



Christoph Hamann



VISUAL HISTORY UND GESCHICHTSDIDAKTIK



Bildkompetenz in der
historisch-politischen Bildung



Centaurus Verlag & Media UG

Christoph Hamann
Visual History und Geschichtsdidaktik

Reihe Geschichtswissenschaft
Band 53

Christoph Hamann

Visual History und Geschichtsdidaktik

Bildkompetenz in der
historisch-politischen Bildung



Centaurus Verlag & Media UG 2007

Zum Autor:

Christoph Hamann, Dr. phil., geboren 1955, Studium Geschichte, Germanistik und Politik in Erlangen und Berlin; Referent für Gesellschaftswissenschaften am Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg (LISUM); zahlreiche Veröffentlichungen zur Zeitgeschichte und Geschichtsdidaktik, darunter: Bilderwelten und Weltbilder (2001); Die Mühsams. Geschichte einer Familie (2005); und als Mitherausgeber (zusammen mit Judith Martin): Geschichte – Friedensgeschichte – Lebensgeschichte (2007).

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek:
Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8255-0687-2 ISBN 978-3-86226-495-7 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-86226-495-7

ISSN 0177-2767

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© CENTAURUS Verlags-GmbH & Co. KG, Herbolzheim 2007

Satz: Margrit Zeitler

Umschlaggestaltung: Jasmin Morgenthaler

Umschlagabbildungen (von oben nach unten): Atompilz über Hiroshima, 6. August 1945; Lagertor von Auschwitz-Birkenau, Februar/März 1945; Versorgungsflugzeug („Rosinenbomber“) während der Berliner Blockade 1948/49; Volksaufstand des 17. Juni 1953, Potsdamer Platz, Berlin, © Deutsches Historisches Museum, Berlin/Agentur Schirner; New York am 11. September 2001, Flaggenhissung auf Ground Zero, © AP/The Record – Thomas E. Franklin.

Gliederung

1	Der „fotografie-unkundige analphabet“: Erkenntnisinteresse, These(n) und Aufbau der Arbeit	9
2	Das Foto als Medium des kollektiven Gedächtnisses	
2.1	Forschungsüberblick	14
2.2	Bildbegriff, Fragestellung und zentrale Thesen	24
2.3	Die Visualität des Historischen als Gegenstand der historisch-politischen Bildung	33
2.4	Die lernpsychologische Bedeutung der Bilder	36
3	Das Foto: Quelle und Deutung?	
3.1	Bildauswahl und Terminologie	39
3.1.1	Zur Auswahl der Fotografien und zum Begriff „Schlüsselbild“	39
3.1.2	Exkurs: Diskussion der Terminologie zu kanonischen Fotografien	44
3.1.3	Kanonisierung, Bildarchive, Fotografen	50
3.2	Zum Status der Fotografie in Geschichtswissenschaft und Geschichtsdidaktik	55
3.2.1	Das Foto als geschichtswissenschaftliche Quelle	55
3.2.2	Das Foto in der Geschichtsdidaktik: Quelle und Deutung?	56
3.2.3	Kritik I: Bildinterpretation ohne Bildinterpreten	58
3.2.4	Kritik II: Interpretation der Abbilder und nicht der Bilder – erste geschichtsdidaktische Annäherungen	61
3.3	Das Foto als Abbild und Bild	65
3.3.1	Abbild und Bild	65
3.3.2	Ursachen der Kanonisierung I: Die semantische Dimension der Form	70
3.3.3	Ursachen der Kanonisierung II: Die Rezeptionsästhetische Dimension der Form	72

3.4	Zur Hermeneutik der Bildinterpretation	78
3.4.1	Ikonographie/ Ikonologie und Historische Bildkunde	78
3.4.2	Zur kritischen Würdigung von Panofsky und Wohlfeil	80
3.4.3	Bildhermeneutik als Unterrichtsmethode	81
3.4.4	Zur Hermeneutik der Interpretation von Schlüsselbildern	84
4	Das Foto in der Rezeption – fünf Interpretationen	
4.1	Die Komposition als Bedeutungsträger: Henry Ries' Foto vom Landeanflug auf den Flugplatz Berlin-Tempelhof (1948)	86
4.1.1	Das Abbild als Bild	86
4.1.2	Das Foto als Schlüsselbild	91
4.2	Die Perspektive als Bedeutungsträger: Stanislaw Muchas Foto vom Torhaus Auschwitz-Birkenau (1945)	92
4.2.1	Das Foto als Abbild	92
4.2.2	Das Abbild als Bild	95
4.2.3	Die Kraft des Ikonischen	97
4.2.4	Zeigen und Ausblenden	100
4.2.5	Die Zentralperspektive als symbolische Form	104
4.3	Das Bildzitat als Bedeutungsträger: Thomas E. Franklins Foto von der Flaggenhissung auf Ground Zero (2001)	106
4.3.1	Das Foto als Abbild und seine Rezeption	106
4.3.2	Das Abbild als Bild	109
4.3.3	Das Bild als Zitat	114
4.3.4	Das Foto als Teil des „Bilderkrieges“	119
4.4	Der Kontrast als Bedeutungsträger: Richard Peters Foto vom „Engel“ der Geschichte (1945)	123
4.4.1	Der Fotograf und sein Bildband „Dresden – eine Kamera klagt an“	125
4.4.2	„Gute Fotos kosten Zeit und Mühe“	129
4.4.3	Das Abbild als Bild: Die stumme (An-)Klage?	130
4.4.4	Stein und Statik	132

4.5	Das Bildzitat als Bedeutungsträger: Wolfgang Beras Foto von Peter Fechters Fluchtversuch (1962)	135
4.5.1	Das Abbild als Bild	137
4.5.2	Das Foto als Abbild - die Flucht Fechters	139
4.5.3	Das Abbild als Bildzitat	141
4.5.4	Fechters Tod als Anstoß der Entspannungspolitik	143
5	Das Foto und sein Kontext	
5.1	Das Foto und der implizite sowie der reale Bildbetrachter	147
5.2	Kontextwechsel – zwei Beispiele	152
6	Bildkompetenz als Aufgabe der historisch-politischen Bildung	
6.1	Zum Begriff Bildkompetenz	157
6.2	Zur Methodik der Arbeit mit Fotografien im historisch-politischen Unterricht	159
7	Visual History und Geschichtsdidaktik	
7.1	Bilder aus und von der Vergangenheit	170
7.2	Fundamente der wissenschaftlichen wie pädagogischen Arbeit mit Fotografien	175
8	Literatur	
8.1	Monografien und Sammelbände	179
8.2	Aufsätze in Zeitschriften, Sammelwerken, Zeitungen, im Internet und sonstiges	197
9	Abbildungen	
9.1	Ergänzende Abbildungen zum Kapitel 4.1	223
9.2	Ergänzende Abbildungen zum Kapitel 4.2	225
9.3	Ergänzende Abbildungen zum Kapitel 4.3	238
9.4	Ergänzende Abbildungen zum Kapitel 4.4	252
9.5	Ergänzende Abbildungen zum Kapitel 4.5	254

