

Der Historiker und die Bilder. Grundlegungen für den Geschichtsunterricht

Waltraud Schreiber

I. Prolog

Nicht nur für die verschiedensten Wissenschaftsdisziplinen,¹ vermehrt auch im Alltag, ist die Einsicht zur Selbstverständlichkeit geworden, dass Bilder Wirklichkeit nicht einfach nur „ab-bilden“. Dieses zunehmend abrufbare und verfügbare Wissen über die Konstruktion von Wirklichkeit im Medium Bild hat aber das in vielen Kulturen – auch der unseren – verwurzelte² naive Bilder-Schauen nicht verdrängt. Dabei ist es nicht so, dass eine scharfe, immer wirksame Grenze bestehen würde, zwischen denen, die erkannt haben und denen, die nicht wissen.

Vielmehr verhält ein und derselbe Mensch, abhängig von der Situation, sich ganz unterschiedlich zu Bildern. In bestimmten Situationen wird er oder sie – vielleicht sogar wider besseres Wissen – im Bild „die“ Wirklichkeit sehen (wollen) oder zumindest den Verweis „auf eine tatsächlich bestehende Welt“³. Es wird vermutlich Situationen geben, in denen er

¹ Bilder als ihren Forschungsgegenstand betrachten zumindest die Kunst- und Medienwissenschaften, die Kunstgeschichte, die Philosophie, die Anthropologie, die Geschichtswissenschaft, die Ägyptologie, Gräzistik, Archäologie, die Ethnologie, die Volkskunde, die Architektur, die Soziologie, die Politikwissenschaft, die Theologie, die Religionswissenschaften, die Literatur- und Sprachwissenschaft, die (neue) Kulturwissenschaft, die Fachdidaktiken vieler Unterrichtsfächer (Kunsterziehung, Geschichte, Religion, Deutsch, Sprachen, Sozialkunde ...). Von einem gemeinsamen Bildverständnis ist nicht auszugehen. Das machen interdisziplinäre Projekte und Publikationen sofort sichtbar. Vgl. z.B. Graevenitz, G. v./Rieger, S./Thürlemann, F.: Die Unvermeidlichkeit der Bilder. Tübingen 2001.

² Bewusst machen sollte man sich aber, dass es durchaus Kulturen gibt, in denen materialisierte Bilder keine Rolle spielen. Vgl. hierzu Arbeiten aus der Ethnologie und Kulturanthropologie, die Kulturen untersuchen, die ohne äußerliche Visualisierungen leben, sehr wohl aber innere „Vorstellungen“ entwickeln. Fritz Kramer z.B. erforschte das Leben der Kodonko im Sudan (vgl. u.a. Kramer, F./Marx, G.: Zeitmarken. Die Feste der Dimodonko. München 1993 oder ders.: Schriften zur Ethnologie, hgg. u. eingel. v. T. Rees. Frankfurt/M. 2004). Auch in den Bilder-Kulturen gibt es Phasen des Ikonoklasmus bzw. Bereiche, für die Bilderverbote herrschen.

³ Doelker, C.: Bilder lesen. Bildpädagogik und Multimedia. Donauwörth 1998, S. 9 f. Doelker, Prof. für Medienpädagogik und Leiter des Fachbereichs Medien und Kommunikation am Pestalozzianum in Zürich, betont den Verweis-

oder sie der Macht (äußerlicher) Bilder und ihrer „Zeugenschaft“ erliegt bzw. solche, in denen die inneren Bilder, die Bilder im Kopf, die Wahrnehmung steuern, bis da hin, dass bildliche Zukunftskonstruktionen dazu anregen, die „Welt nach ihrem Muster“ zu gestalten.⁴ Wieder andere Situationen tragen vielleicht dazu bei, die Zeit- und Kultabhängigkeit von Bildern wahrzunehmen oder sich bewusst zu machen, dass die von Zeitgenossen geschaffene Interpretation und Konstruktion von Wirklichkeit⁵ dem Nachgeborenen leicht als die „damalige Wirklichkeit“ erscheinen mag.⁶

Wer über den Umgang mit Bildern spricht, sollte sich also einige Grundregeln beachten:

- (1) Er sollte die Vielfalt der Bilder nicht einebnen.
- (2) Er sollte sich um Präzisierung bemühen. Hierzu gehört auch, Bilder, die als Kunstwerk spezifische Bildfunktionen vereinen, mit Ernst Cassirer⁷ gesprochen, den Darstellungssinn, den Bedeutungssinn⁸ und

charakter auf die Welt als Besonderheit der Bilder. Vgl. auch ders.: Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft. Stuttgart 1997.

⁴ Das Ziel, dazu zu motivieren, die Zukunft nach Bildern zu gestalten, verfolgen u.a. die Imagekampagnen von Werbefachleuten, vgl. u.a. die Hinweise von Andrea Liepe in diesem Band (Liepe, A.: Visuelle Kommunikation unter dem Einfluss digitaler Bildwelten).

⁵ Hoff, R. v. d./Schmidt, S. (Hgg.): Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Ch. Stuttgart 2001. Diskutiert werden hier z.B. die Zuweisung von Rollenbildern (Konstruktionen des Nicht-Erwachsenen; Konstruktion einer homosexuellen Männlichkeit, Heroisierung von Athleten), die Konstruktion des Religiösen, die Konstruktion des Politischen und von kollektiven Identitäten sowie Strategien der Wirklichkeitskonstruktion.

⁶ Besonders Francis Haskell hat sich damit befasst, inwiefern die Deutung der Vergangenheit durch Kunst das historische Denken beeinflussen. Vgl. ders.: History and its Images. Art and the Interpretation of the Past. New Haven/London 1993 (deutsch: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995).

⁷ Die Bezugswerke Ernst Cassirers sind ders.: Versuch über den Menschen. Einführung in die Philosophie der Kultur. Hamburg 1996, und ders.: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Darmstadt¹⁰1994.

⁸ Eingängig ist die Charakteristik von Darstellungs- und Bedeutungssinn durch Hans Ernst Josef Gombrich: „Ein Bild kann einen Gegenstand der sichtbaren Welt darstellen, etwa eine Frau, die eine Waage hält, oder einen Löwen. Es kann aber auch eine Idee symbolisieren.“ (Ders.: Icones Symbolicae. Die Phi-

den Ausdruckssinn⁹, als eigene Kategorie zu betrachten. Daneben sind aber auch die Bilder ernst zu nehmen, die nie Kunst sein wollten oder sollten, sondern z.B. lebenspraktische Funktionen erfüllten.

- (3) Er sollte die Rolle des sich mit Bildern Befassenden nicht außer Acht lassen.

Das hat zur Folge, dass die Vielfalt der Bilder, der Bildfunktionen und der Rezeptionsweisen auch eine Vielfalt an Methoden verlangen. Aus und mit Bildern zu lernen, beinhaltet also immer auch, den Umgang mit Bildern zu lernen. Institutionalisiert erfolgt dieser Lernprozess in der Schule.

Den folgenden Überlegungen liegt eine Eingrenzung des Bildkorpus zu Grunde. Es wird ausschließlich um historische Bilder gehen. Nach einer Arbeitsdefinition werden fünf auch für den Geschichtsunterricht wichtige Typen von historischen Bildern herausgestellt. Das Ziel ist, sich die Kategorien bewusst zu machen, mit denen historische Bildarbeit konfrontiert ist und methodischen Konsequenzen daraus zu ziehen sowie erste Hinweise für den Geschichtsunterricht zu geben.

II. Historische Bilder – Begriffliches

Ich definiere vom Bildmotiv her, also inhaltlich und spreche von historischen Bildern dann, wenn Zustände, Ereignisse, Entwicklungen dargestellt werden, mit deren Hilfe vom Betrachter Aspekte einer „anderen Zeit“ erschlossen werden können. Die Zeitdifferenz kann sowohl zwischen dem im Bild Dargestellten und der Entstehungszeit des Bildes bestehen¹⁰ als auch zwischen dem Dargestellten und der Gegenwart des Betrachtenden,¹¹ als auch zwischen der Entstehungszeit des Bildes und

losophie der Symbolik und ihr Einfluss auf die Kunst, in: ders.: Zur Kunst der Renaissance/Symbolic Imagines. Stuttgart 1986, S. 151f).

⁹ Der Ausdruckssinn eines Kunstwerks akzeptiert die Selbstbedeutsamkeit des Kunstwerkes. Vgl. hierzu Ernst Cassirer, in der Zusammenfassung von Tragatschnig, U.: Das Allegorische in der bildenden Kunst: explizit – implizit. Versuch einer Begriffsannäherung, in: newsletter Moderne 3 (2000), Heft 2, S.7: Dies äußert sich darin, dass „das ästhetische Bewusstsein an die Wirklichkeit seines Gegenstands keinen Glaubensakt mehr knüpfe“ und die Bilder so eine „rein immanente Bedeutsamkeit“ gewinnen, „weil sie sich der ‚empirisch-realen Wirklichkeit der Dinge gegenüber als ‚Schein‘“ bekennen“.

¹⁰ Die profanen/sakralen Motive hat der Urheber/Künstler seiner Vergangenheit entnommen.

¹¹ Es geht dann um Darstellungen zur Gegenwart des Urhebers, die heute betrachtet werden.

der Zeit der Rezeption.¹² – Damit ist die Festlegung, ob ein Bild ein historisches ist, nicht grundsätzlich aus dem Bild selbst zu treffen.

1. Bilder aus der Vergangenheit – Quelle für die Fragen der sich mit Geschichte Befassenden

a) Merkmale

Es handelt sich dabei um Bilder, die für ihre Gegenwart die unterschiedlichsten Funktionen erfüllen sollten: religiös-mythische, belehrende, moralisierende, identitätsstiftende, orientierende, werbende, abschreckende etc.. An sie werden ex-post Fragen gestellt, die die Zeit betreffen aus der sie stammen. Diese Bilder werden historisch durch die Fragen, sie sind es nicht auf Grund der Intention ihres Urhebers. Insofern können sie als Überrestquellen betrachtet werden.¹³

Der heutige Betrachter liest sozusagen zwischen den Zeilen, oft „um etwas zu erfahren, von dem die Künstler gar nicht wußten, daß sie es vermitteln“¹⁴, um etwas zu erfahren, dass der Urheber „nur“ „nebenbei“ aufgenommen hat¹⁵, um Gebrauchsbilder für historische Fragen zu nutzen.¹⁶ In diesen Fällen werden die Bilder von heutigen Betrachtern entgegen der Intentionen ihres Urhebers genutzt. So kann ein Porträt eine Teilantwort auf die Frage nach dem zu einer bestimmten Zeit herrschenden Männer- oder Frauenbild geben, ein Stilleben kann Wert-Zuweisungen einer bestimmten Epoche erschließen helfen, Veduten¹⁷ können zu Quel-

¹² Beispiele sind: Warburgs oder Panofskys Rezeption von Renaissance-Gemälden, auf die deren Theoriebildungen sich vorrangig beziehen. Vgl. auch die Rezeptionsgeschichte von Bildern.

¹³ Der Terminus Überrestquelle ist im Zuge der Ausdifferenzierung der Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert entstanden. Sie sind durch ihre Funktionen für die eigene Gegenwart charakterisiert. U.a. Johann Gustav Droysen und Ernst Bernheim haben gezeigt, dass diese Quellengattung besondere Möglichkeiten für die Forschung eröffnet. Dass sie frei von Intentionalität sei, ist jedoch eine Fehleinschätzung.

¹⁴ Burke, P.: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Berlin 2003, S.15.

¹⁵ Das Beispiel einer realienkundlicher Fragestellungen wird im Folgenden aufgegriffen.

¹⁶ Vgl. den Beitrag von Frank Zschaler in diesem Band, der Fragen an Printwerbung stellt. (Zschaler, F.: Schöne bunte Warenwelt oder schöner Schein? Werbebilder und Geschichte).

¹⁷ Veduten sind gemalte oder graphisch gestaltete Ansichten einer Landschaft oder Ansiedlung (Landschafts-, Stadtveduten). Sie haben sich ab dem 17. Jahrhundert zu einem eigenständigen Bildgenre entwickelt. Die Funktionen

len für die Umweltgeschichte werden, Münzbilder können verdeutlichen, was für die Selbstdarstellung wichtig erschien, Karikaturen können auf gesellschaftspolitische Strukturen verweisen. Das zufällig von Foto Erfasste, der Hintergrund können ins Zentrum des Interesses rücken.

Daneben können Überrestquellen auch in ihrer ursprünglichen Funktion erschlossen werden, die Karikatur in der Arbeiterzeitung als Karikatur für Arbeiter, das Wahlplakat als Wahlplakat, die Tourismuswerbung als Tourismuswerbung, die Rekonstruktionszeichnung als Rekonstruktionszeichnung, das gegenwartsbezogene Gemälde als Gemälde der Zeit. Dieser Fall wird im Folgenden nicht eigens thematisiert.

b) Methodische Konsequenzen

Quellen auch quer zu den Intentionen des Urhebers zu nutzen, ist eine übliche Vorgehensweise des Historikers, die bei Bildern genauso legitim ist, wie bei Texten, Gegenständen oder nicht-materialisierten Kulturäußerungen. Aufgrund seiner Fragestellung werden ihm Materialien, die der

dieser Darstellungen waren vielfältig. Das zeigt sich in der Ausführung, die von topographisch getreuen Panoramaansichten, bei denen die sachlich genaue Wiedergabe Vorrang vor künstlerischen Gesichtspunkten hat, reicht bis zu mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladenen Darstellungsweisen.

