

Christine Brocks

Ist Clio im Bilde?

Neuere historische Forschungen zum Visuellen

Vor fast zwanzig Jahren nahezu revolutionär, ist er heute schon selbst Geschichte. Die Rede ist vom *iconic* oder *pictorial turn*, der 1992 beziehungsweise 1994 vom amerikanischen Kunsthistoriker William J. Thomas Mitchell und seinem deutschen Kollegen Gottfried Boehm ausgerufen wurde und für einige Diskussionen in den Geistes- und Sozialwissenschaften sorgte.¹ Seitdem sind eine Reihe historischer Studien erschienen, die sich im engeren oder weiteren Sinne mit Bildern oder visuellen Quellen beschäftigen. Methoden, Fragestellungen und Zielsetzungen dieser Arbeiten sind so verschieden, wie man es von einem Feld erwarten kann, das bis vor Kurzem – zumindest von der Neuere Geschichte und der Zeitgeschichte – nur am Rande betrachtet wurde. Manche betonen ihre Nähe zur traditionellen Kunstgeschichte und ihren methodischen Instrumenten, andere berufen sich auf Semiotik, Postmoderne oder Systemtheorie, wieder andere tendieren zu neueren Disziplinen wie den angloamerikanischen Visual oder Cultural Studies – und manche kommen ganz ohne theoretischen Hintergrund aus. Der Flensburger Historiker Gerhard Paul hat vor einigen Jahren begonnen, die geschichtswissenschaftliche Beschäftigung mit Bildern als »Visual History« in Deutschland zu etablieren.² Generell gilt, dass es innerhalb der Geschichtswissenschaften keine einheitliche Methode zur Analyse des Visuellen gibt, sondern sich ein »eklektizistischer Methoden-Mix« durchgesetzt hat.³

Entsprechend finden die theoretischen Debatten über die Ontologie von Bildern und ihre besondere ikonische Qualität im Wesentlichen ohne eine Beteiligung der Geschichtswissenschaft statt. Diese Diskussionen drehen sich letztlich um die Frage, was ein Bild überhaupt ist und was es von einem Text unterscheidet. In der Vergangenheit wurde die Debatte um die Ontologie des Bildes von zwei konträren Standpunkten dominiert: Die Semiotik auf der einen Seite sah Bilder ebenso wie Texte als Zeichen, deren Konstruktionscodes es zu ermitteln galt; die Phänomenologie auf der anderen Seite verstand Bilder als etwas von Texten völlig Verschiedenes, dem man mit textanalytischen Methoden nicht näher komme. Heute lassen sich Weiterentwicklungen und eine gewisse Annäherung der Positionen beobachten. Vertreter eines überwiegend semiotischen Ansatzes ist der Philosoph Klaus Sachs-Hombach, der die Internetplattform »Virtuelles Institut für Bildwissenschaft« und die Internet-

1 William J. Thomas Mitchell, *The Pictorial Turn*, in: *Artforum* 30, 1992, S. 89–94; Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: *ders.* (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38. Vgl. *ders.*, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press 2007, Berlin 2007, 282 S., geb., 29,80 €. Für einen guten Überblick über die verschiedenen »Turns« vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek 2006, 409 S., kart., 14,90 €. Vgl. auch Thorsten Hoffmann/Gabriele Rippl (Hrsg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Wallstein Verlag, Göttingen 2006, 232 S., kart., 22,00 €, und Christa Maar/Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2004, 452 S., kart., 24,90 €.

2 Gerhard Paul (Hrsg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006, 379 S., kart., 21,90 €.

3 Karin Hartewig, *Fotografien*, in: Michael Maurer (Hrsg.), *Aufriß der historischen Wissenschaften*, Bd. 4: *Quellen*, Stuttgart 2002, S. 427–448, Zitat: S. 439.

zeitschrift IMAGE leitet.⁴ Sein Vorschlag, Bilder als »wahrnehmungsnahe Zeichen« zu verstehen, deutet einerseits auf das semiotische Fundament hin, aber ebenso auf den Versuch, die Eigenart des Visuellen innerhalb dieses zeichentheoretischen Ansatzes begrifflich zu fixieren.⁵ Der Kunsthistoriker Hans Belting hat mit seiner »Bild-Anthropologie« einen Ansatz entwickelt, der auf das Dreiecksverhältnis zwischen Medium, Bild und Körper abhebt und damit über den Inhalt oder das Motiv von Bildern hinausgehend die physische Qualität des Bildlichen betont.⁶ Horst Bredekamp, ebenfalls Kunsthistoriker, hat in Entgegensetzung zum Sprechakt den Begriff des »Bildakts« geprägt.⁷ Dieser weist auf ein Bildverständnis hin, das Bildern einen aktiven Part in der Kommunikation einräumt.⁸ Ein funktionalistischer Bildbegriff ist in den letzten Jahren innerhalb der Soziologie in Anlehnung an Luhmanns Systemtheorie entwickelt worden. Dieser Ansatz löst die Dichotomie zwischen Bild und Text auf und geht einer ontologischen Bestimmung beider aus dem Weg, indem er sich auf den Blick des Betrachters konzentriert. Die Wirkung von Bildern ist danach keine ihnen innewohnende Eigenschaft, sondern ist vom Betrachter abhängig. Erst die Bildpraxis, also die Wahrnehmung und Verwendung, macht etwas zu einem Bild und schafft seine Bedeutung.⁹ Die im angloamerikanischen Raum verbreiteten Visual Studies haben in Deutschland nur bedingt Fuß gefasst.¹⁰ Entstanden aus den Cultural Studies beschäftigen sie sich mit der Sichtbarkeit unserer Alltagswelt an sich, die

4 URL: <<http://www.gib.uni-tuebingen.de/vib>> [22.1.2013]; URL: <<http://www.gib.uni-tuebingen.de/image>> [22.1.2013].

5 Klaus Sachs-Hombach, Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln 2003, S. 74; ders. (Hrsg.), Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Herbert von Halem Verlag, Köln 2006, 278 S., kart., 30,00 €.

6 Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, Paderborn 2001, S. 34. Vgl. dazu auch den Sammelband zu dem von Belting initiierten Graduiertenkolleg zum Thema »Bild-Körper-Medium«: Martin Schulz/Beat Wyss (Hrsg.), Techniken des Bildes, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn/München 2010, 394 S., kart., 48,00 €.

7 Horst Bredekamp, Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Frankfurt am Main 2010; ders./Gottfried Boehm (Hrsg.), Ikonologie der Gegenwart, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn/München 2009, 179 S., geb., 24,90 €. Seit 2003 gibt Bredekamp zusammen mit Matthias Bruhn und Gabriele Werner die Zeitschrift »Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik« im Berliner Akademie Verlag heraus. Vgl. zum Beispiel den Band: Bildendes Sehen (Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 7,1), Akademie Verlag Berlin 2009, 117 S., kart., 29,80 €. Vgl. zum Verhältnis der Kunstwissenschaft zur Bildwissenschaft die Artikel in: Josef Früchtel/Maria Moog-Grünwald (Hrsg.), Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre »Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft«, Meiner Verlag, Hamburg 2007, 284 S., kart., 68,00 €.

8 An diese theoretischen Gedanken schließt vor allem Gerhard Paul an, der sich dafür ausspricht, innerhalb der Visual History die »eigenständige«, »generative Kraft« von Bildern zu untersuchen, die es ermöglicht, dass Bilder »ganz unmittelbar Geschichte mach(t)en und dabei zugleich noch die Erinnerung an diese Geschichte präg(t)en«. Gerhard Paul, BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Wallstein Verlag, Göttingen 2013, 676 S., geb., 39,90 €, Zitat: S. 9.

9 Sybille Krämer, Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über »Blickakte«, in: Ludger Schwarte (Hrsg.), Bild Performanz. Die Kraft des Visuellen, München 2010, S. 63–90; Regula Valérie Burri, Doing Images. Zur Praxis medizinischer Bilder, Bielefeld 2008; Sabine Maasen/Torsten Mayerhauser/Cornelia Renggli (Hrsg.), Bilder als Diskurse – Bilddiskurse, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2006, 230 S., kart., 28,00 €.

10 Einen Überblick über Diskussionen, Theorien und Forschungsstand zu den Visual Studies aus kunstwissenschaftlicher Sicht geben Sigrid Schade/Silke Wenk (Hrsg.), Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld 2011. Vgl. auch Andrew Hemingway/Norbert Schneider (Hrsg.), Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Dis-

sie als eine visuell vermittelte verstehen. Sie stellen nicht die Interpretation von Bildern in den Mittelpunkt, sondern die Interpretation der Welt durch Bilder.¹¹

Es liegen bisher nur wenige Darstellungen vor, die diese vielfältigen theoretischen Ansätze auch für Nichteingeweihte verständlich zusammenfassen. Martin Schulz ist dies in seiner Monografie über die »Ordnungen der Bilder« vorzüglich gelungen, die somit auch für Historiker ein Gewinn ist.¹² Einführungen, die erläutern, wie die verschiedenen Bildtheorien in der Praxis für die historische Interpretation von visuellen Quellen nutzbar gemacht werden können, sind ebenfalls rar. Im Bereich der Erziehungswissenschaften und der Sozialforschung kann man auf Publikationen zurückgreifen, die sich fachspezifisch meist mit Fotografien beschäftigen.¹³ Für die Kommunikationswissenschaften liegen schon seit einigen Jahren gut lesbare Einführungen zur Interpretation von Bildern vor, die allerdings für die historische Analyse nur bedingt anwendbar sind.¹⁴ Im Bereich der Geschichtswissenschaften werden Bildinterpretationen meist im Hinblick auf ihren didaktischen Einsatz erläutert.¹⁵ Nur wenige neuere Publikationen geben dezidierte Hinweise auf

kussion (Kunst und Politik, Bd. 10), Universitätsverlag Osnabrück bei V&R Unipress, Göttingen 2009, 183 S., kart., 22,99 €.

- 11 Vgl. beispielsweise die mittlerweile zu Klassikern des Felds avancierten *Nicholas Mirzoeff* (Hrsg.), *The Visual Culture Reader*, London/New York 1998 und *Jessica Evans/Stuart Hall* (Hrsg.), *Visual Culture. The Reader*, London 1999. So auch die Anthologie mit Texten zu verschiedenen Medien- und Bildarten: *Lester C. Olson/Cara A. Finnegan/Diane S. Hope* (Hrsg.), *Visual Rhetoric. A Reader in Communication and American Culture*, SAGE, Los Angeles/London etc. 2008, 464 S., kart., 71,00 \$; *Jane Kromm/Susan Benforadio Bakewell* (Hrsg.), *A History of Visual Culture. Western Civilisation from the 18th to the 21st Century*, Berg Publishers, Oxford/New York 2009, 403 S., kart., 21,90 £. Vgl. auch zu einzelnen Themen innerhalb der Visual Cultural Studies, zum Beispiel zu Spanien: *Paul Julian Smith* (Hrsg.), *Spanish Visual Culture. Cinema, TV, Internet*, Manchester University Press, Manchester/New York 2006, 184 S., kart., 14,99 €; zu den USA: *Mark Rawlinson*, *American Visual Culture*, Berg Publishers, Oxford/New York 2009, 256 S., kart., 17,99 £; zu Deutschland im 20. Jahrhundert: *Gail Finney* (Hrsg.), *Visual Culture in Twentieth Century Germany*, University of Indiana Press, Indiana 2006, 310 S., kart., 24,95 €; zu Großbritannien im 19. Jahrhundert: *Renate Brosch/Rebecca Pohl* (Hrsg.), *Victorian Visual Culture*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2008, 268 S., kart., 25,00 €. Vgl. zur Visualisierung des Schreckens: *Aaron Kerner* (Hrsg.), *Representing the Catastrophic. Coming to Terms with »Unimaginable« Suffering and »Incomprehensible« Horror in Visual Culture*, Edwin Mellen Press, Lewiston/Lampeter 2007, 316 S., geb., 127,14 £.
- 12 *Martin Schulz*, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, 2., überarb. u. erw. Aufl., Paderborn/München 2009, 221 S., kart., 29,90 €.
- 13 *Ralf Bohnsack/Heinz-Hermann Krüger*, *Methoden der Bildinterpretation – Einführung in den Themenschwerpunkt*, in: *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung*, 2004, S. 3–6; *Winfried Marotzki/Horst Niesyto* (Hrsg.), *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive (Medienbildung und Gesellschaft, Bd. 2)*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2006, 286 S., kart., 29,90 €; *Ulrike Mietzner/Ulrike Pilarczyk*, *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften (Klinkhardt Forschung)*, Verlag Julius Klinkhardt, Bad Heilbrunn 2005, 261 S., geb., 32,00 €. Zur Verwendung von Bildern in der Volkskunde vgl. *Helge Gerndt/Michaela Haibl* (Hrsg.), *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33)*, Waxmann Verlag, Münster 2005, 426 S., kart., 29,90 €.
- 14 *Thomas Knieper/Marion G. Müller* (Hrsg.), *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*, Köln 2001; *Marion G. Müller*, *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, Konstanz 2003.
- 15 *Hans-Jürgen Pandel*, *Bildinterpretation. Die Bildquelle im Geschichtsunterricht. Bildinterpretation I*, Schwalbach am Taunus 2008; *Michael Sauer*, *Bilder im Geschichtsunterricht. Typen, Interpretationsmethoden, Unterrichtsverfahren*, Stuttgart 2007.

theoretische und methodische Grundlagen und auf die Möglichkeiten ihrer praktischen Umsetzung.¹⁶ Seit Kurzem gibt es mit dem »Handbuch der politischen Ikonographie« ein weiteres nützliches Hilfsmittel für die historische Erschließung visueller Quellen.¹⁷

Im Folgenden soll versucht werden, einen vorläufigen Zwischenstand der neueren Forschung zu Bildquellen innerhalb der Geschichtswissenschaft zu geben. Es wäre vermessen, die gesamte Literatur zu Bildern seit den letzten 20 Jahren auswerten zu wollen. Vielmehr liegt der Fokus auf Forschungen zur Neueren und Neuesten Geschichte, für die der *iconic turn* tatsächlich etwas Neues darstellte, während sich Mediävisten und Historiker der Frühen Neuzeit traditionell schon immer mit Bildern beschäftigt haben.¹⁸ Des Weiteren sollen solche Untersuchungen im Mittelpunkt stehen, die nicht einzelne visuelle Medien und ihre Geschichte oder die Medialität von Bildern im Allgemeinen, sondern Bildmotive und deren besondere Visualität betrachten. Damit werden zugegebenermaßen viele lesenswerte Neuerscheinungen zur Geschichte von visuellen Medien, die sowohl von Historikern als auch von Medienwissenschaftlern stammen, nicht weiter berücksichtigt.¹⁹

- 16 Christine Brocks, *Bildquellen der Neuzeit*, Paderborn 2012; Jens Jäger/Martin Knauer (Hrsg.), *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*, Paderborn/München 2009, 207 S., kart., 19,90 €; Paul, *Visual History*; Jens Jäger, *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*, Tübingen 2000. Peter Burkes »Augenzeugenschaft« versammelt einige glänzende Essays, enthält aber weniger Hinweise für die praktische Umsetzung. Peter Burke, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2010; Sarah Barber/Corinna M. Peniston-Bird (Hrsg.), *History Beyond the Text. A Student's Guide to Approaching Alternative Sources*, Routledge, London/New York 2009, 208 S., kart., 19,99 £.
- 17 Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hrsg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 Bde., Bd. 1: Abdankung bis Huldigung, Bd. 2: Imperator bis Zwerg, Verlag C. H. Beck, München 2011, 1137 S., geb., 98,00 €.
- 18 Für die Frühe Neuzeit sind hier vor allem Rainer und Trude Wohlfeil sowie Brigitte Tolkemitt zu nennen, die seit den 1980er Jahren unter dem Stichwort der »Historischen Bildkunde« eine Methode zur Analyse historischer Bildquellen vorschlugen, die auf den Theorien des Kunstwissenschaftlers Erwin Panofsky basierte und in drei Schritten von der »vor-ikonographischen Beschreibung« über die »ikonographisch-historische Analyse« bis zur Erforschung des »historischen Dokumentsinns« führte. Rainer Wohlfeil, *Das Bild als Geschichtsquelle*, in: *HZ*, Bd. 243, 1986, S. 91–100; ders./Brigitte Tolkemitt (Hrsg.), *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, Berlin 1991. Vgl. auch Heike Talkenberger, *Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde*, in: *ZHF* 21, 1994, S. 289–313.
- 19 Frank Bösch, *Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen*, Frankfurt am Main 2011; Ute Daniel/Axel Schildt (Hrsg.), *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für Moderne Sozialgeschichte, Bd. 77)*, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2010, 440 S., geb., 44,90 €; Bernd Heidenreich/Sönke Neitzel (Hrsg.), *Medien im Nationalsozialismus*, Wilhelm Fink Verlag/Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn/München etc. 2010, 373 S., geb., 38,00 €; Knut Hickethier, *Transferbericht. Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum. Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären*, in: *GG* 25, 1999, S. 146–172; Habbo Knoch/Daniel Morat (Hrsg.), *Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960*, München 2003; Sven Grampp/Kay Kirchmann/Marcus Sandl u. a. (Hrsg.), *Revolutionsmedien – Medienrevolutionen (Historische Kulturwissenschaft, Bd. 13)*, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2008, 699 S., kart., 59,00 €; Corey Ross, *Media and the Making of Modern Germany. Mass Communications, Society, and Politics from the Empire to the Third Reich*, Oxford University Press, Oxford/New York etc. 2008, XIII + 426 S., geb., 125,00 \$; Siân Nicholas/Tom O'Malley/Kevin Williams (Hrsg.), *Reconstructing the Past. History in the Mass Media 1890–2005*, Routledge, London/New York 2009, 186 S., geb., 85,00 £. Vgl. zu Medien der frühen Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert auch Bent Jørgensen/Raphael Krug/Christine Lüdke (Hrsg.), *Friedensschlüsse*.

Noch vor etwa zehn Jahren haben Forscher nicht nur historischer Disziplinen Bildquellen vor allem unter der Perspektive der Alterität betrachtet.²⁰ Die Frage nach der visuellen Konstruktion des ›Anderen‹ und der gleichzeitigen Produktion von ›Identität‹ erschloss neues, bisher kaum betrachtetes Quellenmaterial und eröffnete buchstäblich einen neuen Blick auf zahlreiche Aspekte der Forschungen zu Gender, Rasse und Klasse.²¹ Im Zentrum stand hier, auf welche spezifische Weise Bilder im Unterschied zu Texten Stereotypisierungen, Klassifizierungen und Bewertungen vornahmen, welche besonderen visuellen Argumentationsstrategien sie dazu benutzten, an welche Bildtraditionen und Sehgewohnheiten sie anschlossen und wie sich diese über die Zeit veränderten.²² Im Rahmen dieser Forschungsdiskussion sind eine Reihe bemerkenswerter Studien entstanden, deren Wirkung weit über das Feld der Alteritätsforschung hinausreichte.