1 Der „fotografie-unkundige analfabet“: Erkenntnisinteresse, These(n) und Aufbau der Arbeit

Lázló Moholy-Nagy (1895-1946), der Künstler¹ und Lehrer am Dessauer Bauhaus, formulierte 1928 eine in der Folge häufig zitierte These über die zukünftige Bedeutung der Fotografie: „die grenzen der fotografie sind nicht abzusehen. hier ist alles noch so neu, daß selbst das suchen schon zu schöpferischen resultaten führt. die technik ist der selbstverständliche wegbereiter dazu. nicht der schrift-, sondern der fotografie-unkundige wird der analfabet der zukunft sein.“² Auch wenn sich Moholy-Nagy hier allein zum fotografischen Bild äußerte – seine Einschätzung kann ohne weiteres auch auf alle technisch generierten Bilder stehender oder bewegter Art übertragen werden. So gesehen prognostizierte er schon in den zwanziger Jahren weitsichtig die in den folgenden Jahrzehnten steigende Bedeutung des Visuellen für die gesellschaftliche Kommunikation. Und zutreffend benannte er die Technik als den Motor dieses Prozesses. Diese Erfahrung konnte er selbst schon machen. So eröffneten sich dem Fotojournalismus in den 1920er Jahren durch die Markteinführung von leichten, lichtstarken und damit flexibel einsetzbaren Kleinbildkameras bis dahin ungeahnte Möglichkeiten der Visualisierung des Zeitgeschehens.³ Die Konjunktur von auflagenstarken Printmedien sorgte für eine breite Distribution und

-
- 1 *Aus Gründen der Leseerleichterung wird in dieser Arbeit in der Regel die männliche oder die geschlechtsneutrale Sprachform benutzt. In jedem Falle sind jeweils auch Frauen als Rezipientinnen, Nutzerinnen etc. mitgemeint. Davon abgewichen wird dann, wenn konkrete Personen benannt werden.*
 - 2 *Moholy-Nagy 1928, 5 (Rechtschreibung wie im Original). Bekannt geworden ist der letzte Satz dieser These durch die Kritik Walter Benjamins in dessen Essay Kleine Geschichte der Photographie von 1931. Gegenüber dem fotografischen Bild, das letztlich einen affirmativen Charakter habe, weil es die Funktionsweise kapitalistischer Gesellschaft nicht offenlege, betont Benjamin den revolutionären Gebrauchswert der Schrift in der Form der Bildlegende. Benjamin 1979, 64. Über die wahrnehmungslenkende Bedeutung der Bildlegende siehe auch Barthes 1990, 35: Die Bildbeschriftung „bildet eine Art Schraubstock“ für die durch den Rezipienten „konnotierten Bedeutungen“. Zur lernpsychologischen Bedeutung der Bildlegende siehe Peeck 1994, 81f.*
 - 3 *Es handelt sich um die Leica (1924), die Ermanox (1925) und die Rolleiflex (1929). Brüning 2004, 19-23. Diese Kameras ermöglichten Aufnahmen in bisher nicht fotografierbaren Situationen wie zum Beispiel: Nahaufnahmen, Nachtaufnahmen, Bewegungsaufnahmen; die Mobilität des Fotografen erhöhte sich.*

Popularität der Fotografie und damit auch für eine Blütezeit des Bildjournalismus insgesamt.⁴ Seitdem waren und sind die steigenden Innovationsraten bei der Einführung neuer Techniken ein wichtiger Motor für die Entwicklung der visuellen Kommunikation. Mit der Erweiterung der technischen Reproduzierbarkeit von Bildern durch die Einführung des Fernsehens, der Möglichkeit der Digitalisierung von Bildern und der Entwicklung des Internets potenziert sich vor allem in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts der individuelle wie der gesellschaftliche Umsatz des Visuellen und sorgte für eine Allgegenwart der Bilder.⁵ Die Kriege auf dem Balkan oder im Irak, die Zerstörung der steinernen Buddha-Figuren in Afghanistan durch die Taliban, die Anschläge vom 11. September 2001, der Tsunami 2006 in Indonesien: Die Ereignisse erreichen den Nachrichtenkonsumenten heute mehr denn je als Bild. Sie prägen sich ihm durch die Bilder ein und bewegen ihn emotional – mehr als dies die Texte der Nachrichtensprecher vermögen. Deswegen können Bilder auch eine politische Wirkungsmacht entfalten. Die Aufnahmen gefolterter irakischer Häftlinge im Gefängnis von Abu Ghraib diskreditierten in der arabischen Welt den Anspruch der USA auf die globale Verwirklichung der Menschenrechte. Mit den Aufnahmen des irakischen Diktators Saddam Hussein bei seiner Gefangennahme in einem Erdloch oder bei der Inspektion seiner Zähne betrieben die USA ihrerseits gezielt Politik mit Bildern – die faktische Entmachtung des Diktators sollte nun auch symbolisiert und aller Welt deutlich gemacht werden.⁶ Das Gebiss eines Diktators kann der Öffentlichkeit nicht vorgeführt werden, es sei denn, er ist kein Diktator mehr. Manches Ereignis wird nur dann zur Nachricht, wenn Bilder von ihm vorliegen. Und mancher historische Sachverhalt wird nicht oder nur un-

4 *Zum Beispiel: Berliner Illustrierte Zeitung, Münchner Illustrierte Presse, Die Dame, Uhu, Querschnitt, Volk und Zeit, ALZ, Regards, Vu, Life, Picture Post. Diese Hochphase des Bildjournalismus dauerte bis in die 1960er Jahre an. Zur Geschichte des Fotojournalismus siehe zum Beispiel: Frizot 1998; Lebeck 2001.*

5 *Seit 1993 können auch Bilder im Internet versendet und publiziert werden. Seit kurzem können auch Mobiltelefone als Fotoapparate genutzt werden.*

6 *Siehe dazu Paul 2005a; Politik mit Bildern hat eine lange Tradition. Erinnert sei an die „Badehosenbilder“ des Reichswehrministers Gustav Noske und des Reichspräsidenten Friedrich Ebert in der Berliner Illustrierten Zeitung vom 24. August 1919. Siehe z. B. Görtemaker 2004; Bühl-Gramer 2006. Zur Politik mit Bildern allgemein siehe Holert 2005.*

zureichend wahrgenommen, weil keine Bilder von ihm vorliegen.⁷ Auch wenn sich im Einzelfall die Macht des Bildes sicherlich nur schwer belegen lässt – das Wissen um diese Macht ist alt. Dies zeigen implizit Ikonoklasmen und Bildfälschungen (dies vor allem in Diktaturen). Dies zeigt aber auch die Praxis der nur kontrollierten Zulassung von ausgewählten Bildjournalisten zu Kriegsschauplätzen wie zum Beispiel in den beiden Irakkriegen. Eine weitere Form solcher Versuche, die Rezipienten zu beeinflussen, ist zum Beispiel auch die Inszenierung von Situationen, deren einziger Zweck es ist, dass davon Bilder gemacht werden, die geeignet sind, symbolisch aufgeladen werden zu können. Die Bilder der Demontage der Statue Saddam Husseins in Bagdad dienten zum Beispiel dem Zweck der Visualisierung der symbolischen Entthronung des Diktators, die der Ankunft des US-Präsidenten George W. Bush auf dem U.S.S. Flugzeugträger „Abraham Lincoln“ am 1. Mai 2003 der Symbolisierung des Sieges über den Irak.⁸ Ein zunehmender Bildumsatz, die Bildzensur und Bildinszenierungen sowie die Politik mit Bildern rechtfertigen die Feststellung der Historikerin Karin Hartewig: „Das 20. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Bilder.“⁹ Und auch für das beginnende 21. Jahrhundert gilt, dass das Produzieren, Distribuieren und Konsumieren von bewegten und stehenden Bildern wesentliche Merkmale der globalen Medien- und Informationsgesellschaft sind.