Stadtlandschaften des 17. Jh. können Ausdruck des Bürgerstolzes sein (Dies wird vor allem bei den frühen niederländischen Stadtansichten als wichtiges Motiv gesehen, vgl. Burke, Augenzeugenschaft, 2003, S. 94ff).

Motiv für die Darstellung kann aber auch Herrschaftssicherung und Identitätsstiftung sein (Vgl. Glaser, H.: Valentin Gappnigg, bürgerlicher Maler in Oberwölz, und sein Zyklus von Ansichten der hochstiftlichen Besitzungen für den Fürstengang zu Freising, in: ders.: Hochstift Freising. Beiträge zur Besitzgeschichte. München 1990, S. 15-114).

Mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen können „symbolische Landschaften“ sein: Der Symbolgehalt „unberührte Natur“ ist kultur-, raum- und zeitabhängig (vgl. Schama, S.: Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination. München 1996). Unberührte Natur darzustellen kann aber auch Ausdruck von Ängsten sein (Angst vor der Zerstörung von Landschaft durch die Industrialisierung) oder Politikum (Tilgung der „aborigines“ aus der Landschaft, um das Recht der Kolonialherren zu untermalen).

Eine weitere Motivlage ergibt sich aus dem kartographischen Interesse, Landschaft „abzubilden“. bzw. aus den Sonderinteressen spezifischer Gruppen, wie z.B. der Bergsteiger, sich Landschaft anzueignen (vgl. Trentin-Meyer, M.: Heimat in der Unwirklichkeit. Bergsteigermaler domestizieren die Wildnis des Gebirges, in: Weigend, K. (Hg.): Heimat. Konstanten und Wandel im 19./20. Jahrhundert. Vorstellungen und Wirklichkeiten. München 1997. S.131-145).

Vergangenheit angehören, mit der er sich befassen will, zu Quellen. Wie bei allen übrigen Quellen gilt aber auch bei Bildern: Wer gegen den Strich bürsten will, muss den Strich zuerst kennen. Daraus ergeben sich methodische Konsequenzen: Der einer spezifischen Fragestellung folgenden Arbeit am Bild müssen Vorarbeiten vorausgehen, wie dies beim Umgang mit anderen Überrestquellen auch der Fall sein sollte.

Wer z.B. aus Bildern Aspekte der Wohnkultur eines Raumes in einer bestimmten Epoche erfassen will, muss sich zuerst einen Überblick verschaffen, welche Bilder überhaupt zur Verfügung stehen¹⁸ und dann den Bildkorpus klassifizieren. Zu diesem im weitesten Sinne heuristischen Vorgehen gehört das Nachdenken darüber, in welchen Kontexten Möbel Eingang in Bilder gefunden haben können, welche Bildtypen in Frage kommen, wer die Bilder in Auftrag gegeben und wer sie ausgeführt hat, wer die Adressaten waren, wo das Bild entstanden ist und für welchen Ort es gedacht war.

In vielen Fällen ist es sinnvoll, die Bilder erst nach der Auseinandersetzung mit den Rahmenbedingungen ihrer Entstehung und Nutzung immanent zu erschließen. Stehen Möbel im Zentrum des eigenen Fragens, leitet es auch die Bildbetrachtung. Wo tauchen Möbel auf, wie, welche Funktionen haben sie? Sind sie Kulisse, Requisit, Symbol, Haupt- oder Nebensache? Schon diese ersten Hinweise zur Bilderschließung machen deutlich, dass es nicht nur um ein selektives Erschließen gehen kann. Das Bildganze muss berücksichtigt werden, um den Sonderaspekt Möbel adäquat bearbeiten zu können. Dazu gehören auch das ikonographische Fragestellungen nach Bedeutungen.

Neben der thematisch-inhaltlichen Auseinandersetzung muss eine formale stehen. Wieder entscheidet der Einzelfall, wie tief in Fragen des Stils, der ikonographischen Typen, der Technik eingedrungen werden muss. In beiden Hinsichten unterstützt das Wissen um die Rahmenbedingung die Entscheidung.¹⁹

Wenn erst die Fragen das Bild zu einem historischen machen, müssen Analyse und Interpretation auf spezifische Weise abgesichert werden.

¹⁸ Zunehmend stehen dafür Bilddatenbanken zur Verfügung. Die (Bild-) Datenbanken des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Krems (<http://www.imareal.oeaw.ac.at>) z.B. stellen nicht nur Bildquellen und Bildinformationen zur Verfügung, sondern geben mit den Suchbegriffen zahlreiche Anregungen für die Verwendung von Bildquellen.

¹⁹ Das von einem Familienmitglied geschossene Weihnachtsfoto, das auch die Wohnzimmereinrichtung abbildet, verlangt weniger an Bildanalyse, als die Aufnahmen eines Bildberichterstatters für eine Designer-Zeitschrift.

Das Einzelbild und das ihm zugeordnete Material können nicht das einzige Regulativ bleiben. Vergleiche müssen gezogen werden zu andern Bilddarstellungen, zu gegenständlichen oder schriftlichen Quellen oder zu Publikationen von Experten zur Ausgangsfrage.

c) Hinweise für den Geschichtsunterricht

Gerade, wenn jugendliche und erwachsene Nicht-Experten zum Umgang mit den Typus „Bild als Quelle für von außen an es herangetragene Fragen“ befähigt werden sollen, muss diskutiert werden,

- was und wie viel an Wissen rund um die Bilder notwendig ist,
- wie es angeboten werden soll,
- wie intensiv die immanente Erschließung des Bildes als Ganzes erfolgen muss,
- welche thematisch-inhaltlichen und welche formalen Aspekte herausgegriffen werden,
- wo die Grenzen der immanenten Bildarbeit liegen,
- inwiefern Zusatzmaterial herangezogen werden muss und was ausgewählt wird,
- wie die Überprüfung der Analysen und Interpretationen angeregt und unterstützt wird.

Nicht das „Umsetzen“ eines „wissenschaftlichen Anspruchs“, wie Michael Sauer²⁰ es anklingen lässt, ist das Ziel. Modernen Geschichtsunterricht wird nicht durch eine Didaktik geleitet, die fragt, wie viel an fachwissenschaftlichen Methoden und Forschungsergebnissen die Schüler zu bestimmten Zeiten vertragen. Es geht um die Frage, was Schüler können müssen, wenn sie mit historischen Bildern des in Rede stehenden Typs umgehen und es geht darum, wie sie den Umgang lernen können. Wenn die Sache es erforderlich macht, Rahmenbedingungen einzubeziehen – und das betont ja auch Sauer in seinem Band – dann können diese nicht ausgeklammert werden, auch nicht aus dem Unterricht jüngerer und benachteiligter Schüler. Dann geht es vielmehr darum, sich zu überlegen, wie z.B. historische Kontexte, ikonographische Bedeutungszuweisungen, historische Abkürzungen auf verständliche Art und Weise einbezogen werden können. Dann geht es um die Bereitstellung von Materialien, die den Schülern Vergleiche oder Triftigkeitsprüfungen ermöglichen,

²⁰ Sauer, M.: Bilder im Geschichtsunterricht. Typen, Interpretationsmethoden, Unterrichtsverfahren. Seelze 2000, S. 14.

Dann geht es um die Entwicklung alters- und lernerfahrungsgemäßer Unterrichtsmethoden.

Lernprogression kommt z.B. dadurch zum Ausdruck, dass die Schüler zunehmend erkennen, welche Rahmenbedingung für welche Fragestellungen von Bedeutung sind, wie die jeweiligen Informationen erschlossen werden können und wie sie für die zu leistenden Analysen bzw. Synthesen zu nutzen sind. Ausdruck eines kompetenten Umgangs mit Bildern ist auch zu wissen, wie intensiv die immanente Bilderschließung erfolgen muss und wie Sonderaspekt und Bildganzes aufeinander bezogen werden.

2. „Historische Augenblicke“: Bilder aus der Gegenwart des Urhebers als Traditionsquellen²¹

a) Merkmale

Eine andere Gruppe von historischen Bildern ist dadurch gekennzeichnet, dass sie zwar Motive aus der Gegenwart des Urhebers zum Inhalt haben, die Ereignisse und Situationen aber bereits „damals“ als „historisch“ eingeschätzt wurden. Deshalb sollen diese Bilder bewusst die „Kenntnis von“ den Ereignissen bzw. die „Einschätzungen über“ sie an zukünftige Generationen weitergeben.

aa) Themen

Die Themen, die in den Bildern dieses Typs bearbeitet wurden und werden, sind breit. Sie hängt von den epochalen Rahmenbedingungen ebenso ab, wie vom vorherrschenden Geschichtsverständnis. Solange die Ereignisgeschichte und der Blick auf die großen Personen, die die Geschichte verantworten, im Zentrum standen, dominierten Schlachten,²² Friedens-

²¹ Der Terminus Traditionsquelle ist parallel zum Begriff Überrestquelle im Zuge der Ausdifferenzierung der Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert entstanden. Besonders Johann Gustav Droysen und Ernst Bernheim haben bewusst gemacht, dass die Absicht, für die Zukunft zu überliefern, eine eigene Quellenkategorie bestimmt.

²² Hier hat sich ein eigenes Genres herausgebildet, die Schlachtengemälde, die man bis zur aktuellen Bild-Kriegsberichtserstattung weiterführen kann. Bekannt sind z. B. Peter Paul Rubens (1577-1640) glorifizierenden Schlachtendarstellungen u.a. die „Amazonenschlacht“ und „Die Niederlage Sanheribs“, beide in der Alten Pinakothek, München. Pieter Snayers (1592-1667), der flämische Schlachtenmaler im Dienste der Habsburger, schuf dagegen topographisch-analytische Darstellungen, die Ort und Taktik akribisch nachzeichnen. Viele seiner Gemälde hängen im Kunsthistorischen Museum in Wien. Jan Asselyn (1610-1652) steht als Beispiel für Maler narrative Schlachten-

schlüsse, dynastische Ereignisse. Zeitunabhängig werden immer wieder Unglücksfälle und Katastrophen überliefert. Mit der Erweiterung des Geschichtsverständnisses im späten 19. vor allem aber im 20. Jahrhundert, erweitert sich auch die Bildmotivik und mit ihr der Bildbestand. Fotografie und Film wurden zu den dominierenden Techniken. Sozial- und wirtschaftsgeschichtliche, alltags- und umweltgeschichtliche, auch mentalitätsgeschichtliche und rezeptionsgeschichtliche Themen werden „dokumentiert“ – und dabei mit mehr oder weniger starker Deutung versehen.

Ein bekanntes Beispiel aus dem Bereich der Kunst ist Adolph Menzels (1815-1905) Gemälde „Aufbahrung der Märzgefallenen“²³, 1848, Öl auf Leinwand, 45 x 63 cm, unvollendet, Hamburg, Kunsthalle. Ein aktuelles Beispiel außerhalb des Kunstsegments sind die Filme und Fotografien von der Notlage und der politischen Situation im Sudan, vom Eingreifen der „Völkergemeinschaft“ und von den unterschiedlichen Reaktionen auf dieses Eingreifen.

ab) Zwischen Augenzeugenschaft und Deutung

Weder haben wir es bei der Überlieferung historischer Augenblicke „nur“ mit der Visualisierung der Augenzeugenschaft zu tun, noch „nur“ mit Interpretation und Bedeutungsaufladung. Gerade weil diese Bildquellen häufig zeitnahe öffentlich gemacht wurden/werden und sie damit der Kontrolle der Zeitgenossen unterlagen/unterliegen, können wir (auch) mit gesicherten Hinweisen zum Dargestellten rechnen.

Gleichzeitig enthalten Bilder zu historischen Augenblicken, eben weil sie die Bedeutung des Ereignisses etc. für die Zukunft festgehalten wollen, in aller Regel Deutungen.

Zum Teil schaffen die Bilder von historischen Augenblicken Kontexte, die das Ereignis explizit mit der Zukunft verbinden. Häufig verlassen sich die Bildautoren aber darauf, dass diese Verknüpfungen in den Köp-

darstellungen; der Tod Gustav Adolfs war eines seiner Themen (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst – Es gibt gute Gründe, die moderne, multimediale Kriegsberichterstattung in dieselbe Reihe zu stellen. Vgl. Sontag, S.: Das Leiden anderer betrachten. München/Wien 2003.

²³ Die Informationen zum Bild, vor allem zum Umfeld der Entstehung und zur Rezeption und zur Literatur rund um das Bild, verdanke ich u.a. einem Vortrag Bodo v. Borries' am 30 April 2004 in Dresden. Teile des Vortrags werden in der Reihe „FUER Geschichtsbewusstsein“ publiziert (ars una Verlag Neuried). Der Band zum Umgang mit Bildern wird von Reinhard Krammer herausgegeben und erscheint 2005.

fen (und Herzen) der Betrachter geschehen. Viele Bilder enthalten aber implizite Impulse, die dazu anregen sollen.