Seit Kurzem hat sich der Blick auf Bildquellen noch einmal erweitert. Dass Bilder eine so große Rolle innerhalb gesellschaftlicher Diskurse über die verschiedensten Themen spielten und dass sie die von vielen beschriebenen Bedeutungsüberschüsse produzieren konnten, hat seinen Grund darin, dass sie schon bei den Prozessen der Aneignung von Wissen und Welt größeren Anteil haben, als bislang angenommen. Schon bevor die neuen Medien Fotografie, Film, Fernsehen und schließlich computergenerierte Visualisierungen den Bildermarkt revolutionierten, ermöglichten moderne Reproduktionsmethoden spätestens seit dem 19. Jahrhundert eine Flut von Illustrationen auf den verschiedensten Trägermedien und machten die öffentliche Sphäre mit zunehmender Geschwindigkeit zu einer illustrierten, später auch bunten Welt. Damit verbildlichte sich insgesamt der Blick auf und das Wissen über die Welt. Dieser neue Blick auf die Bilder in der Geschichte und daran anschließende Tendenzen der historischen Bildforschung sollen im Folgenden im Mittelpunkt stehen. Damit sind Studien gemeint, die der Frage nachgehen, in welcher Weise öffentliche, meist massenhaft produzierte Bilder unsere Wahrnehmung, unser Denken und unser Urteil über die Welt beeinflusst haben und auf welche Weise sie dies tun konnten. Sie untersuchen die Wirkungen und Wirkmechanismen von Bildern – entweder von einzelnen, öffentlich herausragenden »Bildikonen« oder von der Fülle verschiedener, sich wiederholender, alltäglicher Bildcluster. Diese Bilder beeinflussten die Aneignung

Medien und Konfliktbewältigung vom 12. bis zum 19. Jahrhundert (Documenta Augustana, Bd. 18), Wißner-Verlag, Augsburg 2008, 252 S., kart., 16,00 €. Vgl. zu einzelnen Medienträgern: *Clemens Zimmermann/Manfred Schmeling* (Hrsg.), *Die Zeitschrift – Medium der Moderne. Deutschland und Frankreich im Vergleich = La Presse magazine – un média de l'époque moderne*, transcript Verlag, Bielefeld 2006, 288 S., kart., 25,80 €; *Steffen Damm/Klaus Siebenhaar* (Hrsg.), *Ernst Litfaß und sein Erbe. Eine Kulturgeschichte der Litfaßsäule*, Bostelmann & Siebenhaar, Berlin 2005, 167 S., kart., 15,80 €; *Volker Ilgen/Dirk Schindesbeck*, *Am Anfang war die Litfaßsäule. Illustrierte deutsche Reklamegeschichte*, Primus Verlag, Darmstadt 2006, 144 S., geb., 36,00 €.

- 20 Jens Jäger fasst in seinem Literaturbericht die wichtigsten Veröffentlichungen zur Fotografiegeschichte zusammen, wobei er einen Schwerpunkt auf die Identitäts- und Alteritätsforschungen sowie auf bildhistorische Untersuchungen zu Visualisierungen des Kriegs legt. *Jens Jäger*, *Fotografiegeschichte(n). Stand und Tendenzen der historischen Forschung*, in: *AfS* 48, 2008, S. 511–537.
- 21 Um hier nur ein Beispiel für die Kategorie »Klasse« zu nennen, sei auf die beiden Studien von Rudolf Stumberger hingewiesen: *Rudolf Stumberger*, *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945*, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2007, 288 S., kart., 29,00 €; *ders.*, *Klassen-Bilder II. Sozialdokumentarische Fotografie 1945–2000*, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2010, 311 S., kart., 34,00 €.
- 22 Visuelle Stereotypisierungen des Körpers im Nationalsozialismus untersucht beispielsweise: *Adrian Schmidtke*, *Körperformationen. Fotoanalysen zur Formierung und Disziplinierung des Körpers in der Erziehung des Nationalsozialismus* (Internationale Hochschulschriften, Bd. 483), Waxmann Verlag, Münster etc. 2007, 288 S., kart., 29,90 €.

von Wissen und Welt, indem sie weltgeschichtliche Ereignisse, nahe und entlegene Orte der Welt und Wissen selbst visualisierten und den Zeitgenossen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – buchstäblich – näher brachten. Diese Form der visuellen Welt- und Wissensvermittlung, so könnte man vielleicht die Grundannahme dieser im Augenblick vornehmlich diskutierten Richtung der neueren historischen Bildforschung beschreiben, ist bis heute entscheidend für unser Verständnis der Welt, da sie eine Art Filter für Informationen über entweder zeitlich oder räumlich Entferntes darstellt oder eine, wie es Gerhard Paul ausgedrückt hat, »zweite Realität«, deren Bedeutung, Struktur und Verhältnis »zur ersten physischen Realität der Ereignisse« es zu untersuchen gilt.²³

Der Literaturbericht gliedert sich in zwei Hauptteile. Im ersten werden Studien vorgestellt, die populäre Bilder der Welt- und Wissensaneignung betrachten (I). Erstens geht es dabei um Analysen von Bildern, die Ereignisse aus der Welt visualisieren (Ia). Die Palette der von der Forschung betrachteten Quellen reicht dabei von Einblattgedrucken, Bilderbögen, Karikaturen, Zeitschriftenillustrationen bis hin zu Fotografien. Studien über die Bilder von TV-Beiträgen und Filmen stellen einen eigenen Forschungsbereich dar und werden hier nicht mit aufgenommen.²⁴ Ein großer Teil der Analysen betrachtet die populären Bilder von Ereignissen im Spannungsverhältnis zwischen Information und Sensation. Zweitens werden Untersuchungen vorgestellt, die sich mit der Visualisierung von Orten beschäftigen (Ib). Auch dazu ist die Quellenbasis breit gefächert und reicht von Sammelbildern, Postkarten, Werbeblättchen und Zeichnungen bis hin zu Fotografien.²⁵ Einige Forscher gehen dem Aspekt nach, auf welche Weise die Bilder bekannte, vertraute

23 Paul, *BilderMACHT*, S. 9.

24 Hier soll nur am Rande auf einige Neuerscheinungen hingewiesen werden: *Michael Elm*, *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, Metropolis Verlag, Berlin 2008, 344 S., kart., 21,00 €; *Thomas Fischer/Rainer Wirtz* (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2008, 238 S., kart., 19,90 €; *Judith Keilbach*, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, LIT Verlag, Münster 2008, 304 S., kart., 19,90 €; *Andrea Kohlenberger* (Hrsg.), *Die Amerikanisierung des deutschen Fernsehens. Geschichte, Vergleiche und Auswirkungen*, VDM, Saarbrücken 2007, 177 S., kart., 59,00 €; *Sigrid Lange*, *Einführung in die Filmwissenschaft*, WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007, 158 S., kart., 14,90 €; *James Schwoch*, *Global TV. New Media and the Cold War, 1946–69*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago 2009, 220 S., kart., 25,00 €; *Henning Wrage* (Hrsg.), *Alltag. Zur Dramaturgie des Normalen im DDR-Fernsehen*, Leipziger Universitäts-Verlag, Leipzig 2006, 276 S., kart., 27,50 €.

25 Studien zu kartografischen Darstellungen, die als Hybridform zwischen Text und Bild angesehen werden, konnten nicht berücksichtigt werden. Seit den 1980er Jahren sind, zunächst im angelsächsischen Raum, Untersuchungen von Karten mit neuen Forschungsperspektiven erschienen. Vgl. die Klassiker *John Brian Harley*, *Deconstructing the Map*, in: *Cartographica* 26, 1989, S. 1–20; *Denis Wood*, *The Power of Maps*, London 1993. Vgl. auch *Mary Sponberg Pedley*, die Karten von Boston zur Zeit der Tea Party als Propagandamedien untersucht: *Mary Sponberg Pedley*, *Maps and Cultural Exchange: France and England on the Threshold of Revolution*, in: *Philippe Kaenel/Rolf Reichardt* (Hrsg.), *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert/The European Print and Cultural Transfer in the 18th and 19th Centuries/Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18e et 19e siècles*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2007, 849 S., geb., 59,00 €, S. 173–198. In der deutschen Forschung nun auch *Ute Schneider*, *Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartografie vom Mittelalter bis heute*, Darmstadt 2004. Für die Schweiz, aber durchaus übertragbar auf andere Zusammenhänge: *David Gugerli/Daniel Speich*, *Der Hirtenknabe, der General und die Karte. Nationale Repräsentationsräume in der Schweiz des 19. Jahrhunderts*, in: *Werkstatt-Geschichte* 23, 1999, S. 61–81. Zur Bedeutung vom Gebrauch von Karten im Fernsehen vgl. *Rolf F. Nohr*, *Karten im Fernsehen. Die Produktion von Positionierung*, Münster/Hamburg etc. 2002.

und heimatliche Orte auf der einen Seite, entlegene, fremde und exotische auf der anderen darstellen und wie diese beiden Gegensätze aufeinander bezogen werden. Eine dritte Gruppe von Untersuchungen betrachtet populäre Bilder, die Wissen, Wissenschaft und technologischen Fortschritt selbst darstellen (Ic). Hier liegen neuere Arbeiten vor, die als Quellen nicht nur die vermeintlich authentische Fotografie, sondern auch Karikaturen, Plakate und Kleinstgrafiken heranziehen und zeigen, dass diese Medien bei der Popularisierung von Wissen eine wichtige Rolle gespielt haben.²⁶ Des Weiteren diskutieren diese Untersuchungen, inwiefern populäre Bilder wissenschaftliche und technologische Erkenntnisse durch ihre Visualisierungsstrategien zwischen Tradition und Moderne ansiedeln und wie sie mit dem potenziell Unvorhersehbaren von Technologie umgehen. Der zweite Hauptteil des Berichts konzentriert sich auf Untersuchungen von Wissenschaftsbildern, die – im Unterschied zu den hier in heuristischer Manier »populär« genannten Bildern – von Wissenschaftlern im Forschungsprozess hergestellt worden sind (II). Wissenschaftsbilder hatten nicht nur innerhalb der Wissenschaften selbst eine entscheidende Funktion für die Demonstration, Beweisführung und Vermittlung von Erkenntnissen. Ihr Einfluss ging weit über den Bereich der Wissenschaften hinaus. Über den Prozess der Popularisierung von Wissen gelangten Wissenschaftsbilder in die Öffentlichkeit. Sie bestimmten mit, welche Erkenntnisse verbreitet wurden und auf welche Weise diese Verbreitung stattfand. Gleichzeitig wirkten öffentliche, außervisuelle Diskurse zurück auf die Hersteller und Popularisierer von Wissenschaftsbildern. Forschungen, die diesen Wechselwirkungen nachgehen, betrachten sowohl Wissenschaftsbilder »der Natur« (IIa) als auch solche »der Theorie« (IIb). Erstere beziehen sich auf Abbildungen von empirisch beobachtbaren Vorgängen, letztere auf Visualisierungen von empirisch gewonnenen oder errechneten Daten, sowohl vor als auch nach der »digitalen Zäsur«. Zuletzt sollen in einem Fazit die vorgestellten Tendenzen innerhalb der neueren Forschungen und ihre Ergebnisse zusammengefasst und ein Ausblick auf weitere Fragestellungen versucht werden (III).

I. POPULÄRE BILDER DER VISUELLEN WELT- UND WISSENSANEIGNUNG

Es ist vielleicht eine der wichtigsten Konsequenzen des *iconic turns*, dass bis dahin weitgehend bildresistente Disziplinen wie die Neuere Geschichtswissenschaft nicht nur die Welt mithilfe visueller Quellen zu erklären begonnen haben, sondern dass sie sich auch dezidiert Fragestellungen zuwenden, die davon ausgehen, dass nicht erst in der Gegenwart die Aneignung von Welt und Wissen zu großen Teilen über Visualisierungen stattfand. Diese sind auf den unterschiedlichsten Trägermedien zu finden, zu denen nicht nur Fotografie, Film und Fernsehen gehören, sondern auch Postkarten, Sammelbilder, Bilderbögen, Zigarettenbildchen, Streichholzschachteln, Wanddrucke, Plakate, Zeitschriftenillustrationen, Einblattdrucke und Broschüren. Gerade diese Medien stellten in ihrer Themenvielfalt Bilder bereit, welche die den Zeitgenossen meist schon bekannten Geschichten, Fakten und Ereignisse visualisierten. Diese Bilder prägten das »Weltwissen« einer Bevölkerung fast während des gesamten 19. Jahrhunderts, bis sie langsam von den neuen

²⁶ Die Suggestivität von Plakaten untersuchen zum Beispiel: *Jim Aulich/John Hewitt*, *Seduction or Instruction? First World War Posters in Britain and Europe*, Manchester University Press, Manchester/New York 2008, 218 S., geb., 25,00 £; *Katharina Klotz*, *Das politische Plakat der SBZ/DDR 1945–1963. Zur politischen Ikonographie der sozialistischen Sichtagitation (Berichte aus der Kunstgeschichte)*, Shaker Verlag, Aachen 2006, 157 S., kart., 49,80 €; *Christian Vogel*, *Werben für Weimar. Der »Werbedienst der deutschen sozialistischen Republik« in der Novemberrevolution 1918/19*, Shaker Verlag, Aachen 2008, 296 S., kart., 49,80 €.

technischen Medien abgelöst wurden.²⁷ Entscheidend für das kollektive Wissen über ein Ereignis, einen bestimmten Ort oder eine neue technologische Errungenschaft war die Art und Weise, wie es auf populären Bildern visualisiert wurde, welche Argumentationsstrategien angewandt und welche Bedeutungsüberschüsse – das heißt welche Differenzen zwischen der denotativen und der konnotativen Bedeutung – daraufhin erzeugt wurden.

Ia. Populäre Bilder von Ereignissen

Bilder halten einen Moment in der Zeit fest. Damit ergibt sich eine Schwierigkeit, wenn Bilder Ereignisse zeigen, die sich gewöhnlich in der Zeit und über einen bestimmten Zeitraum hinweg abspielen. Für die Fotografie ist die Diskrepanz zwischen der Momentaufnahme und dem gezeigten Ereignis offenkundig, genau genommen trifft sie aber auch auf andere nicht bewegte Bildgattungen zu. So können Ereignisse ihr Publikum in visualisierter Form erreichen, indem entweder eine größere Anzahl verschiedener Abbildungen auf den erwähnten unterschiedlichen Trägermedien bereitsteht oder wenn sich ein Ereignis in einem Einzelbild verdichtet, das visuell stellvertretend für dieses steht. Dementsprechend beschäftigen sich manche neuere Untersuchungen mit Bildserien eines Mediums zu einem Ereignis, bei denen die Quellenbasis durch die Auswahl des Mediums klar definiert und abgegrenzt ist, oder analysieren Abbildungen zu einem Ereignis über Mediengrenzen hinaus. Andere betrachten Einzelbilder, die durch ihre Rezeptionsgeschichte besondere Bedeutung erlangt haben.

Im Rahmen der seriellen Studien soll hier zu Beginn eine erwähnt werden, auch wenn sie nicht in den Bereich der Neueren Geschichte fällt. Sie steht für eine aktuelle Forschungsrichtung, die dezidiert nach den Strategien und Traditionen der visuellen Informationsvermittlung fragt. Philip Benedict analysiert eine Reihe von Genfer Druckblättern, frühe Beispiele für die Gattung der Einblattdrucke und Bilderbögen, die in Bildern über Ereignisse in und aus der Welt berichteten. Benedicts Quellen sind die sogenannten »Quarante Tableaux«, die die gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Katholiken und Protestanten in Genf zwischen 1559 und 1570 abbilden.²⁸ Er fragt, was die Zeitgenossen aus den Visualisierungen erfahren konnten, und untersucht Hersteller und Auftraggeber. Sein Ergebnis ist, dass die Grafiken nicht nur eine wichtige Informationsquelle für die Zeitgenossen darstellten, sondern auch das historische kollektive Gedächtnis prägten und Einfluss auf geschichtliche Darstellungen des Konflikts aus den nachfolgenden Jahrhunderten hatten, welche diese Bilder lange nach ihrem Erscheinen immer wieder zitierten.

Der Ansatz, den Benedict für die Frühzeit von Einblattdruckern gewählt hat, weist Ähnlichkeiten auf zu neueren Untersuchungen von Bilderbögen und illustrierten Zeitschriften, den am weitesten verbreiteten visuellen Medien des 19. Jahrhunderts. Bislang haben sich Forscher, vor allem aus dem Umfeld der Volkskunde, meist auf die Medien selbst konzentriert und diese visuellen Quellen als Alltagsgegenstände analysiert. Diese Studien fragen nach Darstellungsformen von Religion, Familie, Geschlechterzugehörigkeit und anderem.²⁹ So versteht beispielsweise die Theologin Erdmute Nieke ihre Dissertation

27 Bernhard Jussen, Liebigs Sammelbilder. Weltwissen und Geschichtsvorstellung im Reklamebild, in: Gerhard Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2009, 822 S., geb., 39,90 €, S. 132–139, Zitat: S. 135.