Doch nicht nur Moholy-Nagys Prognose über die zukünftige Bedeutung des fotografischen Bildes bewahrheitete sich. Berechtigt war auch seine Befürchtung, dass die individuellen Fähigkeiten der Konsumenten zu einer reflektierten Bildrezeption nicht mit der Entwicklung der technischen Möglichkeiten der Visualisierung Schritt halten würden. Der Befund einer nur oberflächlichen kognitiven Verarbeitung von Bildern wurde bei Konsumenten von TV-Sendungen festgestellt.¹⁰ Er trifft aber auch auf die Bild-

7 *So hat zum Beispiel der sowjetische GULAG wohl auch aus Mangel an Bildzeugnissen, anders als die nationalsozialistischen Konzentrationslager, keinen Platz im visuellen kollektiven Gedächtnis. Gleiches gilt zum Beispiel auch für die Herrschaft der Roten Khmer in Kambodscha (1975-1979).*

8 *Paul 2006, 105; Fahlenbrach / Viehoff 2005, 356-387; Sauerländer 2004, 419ff.; Holert 2005.*

9 *Hartewig 2002, 427.*

10 *Kepplinger 1987; Frey 1999; Pettersson 1994, Doelker 1997.*

verarbeitung in pädagogischen Zusammenhängen zu¹¹ und gilt ebenso für den Bereich der historisch-politischen Bildung.¹²

Das zentrale Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es deshalb, einen Beitrag dazu zu leisten, dass die Reflexion über Fotografien kultiviert wird, insbesondere über jene, die die Welt – oder besser formuliert – die Vergangenheit „bedeuten“. Über historisch-politische Bildung verfügen nicht nur diejenigen, die sich über die Vergangenheit ein Bild machen, andere ins Bild setzen können oder im Bilde sind. Historisch-politische Bildung im Sinne der vorliegenden Arbeit heißt auch, mit den uns umgebenden historischen und aktuellen Bildern reflektiert umgehen zu können. Der Weg dorthin heißt mehr denn je: Sehen lernen. Diese Erfahrung konnte ich bei meiner Beschäftigung mit Fotografien selbst machen. Diese Beschäftigung begann nicht mit einer Hypothese, die es zu prüfen, oder etwa einem strukturierten Arbeitsplan, den es abzarbeiten galt. Kennzeichnend für meine Auseinandersetzung mit dem Thema war vielmehr die frühe Einsicht, dass das Foto dem Rezipienten immer als Abbild und als Bild vorliegt. Das Foto hat immer eine Form. Und, so eine zentrale These dieser Arbeit, gerade auch in seiner Eigenschaft als gestaltete Fläche legt die Fotografie dem Rezipienten Deutungsmöglichkeiten der Vergangenheit nahe. Denn die Form hat eine semantische Dimension. Der ersten Einsicht folgte ein tastendes Suchen, das sich an verschiedenen Bildbeispielen abarbeitete und immer die Frage nach der Bedeutung der Form verfolgte. Von besonderem Interesse war für mich dabei von Beginn an die Frage, ob die Fotografie, obwohl sie immer eine Momentaufnahme ist, nicht auch zeitliche Verläufe visualisieren kann.

Im Einzelnen gliedert sich die Arbeit wie folgt: Zunächst wird ein Forschungsüberblick gegeben und gezeigt, wie sich die Geschichtsschreibung und die Geschichtsdidaktik sukzessive der Visualität des Historischen zugewandt haben. Auf die Definition des Bildbegriffs, der dieser Arbeit zugrunde liegt, folgt dann die Thematisierung der gedächtnis- und lernpsychologischen Bedeutung der Bilder. Im zentralen dritten Kapitel wird gezeigt, wie sich die historische Forschung und die Geschichtsdidaktik in ihren Reflexionen über die Fotografie auf ihre Funktion als Abbild und ihren Quellencharakter konzentrieren. Über dieser Analyse des Bezugs

11 Weidenmann 1988b, 1991, 2004.

12 Borries 1988.

zur historischen Wirklichkeit werden die bildhaften Qualitäten der Fotografie vernachlässigt. Das vierte Kapitel zeigt exemplarisch die semantische und rezeptionsästhetische Bedeutung der Form anhand von fünf bekannten Fotografien. Die Komposition, die Perspektive und die Ikono-graphie erweisen sich als „bedeutsame“ Faktoren, die ihren Anteil an der Kanonisierung haben. Das fünfte Kapitel verweist auf die wichtige Rolle des Rezeptionskontextes bei der Vergangenheitsdeutung auf der Basis von kanonisierten Aufnahmen. Das abschließende sechste Kapitel greift die im zweiten Kapitel dargelegte gedächtnis- und lernpsychologische Bedeutung von Bildern auf, expliziert die Entwicklung von Bildkompetenz bei jungen Menschen als eine wesentliche Aufgabe auch des historisch-politischen Unterrichts und stellt Methoden vor, die das Verständnis für die semantische Dimension der Form bei Fotografien entwickeln helfen sollen. Die vorliegende Arbeit ist eine Synthese meiner bisher vorgelegten fotohistorischen Publikationen. Aus diesem Grunde wird sowohl im Text wie in den Anmerkungen verschiedentlich auf diese Arbeiten verwiesen.

2 Das Foto als Medium des kollektiven Gedächtnisses

2.1 Forschungsüberblick

Die Zunahme des gesellschaftlichen Umsatzes von Bildern, deren universelle Verfügbarkeit und die Einführung des Internets gaben der Auseinandersetzung über die Bebilderung gegenwärtiger wie vergangener Wirklichkeiten seit den 1990er Jahren eine neue Motivation und Dynamik.¹³ Wissenschaften unterschiedlicher Provenienz reagierten auf die Allgegenwart und die – wie ein Buchtitel als These postuliert – „neue Macht der Bilder“.¹⁴ Von verschiedenen Disziplinen wurde ein Paradigmenwechsel eingefordert, durch den Visualität als zentrale Kategorie einen herausgehobenen Stellenwert innerhalb der wissenschaftlichen „community“ erhalten sollte. Die beiden zentralen Protagonisten der angestrebten wissenschaftlichen „Wende zum Visuellen“, der Anglist William J. T. Mitchell und der Kunsthistoriker Gottfried Boehm, agierten allerdings mit unterschiedlicher Motivation und unterschiedlichen Zielsetzungen. Mitchells Forderung nach einem extensiven „pictorial turn“ (1992) geht davon aus, dass es für eine adäquate Auseinandersetzung mit den Bildern nicht mehr ausreichen würde, sich auf die kanonisierten Werke der Kunst zu konzentrieren. Gefragt sei „vielmehr eine breite, interdisziplinäre Kritik, die auch parallele Anstrengungen in anderen Bereichen berücksichtigt“, beispielsweise auch die Rolle des Films in einer visuellen Kultur.¹⁵ Er meldet einen zwingenden „Bedarf nach einer globalen Kritik der visuellen Kultur“ an.¹⁶ Mitchell bezieht sich dabei explizit auf

13 *Eine Diskussion über die Virtualität der Darstellungen im Internet und über die Frage der Wahrnehmbarkeit / Konstruktion von „Wirklichkeit“ kann hier nicht geführt werden. Als Vermittler historisch-politischer Bildung war ich mit zeithistorischen Fotografien befasst, die vor der digitalen Wende angefertigt worden sind. Die Fragen der Authentizitätsfeststellung bei digital angefertigten Fotografien und das Verhältnis von virtueller und nicht-virtueller Wirklichkeit waren und sind nicht Gegenstand meiner Überlegungen. Siehe dazu Amelunxen 1996, 2000.*

