomínek prosazovalo její ospravedlňování, zamlčování a zlehčování. Vizualně se fotografie zločinů vrátily do knih, školních učebnic a novin i populárních časopisů, ale válečné obrazy se prolínaly s obrazy zločinů, a tím docházelo ke stírání rozdílů v utrpení mezi oběťmi hromadného vraždění a řadových německých vojáků. Novou fází vizualizace nacismu a jeho zločinů přinesla šedesátá léta, kdy proběhly první fotografické výstavy věnované šoa a vedle tištěných médií a rozhlasu začal být patrný i vliv televize. Ztotožnění masových zločinů s tvářemi Adolfa Eichmanna, velitele osvětimského tábora Rudolfa Höße či dozorců z Osvětimi souzenými ve frankfurtském procesu ale dále usnadňovalo veřejnosti Spolkové republiky zbavovat se vlastní odpovědnosti za tyto zločiny. V této době hojně citované obrazy koncentračních a vyhlazovacích táborů se transformovaly v symboly moderního průmyslového vraždění a hlavní obrazovou ikonou nacistických zločinů jako takových se stala Osvětim-Birkenau. Její chápání jako výsledku spojení rasismu s technikou a s destruktivními silami moderní industriální společnosti pak napomáhalo v tehdejší německé prostředí vnímat nacistické zločiny nejen jako německé selhání, ale současně jako selhání moderní evropské společnosti jako takové. To umožňovalo německé veřejnosti cítit se jako osudové národní společenství obětí. Tento její ambivalentní postoj k nacistické minulosti byl patrný po celá šedesátá léta a první vážnou ránu mu zasadila až první velká generační krize Spolkové republiky v roce 1968.

I když se Knochova rozsáhlá práce věnuje fotografické recepci šoa ve Spolkové republice v prvních poválečných desetiletích, na rozdíl od prací Corneliie Brinkové zastihuje ikonografickou analýzu samotného obrazového materiálu detailní analýza jeho využívání v tištěných médiích a knižních textech různého žánru a kvality a jejich „kontextualizace“ v diskursu „kultury paměti“ a „politiky minulosti“ (Vergangenheitspolitik) Spolkové republiky. Navrch tím získává analýza jazykového podání šoa a vzpomínek na něj, byť analýza přesvědčivá a autorův původní záměr učinit transparentní naraci fotografií nacistických zločinů obíhajících v tištěných západoněmeckých médiích nejen obsahově a rétoricky, ale i ikonograficky, je tak splněn pouze z části. Na půli cesty zůstává v této souvislosti i Knochovo úsilí překročit metodologický horizont „Ikon zločinů“ Corneliie Brinkové. Autorova kritika Brinkovou používaného pojmu „ikona“ se omezuje pouze na jeho vnější aspekty, na aspekt „kanonizace“ používaných obrazů násilí. Tím pomíjí rozličné dimenze vytváření a působení obrazových symbolů, které Brinková ve své analýze rozvádí a dokládá na konkrétních příkladech jejich využití v památnících šoa. Používání termínů „fetiš“ a „symbolický obraz“ na místo „ikony“ pak působí poněkud uměle, navíc, když sám autor na mnoha místech hovoří o „kánonu nejčastěji používaných symbolických obrazů“. Ke Knochově práci je pak možné mít i některé věcné výhrady. Například překvapivě nerecipuje studii zmiňované Corneliie Brinkové o fotografických výstavách o varšavském ghettu a Osvětimi konaných v letech 1963 a 1964 ve Frankfurtu nad Mohanem. Kdyby tak učinil, těžko by mohl dojít k závěru, že na rozdíl od vražd Romů či ruských válečných zajatců upozaďovaly židovské oběti. Jak víme právě díky uvedené studii Corneliie Brinkové, nedostatkem obou výstav nebylo to, že by se málo věnovaly Židům a jejich utrpení, ale to, jakým způsobem byly židovské oběti obrazově inscenovány. Není také jasné, jaké důvody vedou Habbo Knocha k pochybování o autenticitě jednoho z nejznámějších fotografických pramenů k dějinám

Osvětimi-Birkenau, albu fotografií SS ze selekcí vězňů přivážených do Birkenau, známé jako *Lili Jacob's Album*¹³⁾.

Předností Knochova rozsáhlého textu významně rozšiřujícího již řadu existujících prací o postoji Spolkové republiky k minulosti třetí říše,¹⁴⁾ zůstává především jeho rozsáhlá pramenná základna. Ta autorovi umožnila vylíčit historii mediálního zacházení s fotografickým svědectvím o nacistických zločinech v poválečných západoněmeckých médiích na pozadí širokého kulturně-politického a masověmediálního diskursu zacházení s minulostí ve Spolkové republice v letech 1945 až 1968. Naproti tomu působí poněkud úzce jeho metodický horizont, jak je patrné nejen s přímého srovnání s již uvedenými texty Corneliie Brinkové, ale i s knihou autorské dvojice Klaus Hesse a Philipp Springer *Vor aller Augen. Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz*, která uzavírá náš přehled nejnovějších prací německé historiografie o fotografickém svědectví zločinů třetí říše.