28 Philip Benedict, *Graphic History. The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Genf 2007.

29 Vgl. zum Thema Religion die viel zitierte Veröffentlichung von Annemarie und Wolfgang Brückner, *Religiöse Bilderbögen des 19. Jahrhunderts aus Neuruppin*, in: Nils-Arvid Bringéus/Sten Åke Nilsson (Hrsg.), *Popular Prints and Imagery. Proceedings of an International Conference in Lund 2000, Stockholm 2001. Zur Familie auf Bilderbögen: Christine Heinz*, Ideal

über religiöse Bilderbögen als einen Beitrag zur Geschichte der Frömmigkeit im 19. Jahrhundert und sammelt, anhand der untersuchten Bilder, Erkenntnisse über religiöse Praktiken und Vorstellungen der Gläubigen.³⁰ Daneben liegt aber auch eine Reihe von neueren Untersuchungen vor, die sich auf die Bilder selbst konzentrieren. Brian Maidment nimmt visuelle Berichte über Ereignisse in der Welt des 19. Jahrhunderts in England in den Blick.³¹ Er untersucht erklärtermaßen gerade keine Abbildungen, die besonders originell oder künstlerisch herausragend waren, sondern solche, die sich durch ihre Gewöhnlichkeit auszeichneten, denn diese können zeigen, wie die Ereignisse in der Welt mehrheitlich durch ästhetische Konventionen repräsentiert und vermittelt wurden. So zum Beispiel einige Zeichnungen und Stiche, die den spektakulären Brand der Albion Mills illustrieren, einer der ersten mit Dampfkraft betriebenen Mühlen in Großbritannien, die wegen ihrer Größe und ihres modernen Maschineneinsatzes zu einem Symbol der industriellen Revolution wurde – aber auch, weil sie zu einem Rückgang der Nachfrage nach Arbeitskräften in der Region beitrug. Diese verschiedenen Bedeutungszuschreibungen werden, wie Maidment zeigt, sinnfällig in den Abbildungen, die nach dem Brand 1791 auf verschiedenen Drucken erschienen.³²

So argumentiert auch James Michael Farrell, der zwölf Skizzen des Zeichners James Mahoney³³ auswertet, die am 13. und 20. Februar 1847 in der auflagenstarken Zeitschrift »The Illustrated London News« erschienen und die Lage der notleidenden Bevölkerung Irlands zur Zeit der Großen Hungersnot zeigen.³⁴ Schon bei ihrem ersten Erscheinen erreichten Mahoneys Zeichnungen ein großes Publikum. Heute gehören sie zu den bekanntesten Visualisierungen der Katastrophe: Eine von ihnen illustriert heute den englischen Wikipedia-Eintrag über die »Great Famine«. Farrell bezieht, wie Maidment, den Text der begleitenden Artikel in seine Interpretation ein und vergleicht, welche Information visuell und welche textlich vermittelt wird, und auf welche Weise dies geschieht. Außerdem bezieht er die gesamte Serie der Bilder in seine Interpretation ein. Er zeigt, dass die Zeichnungen für die zeitgenössischen Leser hohen Authentizitätswert besaßen. In ihrer

und Institution. Die Familie als Leser und als Motiv der deutschen Familienzeitschriften »Schorers Familienblatt«, »Über Land und Meer« und »Die Neue Welt« zwischen 1870 und 1895, Diss., Hamburg 2008; Birgit Wildmeister, Die Bilderwelt der »Gartenlaube«. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des bürgerlichen Lebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Würzburg 1998; Claudia Held, Familienglück auf Bilderbogen. Die bürgerliche Familie des 19. Jahrhunderts im Spiegel der Neuruppiner Druckgraphik, Bonn 1992. Aus der Alteritätsforschung zum Bilderbogen: Andreas Englhart, Populäre Fremd-Bilder am Beginn der modernen visuellen Kultur. Korporal-motorischer Sinneswandel und Erfahrung von Alterität im »neuen Medium« Bilderbogen, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.), Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert, Berlin 2007, S. 79–106. Zur modernen Form des Bilderbogens, dem Comic, vgl. Frank Leinen/Guido Rings (Hrsg.), Bilderwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnung mit der Neunten Kunst, Meidenbauer, München 2007, 387 S., geb., 59,90 €.

30 Erdmute Nieke, Religiöse Bilderbogen aus Neuruppin. Eine Untersuchung zur Frömmigkeit im 19. Jahrhundert (Europäische Hochschulschriften, Reihe 23, Theologie, Bd. 865), Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main/Berlin etc. 2008, 331 S., kart., 56,50 €.

31 Brian Maidment, Reading Popular Prints. 1790–1890, Manchester/New York 2001. Vgl. zur populären Druckgrafik in Russland Stephen M. Norris, A War of Images. Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812–1945, Northern Illinois University Press, DeKalb 2006, XIII + 277 S., geb., 40,00 \$.

32 Ebd., S. 27–52.

33 Manchmal auch unter der Schreibweise »Mahony« zu finden. Vgl. URL: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Great_Famine_\(Ireland\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Great_Famine_(Ireland))> [30.4.2013].

34 James Michael Farrell, »This Horrible Spectacle«. Visual and Verbal Sketches of the Famine in Skibbereen, in: Lawrence J. Prelli (Hrsg.), Rhetorics of Display, Columbia, SC 2006, S. 66–89.

Beschreibung des Elends der Menschen blieben sie um ein Vielfaches zurückhaltender als der Artikeltext und hielten, wie Farrell herausarbeitet, emotionale Distanz. Die (englischen) Leser der »Illustrated London News« sollten sich nicht mit diesen »Elenden« identifizieren, sondern lediglich reserviertes Mitleid für sie empfinden. Die Hungersnot wurde als Naturkatastrophe gedeutet und jede politische Verantwortlichkeit Englands geleugnet. Farrell macht deutlich, wie diese Art Abbildungen das Verhältnis der englischen Presse und Bevölkerung zum irischen Nachbarn nicht nur widerspiegeln, sondern aktiv beeinflussten, indem sie die reservierte Haltung politischer Gleichgültigkeit und fehlender Verantwortung bestätigten und legitimierten.

Viele der seriell arbeitenden Untersuchungen über den Zeitraum des 20. Jahrhunderts thematisieren einen der zahlreichen kriegerischen Konflikte dieser Periode.³⁵ Schon 1989 hat Bodo von Dewitz eine Untersuchung von deutschen Amateurfotografien des Ersten Weltkriegs vorgelegt, die als Illustrationen in Zeitschriften veröffentlicht, als mehrfach vervielfältigte Kopien an Verwandte und Freunde verschickt und vor allem als Motive von an der Front und in der Heimat hergestellten Postkarten ihr Publikum erreichten.³⁶ Dewitz zeigt, dass sich viele der fotografierenden Soldaten auf den Alltag des Kriegs beschränkten. Sebastian Remus kann dem, in seiner fast zwanzig Jahre später erschienenen Monografie, abgesehen von weiteren Abbildungen, nicht mehr viel hinzufügen; zumindest wird nun auch einer englischen Leserschaft dieses Thema nahegebracht und noch dazu in einem eingängigen, unakademischen Stil.³⁷ Anton Holzer hat Fotografien von der Ostfront aus dem österreichischen Kriegspressequartier ausgewertet, die ab 1916 zunehmend Eingang in die Bildberichterstattung des Kriegs – sprich: die Kriegspropaganda – fanden.³⁸ Nachdem Gerhard Paul die Geschichte der Kriegsbilder seit dem 17. und 18. Jahrhundert bis heute für alle relevanten Bildgattungen und Medien erstmals komplett vorgestellt und dabei vor allem auf die Rolle der Berichterstattung hingewiesen hat³⁹, liegen seit Neuerem gerade zu diesem Thema einige Sammelbände vor.⁴⁰ Und schließlich sei noch kurz auf solche Studien hingewiesen, die sich mit kriegerischen Konflikten unserer Gegenwart und ihrer Visualisierung beschäftigen.⁴¹ Erwähnenswert ist hier eine

35 Vgl. allgemein zur Methode der seriellen Untersuchung *Mietzner/Pilarczyk*, Das reflektierte Bild.

36 *Bodo von Dewitz*, »So wird bei uns der Krieg geführt!«. Amateurfotografie im Ersten Weltkrieg, München 1989. Vgl. zu Bildpostkarten des Ersten Weltkriegs auch *Christine Brocks*, Die bunte Welt des Krieges. Bildpostkarten aus dem Ersten Weltkrieg 1914–1918, Essen 2008.

37 *Sebastian Remus*, German Amateur Photographers in the First World War. A View from the Trenches of the Western Front, Atglen 2008.

38 *Anton Holzer*, Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg, Darmstadt 2007.

39 *Gerhard Paul*, Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn/München etc. 2004.

40 *Ute Daniel* (Hrsg.), Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2006; *Thomas Knieper/Marion G. Müller* (Hrsg.), War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005; *Christian Büttner/Joachim von Gottberg/Verena Metze-Mangold* (Hrsg.), Der Krieg in den Medien, Frankfurt am Main 2004; *Matthias Karmasin/Werner Faulstich* (Hrsg.), Krieg – Medien – Kultur. Neue Forschungsansätze, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn/München 2007, 186 S., kart., 22,90 €; *Barbara Korte/Sylvia Paletschek/Wolfgang Hochbruck* (Hrsg.), Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge, Bd. 22), Klartext Verlag, Essen 2008, 222 S., geb., 24,95 €; *Stefan Jaeger/Christer Petersen* (Hrsg.), Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien, Bd. 2: Ideologisierung und Entideologisierung, Verlag Ludwig, Kiel 2006, 299 S., kart., 24,90 €.

41 *Lars Klein*, Die »Vietnam-Generation« der Kriegsberichterstatte. Ein amerikanischer Mythos zwischen Vietnam und Irak, Göttingen 2011; *Guido Isekenmeier*, »The Medium is the Witness«. Zur Ereignis-Darstellung in Medientexten – Entwurf einer Theorie des Medienereignisses und

Einschätzung Bernd Hüppauf, selbst ausgewiesener Experte der Bildkultur des Kriegs. Er weist darauf hin, dass eine neue kultur- und gesellschaftsgeschichtliche Beschäftigung mit dem Krieg, die vor etwa zwanzig Jahren begann, sich mit neuen Themen, Fragestellungen und einer anderen Quellenbasis von der konventionellen Militärgeschichte zu distanzieren, in gewisser Weise die »Präsenz des Kriegs« zugunsten der »Sinnproduktion« aus dem Blick verlor. Hüppauf stellt fest, dass seit dem Ende des 20. Jahrhunderts eine »Rückkehr der Präsenz von Krieg« zu verzeichnen sei, die sich, so kann man ergänzen, nicht zuletzt in den Studien der Kriegsbilder manifestiert.⁴²

Neben dem Krieg sind es auch Ereignisse aus anderen Perioden des Umbruchs, deren Visualisierungen in neueren Studien als Quellen herangezogen werden.⁴³ So haben etwa Bilder der Französischen Revolution die kollektive Erinnerung in signifikanter Weise geprägt.⁴⁴ Dies geschah nicht nur durch die »hohe Kunst«, die in Revolutionszeiten zur politischen Identitätsstiftung beitrug und sich durch einen Mix verschiedener Bildgattungen und künstlerischer Niveaus in den Dienst politischer und propagandistischer Ideen stellte, sondern auch durch populäre Bilder, die sich an ein breites Publikum wandten.⁴⁵ So stellen Rolf Reichardt und Christine Vogel heraus, dass die Illustrationen auf deutschen und französischen Volkskalendern des 19. Jahrhunderts ein wichtiges Medium für das kollektive Bildgedächtnis waren. Sie bildeten wichtige Revolutionsereignisse ab und beeinflussten durch die Art der Darstellung das Wissen weiter Bevölkerungskreise um diese Ereignisse. Reichardt und Vogel zeigen, wie sich in den Motiven der Volkskalender zwei Bildtraditionen gegenüberstanden, welche die Erinnerung an die Revolution – meist zu Jahrestagen – visuell prägten. Die gleichen Ereignisse konnten so völlig konträr dargestellt werden und entweder die Revolution und ihre Ziele unterstützen oder sie verteufeln.⁴⁶

Im Verlauf des 19. und besonders im 20. Jahrhundert ging die Vermittlung von Nachrichten mehr und mehr in die Hand der sich etablierenden Printmedien über – und damit auch die Visualisierung dessen, was von ihnen als »Ereignis« klassifiziert wurde.⁴⁷ Aus kultur- und medienhistorischer Perspektive hat Nicole Hoppe in ihrer als Examensar-

Analyse der Fernsehnachrichten vom Irak-Krieg, Trier 2009; Gerhard Paul, *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der Operation Irakische Freiheit*, Göttingen 2005.

42 Bernd Hüppauf, Rezension zu: *Annegret Jürgens-Kirchhoff/Agnes Matthias* (Hrsg.), *Warshots. Krieg, Kunst & Medien*, Weimar 2006, in: *H-Soz-u-Kult*, 24.8.2007, URL: <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2007-3-142>> [14.12.2012].

43 Die Visualisierung einer ganz besonderen Übergangsphase, nämlich der vom Leben zum Tod, betrachtet die Kunstwissenschaftlerin Katharina Sykora in ihrer Studie: *Katharina Sykora, Die Tode der Fotografie. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch* (Bd. 1), Wilhelm Fink Verlag, Paderborn/München 2009, 601 S., geb., 58,00 €.

44 Das von Rolf Reichardt betreute, internetbasierte »Lexikon der Revolutions-Ikonographie« stellt eine umfangreiche Datenbank mit Bildmaterial bereit; die einzelnen Lexikon-Artikel sind noch in der Planung; URL: <http://www.uni-giessen.de/cms/fbz/fb04/institute/geschichte/fruehe_neuzeit/forschung1/prof-dr-rolf-reichardt/lexikon-der-revolutions-ikonographie> [14.12.2012].

45 Vgl. *Hubertus Kohle/Rolf Reichardt, Visualizing the Revolution. Politics and Pictorial Arts in Late Eighteenth-Century France*, Reaktion Books, London 2008, 240 S., geb., 25,00 £; *Wolfgang Cilleßen/Rolf Reichardt* (Hrsg.), *Revolution und Gegenrevolution in der europäischen Bildpublizistik 1789–1889*, Hildesheim 2010.

46 *Rolf Reichardt/Christine Vogel, Visuelle Revolutionserinnerung in französischen und deutschen Volkskalendern 1789–1848*, in: *Cilleßen/Reichardt, Revolution und Gegenrevolution*, S. 73–122.

47 Vgl. zur Bedeutung von Medienereignissen: *Friedrich Lenger* (Hrsg.), *Medienereignisse der Moderne*, Darmstadt 2008, hierin vor allem: *Lorenz Engell, Das Mondprogramm. Wie das Fernsehen das größte Ereignis aller Zeiten erzeugte und wieder auflöste, um seine Geschichte zu finden*, S. 150–171; und *Nick Couldry/Andreas Hepp/Friedrich Krotz* (Hrsg.), *Media Events in a Global Age*, London 2010.

beit eingereichten Studie zu Bildern in der Tagespresse einen Anfang gemacht, dieses Forschungsdesiderat auszuleuchten.⁴⁸ Auf der Grundlage einer stichprobenhaften Auswertung der Bilder zweier deutscher Tageszeitungen von 1955 bis 2005 befragt sie etwa 5.000 Abbildungen in Hinblick auf ihre zeitliche Dimension, ihr Format, die Bildgattung, auf die Häufigkeit von Ereignis- und Featurefoto, Sach- und Personenbild sowie auf das Verhältnis zur Bildunterschrift. Auf dieser Grundlage kann sie die Funktion und den Charakter von Bildern in der Tagespresse genauer beschreiben. Im Rahmen der politikwissenschaftlichen Bildforschung untersucht Claudia Maria Wolf die Politikvermittlung durch Visualisierungen in deutschen, österreichischen, britischen und amerikanischen Nachrichtenmagazinen.⁴⁹ Dazu betrachtet sie zunächst einige methodische Herangehensweisen an Bilder im Allgemeinen, um dann, dem Ansatz von Oliver Scholz folgend, das Bildmaterial anhand ähnlicher Fragen wie Hoppe auszuwerten.⁵⁰ Als ein wichtiges Resultat der Studie stellt Wolf heraus, dass die Sprache von Pressebildern in verschiedenen Mediensegmenten unterschiedlichen Ikonografien folgt und einem Bild beispielsweise im Kontext eines Politikmagazins andere Bedeutungen zugewiesen werden, als wenn das gleiche Bild in einer Frauenzeitschrift erscheinen würde.⁵¹

Neben diesen vom Medium ausgehenden Untersuchungen liegt seit Neuestem auch eine Reihe von historischen Studien zu Bildern von Ereignissen in den Printmedien vor. Karin Hartewig, die schon 2004 zusammen mit Alf Lüdtke einen Sammelband zu Fotografien der DDR herausgegeben hat, stellt in ihrer jüngst erschienenen »Geschichte der Deutschen in Fotos« nun Visualisierungen der Presse aus beiden deutschen Staaten vor.⁵² In einem herausgehobenen Kapitel behandelt sie die Fotografien der wichtigsten Ereignisse vom 17. Juni 1953, über den Ungarnaufstand 1956, den Mauerbau 1961 bis zum Prager Frühling 1968 und vergleicht die verschiedenen Bildstrategien in der DDR und der BRD. Der eher essayistisch geschriebene Band geht vor allem in die Breite und offeriert eine große Menge Anschauungsmaterial. Martin Steinseifer konzentriert sich dagegen in seiner Monografie zum »Terrorismus zwischen Ereignis und Diskurs« auf relativ kurze Zeiträume während der 1970er Jahre. Auf der Grundlage der Semiotik von Charles Sanders Peirce untersucht Steinseifer die Text-Bild-Komposition von Beiträgen verschiedener deutscher Zeitschriften und Zeitungen zur RAF. Er zeigt, inwiefern die jeweilige Zusammenstellung von Fotos und Texten unterschiedliche Bedeutungen konstruieren konnte. In der aktuellen Berichterstattung zum Terrorismus wurde der Öffentlichkeit eine ganze Palette unterschiedlicher Bilder präsentiert, von denen aber nur einige, die bestimmten Mustern folgten, nach kurzer Zeit die Medien und in der Folge auch die Erinnerung an den Terrorismus in der BRD dominierten.⁵³

48 Nicole Hoppe, Bilder in der Tagespresse. Die »Saarbrücker Zeitung« und FAZ im Vergleich (1955–2005) (Studien zur Mediengeschichte, Bd. 2), Didymos-Verlag, Korb 2007, 159 S., kart., 24,00 €.

49 Claudia Maria Wolf, Bildsprache und Medienbilder. Die visuelle Darstellungslogik von Nachrichtenmagazinen, Wiesbaden 2006.

50 Oliver R. Scholz, Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung, Frankfurt am Main 2004.

51 Vgl. die theoretische Erörterung zu Bildern in den Medien: Katharina Lobinger, Visuelle Kommunikationsforschung. Medienbilder als Herausforderung für die Kommunikations- und Medienwissenschaft, Wiesbaden 2012.

52 Karin Hartewig/Alf Lüdtke (Hrsg.), Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat, Göttingen 2004; Karin Hartewig, Wir sind im Bilde. Eine Geschichte der Deutschen in Fotos vom Kriegsende bis zur Entspannungspolitik, Leipzig 2010. Vgl. auch Edgar Wolfrum, Die DDR. Eine Geschichte in Bildern, Primus Verlag, Darmstadt 2009, 144 S., geb., 29,90 €.

53 Martin Steinseifer, »Terrorismus« zwischen Ereignis und Diskurs. Zur Pragmatik von Text-Bild-Zusammenstellungen in Printmedien der Siebziger Jahre, Berlin 2011.

Je häufiger über ein Ereignis in der Öffentlichkeit berichtet wird und je öfter dazu die gleichen Visualisierungen benutzt werden, desto eher fungieren diese Bilder als Teil eines »kollektiven Gedächtnisses« im Sinne von Jan und Aleida Assmann.⁵⁴ Vor allem im Umfeld der von Gerhard Paul vorangetriebenen Visual History sind zahlreiche Untersuchungen erschienen, die die »Momentaufnahmen des kollektiven Bildgedächtnisses« untersuchen. Grundlegend ist das in zwei Bänden erschienene Werk »Das Jahrhundert der Bilder«, in dem von 1900 bis heute die bekanntesten, einflussreichsten und meistveröffentlichten Bilder vorgestellt werden.⁵⁵ Ob man in diesem Zusammenhang nun von »Ikonen«, »Schlagbildern« oder »Schlüsselbildern« redet, gemeinsam ist diesen visuellen Zeugnissen, dass sie durch die wiederholte Abbildung des Ereignisses eine Art Stellvertreterrolle für dieses Geschehnis einnehmen und damit einen wichtigen Beitrag zur kollektiven Erinnerung und bei der Konstruktion von Narrativen der Vergangenheit einnehmen.⁵⁶ Es kann sich dabei um Bilder handeln, die zum Zeitpunkt ihrer Erstveröffentlichung kaum wahrgenommen und erst im späteren Verlauf zu Schlüsselbildern gemacht wurden oder um solche, die schon in ihrem Entstehungszusammenhang große Aufmerksamkeit erfuhren.