14 Maar 2004, Untertitel des Bandes, der den Hauptitel *Iconic Turn* trägt.

15 Mitchell 1997, 17f.

16 Mitchell 1997, 19.

die gesellschaftliche Rolle des Bildes im Rahmen einer allgegenwärtigen visuellen Kommunikation. „Die Fiktion eines pictorial turn“, so Mitchell, „einer Kultur, die vollständig von Bildern beherrscht wird, ist nunmehr zu einer realen technischen Möglichkeit in globalem Ausmaß geworden [...]. CNN hat uns vorgeführt, daß eine scheinbar aufmerksame, gebildete Bevölkerung (zum Beispiel die amerikanische Wählerschaft) die massenhafte Zerstörung einer arabischen Nation als kaum mehr denn ein spektakuläres Fernsehmelodram inklusive der simplen Erzählung vom Triumph des Guten über das Böse und einer raschen Auslöschung aus dem öffentlichen Gedächtnis erleben kann.“¹⁷

Gottfried Boehms Forderung nach einem „iconic turn“ (1994) zielt dagegen auf ein angemessenes Verstehen von Bildern, die als Kunstwerke der Hochkultur betrachtet werden.¹⁸ Diese Konzentration auf das einzelne kanonisierte Werk interessiert sich in erster Linie für den Anteil von ästhetischen Strukturen bei der Konstruktion von Sinn durch den Rezipienten. „Aus Materie“, so Boehm, „wird Sinn, weil die visuellen Wertigkeiten im Akt der Betrachtung aufeinander reagieren.“¹⁹ Eine erkenntnistheoretische Zuspitzung erfährt Boehms These von der ikonisch generierten Sinnerzeugung dadurch, dass sich diese vor- oder außersprachlich aus „genuin bildnerischen Mitteln“ ergebe und „nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Satzformen gebildet“ werde: „Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.“²⁰ Bilder werden nicht „gelesen“, sie werden gesehen. In Boehms Ansatz wird der analytische Blick für die Möglichkeiten des Bildes geschärft, aufgrund seiner ikonischen Qualitäten

17 Mitchell 1997, 18.

18 Boehm 1994, 1994a, 1994b, 2004; Sauerländer 2004, 407. Zu Boehm siehe das Kapitel 3.3.1.

19 Boehm 2004, 43. Der Begriff Materie bezieht sich auf die in der künstlerischen Verarbeitung genutzten materiellen Stoffe wie z.B. Farbpigmente etc.

20 Boehm 2004, 28. Dieser Ansatz führt im Rahmen dieser Arbeit zu einer Aporie, denn das Schreiben über Bilder bzw. das Interpretieren von Bildern ist notwendigerweise sprachlicher Natur und kann sich nicht „jenseits der Sprache“ realisieren. Boehm sieht dies selbst: „Auch über Bilder verständigen wir uns redend.“ Er beklagt das Fehlen einer Bildtheorie/ Bildwissenschaft, die eine „visuelle Reflexion des Bildnerischen“ ermöglichen könnte. Siehe: Boehm 1994b, 325f. Ähnlich, jedoch das ikonische Surplus betonend, der Kunsthistoriker Imdahl über das Verhältnis von Bild und Sprache und den Status von Bildern: „Was das Bild indessen als solches ist, widersetzt sich aller sprachlichen Substitution.“ Imdahl 1994, 310; ähnlich Pandel 1988a, 17: „Die nicht ausbuchstabierbare Sinnlichkeit, die Bilder aufgrund ihrer Konkretheit besitzen, füllt die Poren der historischen Narrativität, ohne dabei völlig in Sprache aufzugehen.“ Siehe auch: Barricelli 2003, 28.

Interpretationen anzubieten. Dies geschieht jedoch um den Preis einer weitgehenden Ausklammerung der (gesellschaftlichen, historischen) Kontextbedingungen der Bildrezeption. Ihr Anteil sowie der des Bildrezipienten bei der Konstruktion von Bildbedeutung werden weitgehend ausgeklammert.²¹ Der Kunsthistoriker Willibald Sauerländer charakterisiert den Unterschied zwischen Boehm und Mitchell zusammenfassend dahingehend, dass es sich beim „pictorial turn“ um eine extrovertierte Version des „iconic turns“ handele: Mitchell fordere dazu auf, sich allen Bildern in ihrer Rolle in der gesellschaftlichen Kommunikation zuzuwenden, während bei Boehm das einzelne kanonisierte Kunstwerk und seine Potenzen zur Generierung von Sinn im Fokus der Aufmerksamkeit stehe. Er selbst fordert seinerseits eine „kritische Bild- und Mediengeschichte, die in Erinnerung ruft, dass Bilder nicht weniger als Worte ein Problem der öffentlichen Gesittung und der guten Verständigung unter den Bürgern einer vernünftig denkenden Zivilgesellschaft sind.“²²

Meine Arbeit ist der Idee verbunden, beide Ansätze integrativ zu denken. Denn es geht einerseits um das Massenprodukt Fotografie und dessen gesellschaftlicher Rolle bei der Repräsentation von Vergangenheit und andererseits um die Möglichkeit der Generierung von Sinn auf der Basis formaler Spezifika von fotografischen Bildern.²³ Dem „iconic“ wie dem „pictorial turn“ verpflichtet sieht sich meine Arbeit auch, weil sie einen Beitrag dafür liefern will, der zunehmenden Visualität durch kritische Bildanalysen Herr werden zu können. Dies beinhaltet eine Kritik an einer Bildgläubigkeit und setzt auf die „gezielte Dekonstruktion von Bildern in ihrer scheinbar unmittelbaren Evidenz, Präsenz und Abbildfunktion.“²⁴

21 *Eine kritische Reflexion der „turns“ bietet Heßler 2005, 267-273. Bachmann-Medick zufolge handelt es sich beim iconic turn (und beim pictorial turn) tatsächlich um einen „turn“. Denn: „Die neue Leitfrage richtet sich freilich nicht mehr auf Bilder als Objekte von Anschauung, Interpretation und Erkenntnis. Neuerdings wird auch danach gefragt, welche Fähigkeit Bilder und andere visuelle Erfahrungen haben, Wissen überhaupt erst zu formen. Statt um das Erkennen von Bildern geht es immer mehr um Erkennen durch Bilder und Visualität; statt darum, Bilder zu verstehen, geht es eher darum, die Welt in Bildern sowie durch spezifische Kulturen des Sehens und des Blicks zu verstehen. Auch hier bestätigt sich also wieder der für einen turn charakteristische Umschlag von Gegenstandsebene auf die Ebene von Analysekatégorien.“ Bachmann-Medick 2006, 42; siehe auch: 331-380.*

22 *Sauerländer 2004, 409, 425.*

23 *Bachmann-Medick 2006, 333,*

24 *Ebd., 350.*

Visualität findet mittlerweile in verschiedenen Wissenschaften auch jenseits der Grundlagendisziplin Kunstwissenschaft intensive Beachtung. Die Auseinandersetzung mit dem Bild wie mit dem Sehen ist dabei, bei allem Bemühen verschiedener Wissenschaftszweige um interdisziplinäre Zusammenarbeit, in ihrer Vielfalt immer weniger überschaubar. „Die Bilderflut“, so die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick, „scheint sich gleichsam in einer großen Welle von Bildreflexionen quer durch die Disziplinen zu reproduzieren.“²⁵ Versuche der Integration verschiedener Ansätze werden mit der Etablierung einer „Bildwissenschaft“ zum Beispiel im Bereich der Semiotik unternommen, die – wie auch die Medien-, Politik- und Kommunikationswissenschaft – auf diesem Gebiet eine hohe Produktivität aufweist.²⁶