Die Deutungen können die Einschätzungen des Urhebers widerspiegeln, die seiner Wir-Gruppe(n), die der Auftraggeber. Es kann sich aber auch um eine Antizipation der Adressatenperspektive handeln oder um ein Konglomerat aus mehreren Positionen. Dies gilt für Text-, für Bild- und für gegenständliche Quellen gleichermaßen: Ex post betrachtet haben wir es bei Bildern zu historischen Augenblicken

- mit ihrer Überlieferungsabsicht zu tun,
- mit der explizit oder implizit narrativen Struktur ihrer Darstellung, die das als historisch eingeschätzte Ereignis mit der Zukunft, zum Teil zusätzlich auch mit der Vergangenheit verknüpft,
- mit einer spezifischen stilistischen Gestaltung, oft genug einer verfälschenden Stilisierung.

Deshalb müssen wir versuchen, durch Bildanalysen und -interpretationen den in die Bilder gelegten Sinn zu erheben. Die kunstwissenschaftlichen Umgangsweisen mit Bildern, die Darstellungs-, Bedeutungs- und Ausdruckssinn erfassen wollen, sind deshalb hilfreich. Weil es speziell um die als historisch eingeschätzte Momente geht, sollte aber zusätzlich mit historischen Methoden gearbeitet werden. Die Vergangenheitsbezüge, die Geschichtsdeutungen, die Gegenwarts- und Zukunftsbezüge können durch innere und äußere Quellenkritik, durch De-Konstruktion der Tiefenstruktur der im Bild dargestellten Geschichte(n), durch Vergleich und Einordnung erhoben werden.

ac) Bilder, die lügen

Das politische Potential, das in diesen „Augenzeugen-Bildern“ steckt, verdeutlicht exemplarisch die bekannt gewordene Sammlung der „Bilder, die lügen.“²⁴ Im Wissen um die Macht der Bilder, werden „historische Augenblicke“ so in Szene gesetzt, wie man sie später im Gedächtnis der Menschen verankert sehen möchte.²⁵ Photographien nehmen hier eine Sonderrolle ein: Dadurch, dass nicht (nur) der Mensch, sondern auch die Technik bestimmt, was auf das Bild kommt, wird ihnen häufig ein Au-

²⁴ Haus der Geschichte (Hg.): Bilder, die lügen. Bonn 1999. – Im vorliegenden Band ist das Aufpflanzen der sowjetischen Fahne über dem zerstörten Berlin bereits erwähnt worden (vgl. den Beitrag Klein in diesem Band).

²⁵ Jaubert, A.: Fotos, die lügen. Politik mit gefälschten Bildern. Frankfurt/M. 1989.

thentizitätsbonus zugesprochen. Das kann man sich am Fälschungsbegriff deutlich machen: Fotos gelten als gefälscht, wenn das, was sie darstellen, nicht der „Wirklichkeit“ entspricht. Von Fälschungen bei Kunstwerken spricht man dagegen, wenn sie nicht von dem Künstler stammen, der als Urheber behauptet wird.

Ohne den besonderen Dokumentationscharakter von Photographien zu negieren, muss man sich bewusst machen, dass der Photograph ebenso wie der Künstler, Sinn stiften, auch die „Wirklichkeit“ verfälschen kann.²⁶ Das geht los mit der Auswahl des Ausschnittes, mit der Möglichkeit, Fotos zu stellen, oder der Chance, durch das Abwarten des geeigneten Augenblicks (einer bestimmten Wolkenkonstellation für den Hintergrund) zu komponieren. Bedenken muss man auch, dass auch die Technik der Photographie die Möglichkeiten der Verfälschungen potenziert. Dazu gehört bereits der geringe technische Aufwand, mit dem Bildserien geschossen werden können, aus denen die Bilder, die Geschichte machen sollen, ausgewählt werden können. Die Lüge kann also bereits mit der Bildauswahl beginnen, nicht erst bei der Bildbearbeitung. Dass die Möglichkeiten zur Bildmanipulation sich durch die digitale Photographie noch einmal gesteigert hat, braucht nicht eigens ausgeführt werden. Noch einmal sei auf den Beitrag von Andrea Liepe in diesem Band verwiesen.

Nicht in Vergessenheit geraten sollten aber auch das Uminterpretieren von Bildern durch Bildunterschriften, durch Kontextualisierungen mit anderen Bildern oder durch die Umdeutung. Davon ist auch unter 4. Bilder, die Geschichte machen, noch ausführlicher die Rede.

- b) Darstellungen historischer Augenblicke analysieren und interpretieren – historische und kunstwissenschaftliche Methoden nutzen.

Der Rezipient kann die Darstellung historischer Augenblicke nicht „auf den ersten Blick“ erschließen. Methoden der Quellenanalyse und der De-Konstruktion, entwickelt von der Geschichtswissenschaft, können zur Anwendung kommen. Handelt es sich bei den Bildern aber um Kunstwerke, dann müssen diese Methoden ergänzt werden durch das von der Kunstwissenschaft entwickelte methodische Instrumentarium.

Die traditionelle Bildkritik umfasst den Dreischritt Bildbeschreibung – Bildanalyse – Erforschung der Bildgeschichte. Wie in allen Disziplinen erfolgen auch in der Kunstwissenschaft von Zeit zu Zeit Modifikationen

²⁶ Fritzsche, B.: Das Bild als historische Quelle. Über den (Nicht-) Gebrauch von Bildern in der historischen Forschung, in: Volk, A. (Hg): Vom Bild zum Text. Die Photographiebetrachtung als Quelle Sozialwissenschaftlicher Erkenntnis. Zürich 1996, S. 11-24.

bei den Vorgehensweisen. Zum Teil wird dabei ein Problem thematisiert, das die Diskussion seit Entstehung der Kunstwissenschaften Mitte des 19. Jahrhunderts immer wieder bestimmt hat: Es geht um die Frage, ob Kunstwerke immanent erschließbar sind oder nur, indem man sie in kulturell definierte Kontexte einordnet und welche Rolle dabei das Formale bzw. das Gegenstandsbezogene spielen. Die Geschichtswissenschaft nimmt diese kunstwissenschaftliche Methodendiskussion kaum wahr. Hier wird, wenn es um den Umgang mit Bildern geht, vor allem der von Erwin Panofsky (1892-1968) ausdifferenzierte ikonographisch-ikonologische Ansatz hochgehalten.

ba) Ikonographisch-ikonologische Methode

Die Ikonographie/Ikonologie ist der Zweig der Kunstgeschichte, der sich vorrangig mit dem Sujet (Bildgegenstand) oder der Bedeutung von Kunstwerken und nur am Rande mit formalen Analysen beschäftigt.²⁷ Panofsky ordnet der Ikonographie vorrangig Methoden der Analyse, genauer der Beschreibung und Klassifizierung zu. Die Ikonologie ist dagegen eine Interpretationsmethode, die als solche Synthesen vorlegt. Diese sind allerdings auf die Ergebnisse der ikonographischen Analysen angewiesen.²⁸

Panofsky stuft das Vorgehen beim Umgang mit Bildern dreifach.

- Auf der Ebene der **vorikonographischen Beschreibung** geht es darum, die Motive (Gegenstände, Ereignisse, Situationen...) zu

²⁷ Die nachfolgende Unterscheidung orientiert sich an Erwin Panofsky, der in seinem Standwerk „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“ (1939) der Disziplin wichtige Impulse gab. Erstpubliziert wurde er unter dem Titel „Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance“. Die hier zitierte deutsche Übersetzung (Panofsky, E.: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance) bezieht sich auf die überarbeitete Zweitaufgabe aus dem Jahre 1962. Herangezogen wurde auch ders.: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, aus dem Jahre 1932, zitiert nach Kaemmerling, E. (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Köln 1979, S. 185-206.

²⁸ Nicht alle Kunsthistoriker differenzieren so trennscharf wie Panofsky zwischen Ikonographie und Ikonologie. Vgl. auch die Hinweise bei Bauer, H.: Der Kunstwissenschaftler und die Bilder (mit Hinweisen zum Geschichtsunterricht) in diesem Band.

identifizieren.²⁹ Dabei wird auf Alltagserfahrungen ebenso zurückgegriffen, wie auf Vorkenntnisse und Vorannahmen darüber, dass bestimmte Epochen durch bestimmte Darstellungsweisen gekennzeichnet sind (→Stil)³⁰.

- Die **ikonographische Analyse** erschließt Bedeutungen, die dem Dargestellten zugeordnet sind (ein Essen als Letztes Abendmahl zu erkennen, eine Frau mit einem zerbrochenen Rad als die Hl. Katharina von Alexandria, einen Mann mit Keule und Löwen als Herkules). Dies setzt eine Vertrautheit mit bestimmten Themen oder Vorstellungen und mit dem „kulturellen Code der Zeit“ voraus. Die dafür notwendigen Zusatzinformationen erhält man, nach der Ansicht Panofskys in der Regel aus der Literatur. Die ikonographische Analyse erhebt auch, wann und wo bestimmte Themen durch bestimmte Motive sichtbar gemacht werden. – Die ikonographischen Analysen setzen, ohne dass dies ausführliche diskutiert würde, voraus, dass auch die Künstler die „literarischen Quellen“ kannten und in ihren Werken deren Ideen als Allegorien, Metaphern, Anekdoten, Themen konkretisierten. Diese Vorannahme bleibt nicht unbestritten.
- Die **ikonologische Interpretation** versucht die Prinzipien zu erfassen, die sowohl der Wahl und der Darstellung der Motive als auch der Sinnbildung durch Metaphern, Anekdoten und Allego-

²⁹ Die inhaltsbezogene Beschreibung bezeichnet Panofsky auch als Feststellen des Phänomen-Sinnes, wobei er zwischen „Sach- oder Tatsachensinn“ und „Ausdrucks-Sinn“ differenziert (Problem, 1932, S. 188). Während Tatsachen durch einfache Identifikation erfasst werden (Ein Mensch sitzt auf einem Stuhl), wird „Ausdruckshaftes“ durch ‚Einfühlung‘ erfasst (Er wirkt desillusioniert und ausgelaugt.) Diese Einfühlung ist, so Panofsky, immer noch Teil der praktischen Erfahrung, des alltäglichen Vertrautseins mit Gegenständen, Ereignissen, Erfahrungen, Stimmungen.

³⁰ Es fließen nach Panofsky also schon in das Beschreiben und Kategorisieren auf der Phänomenebene Stilkenntnisse einfließen (Problem, 1932, S.190-194). Man könnte mit dem reinen Erfahrungswissen das im Bild Dargestellte nicht identifizieren, z.B. wenn ein Mensch abgebildet ist, der sich ohne Standfläche im leeren Raum befindet. Erst ein zumindest marginales Stilwissen ermöglicht zu sagen, dass im Falle des Isenheimer Altars der Mann „schwebt“ (Gründewald, Isenheimer Altar, Christus in der Glorie), im Falle des Evangeliiars die Frau dagegen steht (Evangeliiar Otto III, Maria Verkündigung). Die an die Erfahrung gebundene Wahrnehmung wird durch dieses Stilwissen korrigiert.

rien oder durch andere Kontextualisierungen, aber auch der formalen Gestaltung zugrunde liegen.³¹ Die zu Grunde liegende Hypothese ist, dass jedes Werk auch gleichzeitig etwas über die mentale Grundeinstellung seiner Zeit aussagt. Der interpretativ erschlossene Gehalt geht nach Panofsky über die bewusste Absicht des Künstlers hinaus. Er lässt sich in keiner Quelle zum Kunstwerk fassen.

Zu überlegen ist,

- inwiefern dieses für die Auseinandersetzung mit Kunstwerken geschaffene Instrumentarium³² auch auf nicht künstlerische Bilder übertragen werden kann,
- inwiefern die Methode hilfreich sein kann, wenn die vom Historiker an das Kunstwerk gestellten Fragen nicht dessen Bedeutung als Ganzes betreffen,
- inwiefern sie mit anderen Methoden des Umgangs mit Bildern bzw. mit Methoden des Umgangs mit Quellen kombiniert werden sollte.

bb) Kombinationen zwischen ikonographisch-ikonologischen und historischen Methoden

Wichtig ist, sich bewusst zu machen, dass es Panofsky nicht um den Quellenwert der Kunstwerke in Bezug auf die visualisierten Ereignisse/ Situationen/ Phänomene geht, sondern um den Sinn dahinter. Die ikonographisch-ikonologischen Methode will Auskunft über Bedeutungszuweisungen geben, über Sinnbildungen der Maler/Auftraggeber/Wir-Gruppen, denen der Künstler angehört. Sofern den Historiker das interessiert, ist er mit dem von Panofsky angestoßenen Vorgehen gut bedient.