Zwei Aufsätze zum Thema Kriegsfotografie zeigen exemplarisch, welchen Wert die kontextualisierende Analyse von »Schlag-« und »Schlüsselbildern« für die Zeitgeschichtsforschung haben kann. Im ersten Fall handelt es sich um die von Jost Dülffer untersuchte Fotografie der Flaggenhissung von Iwo Jima am 23. Februar 1945, das nach Dülffer wohl meistgedruckte Kriegsfoto.⁵⁷ Gerhard Paul analysiert das Bild des nackten Mädchens Kim Phúc, das am 8. Juni 1972 in der New York Times erschien und zur Ikone des Vietnamkriegs wurde.⁵⁸ Beide Artikel arbeiten durch Kontextualisierung die Entstehungs- und Verbreitungsgeschichte der Fotografien heraus, identifizieren die Auftraggeber, Fotografen, bearbeitenden Redakteure und die Situation der Aufnahme selbst. Dann verfolgen sie die Kontexte der Fotos bei ihrer Wiederveröffentlichung, ihre Funktionalisierung und das Eigenleben, das sie im kollektiven Gedächtnis zu führen begannen.

Was als Schnappschuss oder Momentaufnahme einer Siegespose von 1945 erscheint, war in Wirklichkeit die Inszenierung eines Ereignisses, das schon vorher stattgefunden

54 Vgl. hier auch *Günter Oesterle* (Hrsg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2005, 685 S., kart., 98,00 €.

55 *Paul*, *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949; ders.* (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008, 798 S., geb., 39,90 €, Zitat: S. 9. Einer der vielen Bildbände zur Visualisierung von Politik und Politikern: *Anselm Faust*, *Politik im Bild. Fotos aus dem Landesarchiv Nordrhein-Westfalen Abteilung Rheinland (Veröffentlichungen des Landesarchivs Nordrhein-Westfalen, Bd. 35)*, Aschendorff Verlag, Münster 2011, 144 S., geb., 19,80 €.

56 *Cornelia Brink*, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998; *Michael Diers*, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1997; *Christoph Hamann*, *Visual History und Geschichtsdidaktik. Beiträge zur Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung*, Herbolzheim 2007, hier: S. 41 f. Online-Zugriff: URL: <http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2007/1536/pdf/hamann_christoph.pdf> [14.12.2012].

57 *Jost Dülffer*, *Über-Helden. Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 3, Online-Ausgabe, 2006, H. 2, URL: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208650/default.aspx>> [14.12.2012].

58 *Gerhard Paul*, *Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 2, Online-Ausgabe, 2005, H. 2, URL: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208413/default.aspx>> [14.12.2012].

hatte: Zunächst war eine Fahne gehisst worden, um die Eroberung der lange und äußerst verlustreich umkämpften Insel Iwo Jima zu zelebrieren und dies von den Medien dokumentieren zu lassen. Die Flagge erschien in der fotografischen Aufnahme allerdings zu klein, um als »PR-Akt« die beabsichtigte Wirkung einer »Geste des Sieges« zu haben. Also wiederholte man das Ereignis, diesmal jedoch mit einer größeren Fahne, damit diese auf dem Foto besser zu sehen war. Noch während des Kriegs wurde das Motiv auf Briefmarken und Kriegsanleiheplakaten weiterverwendet. Nach dem Krieg wurde es bei Gedenktagen theatralisch inszeniert, diente als Vorlage für Kriegerdenkmäler, Hollywoodfilme und in trivialisierter und kommerzialisierter Form für Souvenirs.⁵⁹ Im September 2001 hissten Feuerwehrleute eine Flagge auf dem Ground Zero. Damit übertrug sich die Geste des Sieges auf den von der Bush-Regierung ausgerufenen Krieg gegen den Terrorismus. Dülffer macht deutlich, dass die prinzipielle Bedeutungsoffenheit von Bildern es ermöglichte, dass sich auch die Fotografie von Iwo Jima verselbstständigen und sich in ihr unterschiedliche historische Bezüge vermischen konnten. Dabei wurde die Pose der Selbstvergewisserung des Siegens beibehalten und auf verschiedene Inhalte angewendet: zunächst nur auf den Krieg im Pazifik, dann auf den Zweiten Weltkrieg und die Gesamtheit der amerikanischen Soldaten, schließlich als Reaktion auf den Terrorismus.⁶⁰

Gerhard Paul betont bei seiner Analyse des Vietnam-Fotos die »narrative und zeitlich verdichtende Struktur«, mit der das Bild das Ereignis festhält.⁶¹ Er arbeitet heraus, wie das Bild Kim Phúcs zum »Inbegriff der Schrecken des Vietnamkrieges« werden konnte und auf diesem Wege verschiedenen Prozessen der Überzeichnung und Überschreibung ausgesetzt war.⁶² Zunächst wurde diese eine Aufnahme aus einer Vielzahl anderer ausgesucht und so beschnitten, dass das weinende nackte Mädchen als typisches Opfer in der Mitte des Bildes zu sehen war und die zahlreichen fotografierenden Journalisten, die nicht in die Szene eingriffen, nicht. Während bei den ersten Veröffentlichungen richtigerweise darauf hingewiesen wurde, dass es sich bei dem Angriff auf das Dorf um Friendly Fire gehandelt habe, wurde auf diese Information später verzichtet. Nicht nur die begleitenden Bildunterschriften lauteten bei nachfolgenden Veröffentlichungen des Fotos anders, auch das Bild selbst wurde weiter beschnitten. Damit erfuhr die Opferrolle Kim Phúcs, die mehr und mehr ins Zentrum gerückt wurde, eine deutliche Verstärkung. Gleichzeitig veränderte der neue Bildausschnitt die Perspektive auf die Täter. Das Foto konnte in der einen oder anderen Form sowohl von Kriegsgegnern als auch von denjenigen funktionalisiert werden, die für den weiteren Kriegseinsatz amerikanischer Truppen waren.⁶³

Paul erweitert diese Perspektive in einem neueren Sammelband mit 17 eigenen Aufsätzen, die überwiegend weitere ikonische Bilder des 20. und 21. Jahrhunderts untersuchen.⁶⁴ In seinen Analysen zeichnet er jeweils den aktiven Part dieser Bilder nach und zeigt, wie sie das Verständnis bestimmter Ereignisse und die öffentliche Diskussion darüber beeinflussten. Auf vier Ebenen klärt er erstens die Bedingungen und den Kontext der

59 1949 kam »Sands of Iwo Jima« mit John Wayne in die Kinos. Clint Eastwood verfilmte das Remake 2006 unter dem Titel »Flags of Our Fathers«, der sich explizit auf das berühmte Foto bezog.

60 Dülffer, Über-Helden, insb.: Abschnitte 3, 4 und 14.

61 Paul, Die Geschichte hinter dem Foto, Zitat: Abschnitt 5.

62 Susan Sontag, Das Leiden anderer betrachten, München 2003, S. 68, zit. nach: Paul, Die Geschichte hinter dem Foto, Abschnitt 10.

63 Paul, Die Geschichte hinter dem Foto, Abschnitt 9. Vgl. weitere Forschungen zur Kontextualisierung einzelner Bilder zu Ereignissen in: ders., Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949, und ders., Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute.

64 Paul, BilderMACHT. Einige der hier versammelten Aufsätze sind nicht ganz neu, sondern bereits an anderer Stelle publiziert worden; für den Neuabdruck wurden sie erweitert, aktualisiert und ergänzt.

Bildentstehung, zweitens den Bezug zum eigentlichen dargestellten Ereignis, drittens die »Wirkungspotenziale« der visuellen Sprache des Bildes und viertens schließlich die Nutzung und den Gebrauch des Bildes. In seiner Untersuchung von visuellen Fortschrittsallegorien des beginnenden 20. Jahrhunderts argumentiert er, anhand der Abbildungen des Zeppelins »Hindenburg«, der *mushroom cloud*, dem D-Day und dem »Kapuzenmann« des Irakkriegs, um nur einige zu nennen, schlüssig für die These von der Eigenständigkeit und Wirkmächtigkeit von Bildern, die sowohl für historische als auch für aktuelle Ereignisse zutreffen.

Konrad Dussel hat sich in seiner jüngsten Monografie Pressebilder aus der Weimarer Zeit am Fallbeispiel Karlsruhe angesehen. Er untersucht hier lokale Tageszeitungen, überregionale illustrierte Zeitschriften und illustrierte Beilagen zu Zeitungen. In seiner Mikrostudie kann Dussel einige bildstrategische Tendenzen der Tagespresse herausarbeiten, die über den Karlsruher Fall hinaus Gültigkeit haben. Erwähnenswert sei hier eine Vorüberlegung, die die Untersuchung von »Schlag-« oder »Schlüsselbildern« prinzipiell infrage stellt. Dussel zufolge reicht es nicht aus, »wenige Bilder mit Sonderstatus herauszugreifen«, wenn man Aussagen über Sehgewohnheiten und Bildtraditionen einer bestimmten Zeit treffen will. Zwar können sich beide Perspektiven ergänzen, doch die Basis für die Untersuchung des Visuellen besteht in der Analyse der nicht zu Ikonen gewordenen Bilder. »Der Blick auf das Herausragende bedarf zwangsläufig der Kenntnis des Alltäglichen und Gewöhnlichen, der Normalität und ihrer Strukturen.«⁶⁵ Ergebnis seiner Studie ist unter anderem, dass die Printmedien der 1920er Jahre zunehmend Bildmaterial einsetzten, und zwar zur Ergänzung von Texten mit politischen Inhalten ebenso wie zur Vermittlung von unterhaltenden und im weitesten Sinne belehrenden Inhalten. Letztere nahmen vor allem durch den gestiegenen Bildeinsatz zu, was außerdem dazu führte, dass sich die bis dahin zu beobachtende Fixierung der Printmedien auf bestimmte Milieus langsam auflöste. Insgesamt, so stellt Dussel fest, ist der Wechsel von einer vorrangig literarischen zu einer vorrangig visuellen Medienkultur, die Verschiebung »vom Diskursiven zum Visuellen« nicht allein durch das Kino, sondern ebenso durch den Siegeszug der Illustrierten zu erklären.⁶⁶

Ib. Populäre Bilder von Orten

Bilder von Orten sind Legion. Sie informieren darüber, wie es an einem Ort zu einer bestimmten Zeit ausgesehen hat, und verknüpfen eine bestimmte Szenerie mit diesem. Für historische Fragestellungen kann dies bei einem realienkundlichen Zugang von Interesse sein. Darüber hinaus sind Bilder von Orten aber vor allem wichtige Quellen, wenn diese Orte mit bestimmten Ereignissen verknüpft sind oder wenn sie durch bestimmte Bildstrategien Bedeutungsüberschüsse produzieren. Diese können entweder, wie bei touristischen Werbebildern, absichtlich von den Bildproduzenten herbeigeführt werden oder sich während des Prozesses der wiederholten Veröffentlichung und Zitierung über einen längeren Zeitraum hinweg einstellen.

Lutz Philipp Günther analysiert in seiner Untersuchung der bildlichen Repräsentation von Städten Darstellungskonventionen über 500 Jahre hinweg.⁶⁷ Ihm zufolge wuchs durch den sich ausbildenden Massentourismus im 19. Jahrhundert ebenso wie durch die

65 Konrad Dussel, *Pressebilder der Weimarer Republik. Entgrenzung der Information* (Kommunikationsgeschichte, Bd. 29), LIT Verlag, Berlin/Münster etc. 2012, 414 S., geb., 39,90 €, Zitate: S. 12.

66 Ebd., S. 320 und 357.

67 Es handelt sich um seine beim Fachbereich Architektur und Stadtplanung eingereichte Dissertation. Lutz Philipp Günther, *Die bildhafte Repräsentation deutscher Städte. Von den Chroniken der Frühen Neuzeit zu den Websites der Gegenwart*, Köln 2009.

Entwicklung einiger Städte zu miteinander wetteifernden Zentren von Wirtschaft und Kultur der Bedarf an »kommunalen Visitenkarten« in Form von Zeichnungen, Stichen und Fotografien, welche auf Postkarten, Sammelbildern, Plakaten, in Stadt- und Reiseführern und illustrierten Zeitschriften veröffentlicht wurden. Günther zeigt, dass seit dem 19. Jahrhundert die Darstellung einzelner Gebäude, Brunnen, Denkmäler und Plätze über Gesamtansichten dominierte. Sakralbauten wurden abgebildet, wie sie zeitgenössische Passanten Tag für Tag sehen konnten: umrahmt von Profanbauten und eingerahmt von engen Gassen. Profanbauten wie Rathäuser als Zeichen politischer Macht oder Wirtschaftsgebäude, die auf die ökonomische Präsenz der Städte rekurrierten, nahmen in den populären Abbildungen zu. Besonders ihre wiederholte Visualisierung machte die Gebäude nach und nach zu Wahrzeichen der Städte, die einen werbetypischen Wiedererkennungseffekt und eine zweifelsfreie Zuordnung im Sinne eines Markenartikels garantieren sollten.⁶⁸

So wie die von Günther untersuchten Städteansichten konstruierte Bilder der »Heimat« waren, wurde auf den unterschiedlichsten Medien die »Fremde« visualisiert. Jens Jäger analysiert in mehreren Beiträgen vor dem Hintergrund von Heimatdarstellungen die Visualisierung der deutschen Kolonien um 1900.⁶⁹ Das »koloniale Wissen« und die »Wissensproduktion von und über Afrika« in Bezug auf Geografie, Anthropologie und Geschichte nahmen durch Motive auf Postkarten, Werbeblättchen, Sammelbildern, in Zeitschriften und schließlich durch die Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts enorm zu, sodass die Kolonialbilder zur Normalität wurden.⁷⁰ Jäger zeigt, wie ihre Ikonografie »einer Heimatästhetik« entsprach, indem sie das Bekannte herausstrichen und das Fremde, wenn auch nicht negierten, so doch minimierten. Bilder von kolonialen Orten folgten den gleichen Regeln und Strukturen, die auch für Bilder von deutschen Orten galten. Die visuelle Einhegung des Fremden war eine Voraussetzung für die »Aneignung der Kolonien [...] als Bestandteil des Mutterlandes«.⁷¹ Das Konzept der Heimat – hier folgt Jäger den Überlegungen von Celia Applegate und Alon Confino – fungierte als Bindeglied zwischen dem Lokalen und dem Nationalen, weshalb die Kolonien als »extensions of Heimat« der Nation einverleibt werden konnten.⁷² Auf den Bildern geschah dies durch eine Art Verschmelzung von bekannten und exotischen Bildelementen zu einem neuen Ganzen mit neuem Bedeutungsgehalt.

Die rassistische Konstruktion des »schwarzen Eingeborenen« als Negativfolie zur Vorstellung des »weißen Deutschen« und die Idee des »schwarzen Kontinents« als eines lee-

68 Ebd., S. 423f., 76 und 190.

69 Jens Jäger, Plätze an der Sonne? Europäische Visualisierungen kolonialer Realitäten um 1900, in: Claudia Kraft/Alf Lüdtke/Jürgen Martschukat (Hrsg.), Kolonialgeschichten. Regionale Perspektiven auf ein globales Phänomen, Frankfurt am Main/New York 2010, S. 162–184; ders., Colony as Heimat? The Formation of Colonial Identity in Germany around 1900, in: German History 27, 2009, S. 467–489.

70 Vgl. zu Kolonialpostkarten mit Bezug auf China auch Mechthild Leutner/Klaus Mühlhahn (Hrsg.), Kolonialkrieg in China. Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900–1901, Ch. Links Verlag, Berlin 2007, 270 S., kart., 24,90 €. Zur Bedeutung der Landschaft in der »Heimat« und in den Kolonien in Werbeschriften zur Auswanderung nach Nordamerika vgl. Heiko Diekmann, Lockruf der Neuen Welt. Deutschsprachige Werbeschriften für die Auswanderung nach Nordamerika 1680 bis 1760, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen 2005, 284 S., kart., 23,00 €.

71 Jäger, Plätze an der Sonne?, Zitate: S. 164, 169, 179 und 167.

72 Celia Applegate, A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat, Berkeley 1990; dies., Senses of Place, in: Helmut W. Smith (Hrsg.), The Oxford Handbook of Modern German History, Oxford 2011, S. 49–70; Alon Confino, The Nation as a Local Metaphor. Württemberg, Imperial Germany, and National Memory, 1871–1918, Chapel Hill, NC/London 1997; Jäger, Colony as Heimat?, Zitat: S. 487.

ren Raumes beschreibt David Ciarlo in seinem spannenden Beitrag zur visuellen Kultur des deutschen Kolonialismus im Kaiserreich.⁷³ Er untersucht hauptsächlich den Zeitraum von 1880 bis zum Ersten Weltkrieg, der politisch durch das deutsche Kolonialprojekt einerseits und wirtschaftlich und sozial durch die Ausbildung der Konsumgesellschaft und der Werbebranche andererseits gekennzeichnet war. Erstmals bezieht Ciarlo diese beiden Entwicklungsstränge aufeinander und benutzt dazu eine breite Palette visueller Quellen aus der Reklamewelt. Er beschreibt die Propaganda der imperialen Aktionisten des Kolonialprojekts, die mit ihrem Material insgesamt »more pedantic than popular«⁷⁴ blieben, während die sich neu positionierenden Reklamefachleute mit Blick auf Großbritannien und die USA den »Schwarzen« und den »schwarzen Kontinent« als visuelles Stereotyp entwickelten, dessen »exotische Verlockungen«⁷⁵ Massenprodukte verkaufen sollten. Diese Stereotype der Werbung, so Ciarlo, waren weitaus einflussreicher und langlebiger als die Bilder der politischen Kolonialpropaganda in Deutschland. Sie etablierten eine »hegemoniale Vision« von Afrika und trugen zum Überlegenheitsgefühl des weißen Mannes bei.⁷⁶ Vor dem Hintergrund des gemeinsamen Fremden schuf dieser Rassismus der Konsumgesellschaft auch einen Sinn für das Eigene, das Heimatliche. Im Unterschied zu Studien, die vor allem Textquellen heranziehen und die wachsenden Gegensätze und Spannungen der Gesellschaft des Kaiserreichs betonen, verweist Ciarlo aufgrund seiner Quellenbasis auf die integrativen Aspekte, die der rassistische Konsumismus hatte.⁷⁷

Orte der Fremde sind auch Thema des Geschichtsdidaktikers Christoph Hamann, wenn auch in anderem Sinne. Er zeigt, dass die Perspektive eines Fotos entscheidend für seine Interpretation sein kann. In seiner Dissertation analysiert er fünf Bilder, die er als »Schlüsselbilder« bezeichnet.⁷⁸ Eines davon ist die bekannte Fotografie des Lagertors von Auschwitz-Birkenau, aufgenommen vom polnischen Fotografen Stanislaw Mucha im Februar oder März 1945. Hamann diskutiert an diesem Beispiel verschiedene Probleme der Bildinterpretation, die sich speziell bei Fotografien von Orten einstellen. Mehrfach ist auf den suggestiven Bildaufbau und die besondere Linienführung des Fotos von Mucha hingewiesen worden: In der Horizontalen trennt das sich dunkel gegen den Himmel und den schneebedeckten Erdboden absetzende Eingangsgebäude das Innere des Lagers von der Außenwelt. Diagonal verlaufen drei Bahngleise vom Bildvordergrund bis in das Torgebäude hinein und verjüngen sich dabei bis zum Fluchtpunkt. Hamann zeigt, wie sich aus dieser Bildkomposition metaphorisch das Narrativ des Holocaust herauslesen lässt: Der Blick des Betrachters wandert unwillkürlich entlang der sich gegen das Eingangsgebäude verjüngenden Schienen, die mit dem über ganz Europa ausgebreiteten Bahnnetz, welches für die Deportationen nach Auschwitz genutzt wurde, assoziiert werden können. Mittelpunkt des Fotos und gleichzeitig Fluchtpunkt der Zentralperspektive ist die Tordurchfahrt. Hier endet der Blick. Was sich hinter dem Torgebäude befindet, bleibt verborgen. Das Tor erscheint als »existenzielle Trennungslinie« zwischen dem »Diesseits der Welt des Betrachters« und dem Jenseits, der Welt des Lagers, dem Unzeigbaren. Die Bildinterpretation scheint bestechend. Einziges Problem ist, wie Hamann zeigt, dass Mucha das Torgebäude vom Inneren des Lagers aus aufgenommen hat. Die Umkehr der Perspektive macht die suggestive Symbolik hinfällig. Die Unterscheidung von Innen und

73 David Ciarlo, *Advertising Empire. Race and Visual Culture in Imperial Germany* (Harvard Historical Studies, Bd. 171), Harvard University Press, Cambridge, MA/London 2011, 462 S., geb., 46,40 €.