In der traditionell in erster Linie vom Text ausgehenden historischen Forschung stand das Bild (vor allem im Bereich der Historiographie der Neuzeit und der Zeitgeschichte) dagegen lange nicht im Fokus des analytischen Interesses. Es ist vielfach kritisiert worden, dass das Bild eher als Illustration denn als Quelle für eine (Re-)Konstruktion von Vergangenheit genutzt würde.²⁷

Seit den 1980er Jahren jedoch mehren sich die Stimmen, Bilder als Quellen ernst zu nehmen. Die erste fotohistorische Publikation im deutschsprachigen Raum, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen konnte, wurde, so der Fotohistoriker Enno Kaufhold, erst 1975 veröffentlicht.²⁸ Seit Mitte der 1980er Jahre entwickelten Heike Talkenberger und Rainer Wohlfeil eine Methodik der Historischen Bildkunde – dies mit dem Schwerpunkt

25 Ebd., 353.

26 *Bildwissenschaft*: Sachs-Hombach 2005. *Semiotik*: zum Beispiel Diener 1994; Sachs-Hombach 2001, 2003a, 2003b. *Medien- und Kommunikationswissenschaft*: zum Beispiel: Beuthner 2003; Hall 2003; Knieper 2001; 2003; 2005; Müller 2003. Gleichwohl bleibt festzustellen, dass in einzelnen Disziplinen die Arbeiten aus anderen Disziplinen häufig nicht zur Kenntnis genommen werden und daraus mitunter erhebliche Fehleinschätzungen resultieren.

27 Jäger 2000, 9; Paul 2006, 1ff. Im Bereich der Mediävistik und der Frühen Neuzeit wurde dagegen das Bild schon früher als Quelle genutzt. Siehe: Jäger 2005, 187ff. Einen Überblick über die geschichtswissenschaftliche Forschungsgeschichte zum Bild bietet Jäger 2004, 211-221; einen vorzüglichen Überblick über den gegenwärtigen Forschungsstand bietet Paul 2006b.

28 Unveröffentlichter Vortrag von Enno Kaufhold am 31. Mai 2006. Es handelt sich um die Veröffentlichung der Fotografien von Heinrich Zille. Siehe Ranke 1979 (Erstausgabe: 1975).

auf den Druckerzeugnissen des Mittelalters und der frühen Neuzeit.²⁹ Ungefähr zur gleichen Zeit gingen wichtige Impulse für die Nutzung der zeit-historischen Fotografie von der amerikanischen Historikerin Sybil Milton aus. Dies betraf vor allem die Erforschung des Holocaust.³⁰ Die Auseinandersetzung um die Ausstellung „Verbrechen der Wehrmacht – Vernichtungskrieg 1941-1944“ machte jedoch die nach wie vor existierenden Desiderata im methodischen Umgang mit der Quelle ‚Fotografie‘ und die unzureichende Aufbereitung der Fotoquellenbestände in den Archiven deutlich.³¹ Mittlerweile entdecken die historischen Wissenschaften die Visualität und Medialität des Historischen bzw. die Historizität des Medialen und Visuellen zunehmend als ein Forschungsfeld, das in den Kernbereich des eigenen Faches gehört. 1998 stellte Hans-Jürgen Pandel fest, man würde „ab und an [...] sogar den Terminus ‚visual history‘“ lesen.³² Noch im Jahr 2000 konstatierte der Leiter des Museums-Pädagogischen Zentrums in München, Manfred Treml, dass sich die historische Zunft jedoch „trotz der zunehmenden Visualisierung unserer Geschichtskultur nur unzureichend mit dem Bild als Geschichtsquelle befasst“ habe.³³

Drei Jahre später beantwortete der Züricher Neuzeithistoriker Bernd Roeck die Frage, ob es aus kulturhistorischer Perspektive einen „visual turn“ gäbe, mit einem noch „etwas zögerlichen – ja“.³⁴ Sowohl die Veröffentlichungsform als auch die programmatische Ausrichtung der Print- und Online-Zeitschrift *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* des Potsdamer Zentrums für zeithistorische Studien kann als ein Beispiel

29 Wohlfeil 1986, 1991; Talkenberger 1994. Siehe dazu Kapitel 3.4.

30 Milton 1988, 59-90, hier 87: „Statt der Verwendung immer derselben Fotografien muß eine neue Bildwelt aufgetan werden, indem das in den Archiven gelagerte Bildmaterial erschlossen und nach noch unbekanntem Material gefahndet wird. Aber solche Fotos sind immer im Zusammenhang ihrer Entstehungsbedingungen und ihres Gebrauchs zu sehen.“ Siehe auch: Brückner 1975; Hoffmann 1982, 1985; Jacobeit 1986; Ruppert 1989; Kerbs 1989b; Buchmann 1999.

31 Bartov 2000; Hamann 2000, 38-46; Jäger 2005, 193.

32 Pandel 1998, 157.

33 Treml 2000, 157.

34 Roeck 2003, 313. Siehe dazu auch Roecks Arbeit über Kunstwerke als historische Quellen, Roeck 2004. Offensiv vertritt Hardtwig 1998, 322 die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit Bildern: „Eine moderne Kulturgeschichte muß wesentlich eine Geschichte der Imagination sein. Imaginationen verfestigen sich in Bildern, wenn sie nicht - wie der Begriff schon andeutet - überhaupt verbildlichte Vorstellungen sind.“

für den mittlerweile eingeleiteten Perspektivwechsel angeführt werden. In ihrem Editorial charakterisierten die Herausgeber 2004 ihre Absichten: „Wir möchten dazu anregen, die überwiegend textorientierte Methode der Quellenprüfung weiterzuentwickeln – nämlich dadurch, dass historische Fotos, Filme, Radio- und Fernsehsendungen etc. in ihrer je spezifischen Medialität ernstgenommen werden.“³⁵ Deutlicher Ausdruck einer verstärkten Aufmerksamkeit für das Visuelle ist die Tatsache, dass sich 2006 der 46. Deutsche Historikertag unter dem Motto „Geschichtsbilder“ dieser Thematik angenommen hat. Damit sollte, so der Vorsitzende des *Verbands der Historiker und Historikerinnen Deutschlands*, Peter Funke, „die aktuelle, politisch sehr bedeutsame Debatte um die Deutungskompetenz und die Deutungshoheit bei der Interpretation historischer Ereignisse in der modernen, stark bildorientierten Mediengesellschaft“ aufgegriffen werden.³⁶ Der Flensburger Zeithistoriker Gerhard Paul urteilt schließlich im Jahr des Historikertags: „Wir befinden uns mitten im jahrelang postulierten ‚visual‘ bzw. ‚pictorial turn‘“.³⁷ So lässt sich mit der Technikhistorikerin Marina Heßler resümieren, dass Bildern inzwischen eine „ungeahnte Aufmerksamkeit“ zuteil werde. Auch wenn „noch nicht die Rede davon sein kann, dass Bilder als selbstverständlicher Teil der historischen Analyse gelten, sind Historiker in diesem sich etablierenden Forschungsfeld keineswegs nur Zuschauer.“³⁸ Untersuchungen würden sich verschiedenen Themenfeldern widmen: dem Bild als Quelle, der Geschichte einzelner Medien, den Visualisierungen von Macht, des Staates, der Politik und auch der Rolle von Bildern im Krieg. Dennoch gebe es in der „Bilderfrage“ noch viel, vor allem interdisziplinär orientierte Arbeit zu leisten.³⁹

Frühe Impulse zum methodischen Umgang mit Bildern (darunter auch mit zeithistorischen Fotografien) kamen im Unterschied zur historischen Forschung aus der Kunstdidaktik⁴⁰ und aus der Geschichtsdidaktik.⁴¹ In den 1980er und 1990er Jahren intensivierte sich die Reflexion über den

35 *Zeithistorische Forschungen*, 1 (2004), 6 (Editorial), www.zeithistorische-forschungen.de.