Její autoři se na rozdíl od Corneliie Brinkové a Habbo Knocha rozhodli analyzovat dochované fotografické svědectví o nacistickém teroru v německých městech v letech 1933 – 1943. Jejich práce vychází z berlínského projektu *Topographie des Terrors* zahájeném v roce 1998, který si stanovil za cíl shromáždit výše uvedené fotografické materiály a ty pak zpřístupnit odborné i širší veřejnosti. K tomu došlo v únoru loňského roku na výstavě v prostorách rozestavěné berlínské expozice zločinů nacismu „*Topographie des Terrors*“¹⁵⁾ a ještě předtím ve zmíněné publikaci Klause Hesseho a Philippa Springera.

Knihy podává obrazovou informaci o podobách nacistického teroru v německých městech v letech 1933 – 1943 prostřednictvím 335 fotografií vybraných z různých archivů v celém Německu. Ty zachycují protižidovské akce a pronásledování politických odpůrců nacismu v prvních dvou letech existence třetí říše, dále pronásledování Židů a jejich diskriminaci, tzv. Křišťálovou noc z 9. – 10. listopadu 1938, veřejné trestání za tzv. prznění rasy, deportace německých Židů a nakládání se zabaveným židovským majetkem. Autoři nepochybně inspirováni „hamburskými“ metodologickými kritérii v nakládání s fotografiemi jako historickým pramenem z roku 1999, zdokumentovali v rámci možností původ uveřejněných fotografií, motivaci jejich autorů i způsoby jejich využití a jejich oběh, což jim umožňuje lépe a „kontextualizovaněji“ analyzovat jejich obrazové sdělení.

Původním záměrem Klause Hesseho a Philippa Springera bylo prostřednictvím dobových fotografií doložit účast lokálních společenství v Německu let 1933 – 1943 na každodenním teroru třetí říše. To se jim také podařilo, byť celková vypovídací hodnota uveřejněných fotografií je v této souvislosti nejednoznačná. Jednotlivé fotografie totiž příliš nevypovídají o skutečných motivech řadových Němců zachycených na fotografiích, které dokumentují zatýkání nebo týrání politických odpůrců a Židů. Ještě problematičtější je to pak s fotografiemi z deportací německých Židů a z tzv. Křišťálové noci, na nichž je německá veřejnost zachycena jen výjimečně. Navíc vybrané fotografie neukazují každodenní nacistický teror odehrávající se skrytě v koncentračních táborech a věznicích, ale jeho veřejně inscenovanou podobu – masové zatýkání politických odpůrců a jejich veřejné ponižování v ulicích, symbolické veřejné vylučování z pospolitosti německého národa kvůli židovskému původu či tzv. prznění arijské rasy styky s Židy a zahraničními dělníky. I přes tato omezení ale jednotlivé fotografie potvrzují, že teror vůči Židům a politickým odpůrcům

13) Serge Klarsfeld (ed.), *The Auschwitz Album. Lili Jacob's Album*. New York 1980.

14) Nejznámější a také nejzdařilejší z nich viz Norbert Frei, *Vergangenheitspolitik: die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. Beck Verlag, München 1997.

15) K tomu viz např. Reinhard Rürup (ed.), *Topographie des Terrors. Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt auf dem „Prinz-Albrecht-Gelände“*. Eine Dokumentation. Verlag Willmuth Arenhövel, Berlin 2000 (12. vydání).

nacismu neprobíhal pouze skrytě před zraky německé veřejnosti, nýbrž i v její bezprostřední blízkosti. To autorům umožňuje definitivně vyvrátit oblíbené poválečné alibi německé veřejnosti, že o ničem nevěděla a žádných násilností se nezúčastnila. Současně tím potvrzují nejnovější historiografií dějin třetí říše akceptovaný závěr,¹⁶⁾ že masovému vraždění předcházela teror v ulicích německých měst a vesnic.

Takto jednoznačně vyznívající analýza obrazového svědectví dobových fotografií, jehož interpretace je přitom s přihlédnutím k původnímu záměru autorů problematická, je možná jen díky jejich pečlivému zacházení s fotografií jako svébytným historickým pramenem. To jen potvrzuje prosazení nových metod v přístupu k fotografii jako plnohodnotnému historickému prameni v současné německé historiografii a to nejen na poli fotografické reflexe nacistických zločinů.¹⁷⁾ Metod, které jsou bezesporu inspirativní i pro práci s filmem jako historickým pramenem.

P a v e l Z e m a n

16) Viz např. Robert G e l a t e l y, *Kdo podporoval Hitlera: společenský souhlas a režimní nátlak v nacistickém Německu*. Prostor, Praha 2003.

17) Viz například „Fotogeschichte“ 22, 2002, č. 85/86 (září – prosinec), věnované tématu války a jejímu fotografickému zobrazení a monografie Susanne R e g e n e r o v é, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. Wilhelm Fink Verlag, München 1999.