74 Ebd., S. 23.

75 Ebd., S. 307.

76 Vgl. ebd., S. 304.

77 Vgl. ebd., S. 309.

78 Hamann, *Visual History und Geschichtsdidaktik*.

Außen, von Hier und Dort, von Nah und Fern, von Sichtbarem und Unsichtbarem liegt nicht in den Bildern selbst, sondern hängt von der Perspektive ab, die der Betrachter einnimmt, und von seiner schon im Voraus getroffenen Interpretation.⁷⁹

Bilder vom Holocaust aus den Konzentrations- und Vernichtungslagern hat jüngst Jörn Glasenapp in seiner Studie der deutschen Nachkriegsfotografie untersucht.⁸⁰ Das erste seiner drei Kapitel bezieht sich auf die Zeit direkt nach 1945 und betrachtet Fotografien aus den befreiten Lagern auf der einen Seite und Bilder der deutschen »Trümmerlandschaften« auf der anderen.⁸¹ Beide Themenfelder sind mittlerweile gut untersucht. Während sich die meisten Studien auf entweder den einen oder den anderen Bereich konzentrieren, stellt Glasenapp nicht nur beide vor, sondern bezieht sie aufeinander.⁸² Erste Bilder der Gräueltaten erschienen im Oktober 1944 in »The Illustrated London News«, nachdem die Rote Armee das Lager Majdanek im Juli 1944 befreit hatte. Später folgten Fotografien aus den westlichen Lagern, in denen es im Unterschied zu Majdanek noch Überlebende gab. Viele der Berichterstatter gaben an, dass sich das von ihnen beobachtete Grauen nicht in Worte fassen ließe. Von dieser Krise der Sprache profitierte die Fotografie. Glasenapp markiert bei seiner Analyse der Fotos gemeinsame Merkmale und Bildstrategien, so beispielsweise die Darstellung der »Masse« in Hintergrund und Vordergrund als Verweis auf die schiere Quantität der Verbrechen.⁸³ Auf vielen Aufnahmen wurden alliierte Soldaten mit ins Bild gesetzt, die als auf das Verbrechen Zeigende die Beweiskraft der Fotos erhöhen sollten. Manche Fotos stellten Szenen aus dem Lager vor dem Zeitpunkt der Befreiung nach. Die »Zumutung der Masse« sowie die »Zumutung der Nähe« waren Mittel, um die Generalität der Gräueltaten in den Lagern zu visualisieren, nicht um ein bestimmtes Lager detailgetreu abzubilden.⁸⁴ Bekanntermaßen dienten die Bilder

79 Ebd., S. 92–105, Zitat: S. 96.

80 Jörn Glasenapp, *Die deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn/München 2008, 413 S., geb., 49,90 €.

81 In zwei weiteren Kapiteln betrachtet Glasenapp die »Fotografie im Wirtschaftswunder« der 1950er Jahre und das Spannungsverhältnis »zwischen Life-Fotografie und musealer Konsekraton« der 1960er Jahre.

82 Zu Bildern aus den befreiten Lagern vgl. *Brink*, *Ikonen der Vernichtung*; *Habbo Knoch*, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001. Die Studien von Brink und Knoch sind mittlerweile zu Standardwerken avanciert und mehrfach besprochen worden, sodass sie hier nicht näher vorgestellt werden. Vgl. *Ulrich Hägele*, Rezension zu: *Cornelia Brink*, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998, in: *H-Soz-u-Kult*, 5.7.2000, URL: <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/id=198>> [30.4.2013]; *Ulrich Baumgärtner*, Rezension zu: *Habbo Knoch*, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001, in: *sehpunkte* 2, 15.6.2002, Nr. 6, URL: <<http://www.sehpunkte.de/2002/06/2988.html>> [14.12.2012]. Vgl. außerdem *Barbie Zelizer*, *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago 1998, und *Sven Kramer* (Hrsg.), *Die Shoah im Bild*, München 2003. Zur »Trümmerfotografie« vgl. *Jens Jäger*, 1945 – Die Trümmeridentität deutscher Städte, in: *Daniela Kneissl* (Hrsg.), *Fotografie als Quelle der Zeitgeschichte. Kategorien, Schauplätze, Akteure*, Martin Meidenbauer Verlag, München 2010, 152 S., kart., 27,90 €, S. 95–110; *Ludger Derenthal*, *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland*, Marburg 1999. Vgl. zum Bombenkrieg in der Folge der viel diskutierten Monografie von *Jörg Friedrich*, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940–1945*, Berlin/München 2002 auch die Sammelrezensionen von *Jörg Arnold*, in: *H-Soz-u-Kult*, 28.6.2004, URL: <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2004-2-062>> [14.12.2012] und *Dietmar Stiß*, in: *sehpunkte* 4, 15.7.2004, Nr. 7/8, URL: <<http://www.sehpunkte.de/2004/07/6714.html>> [14.12.2012].

83 Vgl. *Glasenapp*, *Die deutsche Nachkriegsfotografie*, S. 55.

84 Erstes Zitat: ebd., S. 73; zweites Zitat: *Knoch*, *Die Tat als Bild*, S. 17, zit. nach: *Glasenapp*, *Die deutsche Nachkriegsfotografie*, S. 78.

aus den Lagern den Alliierten dazu, der Bevölkerung die in deutschem Namen verübten Verbrechen vor Augen zu führen. Wie Cornelia Brink schon 1998 ausführte, hatten diese Fotos allerdings nicht den gewünschten Erfolg. Die Deutschen waren zwar entsetzt über das, was sie auf den Fotos zu sehen bekamen, glaubten auch an die Echtheit und Richtigkeit der Bilder, konnten aber keine Verbindung zwischen den Gräueltaten und sich selbst herstellen.⁸⁵

Den Bildern vom Holocaust stellt Glasenapp Fotografien der zerstörten deutschen Städte gegenüber, die er ebenfalls sorgfältig analysiert. Seiner Einschätzung zufolge war es die Fotografie, die die »Zerstörung der deutschen Städte [...] zum festen Bestandteil nicht nur der deutschen Erinnerungskultur werden ließ.«⁸⁶ Sie half bei der Fokussierung der deutschen Gesellschaft in den 1950er Jahren auf den eigenen Opferstatus und leistete einen Beitrag zur »kollektiven Erinnerungsverweigerung und Ursachenverdrängung.«⁸⁷ Die anklagenden Fotos waren eine Retourkutsche gegen die Schuldvorwürfe der Alliierten und installierten eine »typische Abrechnungsfotografie.«⁸⁸ Damit wendet sich Glasenapp deutlich gegen Götz Großklaus, der behauptet, die Deutschen hätten die Trümmerbilder nicht in ein sinnhaftes Narrativ einbetten können, stattdessen wurden sie »in einem Akt der Selbstzensur« unterdrückt und ein Gedenken an die Opfer verhindert.⁸⁹ Ähnlich wie Glasenapp argumentiert auch Jäger, wenn er ausführt, dass die Trümmerbilder schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit den Weg in die Medien fanden und »im kollektiven Bewusstsein [...] auch und gerade durch die frühe Präsenz tief verwurzelt« sind.⁹⁰ Jäger weist auf den lokalen Charakter der Ruinenbilder hin, welcher der Idee der Nation als Träger des Zweiten Weltkriegs entgegengesetzt wird. Die abgebildete Zerstörung, die im Übrigen nur materielle Schäden festhielt, diente auch als Beweis für das Wunder des eigenen Überlebens wie nach einer schicksalhaften Naturkatastrophe, als die der Krieg in dieser Perspektive erschien. Auf diese Weise ließ sich auch der Opferstatus der deutschen Bevölkerung zementieren.

Zeitgleich mit der Studie Glasenapps ist in einer Neuauflage und als Taschenbuch die provokante Monografie der aus Deutschland stammenden und an der amerikanischen University of Southern California lehrenden Literaturwissenschaftlerin Dagmar Barnouw erschienen, die in eben diesem Jahr einem Schlaganfall erlag.⁹¹ Barnouws Buch hatte schon 1996 bei seiner Erstauflage für Diskussionen gesorgt. Sie stellt darin, ebenso wie Glasenapp, Holocaustbilder und Trümmerfotografien gegenüber. Anders als dieser versucht sie zu zeigen, dass erstere vor allem den moralischen Standpunkt der Alliierten visualisieren. Ihre Funktion war, den Deutschen ihre Kollektivschuld vorzuführen. Diese Bilder waren als Bilder der Sieger in der Öffentlichkeit präsent und etablierten bis in die 1950er Jahre hinein eine bestimmte »moralische Grammatik« und »Ethik des Sehens.«⁹² Das Leiden der deutschen Bevölkerung in der unmittelbaren Nachkriegszeit habe dagegen weder in großer Zahl Eingang in das zeitgenössische Bildkorpus gefunden noch sei es

85 Brink, *Ikonen der Vernichtung*, S. 82–94.

86 Glasenapp, *Die deutsche Nachkriegsfotografie*, S. 100f.

87 Ebd., S. 134.

88 Ebd., S. 133.

89 Götz Großklaus, *Das neue Gedächtnis der Bilder. Photographische ›Archive‹ und Formen der medialen Erinnerung*, in: *ders.*, *Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit*, Frankfurt am Main 2004, S. 88.

90 Jäger, *Die Trümmeridentität deutscher Städte*, Zitat: S. 97.

91 Dagmar Barnouw, *Germany 1945. Views of War and Violence*, Indiana University Press, Bloomington, IN 2008, XVIII + 255 S., kart., 24,95 \$ (dt. Ausgabe: *Ansichten von Deutschland (1945). Krieg und Gewalt in der zeitgenössischen Fotografie*, Basel/Frankfurt am Main 1997).

92 Siobhan Kattago, *Memory and Representation in Contemporary Europe. The Persistence of the Past*, Farnham/London etc. 2012, S. 53.

als Thema in der Historiografie erwünscht gewesen. Barnouw stellt die unbequeme Frage, ob die Deutschen auch als Opfer des Kriegs gesehen werden können, eine Frage, die sie bejaht. Sie spricht sich des Weiteren für eine Historisierung des Nationalsozialismus und des Holocaust im Sinne Martin Broszats aus.⁹³ Hier mag sich leicht der Verdacht des Revisionismus einstellen. Klaus Berghahn zeigt in seiner ausführlichen Besprechung des Buches überzeugend, dass dieser allerdings nur bedingt zutrifft.⁹⁴ Man mag ihm zustimmen, dass Barnouws Revisionismus nichts mit dem eines Ernst Nolte zu tun hat. Dennoch muss festgehalten werden, dass Barnouw auf dem Opferstatus der Deutschen beharrt und die Trümmerfotografie weder kontextualisiert noch als Kompensationsstrategie begreift.

Glaserapp dagegen lässt keinen Zweifel an seiner Einschätzung der Ruinenbilder aufkommen. Auf eine Diskussion der Kollektivschuldthese lässt er sich nicht ein, da es ihm nicht um eine grundsätzliche historisch-politische Interpretation des Holocaust und der Nachkriegszeit geht, sondern um die Funktion von Fotografien in diesem Zeitraum.⁹⁵ Aus dieser Perspektive widerspricht er dem verbreiteten Urteil der Forschung, nach dem sich die kalkulierte Distanz der Alliierten den Deutschen gegenüber in den Fotografien widerspiegeln.⁹⁶ Die Fotos selbst, so Glaserapp, lassen diesen Schluss nicht zu, denn als Fotos sind sie weitgehend bedeutungslos. Dies zeigen besonders die fotografischen Porträts der deutschen Bevölkerung als Täter, in deren Gesichtern sich eben nicht das Böse zweifelsfrei identifizieren lässt.

Janina Struk, die sowohl als Fotografin und als Dozentin arbeitet, hat sich im Unterschied zu Barnouw, Glaserapp, Brink und Knoch Holocaustbilder nicht aus deutschen, sondern aus amerikanischen, kanadischen, britischen, polnischen, ukrainischen und israelischen Archiven angesehen und deren Verwendung in diesen Staaten auch nach dem Krieg untersucht.⁹⁷ Hier beschreibt sie, wie die Fotografien dem jeweils geltenden politisch-historischen Narrativ unter dem Vorzeichen des Kalten Kriegs in Ost und West untergeordnet wurden. Auch sie betont wie Glaserapp, dass sich die Bedeutung von Fotos durch ihre Funktion und den Kontext, in den sie gestellt werden, ergibt. Anhand von Fotografien aus dem Warschauer Ghetto stellt sie Bilder, die von im Ghetto gefangen gehaltenen Juden gemacht wurden, solchen von deutschen Soldaten gegenüber. Letztere fotografierten diesen Ort wie auf einer Baedeker-Reise, von der sie fotografische Trophäen sammelten.⁹⁸ Diese wurden auch nach 1945 durchaus von den Medien benutzt, um den Holocaust und seine Orte zu >illustrieren<, ohne die Entstehungsbedingungen dieser Täterbilder zu diskutieren.⁹⁹

93 Barnouw, *Germany 1945*, S. 212.

94 Klaus L. Berghahn, *German Misery – 1945. A Revision*, in: Monatshefte 91, 1999, S. 414–423, hier: S. 420. Vgl. URL: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/30159649?uid=3737864&uid=2&uid=4&sid=21102114119421>> [30.4.2013].

95 Ohne die Frage der Kollektivschuldthese umfassend behandeln zu können, sei an dieser Stelle nur darauf hingewiesen, dass Norbert Frei zeitgleich zum Erscheinen der deutschen Ausgabe der Monografie von Barnouw überzeugend gezeigt hat, dass von einem Kollektivschuldvorwurf der Alliierten in politisch-institutionellem Sinne nicht die Rede sein kann, ohne dass er auf das von Glaserapp und Barnouw ausgewertete Fotomaterial eingeht, während Aleida Assmann den entgegengesetzten Standpunkt vertritt. Norbert Frei, *Von deutscher Erfindungskraft oder: Die Kollektivschuldthese in der Nachkriegszeit*, in: Rechtshistorisches Journal 16, 1997, S. 621–634; Aleida Assmann, *Ein deutsches Trauma? Die Kollektivschuldthese zwischen Erinnern und Vergessen*, in: Merkur 53, 1999, S. 1142–1154.

96 Vgl. Glaserapp, *Die deutsche Nachkriegsfotografie*, S. 90.

97 Janina Struk, *Photographing the Holocaust. Interpretation of the Evidence*, London/New York etc. 2004.

98 Vgl. ebd., S. 63.

99 Vgl. hierzu den Artikel von Daniel Magilow, der die Fotografien von Heinrich Jöst, einem deutschen Wehrmachtsoffizier, untersucht, die dieser 1941 im Warschauer Ghetto machte. Der

Ic. Populäre Bilder von wissenschaftlichen und technologischen Erkenntnissen

Es ist nicht überraschend, dass sich während des 19. Jahrhunderts, das auch als Jahrhundert der Wissenschaft bezeichnet wird, die Visualisierung von wissenschaftlichen und technologischen Erkenntnissen, Erfindungen und Entdeckungen wachsender Beliebtheit erfreute. Wenn auch, wie Malcolm Jones zeigt, schon in der Frühzeit der Druckgrafik im 16. und 17. Jahrhundert Bilder über wissenschaftliche Erkenntnisse Eingang in das Alltagsleben der Menschen fanden, erreichten diese im 19. Jahrhundert ein immer größer werdendes Publikum.¹⁰⁰ Sie strukturierten nicht nur das allgemeine Wissen über diese Erkenntnisse, sondern auch seine Einschätzung und Bewertung im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne.

Martina Lauster untersucht »Skizzen« in britischen, französischen und deutschen Zeitschriften zwischen 1830 und 1850, die unter anderem enzyklopädisches Wissen und Erkenntnisse aus Zoologie und Physiologie thematisierten. Sie zeigt, dass die Zeichnungen und die sie begleitenden kurzen Erzählungen einen wichtigen Beitrag zum Aufbau eines Netzes von populärem Wissen über die Welt leisteten. Dazu benutzt sie textanalytische und zeichentheoretische Methoden. Bemerkenswert an ihrer Herangehensweise ist aber vor allem, dass sie die Skizzen als Paradebeispiel einer Bildgattung sieht, die in einer Zeit, in der »Sehen und Wissen« eng miteinander verknüpft waren, als Verbindungsstück zwischen »dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, zwischen Beobachtung und Abstraktion, Unterhaltung und Belehrung, populärer Kultur und Wissenschaft, Journalismus und Kunst« fungierten. Sie konnten auf diese Weise für die Leserschaft ein kognitives Instrument in einer »visuell-kognitiven Kultur« werden.¹⁰¹

Dass nicht nur vermeintlich authentische Illustrationen wie die Zeichnungen in »The Illustrated London News« über die Welt und neues Wissen informierten, sondern auch Karikaturen und Witzzeichnungen diese Funktion haben konnten, zeigt Richard Noakes am Beispiel von Abbildungen aus dem »Punch«, die wissenschaftliche, technologische oder medizinische Themen aufgriffen.¹⁰² Der »Punch« war ein nach dem Vorbild des französi-

Stern-Reporter Günther Schwarberg entdeckte diese Bilder in den 1980er Jahren, übergab sie zunächst an Yad Vashem, das eine Ausstellung initiierte, und veröffentlichte sie 2001 schließlich. *Daniel H. Magilow*, The Interpreter's Dilemma. Heinrich Jöst's Warsaw Ghetto Photographs, in: *David Bathrick/Brad Prager/Michael D. Richardson* (Hrsg.), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory* (Screen Cultures. German Film and the Visual), Camden House, Rochester, NY 2008, VI + 336 S., geb., 55,00 £, S. 38–61. Vgl. zum Problem des Umgangs mit »Täterbildern« im gleichen Band: *Brad Prager*, On the Liberation of Perpetrator Photographs in Holocaust Narratives, in: *Bathrick/Prager/Richardson*, *Visualizing the Holocaust*, S. 19–37.