Wenn er andere Fragestellungen verfolgen will, dann muss die Methode modifiziert, ergänzt oder ersetzt werden. Sollen z.B. mit Hilfe der Bilder Fragen nach dem dargestellten Ereignis beantwortet werden, sind zwar ikonographisch-ikonologische Analysen insofern hilfreich, als sie das Dargestellte erschließen helfen. Auf das Hinzuziehen weitere Materi-

³¹ Es geht Panofsky um die „eigentliche Bedeutung oder den Gehalt, der die Welt der symbolischen Werte bildet“ (Ikonographie, 1979, S. 223), darum „die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung [zu] enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk“ (Ikonographie, 1979, S. 211).

³² Entwickelt wurde es am Beispiel der Renaissancemalerei.

alien kann aber nicht verzichtet werden: Durch Darstellungen und Quellen wird die Triftigkeit des im Bild Behaupteten überprüft.³³

Die der Fragestellung entsprechende Kombination von kunstwissenschaftlichen und historischen Methoden verspricht besonders tragfähige Ergebnisse. Dies wird am Beispiel von Menzels „Aufbahrung der März-gefallenen“ gezeigt.



Aus: Gall, L. (Hg.): 1848. Aufbruch zur Freiheit. Frankfurt/M., 1998, S.164.

Eine für den Historiker grundsätzliche Frage ist, ob der Künstler vor Ort war und damit bei der Darstellung „des historischen Augenblicks“ auf eigene Erfahrungen rekurren kann. Augenzeugenschaft erhöht für den Historiker den Quellenwert. Nach einhelliger Meinung der Literatur³⁴

³³ Auch Panofsky braucht Zusatzmaterialien. Er will damit aber die in der Darstellung vollzogenen Sinngebungen identifizieren, ikonographische Muster auszuweisen (Typen), Indizien für die Bildung des Gesamt-Sinns erhalten.

³⁴ Paret, P.: Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane. München 1990, S. 111-124; Hofmann, W. (Hg.): Menzel – der Beobachter. München 1982, S. 82-86; Howoldt, J. E.: Adolph Menzel in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1993, S.16-19; Hermand, J.: Adolph Menzel, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1986, S. 49ff.; Jensen, J. C.: Adolph Menzel. Köln 1982, S.74f., Hütt, W.: Adolph Menzel. Leipzig 1965, S. 19-21.

kam Menzel zwar erst nach den Barrikadenkämpfen des 18. März 1848 nach Berlin, war für die dargestellte Szene vom 22. März aber Augenzeuge. Er skizziert sie von den Stufen des „Französischen Domes“ aus.

Die vorikonographische Beschreibung (Identifikation der Motive) und die ikonographische Analyse liefern dem Historiker Hinweise auf das Geschehen, sie geben ihm zugleich auch Ansatzpunkte für die Trifftigkeitsprüfung. Nach allem, was wir überprüfen können (topografische Genauigkeit des Orts) und wissen (bewaffnete Bürgerwehr, aufgestapelte schwarze Särge im Zentrum, diskutierende Menschen, schwarz-rot-goldene Fahnen) entsprechen die Motive des Gemäldes der Situation.³⁵

Die ikonographische Analyse, mehr noch die ikonologische Interpretation helfen Komposition und Bedeutungsverdichtung zu erschließen. Ihre Ergebnisse können von Historiker genutzt werden, um zeitgenössische Wahrnehmungen zu re-konstruieren. Ein Vergleich, z.B. mit anderen Darstellungen sowie den ihnen zu Grunde liegenden Quellen ist aber unerlässlich, wenn es um die Annäherung an Vergangenes geht. – Die eher zurückhaltenden politisch-historische Deutungen sind ein Hinweis dafür, dass Menzel eine Situation, die ihm „historisch“ erschien, prospektiv, vor dem Horizont einer offenen Zukunft gemalt hat.

Der Opfergang der Revolutionäre, der wohl als der tiefere Sinn des Gemäldes erschlossen werden kann, ist offen für die Deutungen zukünftiger Betrachter: Wäre die Revolution zum Erfolg geworden, könnte man sich gut vorstellen, dass die Sieger mit dem Gemälde ihre Märtyrer gefeiert hätten. Wäre sie dramatisch gescheitert, könnte das Bild vielleicht als Warnung vor neuen Versuchen gelesen worden sein. 1998, im Katalog der Jubiläumsausstellung, wurde dem Gemälde, mit dem Wissen des Scheiterns der Revolution, aber vor dem Hintergrund einer verspäteten, geglückten Demokratie „gerade durch seine Unvollendetheit künstlerische Wahrhaftigkeit und historische Authentizität“³⁶ zugewiesen. – Der Bezug auf den nachgeborenen Rezipienten ist ein Aspekt, den die ikonographisch-ikonologischen Analysen zwar stützen können, aber nicht eigentlich zum Ziel haben. Für den Historiker kann die Rezeptionsgeschichte dagegen ein eigenes, oft besonders spannendes Thema sein.³⁷

³⁵ Von Borries vermutet, dass selten die ältere Malerei einer fotografischen Reportage näher gekommen sei.

³⁶ Gall, Aufbruch, 1998, S. 164.

³⁷ Ähnlich verhält es sich mit der Möglichkeit, das Bild neu zu kontextualisieren. In der Frankfurter Jubiläumsausstellung, einer historischen Ausstellung zur 1848er Revolution, erzählte es, in der Projektion auf die Großleinwand, eine andere Geschichte, als in der Hamburger Kunsthalle. Gerade, weil Men-

Materialien zur Werkgeschichte zeigen, dass es keinen Auftraggeber gab. Menzel fertigte die Skizze spontan an, wohl, weil er den Symbolwert dieses opferreichen Sieges der Revolution erkannt hatte. Ob er an die Ausarbeitung zu einem Monumentalgemälde dachte, ist nicht sicher bekannt. Wie andere Künstler auch vollzog er in anderen Fällen den Dreischritt Skizze – Modell – Ausarbeitung in ein Großgemälde. Ob Menzel die Umsetzung der Skizze in ein Gemäldemodell abbrach, weil das Scheitern der Revolution absehbar und eine monumentale Ikone der Revolution damit nicht gebraucht wurde oder weil er, als Anhänger der Revolution, vom Scheitern und den Abläufen frustriert war oder ob das unvollständige Gemälde gerade das Scheitern der Revolution zum Ausdruck bringen soll, muss letztlich offen bleiben. Lichtwark gegenüber soll er Jahrzehnte später (1902) die zweite Version bestätigt haben.³⁸ Der Quellenwert dieser nur über Lichtwark überlieferten Auskunft, die er mit über 50 Jahren Abstand gab, erlaubt aber keine klare Aussage, lediglich den Ausweis einer Möglichkeit. Auch die anderen Hypothesen können in gewissen Hinsichten gestützt, aber nicht triftig belegt werden.³⁹

Sicher belegbar ist dagegen ein anderes Stück Werkgeschichte, der Verkauf des Gemäldes im Jahre 1902 an die Hamburger Kunsthalle; unklar bleiben allerdings die Gründe. Nachweisbar ist auch, dass das Bild zur Ikone der 1848er Revolution geworden ist: Das massenhafte Auftauchen in Schulbüchern, in der Historiographie und Sachbuchliteratur zur Revolution, die Präsenz in Ausstellungen über 1848 (zumindest als Projektion), die vielfache Abrufbarkeit im Internet sind Indikatoren dafür.

zel in seinem Bild nur implizit auf andere Zeitdimensionen, auf das Davor oder das Danach, Bezug nimmt, haben die Kuratoren – und die Rezipienten – heute viele Möglichkeiten, das Gemälde als einen Partikel für ihre eigene Sinnbildung zu nutzen.

³⁸ Lichtwark, zitiert nach Paret, Kunst, 1990, S. 120.

³⁹ Für die ikonographischen Analysen sind solche Überlegungen nicht maßgeblich: Sie beschreiben das Sichtbare und erklären es durch Vergleich und Einordnung in seinem Bedeutungssinn. Für die ikonologischen Analysen haben sie dagegen Gewicht: Allerdings: die Intentionen des Künstlers (oder seiner Auftraggeber) sind nicht (allein) maßgeblich für die Interpretation des Kunstwissenschaftlers: Der Ausdruckssinn, den dieser erhebt, ist mehr als das, was der Künstler bewusst mit seinem Gemälde sagen wollte. – Je präziser der Kunstwissenschaftler dem Historiker erläutern kann, wie er bei der Feststellung des tieferen Sinns vorgeht, desto besser kann der Historiker Kunstwerke nutzen, um mentalitätsgeschichtliche oder geschichtskulturelle Fragestellungen zu verfolgen. Faktizität können die ikonologischen Synthesen für den Historiker nicht beanspruchen. Sie sind aber ein wichtiger Ansatzpunkt, um die eigenen Analysen und Interpretationen zu messen.

Für Panofsky waren Wirkungsgeschichte und Rezeptionsgeschichte noch ohne Bedeutung. Dennoch könnten kunstwissenschaftliche Analysen zur Beantwortung der Frage beitragen, warum das Menzelbild und nicht ein anderes⁴⁰ zur Ikone wurde.

Der Vergleich zwischen den unterschiedlichen Arbeitsphasen eines Werkes ist für den Historiker also ebenso wertvoll, wie für den Kunstwissenschaftler, auch wenn die Gründe dafür nicht identisch sind. An den Umgang mit Bildern weniger gewöhnten Historiker bewahrt der Vergleich davor, anzunehmen, Menzel habe gleichsam fotografisch-dokumentarisch gemalt. Selbst wenn die Kulissen, weitgehend auch die Personen und Gegenstände „authentisch“⁴¹ sind, die arrangierten Kontexte tragen und „stiften“ Sinn. Von anderen Menzel-Gemälden, die in mehreren Varianten vorliegen, wissen wir, dass er Veränderungen vorgenommen hat, also z.B. Anwesende umarrangiert, Abwesende unter die Beteiligten aufgenommen, Teilnehmer getilgt, symbolische Attribute ins Licht gerückt oder neu ergänzt hat.

Historiker neigen dazu, solche Eingriffe als Fälschungen zu bewerten. Die Frage nach (politischen) Motiven für die Veränderungen liegt ihnen nahe. Dagegen ist vielen Historikern die für Kunstwissenschaftler nahe liegende Vorstellung fremd, dass Künstler z.B. in einer Überarbeitung das ursprünglich intuitiv Wahrgenommene nun klarer zum Ausdruck bringen wollen. Sowohl Ansätzen nachzugehen, die vom Umgang mit Geschichte her nahe gelegt werden, als auch solchen, die vom Umgang mit Kunst her kommen, die Vorgehensweisen und Ergebnisse jeweils in ihrer Triftigkeit zu prüfen, Interpretationen offen zu halten und nicht zu verabsolutieren, das wäre ein Ertrag, der sich aus der Kombination historischer und kunstwissenschaftlicher Methoden ergeben könnte.

⁴⁰ Die Karriere der noch 1848 entstandenen Federlithografie von Theodor Hosemann, bei der zwei Schlosserlehrlinge als heldenhafte proletarische Kämpfer verherrlicht werden, hat durch das Ende der DDR einen Einbruch erlebt (Theodor Hosemann, „Der sechzehnjährige Ernst Zinna vertheidiget seine Barricade gegen ein ganzes Bataillion Garden“ (12 x 9 cm), Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, aus: Gall, L. (Hg.): 1848. Aufbruch zur Freiheit. Frankfurt 1998, S. 176).

⁴¹ Menzel hat bei seinen Monumentalbildern großen Wert darauf gelegt, dass die Beteiligten naturgetreu abgebildet werden. In Nachstudien hat er deshalb z.T. Hunderte von Porträts angefertigt.

c) Hinweise zum Geschichtsunterricht

Kunstwissenschaftliche Methoden sind kunstwissenschaftlichen Zielsetzungen verpflichtet. Je genauer Geschichtslehrer und ihre Schüler diese kennen, desto mehr Nutzen können sie aus den methodischen Überlegungen der Kunstgeschichte auch für den Geschichtsunterricht ziehen. Selbstverständlich können aber nicht alle historischen Fragen (hier an Bilder, die historische Augenblicke darstellen), mit ikonographisch-ikonologischen Methoden beantwortet werden. Nicht nur die für das Beantworten historischer Fragen unerlässlichen Triftigkeitsprüfungen machen es erforderlich, andere Methoden, oft auch andere Materialien zu verwenden.

Im Geschichtsunterricht sollten die Schüler zuerst unterscheiden lernen, ob historische Augenblicke in einer arrangierten Weise, z.B. einem Kunstwerk, zum Ausdruck gebracht werden oder in einem Bild, in dem die Dokumentationsabsicht vor der Gestaltungsabsicht dominiert. Ein Beispiel für den zweiten Fall können Photographien zum 11. September 2001 sein. Die New Yorker Ausstellung „Here is New York. A Democracy of Photographs“⁴², die Ende September in einer Ladengalerie in Manhattan stattfand, und sich vorrangig an New Yorker wandte, zeigte Photographien zum 11. September, bewusst ohne Nennung der Photographen. Für einen Einheitspreis konnten die Besucher Abdrucke der Fotos kaufen. Erst beim Kauf erfuhren sie, ob es sich um Amateurfotos oder um Fotos professioneller Photographen gehandelt hatte. Die Unterschiede waren hier nicht (immer) gravierend. Gründe liegen zum einen in der gemeinsamen Absicht, Momente festzuhalten, die unwiederholbar sind, in der Rolle, die der Zufall beim Fotografieren spielt, aber auch in der immer ausgereifteren Technik der Fotoapparate, die den Benutzern das Handwerkliche quasi abnehmen. Dass bei der Einschätzung der Dokumentationsabsicht Vorsicht geboten ist, kann Schüler durch das kontrastieren gestellter und nicht gestellter Fotos bewusst gemacht werden:

⁴² Vgl. Sontag, Leiden, 2003, S.35-37.