36 Funke 2006, 8.

37 Paul 2006, 7.

38 Heßler 2005, 266.

39 Ebd.

40 Criegern 1976; Hiepe 1976; Kunde 1976; Otto 1981; Boström 1987; Kerbs 1987; Fischer 1991.

41 Ebeling 1957; Beer 1960; Fina 1965; Bertlein 1971; Lampe 1973; Hinkel 1974, 1979; Döhn 1977; Stöver 1978; Hoffmann 1980; Borries 1988; Pandel 1988a.

Einsatz von Bildern im Geschichtsunterricht außerordentlich. Vor allem Bodo von Borries,⁴² Hans-Jürgen Pandel⁴³ und Michael Sauer,⁴⁴ aber auch Elisabeth Erdmann,⁴⁵ Christoph Hamann,⁴⁶ Jürgen Hannig,⁴⁷ Günther Kaufmann,⁴⁸ Reinhard Krammer und Heinrich Ammerer⁴⁹ sowie Manfred Treml⁵⁰ befassten sich mit dem Thema. Die Etablierung der unterrichtspraktisch orientierten Zeitschriften *Geschichte lernen* und *Praxis Geschichte* (beide ab 1988), letztere mit der Rubrik „Das kanonische Bild“, begünstigte diese Entwicklung. Themenhefte mit dem Schwerpunkt ‚Bild‘ oder ‚Fotografie‘ vertieften die nicht nur methodisch orientierte Auseinandersetzung mit dem Visuellen.⁵¹ Auch die Zeitschrift *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* widmete sich in mehreren thematisch zentrierten Ausgaben dem Aspekt ‚Bild‘ und ‚Fotografie‘.⁵² Beim 44. Deutschen Historikertag 2002 in Halle/Saale war die Geschichtsdidaktik mit einer eigenen Sektion zum Thema „Das Bild als Quelle“ vertreten.

Die folgenden Hinweise auf die Literatur zur Fotogeschichte sollen beispielhaft belegen, dass die Auseinandersetzung mit der Visualität des Historischen in den letzten zehn bis zwanzig Jahren zugenommen hat und sich vor allem seit dem Jahr 2000 verstärkt.⁵³ Schon seit 1981 erscheint die Fachzeitschrift *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*,⁵⁴ die allerdings von der etablierten Geschichtswissenschaft lange wenig rezipiert wurde. Standards zur Bildquellenforschung im Bereich der modernen Sozialgeschichte setzte 1994 der Sammelband von Klaus Tenfelde über die fotografische Repräsentation der Krupp-

42 Borries 1988, 2001, 2003a, b, 2005.

43 Pandel 1988a, b, 1999b, 2004a, 2006.

44 Sauer 1997, 2000a, b, 2002, 2003a, b, c.

45 Erdmann 1999, 2002a, b.

46 Hamann 1998, 2000, 2001, 2002, 2003a, b, c, 2004, 2005a, b, c, d, 2006a, b, c, d.

47 Hannig 1988, 1997, 1998, 2000.

48 Kaufmann 1992, 1997, 2000, 2005.

49 Krammer 2006.

50 Treml 1997, 1999, 2000.

51 *Praxis Geschichte* 2/2002, 1/2006; *Geschichte lernen* 91/2003.

52 *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 11/1992, 5/1997, 2/2000, 12/2000, 10/2002.

53 Dieser kursorische Überblick erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Einen hilfreichen Überblick über die jüngere Forschungsgeschichte bietet Paul 2006, 7-36 („Von der Historischen Bildkunde zur Visual History“).

54 <http://www.fotogeschichte.info/>.

Werke.⁵⁵ Monographien von Cornelia Brink⁵⁶ und Habbo Knoch⁵⁷ widmeten sich der Visualisierung der NS-Vergangenheit in der Erinnerungskultur der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte. Dagmar Barnouw,⁵⁸ Ludger Derenthal⁵⁹ und Rolf Sachsse⁶⁰ untersuchten die Bedingungen der Bildproduktion und die Bildpolitik des Nationalsozialismus und der (gesamtdeutschen) Nachkriegszeit bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten. Gerhard Paul legte eine umfangreiche Geschichte zur NS-Bildpropaganda (vor 1933) sowie zur Visualisierung des modernen Krieges vor und ergänzte diese Arbeiten um eine Abhandlung zur visuellen Repräsentation des zweiten Irakkrieges in den US-amerikanischen und europäischen Medien. Weiterhin gab er 2006 ein Studienbuch zur „Visual History“ heraus, das einen repräsentativen Überblick über den „visual turn“ der Geschichtswissenschaft dokumentiert.⁶¹ Karin Hartewig und Stefan Wolle widmeten sich der fotografischen Darstellung der DDR,⁶² Nicola Hille, Alain Jaubert, David King und Hermann Weber dem Thema Bildfälschungen.⁶³ Diethart Kerbs legte als einer der ersten Wissenschaftler schon in den 1980er Jahren grundlegende Arbeiten zur Fotogeschichte vor. Er konzentrierte sich in mehreren Publikationen auf die Entwicklung der Bildpublizistik seit der Revolution 1918/19, auf die Sozialgeschichte der Fotografie sowie auf die Fotografie als realhistorische Quelle und als Archivgut.⁶⁴ Sehr anregend ist der Band des britischen Kunsthistorikers Peter Burke über „Bilder als historische Quellen“.⁶⁵ Als Herausgeberin präsentierte Ute Daniel 2006 einen Band zur visuellen Kriegsberichter-

55 Tenfelde 2000 (2.Aufl.).

56 Brink 1998, 2000.

57 Knoch 2001.

58 Barnouw 1997.

59 Derenthal 1999.

60 Sachsse 1997, 2003.

61 Paul 1990, 2004, 2005a, b, 2006a, b.

62 Wolle 1997; Hartwig 2004.

63 Hille 2000; Jaubert 1989; King 1997; Weber 1998.

64 Kerbs 1983, 1984, 1986, 1987, 1989, 1989b, 1992, 2004. Diese Arbeiten fanden nicht die breite Aufmerksamkeit, die sie verdient haben. So wurde zum Beispiel im Zusammenhang mit der Diskussion um die so genannte Wehrmachtsausstellung lange nicht zur Kenntnis genommen, dass Kerbs schon 1984 ein Interview mit Gerhard Gronefeld über den Pančevoo-Fotografie von 1941 geführt hatte. Siehe Kerbs 1984.