100 *Malcolm Jones*, *The Print in Early Modern England. An Historical Oversight*, New Haven, CT/London 2010. Jones beschreibt, wie Bilder über wissenschaftliche Erkenntnisse und Entdeckungen nicht nur auf Papier gedruckt, sondern auch auf die verschiedensten Gegenstände wie Schnupftabakdosen, Spielkarten und Geschirr appliziert wurden. Er gliedert seine Untersuchung englischer Grafiken in vier Teile, die nach jeweils verschiedenen Ordnungsvorstellungen gruppiert sind, welche er auf den Bildern identifiziert hat. Im ersten Abschnitt fasst er Drucke zusammen, die das Wissen der Welt kategorisieren und darstellen, zum Beispiel geografische Erkenntnisse. In den drei folgenden Teilen geht es um Bilder politischer, moralischer und sozialer Ordnung.

101 *Martina Lauster*, *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830–50*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York 2007, 384 S., geb., 69,00 £, Zitate: S. 1.

102 *Richard Noakes*, *Punch and Comic Journalism in Mid-Victorian Punch*, in: *Geoffrey Cantor/Gowan Dawson/Graeme Gooday* u. a. (Hrsg.), *Science in the Nineteenth-Century Periodical. Reading the Magazine of Nature*, Cambridge/New York etc. 2004, S. 91–122.

schen Magazins »Le Charivari« konzipiertes Satireblatt, das sich um 1850 herum zu einer britischen Institution auf dem Printmarkt entwickelt hatte. In Text und Bild kommentierte und berichtete es über die wichtigsten politischen und sozialen Entwicklungen. Wie Noakes ausführt, gehörten aber auch wissenschaftliche Themen zu seinem Repertoire. Meist wurden hier Bereiche von Wissenschaft und Technik angesprochen, die etwas mit dem Leben der Leser zu tun hatten, anschaulich dargestellt oder als Sensationsgeschichte aufgemacht werden konnten. Die Abbildungen hatten nicht nur unterhaltende Funktion, sondern wollten informieren und manchmal auch provozieren. Noakes zeigt, wie die visuellen Metaphern ein Spannungsverhältnis aufbauten, das sich zwischen einer zum Teil auch national gefärbten Bewunderung für Wissenschaften und Wissenschaftler und dem Gefühl der Bedrohung durch eine vom Laien nicht mehr einzuschätzende Technologie hin und her bewegte. Damit identifiziert Noakes einen wichtigen Aspekt der Einbettung von Wissenschaft, Technologie und Erfindungen in politische, soziale und kulturelle Diskurse im viktorianischen Großbritannien. Karikaturen benutzt auch Janet Browne, um der Frage nachzugehen, wie die Evolutionslehre Darwins populärwissenschaftlich vermittelt wurde. Sie argumentiert, dass die Karikaturen keine bloßen Illustrationen waren, die für Witz und Unterhaltung sorgen sollten, sondern »actual shapers – maybe even realizers – of nineteenth century popular thought«.¹⁰³

Welche Macht Karikaturen und Bildwitze auf populäre Auffassungen von Welt und Gesellschaft haben konnten, zeigt Michaela Haibl überzeugend in ihrer Untersuchung von antisemitischen Illustrationen des späten 19. Jahrhunderts. Sie arbeitet heraus, dass die anfangs zahlreichen verschiedenen »Judentypen« auf Bilderbögen und in illustrierten Zeitschriften zunächst auf zwei zusammenschmolzen: den armen, heruntergekommenen Ostjuden und den parvenühaften, neureichen Bankier. Doch selbst diese zwei kontrapunktischen Charaktere fielen von ungefähr 1875 an zu einem visuellen Typus zusammen, der von nun an die bildlichen Darstellungen dominierte. Die Zuspitzung auf ein allgemeingültiges Stereotyp ließ Haibl zufolge die Juden in dieser Visualisierung des modernen Antisemitismus schließlich auch als Rasse erkennbar werden.¹⁰⁴ Karikaturen haben nicht nur im 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle bei der visuellen Weltaneignung gespielt. Priska Jones hat Karikaturen, die Europa thematisierten, in deutschen und britischen Zeitungen zwischen 1918 und 1996 ausgewertet und verglichen. In ihrer mentalitätsgeschichtlichen Studie geht sie davon aus, dass Karikaturen sowohl Indikatoren als auch Faktoren für historische Prozesse sein können, dass sie also einerseits Rückschlüsse auf bestimmte Mentalitäten zulassen, die sie repräsentieren, aber auch prägenden Einfluss

103 Janet Browne, Darwin in Caricature. A Study in the Popularisation and Dissemination of Evolution, in: Proceedings of the American Philosophical Society 145, 2005, S. 469–509, Zitat: S. 509. Vgl. zur Karikatur der Großstadt: Mark Bills, The Art of Satire. London in Caricature, Philip Wilson Publishers London 2006, 228 S., geb., 35,00 £. Vgl. zu britischen und französischen Karikaturen im Vergleich: Wolfgang Cilleßen/Rolf Reichardt/Christian Deuling (Hrsg.), Napoleons neue Kleider. Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar, G + H Verlag, Berlin 2006, 280 S., geb., 48,00 €; vgl. zu Karikaturen des 19. Jahrhunderts aus Deutschland Alexandra Böhm, »Abbildungen des wirklichen Lebens« oder »Hirngebirten«? Kontinuität und Wandel der Karikatur in Aufklärung und Vormärz, in: Wolfgang Bunzel/Norbert O. Eke/Florian Vaßen (Hrsg.), Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2008, 390 S., geb., 50,00 €, S. 241–264.

104 Michaela Haibl, Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900, Berlin 2000. Für eine spätere Periode vgl. Julia Schäfer, Vermessen – gezeichnet – verlacht. Judenbilder in populären Zeitschriften 1918–1933, Frankfurt am Main 2005. Für antisemitische Karikaturen auf Bilderbogen vgl. Thomas Gräfe, Antisemitismus in Gesellschaft und Karikatur des Kaiserreichs. Glöß' Politische Bilderbogen 1892–1901, Books on Demand, Norderstedt 2005, 189 S., kart., 12,50 €.

auf diese haben können. Jones zeigt, dass das Konzept eines abendländischen Europas mit einem gemeinsamen kulturellen Fundament als Idee einzelner elitärer Kreise keine Entsprechung in den Karikaturen fand. Hier dominierte eine Sichtweise, die Europa vor allem als Institution begriff.¹⁰⁵

Die Visualisierungsstrategien, die Richard Noakes auf »Punch«-Karikaturen von technischen und wissenschaftlichen Erkenntnissen identifiziert, gleichen denen, die David Gugerli auf Illustrationen und Plakaten zum Thema Elektrizität und Henning Schweer auf Sammelbildern der Liebig Company und der Stollwerck AG gefunden haben.¹⁰⁶ Beide beziehen sich – unabhängig voneinander – unter anderem auf allegorische Darstellungen neuer Technologien wie der Elektrizität. Sie versuchen herauszufinden, welche Einschätzung dieser modernen Erfindungen die Visualisierungen jeweils suggerieren und inwiefern diese handlungsanweisend für ein zeitgenössisches Publikum sein konnten. Für Gugerli etablierten sie eine besondere Absicherungsstrategie »gegen die Unübersichtlichkeit technischen Wandels und gegen die spezifischen Verunsicherungen der Moderne«, indem sie mit den allegorischen Darstellungen, auf eingetübte Sehgewohnheiten rekurrierend, eine Bildtradition schlicht erfanden. In der Visualisierung der Elektrizität als »Lichtgöttin« manifestierte sich die »Janusköpfigkeit« dieser Erfindung beziehungsweise das Spannungsverhältnis zwischen Moderne und Mythologie. Der visuelle und nicht-visuelle Fortschrittsdiskurs bediente sich freudig bei beiden jeweils zu seinem Vorteil.¹⁰⁷ Schweer, der Sammelbilder als Indikator und als Teil des gesellschaftlichen Diskurses über Wissen, Wissenschaft und wissenschaftliche Erkenntnisse heranzieht, untersucht visuelle Popularisierungsstrategien und fragt dabei insbesondere nach der »Verschmelzung von Information und Unterhaltung«. Er weist hier auch auf Ähnlichkeiten zu Bildstrategien aus der sich entwickelnden Werbebranche hin. Darüber hinaus kann er zeigen, dass die Bilder schwerpunktmäßig technische Errungenschaften und Erkenntnisse aus der Biologie visualisieren, also Bereiche, die eine größere Nähe zum Leben der Betrachter der Bilder aufwiesen als abstraktere Wissenschaften. Die Sammelbilder mit Motiven aus Zoologie und Botanik knüpften einerseits an das Alltagswissen der Zeitgenossen an, zeigten andererseits Exotisches und völlig Unbekanntes. Indem Abbildungen beider Arten in

105 *Priska Jones*, Europa in der Karikatur. Deutsche und britische Darstellungen im 20. Jahrhundert (Eigene und fremde Welten. Repräsentationen sozialer Ordnungen im Wandel, Bd. 15), Campus Verlag, Frankfurt am Main/New York 2009, 322 S., kart., 37,90 €. Aus politikwissenschaftlicher Perspektive zum Thema Europa in populären Bildern vgl. *Petra Bernhardt/Leila Hady-Abdou/Karin Liebhart* u. a. (Hrsg.), Europäische Bildpolitiken. Politische Bildanalyse an Beispielen der EU-Politik, facultas.wuv, Wien 2009, 184 S., kart., 18,90 €. Vgl. Zum Europabild auch: *Michael Wintle* (Hrsg.), Imagining Europe. Europe and European Civilisation as Seen from its Margins and by the Rest of the World, in the Nineteenth and Twentieth Centuries, Peter Lang Verlag, Brüssel 2008, 245 S., kart., 36,30 €, und, allerdings mit nur wenigen Verweisen auf Visualisierungen, *Willibald Steinmetz* (Hrsg.), »Politik«. Situationen eines Wortgebrauchs im Europa der Neuzeit (Historische Politikforschung, Bd. 14), Campus Verlag, Frankfurt am Main/New York 2007, 512 S., kart., 49,90 €. Zum Deutschlandbild in der niederländischen Karikatur vgl. den Ausstellungsband: *Koos Van Weringh*, Ständig auf der Lauer. Das Deutschlandbild in der niederländischen Karikatur 1871–2005, Edition Braus, Heidelberg 2005, 159 S., geb., 29,90 €.

106 *David Gugerli*, Modernität-Elektrotechnik-Fortschritt. Zur soziotechnischen Semantik moderner Erwartungshorizonte in der Schweiz, in: *Klaus Plitzner* (Hrsg.), Elektrizität in der Geistesgeschichte, Stuttgart 1998, S. 51–63; *Henning Schweer*, Popularisierung und Zirkulation von Wissen, Wissenschaft und Technik in visuellen Massenmedien. Eine grundlegende historische Studie am Beispiel der Sammelbilder der Liebig Company und der Stollwerck AG, Diss., Hamburg 2010, vgl. <http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2010/4634/pdf/Schweer_Dissertation.pdf> [30.4.2013]

107 *Gugerli*, Modernität-Elektrotechnik-Fortschritt, Zitate: S. 57ff.

gemeinsamen Serien erschienen, wurde eine Verbindung zwischen ihnen geschaffen und das Fremde eingeeht.¹⁰⁸

II. WISSENSCHAFTSBILDER

Die Aneignung von Wissen, die Bedingungen und Praxen dieses Prozesses sind Themen, die traditionell in den Bereich der Technik- und Wissenschaftsgeschichte fallen. Im Unterschied zu anderen Disziplinen wurden diese schon etwa zehn Jahre vor dem *iconic turn* auf Bilder und Visualisierungen aufmerksam, allerdings in einem anderen Kontext. Die Hinwendung zum Bild war eine Folge des *practical turn* der Wissenschaftsgeschichte und -soziologie und einer damit einhergehenden Konzentration auf die »Praxis der Wissensproduktion«, zu der Bilder notwendig dazugehören.¹⁰⁹ Martina Heßler hat in diesem Zusammenhang betont, dass wissenschaftliche Visualisierungen immer schon mehr als reine Illustrationen waren und ein Wissen hervorgebracht haben, das »ohne visuelle Verfahren nicht zustande« gekommen wäre.¹¹⁰ Auch Peter Weingart und Bernd Hüppauf argumentieren, dass Visualisierungen »ein integrales Element im Prozess der Wissensproduktion« darstellen.¹¹¹ Bettina Heintz und Jörg Huber haben für die über die Jahrhunderte zunehmende Bedeutung des visuellen Bereichs in den Wissenschaften den viel zitierten Begriff der »Piktoralisierung der Naturwissenschaften« geprägt.¹¹²

Man könnte nun wissenschaftliche Bilder vorschnell als einen abgelegenen Randbereich visuellen Materials abtun, der nur für bestimmte Sektionen der Geschichtswissenschaft von Interesse ist. Dagegen spricht dreierlei. Erstens: Wie die Kunsthistorikerin Gabriele Werner, die zusammen mit ihrem Fachkollegen Horst Bredekamp die renommierte Zeitschrift »Bildwelten des Wissens« herausgibt, richtig annimmt, »stehen naturwissenschaftliche Bilder beispielhaft für eine Diskussion darüber, wie sich Wissen im Bild zeigt, von welcher Art das gezeigte Wissen ist und wodurch es als solches gesehen werden kann«.¹¹³ Exemplarisch, so die Argumentation der Technik- und Wissenschaftsgeschichte, kann ihre Untersuchung Hinweise darauf geben, wie sich Erkenntnis allgemein visualisieren lässt und welche verschiedenen Strategien man zu verschiedenen Zeiten verfolgt hat.

108 *Schweer*, Popularisierung und Zirkulation von Wissen, S. 6, 241 und 238.

109 *Monika Dommann*, Vom Bild zum Wissen. Eine Bestandsaufnahme wissenschaftshistorischer Bildforschung, in: *Gesnerus* 61, 2004, S. 77–89, Zitat: S. 78. Diese Hinwendung zum Bild in der Wissenschaftsforschung der 1980er Jahre ist eng mit den Arbeiten Bruno Latours und seinem Begriff der »Inskriptionen« verknüpft: *Bruno Latour*, Visualization and Cognition. Thinking with Eyes and Hands, in: *Knowledge and Society. Studies in the Sociology of Culture Past and Present* 6, 1986, S. 1–40, hier: S. 3.

110 *Martina Heßler* (Hrsg.), Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit, München 2006; *Bernd Hüppauf/Peter Weingart* (Hrsg.), *Science Images and Popular Images of the Sciences*, Routledge, London/New York 2012, 346 S., geb., 95,00 £, S. 12.

111 *Bernd Hüppauf/Peter Weingart*, Wissenschaftsbilder – Bilder der Wissenschaft, in: *dies.* (Hrsg.), *Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft*, Bielefeld 2009, S. 11–43, hier: S. 21 (überarbeitete Übersetzung von *Bernd Hüppauf/Peter Weingart*, *Images in and of Science*, in: *dies.*, *Science Images*).

112 *Bettina Heintz/Jörg Huber*, Der verführerische Blick. Formen und Folgen wissenschaftlicher Visualisierungsstrategien, in: *dies.* (Hrsg.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Wien/New York 2001, S. 9–37, hier: S. 9.

113 *Gabriele Werner*, Bilddiskurse. Kritische Überlegungen zur Frage, ob es eine allgemeine Bildtheorie des naturwissenschaftlichen Bildes geben kann, in: *Horst Bredekamp/Birgit Schneider/Vera Dünkel* (Hrsg.), *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008, S. 30–35, hier: S. 32.

Zweitens lässt sich feststellen, dass seit etwa der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts wissenschaftliche Bilder eine neue Qualität erhielten und sich in zwei Gruppen ausdifferenzierten; einerseits die von Wissenschaftlern explizit für Wissenschaftler hergestellten Bilder, andererseits solche, die sich an ein breites, nichtwissenschaftliches Publikum richteten. Letztere erfreuten sich immer größerer Beliebtheit. Diese Bilder wurden jedoch nicht, wie lange angenommen, im akademischen Elfenbeinturm fern aller gesellschaftlichen Einflüsse von neutralen Wissenschaftlern hergestellt, von einer kleinen Gruppe sogenannter Popularisierer ausgewählt und veröffentlicht und so einem passiven öffentlichen Publikum präsentiert. Entgegen diesem »methodisch fragwürdige[n], diffusionistische[n] Modell«¹¹⁴ wird heute angenommen, dass die Kommunikationsbeziehung zwischen diesen drei Akteursgruppen sehr viel komplizierter war und diese sich durchaus gegenseitig beeinflussten.¹¹⁵ Wissenschaftliche Bilder, ihre Herstellung und Rezeption, unterlagen wie andere Bilder auch allgemeinen Sehgewohnheiten und Bildtraditionen und waren eingewoben in außerwissenschaftliche Diskurse, welche sie deshalb auch visuell repräsentierten und reproduzierten. Ähnlich wie eine »Bilderbibel« machten die in der Öffentlichkeit beliebten Wissenschaftsbilder die »wissenschaftliche Einstellung zur Welt« hinter den Erfindungen und Entdeckungen sichtbar.¹¹⁶ Philipp Sarasin hat darauf hingewiesen, dass in den populärwissenschaftlichen Medien die »diskursiven Formen gespeichert« sind, »mit denen sich ›die Leute‹ seither über die Welt verständigen«.¹¹⁷

Drittens wirkten wissenschaftliche Bilder darüber hinaus aktiv und prägend auf diese Sehgewohnheiten, Bildtraditionen und öffentlichen Diskurse ein. Die neuen Bildtechniken des 19. Jahrhunderts, allen voran die Fotografie, zusammen mit Reproduktionstechniken, die die Veröffentlichung von Bildern erleichterten, führten zu einer bis dahin nicht gekannten Bebilderung der Medien. Wissenschaftliche Bilder hatten an der viel zitierten Bilderflut des ausgehenden 19. Jahrhunderts maßgeblichen Anteil, welcher der aufkommenden Begeisterung für die Naturwissenschaften geschuldet war. Das Stichwort, unter dem wissenschaftliche Bilder hier ihre Bedeutung entfalteten, ist das der Popularisierung von Wissenschaft.¹¹⁸ Sybilla Nikolow und Lars Bluma haben auf den engen Zusammenhang zwischen Wissens- beziehungsweise Wissenschaftspopularisierung und Visualisierung hingewiesen.¹¹⁹ In einem Vergleich zwischen Deutschland und Großbritannien ar-

114 *Andreas W. Daum*, Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit, München 2002, S. 27.