Aus: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hgg.): X für U. Bilder, die lügen. Ausstellungskatalog. Bonn 2003, S. 46.

Aufrichten der amerikanischen Flagge auf der Insel Iwo Jima am 23. Februar 1945. Das erste Foto ist „authentisch“ insofern, als ein Photograph in richtigen Augenblick seine Kamera bereit hatte. Das zweite Foto ließ Joe Rosenthal, ein Photograph der Associated Press am Morgen nach der Einnahme des Mount Suribachi, des höchsten Berges auf der Insel, mit einer größeren Fahne nachstellen. Aus einer Serie von Fotos wählte er das zur Ikone gewordene aus.

In das Bildgedächtnis eingegangen ist das gestellte und deshalb perfekt komponierte Bild. Rosenthal gewann damit sogar den renommierten Pulitzer-Preis. – Wenn durch Recherchen gesichert ist, dass der Dokumentationscharakter überwiegt, dann haben ikonographische Analysen, auch ikonologische Interpretationen wenig Sinn. – Nicht die Photographen haben z.B. den Einsturz der Twintowers bedeutungsgenerierend arrangiert bzw. mit Ausdruckssinn hinterlegt. – Davon ist unbenommen, dass es durchaus bereits in der Absicht der Täter gestanden haben könnte, Ikonen entstehen zu lassen. Ebenso unbenommen ist, dass einige dieser mit Dokumentationsabsicht aufgenommenen Bilder ins Bildgedächtnis der Zeitgenossen und der späteren Generationen eingehen werden (vgl. auch: 4. Bilder, die Geschichte machen). Den Sinn stiftet in diesem Fall aber nicht der Urheber des Bildes; die Sinnstiftung kann deshalb auch nicht (nur) aus dem Bild entnommen werden; andere Quellen sind notwendig, z. B. solche über Geschichtskultur.

In aller Regel konfrontieren Bilder, die historische Augenblicke darstellen aber mit Deutungen. Deshalb müssen die Schüler lernen, die Kontextualisierungen zu erfassen, die in der Darstellung zum Ausdruck kommt. Die kunstwissenschaftlichen Methoden (ikonographische Analysen und ikonologische Interpretationen) unterstützen die Schüler dabei, die Sinngebung durch das Bild zu erschließen. Die Deutung sollte nicht

als Fakt hingenommen werden, sondern in ihrer Triftigkeit beurteilt werden. Gerade Anfängern ist der Vergleich mit anderen Kontextualisierungen hilfreich.

Damit ist ein weiteres Ziel für den Umgang mit Bildern zu historischen Augenblicken angesprochen: Schüler sollen die Notwendigkeit einsehen, die Triftigkeiten der gewählten Darstellung zu prüfen und Methoden der Überprüfung kennen lernen.

Welche Botschaften man selbst aus dem Bild „mitnimmt“, sollte ebenso thematisiert werden. Durch das explizite Aufgreifen im Geschichtsunterricht kann der Geschichtslehrer seine Schüler dabei unterstützen, sich mit der Rolle von Bildern für das eigene Welt- und Selbstverstehen, auch mit ihrer Rolle, Handlungen anzuregen, auseinanderzusetzen.

Für so komplexe Umgangsweisen mit Bildern brauchen Schüler Hilfen – je unerfahrener sie im Umgang mit Bildern sind, um so mehr. Zunehmende Selbstständigkeit ist ein wichtiger Ausdruck von Lernprogression.

3. Vergangenes als Bildmotiv – Bilder, die Geschichte erzählen

a) Merkmale

Noch einmal anders ist der Charakter der historischen Bilder, wenn ihr Urheber sich entschieden hat, explizit ein Motiv aus der Vergangenheit zu visualisieren. Viel weniger, als wenn Ereignisse der eigenen Zeit dargestellt werden, „dokumentiert“ der Historien-„Maler“. Wenn er, was in der Idee der Dokumentation steckt, Vergangenes wirklich „nur“ feststellen wollte, würde er schon durch die Partialität der Überlieferung gezwungen, Lücken zu lassen. Die Perspektivität der Quellen machte es nötig, mehrere Sichtweisen auf bestimmte Aspekte zuzulassen. Ähnliches forderten Prinzipien wie Kontingenz und Multikausalität.

Dem stünde allein schon das Bild als Medium entgegen. Es zwingt zur Konkretion, zur Kontextualisierung, zur Verdichtung. Im Medium Bild kann deshalb nicht Vergangenes dokumentiert werden. Es wird vielmehr „Geschichte“, eine Darstellung über Vergangenes geliefert. Die Lücken müssen ausgefüllt, Kontexte geschaffen werden. Dabei tritt an die Stelle von „Multi“ oft „Mono“, aus Offenheiten werden geschlossene Geschichtsbilder.

Nähert man sich Bildern mit geschichtstheoretischem Interesse, so liegt das eben Erläuterte auf der Hand. Die geschichtstheoretische Selbstverständlichkeit macht(en) sich aber weder die Bildautoren noch die Bet-

rachter zu eigen: Nicht nur die „realistischen“ Geschichtsdarstellungen des Historismus, die sich häufig in den (Groß-)Gemälden des 19. Jahrhunderts materialisieren, beanspruchen für sich Realität. Wenn auch auf andere Weise, tun das auch die idealistischen, nach der inneren Wahrheit der Geschichte suchenden Bilder. Für das Gros der Geschichtsfilme gilt Analoges. – Dokumentationsfilme gelten vielen als die Historiengemälde der Gegenwart.

Wendet man den Blick auf den Rezipienten, stellt sich die Situation ganz ähnlich dar: Wer gewohnt ist, in Bildern den Darstellungs- oder Bedeutungssinn zu suchen, tut das auch in den Bildern, die Geschichten über Vergangenes erzählen. Wer in Bildern, zumal in Kunstwerken, den Zeitgeist verdichtet glaubt, könnte dazu neigen, in den Geschichtsbildern den Geist der dargestellten Epoche zu suchen. – Das Denken über Geschichte und die Praxis des Schaffens und Rezipierens von Geschichtsbildern fallen auseinander.

b) Methodische Konsequenzen: Bilder über Vergangenes als Geschichte wahrnehmen und in ihrer Tiefenstruktur erschließen

Eine Möglichkeit damit – auch im Geschichtsunterricht – umzugehen ist, die Bilder über Vergangenes bewusst als Geschichte wahrzunehmen und nach den Konstruktionsprinzipien der Künstler/Bildautoren/Filmmacher etc. zu fragen. Die zentrale Methode ist dabei die der De-Konstruktion.⁴³ Ihr Ziel ist, die Tiefenstruktur der dargestellten Geschichte zu erfassen. Für den Geschichtsunterricht wurde innerhalb des Forschungsprojekts FUER Geschichtsbewusstsein ein methodischer Leitfaden erarbeitet, der auch auf Bilder zu beziehen ist: Der erste Schritt ist, festzulegen, worauf sich die De-Konstruktion bezieht. Bei Bildern, die Geschichte darstellen wollen, ist das Gesamtbild der Bezugspunkt. In einer Analyse ist sodann zu klären,

- was über das vergangene Phänomen festgestellt/behauptet wird,
- durch welche Kontextualisierungen die Darstellung erfolgt,

⁴³ Die Ausführungen zu Methode der De-Konstruktion wurden innerhalb des Forschungsprojekts FUER Geschichtsbewusstsein erarbeitet; vgl. Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 2 (2003), vgl. Schreiber, W.: Entwicklung historischer Kompetenz, in: dies.: Erste Begegnungen mit Geschichte. Neuried ²2004; vgl. Schreiber, W.: Mit Geschichte umgehen lernen, in: Mebus, S./Schreiber, W.: Mit Geschichtsbüchern arbeiten lernen (Arbeitstitel), Neuried 2004.

- welche Botschaften für die Gegenwart enthalten sind.⁴⁴

Ikonomographisch-ikonologische Analysen können bei der Feststellung des in den drei Fokussierungen Ausgesagten helfen. Im nächsten Schritt schließt sich die (exemplarische) Überprüfung der Triftigkeit an. Sie betrifft nicht nur die sachliche Richtigkeit, sondern auch die Darstellungsweise (narrative Struktur) und die (Wert-) Orientierung. Dann erst folgt die Interpretation, die abschließend, im Sinne von Selbstreflexion noch einmal überdacht werden sollte.

In die Erschließung der Tiefenstruktur geht mit ein, ob das Bild als Kunstwerk oder ohne Kunstanspruch geschaffen worden ist. Im Folgenden werden einige Grundsätze zu Geschichtsbildern anhand von Gemälden dargestellt. Als Beispiel dient ein Historiengemälde, diesmal eines von einem weniger bedeutenden Künstler, ein Fresko an einem öffentlichen Platz einer Kleinstadt: Joseph Widmann, Schlacht bei Mühldorf 1322, Monumentalfresko Frauenkirche Mühldorf a. Inn, 1901. Geschichte kann aber auch in Karikaturen erzählt werden, in Rekonstruktionszeichnungen, in Wandbildern für den Geschichtsunterricht, in Comics oder in anderen Bildgeschichten.

c) Konkretisierung am Beispiel eines Historiengemäldes

ca) Zum Bildtypus

Im 19. Jahrhundert gingen, dem vorherrschenden Geschichtsverständnis entsprechend, das Re-Konstruieren, „wie es gewesen“ und das Einordnen in die „eine Geschichte“ Hand in Hand. Die Maler entschieden sich in der Regel für die Darstellung von Verganem in nationalen Geschichten. Der gute Historienmaler recherchierte intensiv – wie das heute auch der gute Filmemacher tut.⁴⁵ Beide informier(t)en sich über ihren Gegenstand durch die Historiographie. Für beide reichen die Forschungen der Historiker oft nicht aus, insbesondere muss das, was ins Bild kommt, die räumlichen Verhältnisse, Kleidung, Accessoires, Gesten, nachrecherchiert

⁴⁴ Falls die Gegenwart der Entstehung und die Gegenwart des Betrachtens auseinander fallen, sind zwei Ebenen zu unterscheiden: Was ist die Botschaft für die Zeitgenossen und was ist die Botschaft für zukünftige Betrachter, bzw., auf den Rezipienten gewendet, welche Botschaft entnehmen Zeitgenossen und welche Betrachter, die in einer anderen Gegenwart leben.

⁴⁵ Die Recherchetätigkeit der Maler lässt sich manchmal nachverfolgen. Im Beitrag zu den Freisinger Veduten hat Glaser dies gezeigt, er kann z.B. Verträge, Rechnungsbücher oder Briefwechsel anführen (Glaser, Valentin Gappnigg, 1990).

werden.⁴⁶ Abläufe müssen detailliert, konkretisiert, verortet, personifiziert werden. In diesem Sinne verstanden Historienmaler und verstehen sich Filmemacher als Historiker. Der Maler schafft ein Werk, das Vergangenes nicht nur in einer dem Medium entsprechenden Weise darstellt. Als Künstler gibt er seinem Thema auch das, was Cassirer „Ausdruckssinn“ nennt. Insofern sind kunstwissenschaftliche Methoden für die Erschließung des Tiefensinns, wie oben bereits angemerkt, hilfreich.

Die künstlerische Freiheit wird aber eingeschränkt, und zwar einerseits durch die Vergangenheit, die gemeint ist und durch das Geschichtsverständnis der Epoche, andererseits durch den Auftraggeber und das Publikum, für das das Werk geschaffen wird, drittens aber auch durch die Darstellungs-Konventionen der Zeit. Die Darstellungsweise ist aber nicht nur unter formaler Perspektive, zu sehen, also in Hinsicht auf das, was dem Künstler als Stilmittel, als gängige Formen der Bedeutungszuweisung, auch als „Handwerkszeug“ zur Verfügung steht. Die Darstellungsweise hat immer auch mit dem Rezipienten zu tun, der das Bild verstehen können soll und mit dem Auftraggeber, der nicht immer zweckfrei, sondern oft sehr funktional dachte. Nur wenige Künstler – oft die, die im Nachhinein als die Großen der Kunstgeschichte betrachtet werden – halten sich nicht an die Konventionen ihrer Zeit. Manchmal wurden solche Wendepunkte auch durch den Umgang mit Themen aus der Vergangenheit eingeläutet. Die „Renaissancen“ halten Beispiele dafür bereit. Nicht wenige der Historiengemälde hatten aber eine klare politische Funktion zu erfüllen.