65 Burke 2003.

stattung vom 18. bis zum 21. Jahrhundert.⁶⁶ Zu würdigen sind auch die verdienstvollen Arbeiten des Deutsch-Russischen Museums Berlin-Karls-
horst über die Fotografie des Zweiten Weltkrieges und über sowjetische
Kriegsfotografen.⁶⁷ Eine sehr hilfreiche bilanzierende Einführung in den
bisherigen Stand der historischen Bildforschung bietet Jens Jäger.⁶⁸ Nicht
wenige Untersuchungen zur Fotogeschichte verfehlen jedoch ihre eigene
Themenstellung und offenbaren indirekt die konventionelle Blickverengung
der historischen Zunft in Bezug auf das fotografische Bild. Fotografien wer-
den in diesen Arbeiten nur als Anlass zur Darstellung von Geschichte(n)
genutzt. Sie gehen nicht auf das Foto als Quelle oder auf seine Produk-
tions-, Distributions- und Rezeptionsgeschichte ein. Dazu zählen nicht nur
populäre Darstellungen,⁶⁹ sondern auch Abhandlungen mit einem bild-wis-
senschaftlichen Anspruch.⁷⁰

Forschungshistorisch gesehen gaben vor allem die Arbeiten der Ge-
dächtnis- und Erinnerungsforschung seit den 1990er Jahren der Ausein-
andersetzung mit der Medialität der Vergangenheitsbezüge eine neue Dy-
namik.⁷¹ Ob über Gesprochenes, über Texte oder über Bilder: Der Bezug auf
die Vergangenheit sowie die Darstellung der Vergangenheit ist notwendig
medial vermittelt. Mit Bezug auf den französischen Soziologen Maurice
Halbwachs⁷² formulierte der Ägyptologe Jan Assmann: „Ideen müssen ver-
sinnlicht werden, bevor sie als Gegenstand ins Gedächtnis finden können.
Dabei kommt es zu einer unauflöslichen Verschmelzung von Begriff und
Bild.“⁷³ Der Historiker Pierre Nora stellte knapper fest: „Das Gedächtnis
haftet am Konkreten, im Raum, an der Geste, am Bild und Gegenstand.“⁷⁴
Die Funktion der Fotografie als ein Medium der historischen Erinnerung

66 Daniel 2006.

67 Z.B.: Timofej Melnik, Arkadij Schaichet, Iwan Schagin, Michail Sawin, Michail Trachman;
siehe Blank 2003; Deutsch-Russisches Museum 1998a, b, 1999, 2001, 2002; Jahn 2000.

68 Jäger 2000.

69 Knopp 1992, 1994, 1999; Robin 1999.

70 So zum Beispiel: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1997; Ähn-
lich kritisch in der Wertung: Paul 2004, 21.

71 Die Medialität der Vergangenheitsbezüge kann sich in verschiedenen Formen äußern: als
Rede oder Schrift, als Bild oder Gegenstand oder auch in Hybridformen (Internet). Als
Überblick sehr hilfreich ist Erll 2004.

72 Halbwachs 1991.

73 Assmann 2000, 37f. Der Begriff „Bild“ ist hier metaphorisch gemeint, bezieht jedoch auch
materielle Bilder mit ein.

74 Nora 1998, 14.

kann, so die Fotohistorikerin Cornelia Brink, „geradezu als Topos fotothetischer und -historischer Forschung gelten“,⁷⁵ und der Kunsthistoriker Horst Bredekamp geht davon aus, dass „die Gedächtniskultur heute in hohem Maß auf privaten und öffentlichen Fotosammlungen beruht“.⁷⁶ Noch einen Schritt weiter geht der Sozialpsychologe Harald Welzer; er negiert die Möglichkeit bilderloser Erinnerung: „Das Gedächtnis braucht die Bilder, an die sich die Geschichte als erinnerte und erzählbare knüpft, und es gibt zwar Bilder ohne Geschichte, aber keine Geschichte ohne Bilder.“⁷⁷ Einen weiteren Schritt vollzieht der Kunsthistoriker Horst Bredekamp. Er betont, dass die Funktion der Bilder nicht allein in einer passiven Repräsentation dessen liege, was einmal vor dem Auge des Bildproduzenten war. Seine an der Pragmalinguistik bzw. der Sprechakttheorie orientierte Begriffsbildung des „Bildaktes“ betont den aktiven, einerseits die Wahrnehmung strukturierenden und andererseits auch handlungsorientierenden Charakter von Bildern.⁷⁸ Bilder könnten „durch Gewöhnung oder Schock zum Auslöser eines nicht oder nicht primär sprachlich gebundenen Handelns werden.“⁷⁹ Herausragende Beispiele dieser These sind die Bilder vom 11. September 2001 wie auch die oben schon erwähnten Aufnahmen aus dem Irakkrieg. Dass der handlungsgenerierende Impetus bei Bildakten nicht allein dem Sujet des Abbildes geschuldet sei, sondern eben auch der Bildform, betonte Bredekamp beim Historikertages 2006 in Konstanz. Hier sprach er von der „Triebkraft der Form“.⁸⁰

75 Brink 1998, 17.

76 Bredekamp 2004a, 23. Ähnlich mit dem ergänzenden Hinweis auf das Medium Film siehe Flacke 2004, 10; Deutsch-Russisches Museum 1998, 7 sowie Paul 2004, 14; Welzer 2001, 17; Hugger 1991. Glasenaap betont zum Beispiel die Rolle der Fotografie bei der Prägung der bundesdeutschen Erinnerungskultur an den Bombenkrieg; Glasenaap 2004, 47f. Die Funktion der Fotografie als Medium des kollektiven Gedächtnisses zeigt sich zum Beispiel bei rückblickenden Bildcollagen auf Titelseiten von Illustrierten oder Magazinen am Jahresende oder Jahresanfang.

77 Welzer 1995, 8.

78 Bredekamp 2005, 29.

79 Bredekamp 2003, 225.

80 Unver. Vortrag Bredekamp, 22. September 2006 „Bild-Akt-Geschichte“. An anderer Stelle betont Bredekamp den „Eigensinn der Bilder“ und führt aus: „Bilder stehen zur Welt der Ereignisse in einem gleichermaßen reagierenden wie gestaltenden Verhältnis. Sie geben Geschichte nicht nur passivisch wieder, sondern vermögen sie wie jede Handlung oder Handlungsanweisung zu prägen: als **Bildakt**, der Fakten schafft, indem er Bilder in die Welt setzt.“ (Hervorhebung im Original; C.H.) Siehe Flacke 2005, 29f.