115 *Richard Whitley*, Knowledge Producers and Knowledge Acquirers. Popularisation as a Relation between Scientific Fields and Their Publics, in: *ders./Terry Shinn* (Hrsg.), *Expository Science. Forms and Functions of Popularisation*, Dordrecht/Boston etc. 1985, S. 3–28.

116 *Hüppauf/Weingart*, Frosch und Frankenstein, S. 19. Hüppauf und Weingart verfolgen in ihrem Band die These, dass Wissenschaftsbilder maßgeblich das Bild der Wissenschaften und der Wissenschaftler selbst bestimmten. Vgl. ebd., S. 12. Als Beispiel hierfür führen sie den Beitrag Colin Milburns in ihrem Band an, der zeigt, wie die visuelle Berichterstattung über den Jack-the-Ripper-Fall dazu führte, dass das Bild des sezierenden Mediziners in die Nähe der Darstellung eines Metzgers rückte. *Colin Milburn*, Wissenschaft aus der Hölle. Jack the Ripper und die viktorianische Vivisektion, in: ebd., S. 165–204.

117 *Philipp Sarasin*, Arbeit, Sprache – Alltag. Wozu noch »Alltagsgeschichte«?, in: *WerkstattGeschichte* 15, 1996, S. 72–85, Zitat: S. 81. Karin Knorr Cetina hat diese Sichtweise begrifflich noch weitergeführt und den Ausdruck der »Viskurse« geprägt. *Karin Knorr Cetina*, »Viskurse der Physik«. Wie visuelle Darstellungen ein Wissenschaftsgebiet ordnen, in: *Jörg Huber/Martin Heller* (Hrsg.), *Konstruktionen Sichtbarkeiten*, Wien/New York 1999, S. 245–261.

118 Allgemein zur Popularisierung von Wissenschaft vgl. *Daum*, Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Daum untersucht in seiner zuerst 1995 erschienenen Studie vor allem die Akteure der Popularisierung, während ihn die Medien weniger interessieren.

119 *Sybilla Nikolow/Lars Bluma*, Bilder zwischen Öffentlichkeit und wissenschaftlicher Praxis. Neue Perspektiven für die Geschichte der Medizin, Naturwissenschaft und Technik, in: *Inter-*

beitet Angela Schwarz den engen Zusammenhang zwischen Wissensvermittlung und gesellschaftlichem Wandel heraus. Ihrer Auffassung nach leistete die Wissenschaftspopularisierung »einen entscheidenden Beitrag in dem Prozess, der die Verwissenschaftlichung und Technisierung der Gesellschaft initiierte beziehungsweise vorantrieb«.¹²⁰

Die Technik- und Wissenschaftsgeschichte hat bisher keine allgemeine Bildtheorie des naturwissenschaftlichen Bildes entwickelt.¹²¹ Das nimmt nicht weiter wunder, stehen doch andere Fachrichtungen mit den von ihnen untersuchten Bildern vor ähnlichen Problemen. Für Martina Heßler sind Wissenschaftsbilder keine Abbilder, sondern Zeichen, die etwas zeigen, was »sie dabei überhaupt erst herstellen«, und die durch ihre Darstellungsform das Wissen, das sie transportieren, formen und verändern.¹²² Manche Forscher wie der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger ziehen es vor, ganz auf die Rede vom Bild zu verzichten und von »Sichtbarmachungen« zu sprechen.¹²³ Eine vorsichtige begriffliche Annäherung unternimmt Gabriele Werner, wenn sie den Anspruch von Wissenschaftsbildern als einen Verweis auf eine »Naturerkenntnis oder Naturbeobachtung« beschreibt.¹²⁴ Sie nimmt dabei eine Zweiteilung von »Bildern der Natur« und »Bildern der Theorie« vor, die in der Wissenschafts- und Technikgeschichte üblich geworden ist.¹²⁵

Wie sich Wissenschaftsbilder historiografisch verändert haben und welche grundlegenden Bildstrategien für den gesamten visuellen Bereich sie seit dem 18. Jahrhundert etablierten, haben Peter Galison und Lorraine Daston in mehreren Veröffentlichungen verfolgt.¹²⁶ Danach trennten sich Bilder der Natur und der naturwissenschaftlichen Theorie im Verlauf des 18. Jahrhunderts. Bis zur Einführung der Fotografie waren es Zeichnungen, Stiche, Holzschnitte oder Ätzungen von Künstlern, die zwei Dinge gleichzeitig

ationale Zeitschrift für Geschichte und Ethik der Naturwissenschaften, Technik und Medizin 10, 2002, S. 201–208.

120 Angela Schwarz, *Bilden, überzeugen, unterhalten. Wissenschaftspopularisierung und Wissenskultur im 19. Jahrhundert*, in: Carsten Kretschmann (Hrsg.), *Wissenschaftspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel*, Berlin 2003, S. 221–234, Zitat: S. 222.

121 Werner, *Bilddiskurse*, S. 30.

122 Heßler, *Konstruierte Sichtbarkeiten*, S. 34 und 22.

123 Hans-Jörg Rheinberger, *Objekt und Repräsentation*, in: Heintz/Huber, *Mit dem Auge denken*, S. 55–61. Rheinberger weitet den Bildbegriff aus und versteht auch Objekte wie Präparate als »Bilder ihrer selbst«. Hans-Jörg Rheinberger, *Präparate – >Bilder< ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse*, in: Horst Bredekamp/Matthias Bruhn/Gabriele Werner (Hrsg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 1.2: *Oberflächen der Theorie*, Berlin 2003, S. 9–19, hier: S. 10. Vgl. URL: <<http://www.kulturtechnik.hu-berlin.de/bildwelten/band1-2>> [30.4.2013]. Diese Ausweitung des Bildverständnisses ist gelinde gesagt eine Herausforderung für die Bildtheorie, wie sie bis heute diskutiert wird, denn diese geht – und dies trifft auch für ganz entgegengesetzte Auffassungen vom Bild in der Zeichentheorie und der Phänomenologie zu – grundsätzlich von einer Dualität des Bildes aus, bei der sich Inhalt und Medium, *picture* und *image*, Zeichen und Bezeichnetes, gegenüberstehen, und nach der ein Bild eben gerade nicht das ist, was es abbildet. Vgl. dazu die Replik von Johannes Grave, *Selbst-Darstellung. Das Präparat als Bild*, in: *kritische berichte* 37, 2009, H. 4, S. 25–34.

124 Werner, *Bilddiskurse*, Zitat: S. 30.

125 Hüppauf/Weingart, *Frosch und Frankenstein*, S. 18. Dieter Mersch unterscheidet in ähnlicher Weise zwischen Medien der »Zeugenschaft« und »Tableaus auf der Grundlage von Daten«. Dieter Mersch, *Visuelle Argumente. Zur Rolle von Bildern in den Naturwissenschaften*, in: Maasen/Mayerhauser/Rengli, *Bilder als Diskurse*, S. 95–116, hier: S. 96.

126 Ohne den Verweis auf den viel gelesenen und noch häufiger zitierten Aufsatz von Lorraine Daston und Peter Galison kommt heute keine Studie über Wissenschaftsbilder mehr aus: Lorraine Daston/Peter Galison, *The Image of Objectivity*, in: *Representations* 40, 1992, S. 81–128; Peter Galison, *Judgment against Objectivity*, in: *ders./Caroline A. Jones* (Hrsg.), *Picturing Science, Producing Art*, London/New York 1998, S. 327–359.

verfolgten: Sie stellten die Essenz der in der Natur auffindbaren Objekte mit den ästhetischen Mitteln ihrer Zeit dar. Dazu mussten sie das Genie besitzen, das metaphysische Wesen der Dinge zu erfassen und ihm eine visuelle Form zu geben. Nicht die einzelne Pflanze, nicht ein bestimmtes Tier wurde abgebildet, sondern ihr »Ideal« oder ihr »Archetyp«, wie es Goethe genannt hat. Abweichungen von diesem Ideal in den Individuen wurden dementsprechend ignoriert.¹²⁷ Natur und Theorie gingen in diesen Abbildern zusammen auf, so wie sie auch in der populären Vorstellung von Wissenschaft verbunden waren. Die Trennung veranschaulichen Hüppauf und Weingart, indem sie auf das illustrierte Werk August Johann Rösel von Rosenhofs über heimische Frösche und Kröten von 1758 verweisen. Hier wird der Frosch zweimal abgebildet, erstens als Visualisierung seiner äußeren Erscheinungsform inmitten seiner Lebenswelt, so wie man ihm in der Natur begegnet, zweitens als schwarz-weiße Grafik, die den Frosch auf seine Teile und ihre von der Wissenschaft aufgefundenen wichtigsten Funktionen reduziert, so wie die Theorie sie sich vorstellt.¹²⁸

Eine völlig neue Dimension erfuhren Bilder der Natur, die bewusst auf theoretische, von Menschen gemachte wissenschaftliche Erkenntnisse verzichteten, mit der Einführung der Fotografie. Einer ihrer Erfinder, der Brite William Henry Fox Talbot, gab seiner ersten veröffentlichten Sammlung von Fotografien den Titel »The Pencil of Nature«.¹²⁹ Der große Erfolg der Fotografie hatte nicht wenig damit zu tun, dass diese neue visuelle Darstellungsform alle Erfordernisse erfüllte, die das 19. Jahrhundert an wissenschaftliche Bilder und an Bilder von Dingen der Natur stellte. Die wichtigste war »Objektivität«. Damit war gemeint, die Natur »für sich selbst sprechen zu lassen« und jeden menschlichen Einfluss weitestgehend auszuschließen. Die Fotografie als das Produkt eines mechanischen Apparats anstatt eines subjektiven Beobachters stellte damit das Ideal des objektiven Bildes dar und war damit die beste Realisation dessen, was Daston und Galison »mechanische Objektivität« genannt haben.¹³⁰ Noch dazu konnte die Fotografie Dinge sichtbar machen, die für das menschliche Auge eigentlich nicht zu sehen waren: Mikroskopische oder teleskopische Aufnahmen des sehr Kleinen oder sehr Großen waren nun in der Lage, dessen Existenz zu beweisen. Namentlich Robert Koch, der Entdecker des Tuberkulose-Erregers, setzte Ende der 1870er Jahre zum ersten Mal die Mikro-Fotografie als Beweismittel für seine Studien ein. Franziska Brons kann zeigen, dass die Verwendung der Mikro-Fotografie durch Koch zu einer neuen Theorie des Sehens innerhalb der Bakteriologie und der Naturwissenschaften führte und ihre Auswirkungen weit über diesen Bereich hinaus hatte. Die mikroskopischen Aufnahmen waren Brons zufolge für Koch nicht bloße Abbilder eines Gegenstands, sondern hatten Realpräsenz und waren »unmittelbar sehendes Auge«.¹³¹

Peter Galison hat in einem weiteren Aufsatz das Bildverständnis der Naturwissenschaften über das 19. Jahrhundert hinaus beobachtet und ist dabei zu dem Ergebnis gekommen, dass seit etwa der 1920er Jahre eine weitere signifikante Veränderung ausgemacht werden kann. Die »reine« Objektivität der Bilder schien Naturwissenschaftlern und Popularisie-

127 Daston/Galison, *The Image of Objectivity*, S. 87.

128 Hüppauf/Weingart, *Wissenschaftsbilder*, S. 22.

129 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844.

130 Daston/Galison, *The Image of Objectivity*, S. 82.

131 Franziska Brons, *Das Versprechen der Retina. Zur Mikrofotografie Robert Kochs*, in: Horst Bredekamp/Matthias Bruhn/Gabriele Werner (Hrsg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 2.2: *Instrumente des Sehens*, Berlin 2004, S. 19–28, Zitat: S. 26. Vgl. auch den mit Horst Bredekamp zusammen verfassten Beitrag: *Horst Bredekamp/Franziska Brons, Fotografie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration*, in: *Maar/Burda, Iconic Turn*, S. 365–381.

ren nicht mehr ausreichend. Gefragt war nun die richtige Interpretation des auf dem Foto abgebildeten oder das »seeing eye« des erfahrenen Experten, der als einziger in der Lage war, die Bilder zu lesen und ihre Bedeutung zu verstehen. Galison führt aus, dass der interpretierende wissenschaftliche Experte aber nicht mit dem Genie des 18. Jahrhunderts verwechselt werden darf, der das metaphysische Wesen der Dinge ergründen und darstellen wollte. Interpretation und Urteil, so Galison, dienten im 20. Jahrhundert der Identifikation und Klassifikation. Er zeigt dies anhand einer Reihe von medizinischen und astrologischen Atlanten aus der Mitte des 20. Jahrhunderts. Ihre objektiven Illustrationen sollten, ähnlich denen vergangener Dekaden, sowohl Beweis- als auch Beispielcharakter haben. Etwas kam bei ihnen aber hinzu: Die wissenschaftlichen Autoren führten aus, dass die Komplexität der Bilder einen erfahrenen Wissenschaftler erfordere, um signifikante Ähnlichkeiten und Unterschiede zu identifizieren, die zu wissenschaftlichen Klassifikationen führen könnten. Das bloße Bild allein, von dem Wissenschaftler einige Jahrzehnte zuvor noch annahmen, es spreche für sich selbst, reichte ihnen dazu nicht mehr aus. Der Begriff der »Objektivität« wurde abgelöst durch die Rede vom »realistischen Bild« der Natur. Galison argumentiert, dass nicht das immer komplexer werdende Bildmaterial allein als Erklärung für diese Veränderung ausreicht. Der interpretative Eingriff des Experten ist auch bei Grafiken, Kurven und Infocharts nachweisbar. Das grundlegend neue Bildverständnis der wissenschaftlichen Experten dehnte sich durch den Popularisierungsprozess von den Wissenschaften auf den Bereich der interessierten Laien aus, die sich von rein passiven Betrachtern zu einem bildlesenden Publikum entwickelten.¹³²

Ila. Bilder der Natur

An den grundlegenden Überlegungen von Lorraine Daston und Peter Galison kommen heutige Studien zu Wissenschaftsbildern nicht mehr vorbei. Drei empirische Untersuchungen sollen hier vorgestellt werden, um beispielhaft Aspekte dieser Diskussion zu zeigen. Wie in anderen Studien zu Wissenschaftsbildern wird auch in den folgenden die vermeintliche Objektivität auf den Prüfstein gestellt und die kontextuelle Abhängigkeit der wissenschaftlichen Bilder von außervisuellen gesellschaftlichen Diskursen stärker in den Blick genommen. Die Zäsursetzung, die Galison vornahm, um die Ablösung der Leitidee der mechanischen Objektivität zugunsten eines interpretierenden Experten zeitlich zu fixieren, scheint überdies nach diesen empirischen Studien schon einige Jahrzehnte früher als erst in den 1920er Jahren stattgefunden zu haben.

Ute Holls Untersuchung von Filmen aus der Neuropathologie um die Jahrhundertwende unterstützt die These Galisons vom diskursiven Wechsel des naturwissenschaftlichen und medizinischen Blicks. Sie zeigt, wie sich um 1900 ein neuer Typ des Neurologen entwickelte, der zum interpretierenden Experten mit einem »trainierten Auge« wurde und dessen neues Sehen durch die Verwendung der Kinematografie geprägt war, eine Technik, die methodisch nicht mehr infrage gestellt wurde.¹³³ Christine Hanke hat anthropologische Fotografien der Jahrhundertwende ausgewertet. Sie beschreibt, dass die Wissenschaftler des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ihre Untersuchungsgegenstände – hauptsächlich Schädel – fotografierten und anhand dieser Abbildungen und nicht anhand der Objekte ihre Theorien formulierten und zu beweisen versuchten. Die Foto-

¹³² Galison, Judgment against Objectivity, Zitat: S. 335 und 349.

¹³³ Ute Holl, Neuropathologie als filmische Inszenierung, in: Heßler, Konstruierte Sichtbarkeiten, S. 217–240, hier: S. 233. Vgl. zu Fotografien aus der Psychiatrie in Deutschland auch: Susanne Regener, Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2010 und Helen Bömelburg, Der Arzt und sein Modell. Porträtfotografien aus der deutschen Psychiatrie 1880 bis 1933 (Medizin, Gesellschaft und Geschichte, Beiheft 30), Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007, 238 S., kart., 38,00 €.

grafien waren leichter zu transportieren, zu archivieren und zu veröffentlichen. Hanke kommt zu dem Ergebnis, dass bei der Anfertigung dieser Fotografien nicht »mechanische Objektivität« waltete, sondern dass die Anthropologen schon hier interpretierend eingriffen: Der Winkel, aus dem die Schädel aufgenommen wurden, war so gewählt, dass er die Charakteristiken von Rasse und Geschlecht, auf deren Grundlage man Klassifikationen und Identifikationen vornahm, am auffälligsten sichtbar machte.¹³⁴

Susanne Holschbach betrachtet Fotografien, die in der Pariser Klinik Salpêtrière im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts von Patienten und Patientinnen aufgenommen wurden, bei denen Hysterie diagnostiziert worden war.¹³⁵ Die Bilder des französischen Neurologen Jean-Martin Charcot sind erstmals in den 1980er Jahren durch die Studien Georges Didi-Hubermans in den Fokus kulturwissenschaftlicher Untersuchungen geraten und in den darauffolgenden Jahren von der Medizingeschichte bis hin zu den Gender Studies diskutiert worden.¹³⁶ Holschbach bezieht diese Untersuchungen in ihre Überlegungen ein und konzentriert sich auf die aufzufindenden Bildstrategien und die Konstruktion von Geschlechterstereotypen in den Patientenfotografien. Entgegen den Überlegungen Didi-Hubermans zeigt sie durch sorgfältige Bildinterpretationen und die Einbeziehung schriftlichen Materials der behandelnden Ärzte, dass sich die Patientinnen allem Anschein nach nicht freiwillig haben fotografieren lassen. Die Fotosequenzen, die den Ablauf eines hysterischen Anfalls dokumentieren sollten, waren, wie Holschbach nachweist, nicht während eines Schubs aufgenommen worden, sondern zu unterschiedlichen Gelegenheiten über mehrere Tage hinweg. Die Aufnahmen suggerieren also nur eine vermeintlich authentische zeitliche Abfolge und rekonstruieren lediglich ein Geschehen, das den Aufnahmen schon vorausgegangen war. In dieser Rekonstruktion konnten die Ärzte die Zeitpunkte festlegen, an denen eine Aufnahme erfolgen sollte, die nachträglich eine charakteristische Phase eines Anfalls dokumentieren sollte.