Das Mühldorfer Gemälde wurde in Auftrag gegeben, weil die Stadt nach 100 Jahren an den Wechsel der Landeszugehörigkeit durch die Säkularisation 1802 erinnern wollte. Aus der Salzburger Exklave war eine bayerische Landstadt geworden. Das Fresko sollte das „nationale“ Bewusstsein, Bayer zu sein ausdrücken. Das war auch ein Grund dafür, dass es aus dem „Fonds zur Förderung und Pflege der Kunst durch den Staat“ finanziert wurde, den der bayerische Kultusminister Johann von Lutz nach der Reichsgründung 1871 ins Leben gerufen hatte, um bayerische Kunst- und Geschichtspolitik zu fördern. Unterstützt wurden vor allem monarchiefreundliche, bayerisch-patriotische Motive, die im Idealfall

⁴⁶ Graf, B.: Geschichte erzählen in Film und Fernsehen, in: Baumgärtner, U./Schreiber, W. (Hgg.): Geschichts-Erzählung und Geschichts-Kultur. Zwei geschichtsdidaktische Leitbegriffe in der Diskussion. München 2001, S. 39-65.

auch ein deutsches Nationalbewusstsein nicht ausschlossen.⁴⁷ Der Künstler hatte also städtische und staatliche Interessen zu berücksichtigen. Als Motiv wurde ihm der Sieg des Wittelsbachers Ludwig der Bayer gegen den Habsburger Friedrich der Schönen in der Schlacht bei Mühldorf vorgegeben. In Bezug auf die Stadt ist das kurios: Mühldorf als Salzburgisches Herrschaftsgebiet war damals auf Seiten der Verlierer gestanden. Mit der – nicht nur über dieses Fresko – erfolgten Bedeutungszuweisung an die Schlacht, das historische Ereignis zu sein, mit dem der Ort Mühldorf sich ins bayerisch-nationalen Gedächtnis einschreibt, ging auch eine grundsätzliche Umorientierung der historischen Identität einher: Man wechselte „von der Position der Verlierer von 1322 auf die Seite der wittelsbachisch-bayerischen Sieger“⁴⁸.



Aus: Mühldorf a. Inn (Hg.): Salzburg in Bayern. 935-1802-2002. Mühldorf 2002, S.187.

⁴⁷ Vgl. Murr, K. B.: Mühldorfs Suche nach historischer Identität, in: Stadt Mühldorf (Hg.): Mühldorf a. Inn. Salzburg in Bayern 935 – 1802 – 2002. Mühldorf 2002, S. 186f.

⁴⁸ Murr, Mühldorfs Suche, 2002, S. 189.

cb) Erschließung durch De-Konstruktion und ikonographisch-ikonologische Interpretation

Fragt man in der Fokussierung auf Vergangenes, was Widmann als Geschehen behauptet, so stellt er eine Schlachtenszene dar, bei der sich die Niederlage einer Partei abzeichnet. An den beiden Hauptpersonen wird das verdeutlicht: Die Situation des als Friedrich der Schöne identifizierbaren Ritters ist aussichtslos, auch wenn er sich tapfer zur Wehr setzt. Sein Pferd ist bereits zu Boden gegangen, seine Kämpfer sind tot oder wenden sich zur Flucht. Die zweite Hauptperson, trotz des Lorbeerkranzes nicht eindeutig als Ludwig identifizierbar, führt einen Schwerstreich gegen Friedrich. Zu Fuß stürmt ein mit einem Kettenhemd geschützter Kämpfer auf diesen zu, wohl um ihn gefangen zu nehmen. – Durch ikonographische Beschreibungen und Analysen kann die Aufnahme des behaupteten Geschehens weiter ausdifferenziert werden.⁴⁹

Bei der Triftigkeitsprüfung wird man mit einer widersprüchlichen Quellenlage und widersprüchlichen Interpretationen in der Historiographie konfrontiert. Unstrittig ist der Ausgang der Schlacht, die Darstellung im Detail ist aber nicht zu halten. Dies trifft vor allem dann zu, wenn man die beiden Hauptpersonen als die Gegenkönige identifiziert. Friedrich und Ludwig haben wohl nie Mann gegen Mann gekämpft, auch wenn die in Anschluss an Wilhelm Erben immer wieder vertretene Meinung, Ludwig habe gar nicht in die Schlacht eingegriffen, nicht unwidersprochen bleibt.⁵⁰ Die Entscheidung lässt sich aber keineswegs auf die beiden Hauptpersonen konzentrieren.

Nach der Chronik Friedrichs von Neuenburg und der Fürstenfelder Chronik wurde Friedrich bei seiner Gefangennahme gar nicht erkannt. Wenn dies richtig ist, dann kann die von Widmann ins Bild gesetzte,

⁴⁹ Das letzte Wort ist durch den Beitrag von Hartmann, A.: Kampf um Kampfbilder, in: Das Mühlrad XX/1978, S. 95-104 noch nicht gesprochen.

⁵⁰ Vgl. Hundt, B.: Ludwig der Bayer. Der Kaiser aus dem Hause Wittelsbach, 1282-1347. München 1989. Anders als Wilhelm Erben (Erben, W.: Die Schlacht bei Mühldorf. Historisch, geographisch und rechtsgeschichtlich untersucht. Graz/Wien 1927), unter Bezug auf ihn auch Heinz Angermeier, (Angermeier, H.: Bayern in der Regierungszeit Kaiser Ludwigs IV. 1314-1347, in: Kraus, A. (Hg.): Handbuch der Bayerischen Geschichte, Bd. II. München 1988, S. 158f.) und Stefan Schieren (Schieren, S.: Die Schlacht bei Mühldorf am 28. September 1322, in: Heimatbund Mühldorf (Hg.): Die Schlacht bei Mühldorf. 28. September 1322. Ursachen – Ablauf – Folgen. Mühldorf 1993, S.50-54) geht Hundt davon aus, dass Ludwig direkt in die Schlacht eingriff.

ebenfalls von Neuenberg stammende Aussage nicht stimmen, nach der Friedrich königliche Abzeichen trug.

Ein „Ikonotext“ (Burke) verdeutlicht die Ebenen der Sinngebung: „In der Entscheidungsschlacht am 28. September 1322 bei Mühldorf und Ampfing, wo von Ludwig dem Bayern und Friedrich dem Schönen von Österreich um die deutsche Kaiserwürde gekämpft wurde, fiel mit Gottes Hilfe der Sieg den Bayern zu und wurde Friedrich nach tapferer Gegenwehr von dem fränkischen Ritter Albrecht Rindmaul⁵¹ überwältigt und gefangen. Ludwig und Friedrich versöhnten sich später und lebten zusammen in treuester Freundschaft bis zum Tode. Der Herr, der mit Ludwig war, stehe uns fürder bei und erhalte uns seinen Frieden“.

Nur eine der Ebenen lässt sich unmittelbar in Bild wieder finden, der bayerische Sieg. Es war ursprünglich geplant gewesen, die religiöse Deutung durch das Motiv der Mutter Gottes als Patrona Bavariae zu visualisieren.⁵² Weil der Stadtmagistrat sich weigerte, die zusätzlichen Kosten für die Mariendarstellung zu übernehmen, entfiel die Ergänzung. Lediglich der Ort, die Außenwand einer Kirche, konkretisiert die zweite Sinnbildung. Ob die dritte, die treue Freundschaft⁵³ zwischen den beiden ehemaligen Gegnern, tatsächlich auf die Gegenwart der Mühldorfer verweisen soll, kann nicht ausgeschlossen, aber auch nicht behauptet werden. Historisch ist eine durchaus politisch motivierte Aussöhnung belegt. Diese Ebene kann sich nicht durch die Bildanalyse erschließen. Das Mittel des Ikonotextes war hier unerlässlich.

cc) Der Rezipient als eigene Größe

Die (Historien-)Gemälde lassen Bilder im Kopf, auch in den Herzen der Betrachter, entstehen. Die wichtigsten Adressaten waren die Zeitgenossen des Malers. Der heutige Betrachter muss sich demzufolge bewusst machen, dass er mit einer doppelten Geschichtlichkeit konfrontiert ist. Die

⁵¹ In den Quellen wird Rindmaul, so Jolanda Engelbrecht, nicht erwähnt (Engelbrecht, J.: Die Schlacht bei Mühldorf in der Literatur, in Heimatbund, Schlacht, 1993, S. 101).

⁵² Eine dem Künstler möglicherweise bekannte Sage weist Maria diese Rolle zu, die Sage von Frauensattling (nach Hundt, Ludwig, 1989, S. 121).

⁵³ In einem Theaterstück von Ludwig Uhland (Ludwig der Bayer) wird diese Freundschaft stilisiert. Es endet mit der innigen Umarmung der ehemaligen Kontrahenten. Diesen Gedanken greift in seinem Stück Johann Christoph Freiherr von Aretin auf und überhöht ihn in ein Doppelkaisertum. Für dieses Ende entscheidet sich auch Paul Heyse in seiner Fassung (nach Engelbrecht, Schlacht, 1993). Zumindest einige dieser Stücke hat Widmann vermutlich gekannt.

Botschaften, die die Künstler ihren Bildern einschrieben, sind sowohl Botschaften für ihre Gegenwart (und nahe Zukunft), als auch Botschaften über die Vergangenheit. Auch letztere richtet sich (vorrangig) an die Zeitgenossen. In den Botschaften schwingen die für die Zeit spezifischen Normen mit. Im Falle des Mühldorfer Freskos sind es nationale und religiöse, aber auch das Friedensmotiv.

Vermutlich sind es vor allem die selbstbewussteren Künstler, die eine weitere Dimension in Spiel bringen. Sie adressieren ihre Werke nicht nur an die Zeitgenossen, sondern auch an die Betrachter in der „fernen“ Zukunft. Der heutige Interpret kann also in gewisser Hinsicht „gemeint“ sein. Welche Botschaften für überzeitlich gehalten werden, ist eine Frage, für die die ikonographisch-ikonologische Methode eine Antwort suchen kann.

An wen sich die Botschaften richten, kann von vielem abhängen, davon war beim Bildtypus „historischer Augenblick“ bereits die Rede, vom Willen des Auftraggebers, vom Ort, für den das Gemälde geschaffen wurde,⁵⁴ von der aktuellen politischen-gesellschaftlichen-kulturellen Situation, nicht zuletzt vom Thema. Es genügt, das an dieser Stelle nur kurz zu wiederholen.

Ebenfalls nur angerissen soll der Aspekt werden, dass Bilder den Betrachtern grundsätzlich Spielräume eröffnen für eine andere als die vom Bild-Autor vorgesehene Rezeption. Angelegt ist diese Freiheit wohl in der sinnlichen Dimension der Bilder⁵⁵. Man kann es als bewusst Reaktion auf diese Unbestimmtheit der Rezeption sehen, dass manche Bild-Autoren, gerade, wenn sie ihrem Bild „praktische“ Funktionen zuweisen wollen oder müssen, versuchen, die Freiheit des Betrachters einzuschränken. Sie nutzen den Bildtitel, um durch Hinweise auf die Intention die Wahrnehmung zu steuern, arbeiten mit verbreiteten, gut lesbaren Allegorien, Anekdoten, Metaphern, nutzen Abkürzungen, die präsent sind, oder integrieren eben, wie am Mühldorfer Beispiel gezeigt, einen Ikonotext in das Bild, der die grundlegende Absichten erkennen lässt.

⁵⁴ Die von König Ludwig I. für die Arkaden des Münchner Hofgartens in Auftrag gegebenen Fresken Peter von Cornelius' (erhalten) oder Carl Rottmanns (durch den 2. Weltkrieg zerstört) hatten z.B. einen „Volksbildungsauftrag“ (vgl. Körner, H.-M.: Staat und Geschichte im Königreich Bayern (1806-1918). München 1992).

⁵⁵ Petra Schuck-Wersig betont diesen Zusammenhang als ein überzeitlich bedeutsames Merkmal von Bildern. Dies.: Expeditionen zum Bild. Beiträge zur Analyse des kulturellen Stellenwerts von Bildern. Frankfurt/M. u.a. 1993, speziell S. 103-110.

Dennoch ist die Freiheit des Rezipienten unhintergebar. Vermutlich ist sie am geringsten, wenn das Motiv sehr erfahrungsnahe oder sehr erfahrungsfern ist. Motive, zu denen wir Bilder im Kopf haben oder abgelegte Erfahrungen oder Wissen, werden häufig davon überlappt. In diesem Sinne können Historienbilder von aktuellen Erfahrungen überlagert werden, von reflektierten und unreflektierten Geschichtsvorstellungen, von historischem Wissen. Erschließen lassen sich Rezeptionsweisen nur über Selbstreflexion und Kommunikation.

d) Synchrone und diachrone Kontextualisierungen

Eine andere Blickrichtung erhält die Beschäftigung mit Historienbildern, wenn man fragt, wie der Bildautor/Künstler seine Geschichte über ein vergangenes Ereignis etc. einordnet. Idealtypisch kann Vergangenes entweder diachron, also quasi vertikal in Zeitverläufe oder synchron, also horizontal in zeittypische Kontexte eingeordnet werden.

da) Horizontal – synchron – einordnen

Die synchrone Kontextualisierung ist die dem Bild gemäße, weil in diesem Fall nur eine Zeitdimension darzustellen ist.⁵⁶ Allerdings muss in der Verdichtung das Zeittypische eingefangen werden, genauer gesagt das, was der Bildautor/Künstler für zeittypisch hält oder als zeittypisch erscheinen lassen will. Auch wenn z.B. ein Gemälde in einer Zeitebene bleibt und Zeiten nicht im Bild explizit überbrückt werden, implizit spielen andere Zeitdimensionen immer eine Rolle. Das fängt damit an, dass Vergangenes durch die Visualisierung in die Gegenwart geholt wird.