2.2 Bildbegriff, Fragestellung und zentrale Thesen

In Anlehnung an Hans-Jürgen Pandel verstehe ich unter Fotografien zweidimensionale Flächen, die von einem Fotoapparat und sich daran anschließenden technischen Prozeduren erzeugt wurden und eine Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten aufweisen.⁸¹ Einen Bildbegriff, der zum Beispiel auch fotografisch erfasste Denkmäler, Skulpturen oder Reliefs umfasst, halte ich nicht für angemessen.⁸² Bei diesen Fotografien handelt es sich um eine visuelle Darstellung von Gegenständlichem, also um eine Visualisierung von Quellen anderer Qualität, die spezifische Merkmale aufweisen (zum Beispiel: Dreidimensionalität, Erfahrbarkeit mit mehreren Sinnen). Durch eine fotografische Visualisierung gehen diese Spezifika verloren.⁸³ Ein weiteres Kriterium Hans-Jürgen Pandels ist vor allem bei Gemälden, Stichen und anderen manuell angefertigten Bildern wichtig, bei Fotografien im allgemeinen aber weniger: Bilder sind Quellen, die aus der Vergangenheit stammen, uns heute vorliegen und Quellen nur für den Zeitpunkt ihrer Anfertigung sein können. Dies schließt zum Beispiel aus, dass aus einem größeren zeitlichen Abstand zum dargestellten Ereignis angefertigte Rekonstruktionsbilder als Quellen für das dargestellte Ereignis angesehen werden können. Bei Fotografien ist dagegen der Fotograf im Moment der Aufnahme des Abgebildeten immer anwesend.⁸⁴ Für Pandel sind Bilder demnach nur Quellen für den Zeitpunkt der Herstellung des Bildes. Dem ist im Grundsatz zuzustimmen. Pandel selbst schränkt jedoch ein, dass Bildern im Laufe der Rezeption auch ein „Dokumentensinn“ zuwachsen“ könne.⁸⁵ Er bezieht sich dabei auf die wichtige Arbeit von Cornelia Brink,⁸⁶ die ebenso wie Habbo Knoch⁸⁷ zeigen konnte, dass die Deutung von Fotografien in der Rezeption überlagert und beeinflusst wird durch gesellschaftliche Diskurse über das Sujet der Fotografien. Daran anknüpfend ist es der Gegenstand der vorliegenden Arbeit, deutlich zu

81 Pandel 2004a, 172. Der Begriff „Ähnlichkeit“ wird deswegen gebraucht, weil das Dargestellte in der Darstellung immer eine subjektive Sicht des Darstellenden repräsentiert.

82 Siehe z.B.: Tremml, 1999; Erdmann, 2002; Buntz 2004.

83 Mit einem Foto ist zum Beispiel ein Denkmal nur aus einer Perspektive darstellbar. Zu gegenständlichen Quellen siehe z.B. Reeken 2003, 137-150.

84 Fotografische Reinszenierungen sind jedoch quellenkritisch zu analysieren.

85 Pandel 2004a, 181.

86 Brink 1998.

87 Knoch 2001.

machen, warum welche Fotografien zum visuellen Stellvertreter für kollektive Sinnbildungen über Vergangenheit in der jeweiligen Gegenwart der Rezeption werden können. Diese Fotografien können deswegen auch als Quelle für Zeitpunkte interpretiert werden, die nach dem Moment der Aufnahme liegen. Das Foto kann auch als Quelle für die Analyse des Standes der Rezeption eines historischen Themas dienen. „Ab dem Zeitpunkt ihrer indirekten oder direkten Rezeption sind Abbilder“, so der Kommunikationswissenschaftler Thomas Knieper, „immer auch komplexe Quellen für die Rekonstruktion von Denkbildern. Durch die Rezeption entstehen zu jedem Abbild Denkbilder.“⁸⁸

Das Verhältnis des Bildes zum (Rezeptions-)Kontext wird von verschiedenen Seiten verschiedenen interpretiert. Nach der Semantik des alltäglichen Sprachgebrauchs ist ein Bild nicht nur eine Quelle, sondern bietet auch eine Deutung der dargestellten Situation an, denn – so geht die Rede – „ein Bild sagt mehr als tausend Worte“. Kurt Tucholsky nutzte diese Redewendung als Titel für einen Artikel, der im November 1926 in der Zeitschrift *Uhu* veröffentlicht wurde.⁸⁹ Wäre er im Sinne seines Titels konsequent gewesen, hätte er die neun abgedruckten Fotografien ohne Bildlegenden präsentieren müssen. Tatsächlich aber werden die Aufnahmen mit Texten kommentiert, in denen zwischen zwanzig und fünfzig Wörter verwendet werden. Ort und Zeitpunkt sowie der Kontext der Aufnahmen lassen sich aus den Aufnahmen allein nicht bestimmen, das Abgebildete bleibt letztlich uneindeutig: Die Aufnahmen können sich selbst nicht erklären, die Rezipienten sind auf die Bildlegenden angewiesen. Die Fotografie als solches „sagt“ also nicht nur im wörtlichen Sinne nichts; nur durch eine Kontextualisierung des Bildes kann der Nutzer triftige Aussagen zu den räumlichen, zeitlichen, kausalen Zusammenhängen treffen, in denen das Bild steht.

Dem Bedeutungsgehalt der populären Rede stehen neuere kulturgeschichtliche Ansätze entgegen, die in Anlehnung an den französischen Soziologen Pierre Bourdieu davon ausgehen, dass nicht nur das Fotografieren selbst, sondern auch die Wahrnehmung von Fotografien eine soziale Praxis sei.⁹⁰ „Radikal betont“ würde dort, so Jäger in einer Überblicksdarstellung, „daß Inhalt und Bedeutung von Photographie in diskursiver

88 Knieper 2005b, 39.

89 Panter 1926, 75-83.

90 Bourdieu 1981.

Praxis geformt, d.h. konstruiert wird (!)“.⁹¹ So untersucht zum Beispiel der englische Kunsthistoriker John Tagg die Funktion von Fotografien in Institutionen wie Gefängnissen, Kranken- und Waisenhäusern oder Nervenheilstätten. Er geht von der Annahme aus, dass die Bedeutung einer Fotografie vollkommen abhängig sei von dem (Macht-)Diskurs, mit dem sich die Nutzer den Fotografien zuwenden.⁹² Im Zentrum der kulturhistorischen Ansätze stehe die „Analyse der Bilder in spezifischen gesellschaftlichen Kommunikationszusammenhängen. Leitfragen richten sich nach dem Wie und Was der visuellen Kommunikation sowie nach den zeitgenössischen bewußten wie unbewußten Lektüren der Bilder.“⁹³

Die Beachtung der zeitgenössischen Rezeptionskontexte und Lektüren kommt dem Ansatz meiner Arbeit in besonderer Weise entgegen. In einem entscheidenden Punkt bin ich jedoch anderer Auffassung als Tagg. Die Wahrnehmung und die Interpretation der Fotografie würden, so Jäger in seiner Überblicksdarstellung dieser kulturhistorischen Ansätze, vollkommen durch die jeweilige zeitgenössische diskursive Praxis dominiert. Ich halte die Annahme nicht für angemessen, die Wahrnehmung und Deutung des Bildes sei allein durch seinen jeweiligen Rezeptionskontext geleitet. Das folgende Beispiel einer Kontroverse über die Nutzung von Fotografien in zeithistorischen Ausstellungen kann die Konsequenzen und die Grenzen dieses Ansatzes deutlich machen.

Anders als bei ihrer umstrittenen Vorgängerin wurden in der Ausstellung über die „Verbrechen der Wehrmacht – Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944“ (2001-2004) des Hamburger Instituts für Sozialforschung (HIS) Fotografien mit quellenkritischer Sorgfalt und differenziert eingesetzt. Die Ausstellung präsentierte weniger Aufnahmen als die Vorläuferausstellung, rekontextualisierte diese und verzichtete auf Überwältigungsstrategien durch visuelle Arrangements. Um fehlerhafte Bildlegenden zu vermeiden, konzentrierten sich die Verantwortlichen auf Fotos aus den Bildarchiven der Bundesrepublik Deutschland. Aber auch diese Ausstellung blieb nicht ohne Kritik. Das hinsichtlich archivarischer und quellenkritischer Standards scheinbar sicherere Prinzip, Fotos nur aus deutschen, nicht aber aus osteuropäischen öffentlichen und/oder privaten Archiven zu verwenden, habe – so die Fotohistorikerin Miriam Y.

91 Jäger 2000, 79-87, hier: 79.

92 Jäger 2000, 80.

93 Ebd.