⁵⁶ Solche Gemälde, die sich auf eine Zeitschicht beziehen, kennen wir in großer Zahl. Zum Teil finden wir die Bilder noch an ihrem originalen Ort, als Fresken z.B. in Schloss Runkelstein bei Bozen: In drei Triaden werden im dortigen Sommerhaus die drei Helden der Antike (Hektor, Alexander d. Große, Caesar), die drei Helden des Alten Testaments (Josua, David, Judas Makkabäus) und drei Große der christlichen Zeit (König Artus, Karl des Große, Gottfried von Bouillon) abgebildet. Vgl. u.a. Stadt Bozen (Hg.): Schloss Runkelstein. Die Bilderburg. Bozen 2000 Am originalen Ort finden sich auch manche Altäre. Auch Rathaussäle können, wie in Passau, die Bildausstattung häufig des 19. Jahrhunderts beibehalten haben. Im großen Rathaussaal der Stadt Passau finden wir Kolossalgemälde aus den Jahr 1890 von Ferdinand Wagner. Man sieht Kriemhilds Einzug durch das Paulustor in Passau und die Trauung Kaiser Leopold I. mit der Prinzessin Eleonore von Pfalz – Neuburg 1676. Vgl. Boshof, E. u.a. (Hgg.): Geschichte der Stadt Passau. Regensburg 2000; Schäffer-Huber, G.: Rathaus Passau, o.J.; Schnell, H.: Kleiner Kunstführer. Nr. 927. Das Rathaus zu Passau. Regensburg 1969.

Zudem werden die Themen oft so ausgewählt,⁵⁷ dass ihnen überzeitliche Bedeutung, bzw. Bedeutung speziell für die eigene Gegenwart/Zukunft zugewiesen wird. Dies geschieht u.a. durch die Art der Kontextualisierung. Für das 19. Jahrhundert wurde auf die nationale Ausrichtung speziell der Historiengemälde bereits hingewiesen.

Künstler können einen Zusammenhang zwischen den Zeitdimensionen auch vermittelt über den Betrachter herstellen. Ihm wird die Rolle eines Zuschauers zugewiesen; der das Dargestellte „mitemlebt“. An Paul Delaroche (1797-1856), „Napoléon à Fontainebleau, le 31 mars 1814“, 1845, Öl auf Leinwand, 180,5 x 137,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste soll das verdeutlicht werden:

⁵⁷ Nur schlaglichtartig werden die charakteristische Themen der unterschiedlichen Epochen angedeutet:

Die mittelalterlichen Gemälde zeigen dominant Passions-, Marien-, Heiligen oder Heilsgeschichte, alttestamentarische Motive sind seltener, noch seltener sind weltliche Historiengemälde. Zum Teil schwingen auch in ihnen religiöse Motive mit, das kann man z.B. für die Gerechtigkeitsbilder so sehen, z.T. werden antike Motive aufgegriffen, und damit die Renaissance vorangekündigt.

Biblische, allgemein religiöse Historiengemälde sind in der Barockzeit wichtige Motive für Historiengemälde; die Gegenreformation beeinflusst diese Motivwahl. Wohl angeregt von den zahlreichen Darstellungen des zeitgenössischen Hof- und Volksleben erfolgen manchmal Rückgriffe in die Vergangenheit.

Die historistischen Einzelgemälde und Bilderserien, oft für den öffentlichen Raum geschaffen, charakterisieren die Geschichtsbilder des 19. Jahrhunderts. Der Denkmalkult dieser Epoche gehört in denselben Zusammenhang.

Im 20. Jahrhundert dominieren nicht mehr die Gemälde. Ausnahmen bestätigen die Regel (Werner Tübke). Nicht nur die Gegenwart, auch die Vergangenheit wird mit Hilfe von Foto und Film erzählt; Umerzählungen (mit Täterbildern Opfergeschichten erzählen) sind nicht selten. Historische Comics und multimedia-Installationen sind eigene Darstellungsweise geworden.



Aus: http://www.fak09.uni-muenchen.de/Kunstgeschichte/sds_malerei/frz_malerei/41-dt-franz-malerei/studieneinheiten/1815_1830_f/e1.htm

Delaroches kann ganz selbstverständlich davon ausgehen, dass der erschöpfte, resignierte Uniformierte von den Betrachtern seines Gemäldes auch nach 30 (und mehr) Jahren als Napoleon erkannt wird. Der Künstler stellt so dar, dass das Davor und das Danach auf Grund der Bildkonstruktion in das Bild hineinwirken. Die „Geschichte danach“ ist den Betrachtern, zumindest den Zeitgenossen, als eigene Gegenwart präsent. Das „Davor“ ist nicht genau auszumachen. Weil der Ort nicht identifizierbar ist, wäre die Niederlage bei Waterloo ein ebenso logischer Bezugspunkt, wie die in Paris. Der Bildtitel gibt dem Betrachter aber die notwendige Information. Bild und Titel leiten zu einem Nachdenken darüber, was war und was kommen wird an. Wie vor Napoleon steigen auch vor dem Betrachter die Vergangenheit und die Zukunft herauf. – Welche Assoziationen der Rezipient hat, das liegt nicht mehr in der Macht des Künstlers. Der Aufforderung, Brücken durch die Zeit zu schlagen, kann der Betrachter sich aber nur schwer entziehen.

db) diachron einordnen – Zusammenhänge
zwischen den Zeiten herstellen

Dem Medium Bild weniger gemäß ist es, diachron zu kontextualisieren, also Entwicklungen darzustellen bzw. explizite Bezüge auf andere Zeiten herzustellen. Nur durch Kunstgriffe kann es gelingen, diachrone Elemente in Bilder hineinzulegen. Ohne näher auf die verwendeten Mittel einzugehen, werden bekannte Gemälde über Napoleon, die auch im Geschichtsunterricht Verwendung finden, neben einander gestellt, bei denen die Künstler, allesamt Franzosen des 19. Jahrhunderts, explizite Bezüge in die Vergangenheit und/oder auf die Zukunft hergestellt haben. Die meisten der vorgestellten Gemälde schaffen nicht nur diachrone Kontexte, sondern zugleich auch synchrone, auf eine aktuelle Situation bezogene.



Jean Auguste Dominique Ingres: Modello für „Die Apotheose Napoleons I., 1853“, Öl auf Leinwand, 48 x 48 cm, Paris, Musée Carnavalet (aus: Vigne, G: Jean-Auguste-Dominique Ingres. München 1995, S. 286).

Bezogen ist der Entwurf auf ein monumentales Gemälde (5 m Durchmesser) im Pariser Rathaus, das 1871 den Flammen zum Opfer fiel. Vgl. auch den politischen Bezug, der in der Präsenz des Auftraggebers Napoleons III. steckt: Auf den Stufen des Thrones befindet sich die Inschrift *IN NEPOTE REDIVIVUS* – er ist im Neffen auferstanden.



Jean-Antoine Gros 'Napoleon im Pesthaus in Jaffa', 1804, Öl auf Leinwand, 523x715 cm; Louvre (aus: Laclotte, M./Cuzin, J.-P.(Hgg.): Der Louvre. Die europäische Malerei. Paris ²1990, S.100).



Jacques-Louis David: Napoleon überquert den St. Bernhard, 1800, Öl auf Leinwand, 260 x 221 cm, Musée National de Malmaison (aus: Lee, S.: David. London 1999, S. 232).



Jean-Baptiste Mauzaisse: Napoléon couronné par le temps écrit le Code civil. 1833 (Napoleon, von der Zeit gekrönt, schreibt den Code civil). Öl auf Leinwand, 131 cm x 160 cm, Musée national des Châteaux de Malmaison et Bois Préau.

Andere Wege für Darstellung als Geschichte gehen Bildautoren, die Bildreihen⁵⁸ schaffen. Dadurch werden die Rezeptionsspielräume wiederum eingegrenzt.⁵⁹ Auch wenn in Bildreihen sehr unterschiedliche Themen dargestellt werden,⁶⁰ die Orientierungs-, Identitätsstiftungs- und Wissensvermittlungsfunktion dominiert. Zwar mit Einschränkung – auch historische Comics wollen in der Regel unterhalten – gilt dies auch für Comics.

e) Hinweise zum Geschichtsunterricht

Mit Schülern im Geschichtsunterricht zu üben, Bilder, die Geschichte erzählen von anderen historischen Bildern zu unterscheiden, ist ein erster Schritt. Synchrone Darstellungen von für den Bildautor Vergangenheit sind für Schüler leichter zu erkennen als diachrone. Um die Schwierigkeit bewusst zu machen, im Bild diachron darzustellen, bietet sich ein Vergleich mit Bildreihen oder Bildgeschichten (einschließlich Comics) an. Während letztere Geschichte dadurch erzählen können, dass sie verschiedene Entwicklungsphasen darstellen, müssen erstere mit komplizierteren Darstellungsformen arbeiten (Vgl. z.B. die Mittel, die in den diachronen

⁵⁸ Vgl. Pandel, H.-J.: Visuelles Erzählen. Zur Didaktik von Bildgeschichten, in ders./Schneider, G. (Hgg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht. Schwalbach 2002, S.387-404.

⁵⁹ Das gilt auch für die zusammenhängende Bildgeschichte als der engsten Form der Lenkung. Die Darstellung der Draker-Feldzüge auf der Traianssäule oder der Eroberung Englands durch die Normannen auf dem Teppich von Bayeux sind bekannte Beispiele.

⁶⁰ Drei sehr unterschiedliche Beispiele sollen die Vielfalt verdeutlichen: Das nationale Panoramabild im ungarischen Ópusztaszer bei Szeged: Das von Árpád Feszty in den Jahren 1892 bis 1894 geschaffene Bild ist eines der größten Rundgemälde der Welt (120 m lang, 15 m hoch, das zylinderförmige Gebäude hat einen Durchmesser von 38 m, die bemalte Fläche beläuft sich auf insgesamt 1769 m²). Gedacht wird der ungarischen Landnahme vor ca. 1000 Jahren, das Panoramabild ist Teil eines historischen Gedenkparks. Eine Bildfolge von nur lokal-regionaler Bedeutung ist das vierteilige Gemälde zum Einsturz und Wiederaufbau der Nikolauskirche in Mühlendorf. Der Stroop-Bericht: Der schwierige Umgang mit Täterbildern wird in der Ankündigung des ZDF für den Dokumentarfilm: „Mit dem Mut der Verzweiflung. Der Aufstand von Warschau auf der Homepage des ZDF deutlich: „SS-General Jürgen Stroop präsentierte seinem Chef Heinrich Himmler nach der Niederschlagung des Aufstands ein makabres „Fotoalbum“ mit dem triumphierenden Titel: „Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr“. Die als Stroop-Bericht bekannt gewordenen Fotografien sind Dokumente der NS-Verbrechen und die einzigen bekannten Bilder von den letzten Tagen des Aufstands im Warschauer Ghetto 1943“.

Napoloen-Darstellungen zur Anwendung kamen). Die ikonographische Beschreibungen und Analysen unterstützen die Schüler bei der Identifikation der Mittel (Der Inschrift in den Stufen bei der Apotheose-Darstellung).

Ein zweiter Schritt ist zu lernen, in ersten Ansätzen die Tiefenstruktur der erzählten Geschichte zu erschließen. Dafür ist, wie gezeigt, ein Methodenmix aus kunsthistorischen und historischen Methoden sinnvoll. Weil es um das Durchschauen von Geschichtsdarstellungen geht, sollte das De-Konstruieren als historische Methode die Leitfunktion innehaben. Das Medium Bild, genauer gesagt die Bildkomposition, kann es den Schülern erleichtern, Kontextualisierungen als solche zu erkennen. Ikonographische Analysen unterstützen das Erkennen von Bedeutungszuweisungen. Unterrichtsmethodische Anregungen für das Vorgehen finden sich in den Beiträgen zur Bildarbeit im Geschichtsunterricht, wie sie Michael Sauer, Elisabeth Erdmann, Herwig Buntz, Heike Talkenberger, Harm Mögenburg u.a. in unterrichtspraktischen Zeitschriften⁶¹ und Sammelbänden vorlegen. Das Nachzeichnen des Bildaufbaus, das Rastern von Bildern, die Steuerung der Bildanalyse durch Markierungen, das Abdecken von Stellen, die aktuell nicht analysiert werden sollen, sind oft genannte Möglichkeiten.

Bei der Frage nach der Triftigkeit der Kontextualisierung sollte mit Darstellungen in anderen Medien verglichen werden. Wie das Beispiel des Mühlendorfer Historiengemäldes gezeigt hat, ergeben sich zahlreiche Querverbindungen auch zu anderen Medien (auf die Historiographie, auf erzählende Quellen, auf Darstellungen im Theater und in Sagen, auf andere Bilder). Durch den Bezug auf ausgewählte Darstellungen erkennen die Schüler, dass die Kontextualisierung eine notwendige Operation beim Umgang mit Vergangenheit ist. Die unterschiedlichen Sichtweisen legen es nahe, ihre Plausibilität zu prüfen. Dabei erkennen die Schüler, dass das Korrektiv im wissenschaftlichen Re-Konstruieren von Vergangem liegt.

⁶¹ Vgl. u.a. das von Hans-Jürgen Pandel eingeleitete Themenheft Bilder im Unterricht, Geschichte lernen 1 (1988) oder das von Elisabeth Erdmann moderierte Themenheft Bilder als Quellen, Praxis Geschichte 15 (2002), Heft 2; vgl. Mayer, U.: Umgang mit Bildern, in: Geschichte lernen 5 (1992), Heft 28, S.38-42; vgl. Bergmann, K./Schneider, G.: Das Bild, in Bergmann, K. u.a. (Hgg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht. Schwalbach 2002, S. 211-254, dort auch Beiträge zu Bildergeschichten (Hans-Jürgen Pandel), Comic (ders.), Karikatur (ders.), Diagrammen (Ulrich Mayer), Plakat (Gerhard Schneider).

Lernprogression eröffnet wiederum das Maß der Selbständigkeit. Für jüngere Schüler müssen Materialien, in der Regel kontrastreiche⁶², vorbereitet werden, ältere sollten zunehmend beteiligt werden, z.B. an der Überlegung, woran die Triftigkeit der Bilddarstellung geprüft werden kann. Dass es nicht nur um sachliche Triftigkeit in Bezug auf die Motivwahl geht, sondern auch um die Triftigkeit der Darstellung ist ein weiterer Schritt, den Schüler erst erlernen müssen.

4. Bilder, die Geschichte machen – Verbreitung und Aneignung von historischen Bildern in der Geschichtskultur

a) Merkmale

Als vierten Typus historischer Bilder will ich die ansprechen, die – oft erst im Nachhinein – mit „kanonischer Bedeutung“ ausgestattet werden. In diesem Sinne hat z. B. Guido Knopp seinen 1992 erschienen Band mit „Bilder, die Geschichte machen“ überschrieben, stellen andere Autoren ‚Bilder des Jahrhunderts‘ zusammen, sprechen Zeitschriften zum Geschichtsunterricht von kanonischen Bildern. Es kann sich dabei um Bildquellen zu Vergangenen handeln (vgl. 1.) oder um historische Augenblicke, die von Zeitgenossen festgehalten werden (vgl. 2.) oder um Historienbilder aller Art (vgl. 3.).

Charakteristisch ist, dass Bilder, die Geschichte machen ihren Entstehungskontext, auch den Wissenschaftskontext, in dem sie erforscht werden, verlassen haben, in der Geschichtskultur Raum greifen und dabei mit Bedeutung aufgeladen werden, die sich mehr oder weniger stark von der des Urhebers oder des Forschers unterscheidet. Bekannte Beispiele sind NS-Täterbilder, die als Opferbilder zu Ikonen geworden sind. Vom Stroop-Bericht („Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr“) war bereits kurz die Rede. Andere Bilder sind durch ein Ereignis das (unmittelbar) nach ihrer Fertigstellung eingetreten ist, zur „Ikone des Vorher“ geworden. An Menzels Revolutionsbild wurde bereits gezeigt, wie das Scheitern und der spätere Sieg der Demokratisierung das Bild mit Sinn aufgeladen hat. Auch Bilder, die ihrer Bedeutungs- oder Ausdrucksinns beraubt, und fälschlicherweise als Abbild der Wirklichkeit genommen werden, können zu Ikonen werden. Eindrucksvolle Beispiele hierzu finden sich im Beitrag von Andreas Hartmann, Geschichte und Ge-

⁶² Auf die Möglichkeiten, die in der kontrastierenden Bildauswahl liegen, weisen viele Geschichtsdidaktik hin (Ulrich Mayer, Wolfgang Huf, Michael Sauer, Günter Kaufmann). Die Zusammenstellung und Klassifizierung dieser und anderer Ansätze müsste aussagekräftig in Bezug auf Lernprogression sein.

schichtskultur der frühen Kaiserzeit: ein imaginärer Rundgang durch die römische Forenlandschaft im Jahre 14 n. Chr. in diesem Band.

Bilder, die Geschichte machen, treten uns auf Titelbildern von Zeitschriften und Büchern entgegen, als Briefmarken, in Reiseführern und Bildbänden, in Ausstellungen und Katalogen, in Schulbüchern und Unterrichtsmaterialien, in Dokumentarfilmen. Als Abbreviaturen in der Werbung, in Theaterinszenierungen und in anderen Bildern.

Die Modifikation der Sinngebung erfolgt einmal durch die für die geschichtskulturelle Nutzung Verantwortlichen (Schulbuchautoren⁶³, Sachbuchautoren, Autoren populärer historischer Texte, Ausstellungsmacher, Filmemacher, Journalisten, Lehrer, Literaten, Künstler ...). Weil diese Gruppe so vielfältig ist, ergeben sich weite Spreizungen.

Die Sinngebung erfolgt zusätzlich auch noch durch die Rezipienten. Romy Schneider als Sissy, Napoleon in der von Jacques-Louis David geschaffenen Geste, König Ludwig XIV in der von Hyacinthe Rigaud gemalten Pose. Mittelalterliche Städte werden den Historiengemälden des 19. Jahrhunderts entsprechend gedacht, Krieg wie in der Kriegsberichterstattung vorgegeben.

b) methodische Konsequenzen

Mit der Beschäftigung mit den zu Ikonen gewordenen „Bildern zur Geschichte“⁶⁴ (Treml) wird eine erneute Blickwendung vollzogen. Der Bildinhalt (als Vergangenheitsbezug und als zeitgenössische bzw. ex post erfolgende Deutung von Vergangenem) ist hier nicht mehr das Hauptthema. Ins Zentrum rücken vielmehr die Fragen nach der Be-Nutzung der Bilder, nach den Wegen und Prinzipien der Diffusion, nach dem Wandel der Bedeutungszuweisung, nach der Rolle, die die Intentionen des Urhebers und der Forschung (noch) spielen, nach dem Zurückwirken der populären Bilder im Kopf auf die wissenschaftliche und schulische Beschäftigung mit Bildern usw.

Damit sind auch ganz andere Methoden für den Umgang mit Bildern notwendig. Weder bildspezifische Modifikationen von Quellenarbeit, wie im Falle der Bilder aus der Vergangenheit, die erst durch die Fragestel-

⁶³ Vgl. Hannig, J.: Bilder, die Geschichte machen. Anmerkungen zum Umgang mit „Dokumentarfotos“ in Geschichtslehrbüchern, in GWU 40 (1989), S. 10-32.

⁶⁴ Treml, M.: Bilder, in Schreiber, W.: Erste Begegnungen zur Geschichte. Grundlegungen historischen Lernens. 2004; vgl. auch: Wilharm, I.: Geschichte, Bilder und die Bilder im Kopf, in: dies. (Hg.): Geschichte in Bildern: von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle. Pfaffenweiler 1995, S. 7-24.

lungen zu historischen werden, noch die Erweiterung der ikonographisch-ikonologischen Methoden durch historische, wie bei den Bildern zu historischen Augenblicken, noch die Unterstützung der De-Konstruktion durch kunsthistorische Methoden reichen aus. Die geschichtsdiaktische/historische Forschung befasst sich erst ansatzweise mit diesem Thema.⁶⁵ Forschungsansätze aus der Medienwissenschaft, aus den cultural Studies, aus der Literaturwissenschaft, konstruktivistische Ansätze müssen hierzu rezipiert und adaptiert werden.

c) Hinweise zum Geschichtsunterricht

Dass wir es beim Umgang mit diesem Bildtypus mit einem wenig beachteten Feld zu tun haben, sollte kein Grund sein, diesen Zugriff nicht auch Unterricht zu thematisieren. Die Schüler können sich hier, im Sinne der Selbstreflexion, als Subjekte erleben und erfassen, und den Zusammenhang zwischen Vergangenheit – Geschichte – und der eigenen Gegenwart als Forschungsgegenstand erfahren. Sie können sich der eigenen Geschichtsbilder bewusst werden und ihrer Ursprünge. Lehrer können dabei über die Bedeutungsmacht von Computerspielen, Spielfilmen, lokalen und Familientraditionen lernen.

Die notwendigen Triftigkeitsprüfungen führen zum wissenschaftsgeleiteten Umgang mit Geschichte und zur Einsicht, dass er, wiewohl selbst von Konstruktionen nicht frei, der einzige Weg ist, Konstrukte zu entlarven.

Progression bedeutet einmal mehr die Befähigung zu zunehmender Selbständigkeit,

- im Erkennen von Bildern, die Geschichte machen,
- im Hinterfragen der Absichten, die hinter ihrer Kanonisierung stehen,
- in der Analyse ihrer Formsprache und Wirkungsweise,
- in der Überprüfung der Triftigkeiten.

⁶⁵ Aus der geschichtsdiaktischen Forschung werden zwei Ansätze herausgegriffen: Popp, S.: Auf dem Weg zu einem europäischen „Geschichtsbild“. Anmerkungen zur Entstehung eines gesamteuropäischen Bilderkanons, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (B 7-8/2004). Vgl. auch das von Reinhard Krammer herausgegebene Themenheft in der Reihe FUER Geschichtsbesusstsein zur Bildarbeit (erscheint 2005).

5. Visualisierung von (Forschungs-)Ergebnissen in logischen Bildern⁶⁶

Nur noch kurz angesprochen wird ein weiterer Typus an historischen Bildern, die Visualisierungen von Forschungsergebnissen. Diagramme oder Schaubilder sind Beispiele. Hier werden z.B. Quantifizierungen ins Bild gesetzt, nicht selten mit Methoden, die den exakten Naturwissenschaften entliehen sind. Dabei können Zahlen leicht zu Fakten mutieren, auf wenn die Partialität der Quellenbasis genau das verbieten müssten.

Auch Schaubilder können Eindeutigkeiten vorgaukeln, die nicht haltbar sind. Gesellschaftsstrukturen, politische Systeme sind nicht so logisch und geordnet, wie sie erscheinen, sind sie erst einmal als Schema dargestellt.

Nicht das naive Schauen, das Dargestellte als Wirklichkeit nimmt, ist nunmehr das Problem, sondern eine durch Quantifizierung geprägte Wissenschaftsgläubigkeit, und der Glaube an die durch Abstraktion behauptete Gesetzmäßigkeit. Ein fächerübergreifend zu lösendes Methodenproblem steht damit im Raum, das durch Geschichte als Thema eine besondere Ausprägung erfährt: Schüler müssen lernen, Visualisierungen als Hilfe zu verstehen, ohne sich durch sie zu Verabsolutierungen verleiten zu lassen.

Ein Fach müsste es übernehmen, die Chancen und Grenzen zu klären, auch in Computerprogramme einzuführen, die zur Visualisierung zur Verfügung stehen. Auf dieser Grundlage aufbauend können andere Fächer, z. B. der Geschichtsunterricht, fachspezifische Besonderheiten erarbeiten.

6. Resümee

Historische Bilder sind von so großer Vielfalt, und können Antworten auf so unterschiedliche Fragen bereithalten, dass es die Methode des Umgangs mit Bildern gar nicht geben kann. Das gilt auch für den von Panofsky entwickelten Dreischritt aus vorikonographischer Beschreibung, ikonographischer Analyse und ikonologischer Interpretation.

Geschichtsunterricht ist nicht der Ort, an dem Ergebnisse der historischen Forschung als Selbstzweck, wenn auch „in verdünnter Form“ an Schüler weitergegeben wird, sondern vielmehr der Ort, an dem Kinder und Jugendliche mit Geschichte umgehen lernen. Deshalb steht die Entwicklung von Methodenkompetenz gleichberechtigt neben dem Aufbau

⁶⁶ Vgl. Grafe, E./Hinrichs, C.: Visuelle Quellen und Darstellungen, in: Günther-Arndt, H. (Hg.): Geschichts-Didaktik. Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II, Berlin 2003, S.119-124.

von Sachkompetenz. Dabei sollen die Schüler sich mit Themen auseinandersetzen, die für das Verstehen von Epochen und Strukturen von Bedeutung sind, für den Vergleich zwischen Kulturen und Räumen, für das Verständnis der eigenen Gegenwart.

Damit ist der Geschichtsunterricht auch der Ort, an dem Schüler lernen sollen, adäquat mit historischen Bildern umzugehen. Von dieser Aufgabe kann niemand die Lehrer und ihre Schüler entbinden, auch nicht die Tatsache, dass manche Historiker in ihrer Forschung ohne Bildarbeit auskommen und dass manche geschichtsdidaktischen Publikationen dem Panofsky-Ansatz einen zu hohen Rang einräumen.

Es hängt von den Fragestellungen und Themen ab, ob Bilder zu ihrer Beantwortung notwendig werden, und von den Bildern, und den Fragen an sie, mit welchen Methoden sie erschlossen werden müssen.