Holschbach beschreibt außerdem, wie die Posen der Patientinnen, die auf diese Weise eben nicht dokumentarisch zufällig aufgenommen wurden, aus dem Bildrepertoire der abendländischen Malerei stammten, die die Neurologen in den Gebärden der Patientinnen wiedererkannten: »Darstellungen religiöser Verzückung und dämonischer Besessenheit.«¹³⁷ Entgegen landläufigen zeitgenössischen Auffassungen war Charcot davon überzeugt, dass Hysterie keine rein weibliche Krankheit sei. Zur Untermauerung dieser These ließ er auch männliche Hysteriker fotografieren. Holschbach untersucht diese Fotos und vergleicht sie mit denen der weiblichen Patientinnen. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass sich die Bildrhetorik der Fotos stark unterscheidet: Während die Männer in der Tradition männlicher Aktstudien mit einer »klinischen Sachlichkeit« aufgenommen worden waren, die den athletischen Körper verherrlicht, sind die Bilder der Frauen erotisch konnotiert,

134 *Christine Hanke*, Ein klares Bild der ›Rassen‹? Visualisierungstechniken der physischen Anthropologie um 1900, in: *Heßler*, Konstruierte Sichtbarkeiten, S. 241–261.

135 *Susanne Holschbach*, K(l)eine Differenzen? Weibliche und männliche Körper in der fotografischen Ikonografie der Hysterie, in: *WerkstattGeschichte* 47, 2007, S. 23–39.

136 *Georges Didi-Huberman*, Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997 (im franz. Original: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982). Aus der Perspektive der Gender Studies dazu: *Elisabeth Bronfen*, *The Knotted Subject. Hysteria and Its Discontents*, Princeton, NJ 1998; *Elaine Showalter*, *Hysteria, Feminism, and Gender*; *Sander L. Gilman*, *The Image of the Hysteric*, beide in: *Sander L. Gilman/Helen King/Roy Porter* u. a. (Hrsg.), *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley, CA/Los Angeles etc. 1993, S. 286–344; S. 345–452.

137 *Holschbach*, *K(l)eine Differenzen*, S. 30. Charcot gab 1887 ein Buch heraus, in dem er zu beweisen versuchte, dass die Heiligen und Besessenen in der Malerei in Wahrheit Hysteriker gewesen seien. *Jean-Martin Charcot/Paul Richer*, *Die Besessenen in der Kunst*, hrsg. v. *Manfred Schneider*, Göttingen 1988 (zuerst franz., Paris 1887).

manchmal bis zur Obszönität.¹³⁸ Auf diese Weise werden, wie Holschbach zusammenfasst, die geschlechterspezifischen Unterschiede, die Charcot medizinisch auszuräumen versucht hatte, durch die Visualisierung wieder etabliert.¹³⁹

Das Phänomen der Hysterie bei männlichen Patienten wurde mit den sogenannten »Kriegszitterern« des Ersten Weltkriegs ab 1914 erneut Forschungsschwerpunkt der Psychiatrie. Julia B. Köhne hat Fotos aus zwölf deutschen neurologisch-psychiatrischen Fachzeitschriften und vier wissenschaftliche Filme aus Deutschland, Frankreich und Großbritannien hinsichtlich ihrer Bildsprache und -strategie untersucht.¹⁴⁰ Auch sie befragt die Bilder nach den spezifischen Interpretationseingriffen der wissenschaftlichen Experten, hier der Militärpsychiater. Wie Holschbach stellt sie fest, dass sich die Fotos der männlichen Patienten durch eine »ästhetische Kargheit« auszeichnen, die auf den Bildern mit Hysterikerinnen nicht festzustellen ist.¹⁴¹ Eine weitere Ähnlichkeit zu den Pariser Fotografien ist die Tatsache, dass die Bildfolgen montiert worden sind, also interpretierend vonseiten der Mediziner eingegriffen wurde, um bestimmte Phasen eines hysterischen Schubs zu identifizieren. Die Fotosequenzen der Kriegshysteriker unterscheiden sich jedoch im Aufbau von denen der Zeit davor, indem sie einer Vorher-Nachher-Struktur folgen. Das Nachher erfasst den Zustand des Geheilt-Seins des Patienten. Anders als für die Pariser Ärzte, deren Ziel es war, den Verlauf und die Charakteristika der Krankheit zu dokumentieren, ging es für die Militärpsychiater in erster Linie darum, ihre Erfolge bei der Heilung erkrankter Soldaten zu dokumentieren.

Iib. Bilder der Theorie

Während »Bilder der Natur« seit Längerem Interesse hervorgerufen haben, sind »Bilder der Theorie« erst seit einigen Jahren Untersuchungsgegenstand in unterschiedlichen Disziplinen, angeführt von der Wissenschaftsgeschichte und der Soziologie, aber auch mit Auswirkungen auf die Zeitgeschichte. Wichtiger Faktor dieser Entwicklung war sicherlich der Siegeszug computergestützter Bilder und die damit verbundene »digitale Zäsur« in den Naturwissenschaften.¹⁴² Doch auch schon vor diesem Zeitpunkt wurde Bildmaterial von verschiedenen Autoren hergestellt und zu unterschiedlichen Zwecken eingesetzt, das wissenschaftlich erhobene Daten oder wissenschaftliche Theorien in Form von Kurven, Diagrammen und Infocarts zu visualisieren versuchte.¹⁴³

138 *Angela Lammert*, Immun gegen Männer? Der ausgeblendete Blick. Fotografien des hysterischen Mannes, in: *Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte* (Hrsg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2004, S. 167–196.

139 *Holschbach*, *K(1)eine Differenzen*, S. 38.

140 *Julia Barbara Köhne*, *Kriegshysteriker. Strategische Bilder und mediale Techniken militärpsychiatrischen Wissens (1914–1920)* (Abhandlungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften, Bd. 106), Matthiesen Verlag, Husum 2009, 344 S., kart., 49,00 €; vgl. auch: *dies.*, Das abgedrehte Symptom. Psychiatrisch-kinematographische Repräsentationen von Kriegshysterikern 1917/18, in: *Marcus Krause/Nicolas Pethes* (Hrsg.), *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*, Bielefeld 2007, S. 57–75.

141 *Köhne*, *Kriegshysteriker*, S. 177.

142 So beispielhaft für Visualisierungen in der Astronomie: *Sabine Müller*, Die Einführung der Digitalfotografie in die Astronomie – eine digitale Zäsur?, in: *Dominik Groß/Stefanie Westermann* (Hrsg.), *Vom Bild zur Erkenntnis? Visualisierungskonzepte in den Wissenschaften*, Kassel 2007, S. 189–215.

143 Vgl. zu Diagrammen auch: *Thomas Lange*, Diagramm, Illustration, Imagination. Zur Entwicklung neuer Erkenntnisformen über die Annäherung von exakter Wissenschaft und bildender Kunst am Beispiel von Philipp Otto Runges Konstruktion der »Farbenkugel«, in: *Oesterle*, *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen*, S. 491–513.

Laut Jürgen Link war 1786 das Geburtsjahr der »Kurvenlandschaften«.¹⁴⁴ Erstmals erschien »The Commercial and Political Atlas« des schottischen Ökonomen William Playfair, der statistisch erhobene Daten zu verschiedenen Diagrammen umarbeitete, die er zum Teil eigens für diesen Zweck erfand.¹⁴⁵ Jakob Tanner zeigt, wie die Forschungen des belgischen Statistikers Adolphe Quételet in den 1830er Jahren den Datenvisualisierungen zum Durchbruch in den Sozialwissenschaften verhalfen. Quételet konstruierte auf der Grundlage von Informationen zur Körpergröße von Soldaten den »homme moyen« oder »mittleren« Menschen.¹⁴⁶ Ähnlich verfuhr er auch mit Daten sozialer Phänomene und konnte nachweisen, dass sich die mathematisch-theoretische Kurve der Normalverteilung nach Carl Friedrich Gauß auch bei empirisch erhobenen sozialen Daten ergab. Es schien, als verhalte sich die Gesellschaft ähnlich »wie ein physikalisch beschreibbares Naturgebilde«, was die Verwendung naturwissenschaftlicher Methoden in den Sozialwissenschaften legitimierte.¹⁴⁷

Von nun an dominierten Graphen, Säulen- und Blockdiagramme sowohl wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Veröffentlichungen als auch die Presse. Ihre Themenfelder waren im Prinzip unbegrenzt, am häufigsten wurden (und werden) sie bei Daten aus der Wirtschaft, der Demografie und dem Gesundheitswesen eingesetzt. Gemeinsam ist ihnen, dass dem, was in Grafiken sichtbar gemacht wird, nicht nur eine spezifische Form, sondern damit erst eine Existenz gegeben wird.¹⁴⁸ Jürgen Link hat die Kurvenlandschaften diskursanalytisch untersucht und ist dabei auch in Bezug auf historische Zusammenhänge zu höchst interessanten Ergebnissen gelangt. Die wichtigste Eigenschaft der visualisierten Daten sieht er in ihrer Funktion, Objekte homogenisieren zu können und so die Basis für Vergleichbarkeit und Quantifizierbarkeit zu schaffen. Damit einher geht die Möglichkeit, Graphen und Diagramme der besseren Anschaulichkeit halber zu »glätten«, also bestimmte Daten aufzunehmen, andere nicht. Link zeigt nun, dass sich in der Kurve rhetorisch und semiotisch zwei Botschaftsfunktionen verbinden: Zum einen wird durch die semantische Informationsfunktion ein Fakt vermittelt (zum Beispiel: »Die Aktie eines bestimmten Unternehmens ist gestiegen.«). Andererseits hat die Kurve aber auch eine affektive Appellfunktion, die das Subjekt anspricht (zum Beispiel: »Ich kann mich als Gewinner fühlen, weil ich die Aktie besitze.«). Diskursanalytisch, so Link, rezipiert das Subjekt niemals »bloße Fakten«. In der Kurvenlandschaft entsteht auf diese Weise eine Spannung zwischen anscheinend objektiven Datenlagen und subjektiver Handlungsorientierung oder auch »zwischen Verdinglichung und persönlicher Existenz«.¹⁴⁹ Die Subjektivierung von Kurven geschieht aber auf zweifache Art. Abgesehen von den Identifikationsappellen an das Subjekt gibt es auch Appelle, die die Kurven selbst aussenden. Dies sind beispielsweise die in den Kurven visualisierten Symboliken von »Absturz«, »Abwärtsspirale«, »Talfahrt«, »Achterbahn«, »Wende«, »Aufschwung« et cetera, die zum

144 Jürgen Link, Das »normalistische« Subjekt und seine Kurven. Zur symbolischen Visualisierung orientierender Daten, in: David Gugerli/Barbara Orland (Hrsg.), *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeiten*, Zürich 2002, S. 107–128, hier: S. 113. Vgl. auch: Ute Gerhard/Jürgen Link/Ernst Schulte-Holtey (Hrsg.), *Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften*, Heidelberg 2001.

145 Vgl. zur Geschichte der Visualisierung quantitativer Daten Edward R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire 1983.

146 Jakob Tanner, Wirtschaftskurven. Zur Visualisierung des anonymen Marktes, in: Gugerli/Orland, *Ganz normale Bilder*, S. 129–158, hier: S. 144. Quételets Daten werden bis heute für die Konstruktion des Body-Mass-Indexes und im Bereich der Arbeitsplatzergonomie verwendet.

147 Ebd., S. 144.

148 Thomas Etzemüller, *Ein ewigwährender Untergang. Der apokalyptische Bevölkerungsdiskurs im 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2007, S. 85.

149 Link, Das »normalistische« Subjekt und seine Kurven, S. 116 und 114.

Gemeingut westlicher Gesellschaften geworden sind. Sie sind Ausdruck einer »Kollektivsymbolik«, die Link als die Gesamtheit der Bildlichkeit einer Kultur versteht: ihre Allegorien, Embleme, Modelle, Metaphern, Metonymien und anderen symbolischen Elemente.¹⁵⁰ Die Kollektivsymbolik visualisiert die modernen Mythen einer Gesellschaft: ihre Sinnangebote und Ordnungsstrukturen.¹⁵¹ Die Hauptfunktion der Mythen besteht in der Versicherung der Normalität, der Link mehrere Forschungsarbeiten gewidmet hat.¹⁵² Hier sei nur kurz bemerkt, dass für ihn Normalität kein zufälliger oder beiläufiger Zustand ist, sondern durch »Normalisierungen« hergestellt wird, die eben auf solchen diskursiven Elementen wie einer Kurve der Normalverteilung basieren. In Bezug auf die Kurven gilt es dann zu untersuchen, welche »Normalfelder jeweils in der Kurvenlandschaft aktuell leitend sind« und wo die Grenzen zwischen Normalität und Anormalität gezogen werden, beziehungsweise mit welchen Mitteln um sie gestritten wird.¹⁵³

Eine ganz besondere Kurve nimmt Volker Hess in den Blick: die Fieberkurve.¹⁵⁴ Er zeigt, dass dieses sich im 19. Jahrhundert entwickelnde klinische Aufschreibesystem als Prototyp der messenden Diagnoseverfahren gesehen werden kann, die vom Patienten abstrahierend auf Daten basieren. Hess weist darauf hin, dass die Kurve als Bild zurückging auf eine Vielzahl von grafischen Registriermethoden, die während des 19. Jahrhunderts innerhalb der Natur- und Ingenieurwissenschaften immer beliebter wurden. Ursprünglich aus der Dampfmaschinenteknik stammend, wurde das kymografische Aufschreibesystem mit einem Bewegungsschreiber, der eine Position über die Zeit hin dokumentierte, erfolgreich. Um die Fieberkurve einer kymografischen Kurve anzugleichen, nahm das Klinikpersonal Messungen in sehr kurzen Abständen vor. Trotzdem unterschied sich die Fieberkurve essenziell von den ingenieurstechnischen: Sie war keine mathematisch berechenbare Funktion, sondern nur eine Aneinanderreihung empirisch gewonnener Daten. Das Bild der Kurve jedoch verhalf zum »Anschluss der klinischen Repräsentationspraktik an die neuen technischen und naturwissenschaftlichen Visualisierungsstrategien«. Letztlich wurde durch diese Form der Visualisierung die maschinelle Mechanik in die Klinik übertragen, die die Basis einer »disziplinierten und disziplinierenden Körpertechnik« darstellte.¹⁵⁵

Die symbolischen Formen der Sichtbarmachung in Kurven und Diagrammen untersucht Thomas Etzemüller in seiner essayistischen Betrachtung des Bevölkerungsdiskurses des 20. Jahrhunderts. Ohne Jürgen Link explizit zu nennen, geht seine Argumentation in eine ähnliche Richtung. Etzemüller geht davon aus, dass die Visualisierung des Bevölkerungsproblems entscheidende Bedeutung für die öffentliche Diskussion hatte, denn erst durch seine Sichtbarmachung konnte es als »Problem« wahrgenommen werden. Oder, im Sinne Links, erst durch die Visualisierung der Kurven wurde eine Normalität und gleichzeitig seine Abweichungen etabliert. Ähnlich wie Link argumentiert Etzemüller, dass die »Form der Kurve« ihre Botschaft ist.¹⁵⁶ Er unterscheidet in Bezug auf die Bevölkerungsdiskussion zwischen der Pyramide, der Glocke und der Urne. Die Pyramide stellt einen

150 Vgl. zur Metaphernwelt auf Fotografien im allgemeinen auch den inspirierenden Band von Bernd Stiegler, *Bilder der Fotografie*. Ein Album fotografischer Metaphern, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006, 276 S., kart., 12,00 €.

151 Link, *Das »normalistische« Subjekt und seine Kurven*, S. 116f.

152 Stellvertretend für viele Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus*. Wie Normalität produziert wird, Opladen 1999.

153 Link, *Das »normalistische« Subjekt und seine Kurven*, S. 126f.

154 Volker Hess, *Die Bildtechnik der Fieberkurve*. Klinische Thermometrie im 19. Jahrhundert, in: Gugerli/Orland, *Ganz normale Bilder*, S. 159–180. Vgl. auch Rolf Parr, *Erzählte (Fieber-) Kurven von Thomas Mann bis zu Krankenhausserien im Fernsehen*, in: Gerhard/Link/Schulte-Holtey, *Infografiken, Medien, Normalisierung*, S. 243–264.

155 Hess, *Die Bildtechnik der Fieberkurve*, S. 178.

156 Etzemüller, *Ein ewigwährender Untergang*, S. 83 und 87.

vermeintlichen Idealzustand dar. Als visuelles Symbol konnotiert sie ein königliches Bauwerk, dessen Lebensdauer Beweis für seine Robustheit und Standfestigkeit ist. Dem entspricht datenmäßig das breite Fundament junger Menschen, auf dem die Gesellschaft ruht. Doch »dann schlägt die Glocke« und weist auf erste Probleme hin: Der Fuß der Figur ist dünner als sein Bauch – es gibt weniger junge Menschen und mehr im Mittelteil und in seiner Spitze –, die Standfestigkeit ist infrage gestellt. Die Urne schließlich weist symbolisch auf das Ende hin. Der untere Teil der Figur wird schier erdrückt durch die überalterte Gesellschaft.

Sybilla Nikolow hat sich in mehreren Veröffentlichungen mit Kurven und Diagrammen der Bevölkerungs- und Gesundheitsstatistik des frühen 20. Jahrhunderts beschäftigt und deren diskursive Aspekte innerhalb ihrer Verwendung zu populärwissenschaftlichen Zwecken untersucht.¹⁵⁷ In dieser Funktion sind die Visualisierungen für Nikolow »Wissensobjekte«, das heißt, es sind Medien, mit denen ein Wissen vermittelt werden soll, gleichzeitig aber auch Instrumente dieser Vermittlungsarbeit. Als solche produzieren sie Bedeutungüberschüsse. Nikolow stellt hier die Konstruktion einer nationalen Gemeinschaft durch Kurven und Diagramme heraus. Sie zeigt, wie die ursprünglich religiöse Gemeinschaftsidee durch die »vorgeführte Wissenschaftlichkeit« der empirischen Daten auf moderne Art beglaubigt und qua Visualisierung dieser Daten darstellbar und damit sichtbar wurde. Gleichzeitig konstruierten sie eine Beziehung zwischen der Existenz des Individuums und der vermeintlichen Gemeinschaft; die Handlungen Einzelner erhielten auf diese Art gesellschaftliche Bedeutung.¹⁵⁸

III. SCHLUSS

Seit den 1990er Jahren hat der *visual turn* seine Spuren auch innerhalb der Geschichtswissenschaft hinterlassen. Zahlreiche Studien sind bisher erschienen, die sich mit Bildquellen selbst oder den Möglichkeiten ihrer Verwendung beschäftigen. Obwohl es dann noch bis 2006 dauerte, bis die Zunft auch auf dem Historikertag ihr Interesse an visuellen Quellen explizit sichtbar machte, muss man festhalten, dass sich in einer relativ kurzen Zeitspanne Einiges in der Forschung zu diesem Thema bewegt hat. Die Forderung, Bilder nicht nur als Illustrationen zu benutzen, hat sich mittlerweile erübrigt und kein Historiker muss sich heute mehr mühsam erklären, wenn er über visuelle Quellen arbeitet. Unter dem Schlagwort der »Visual History«, vorangetrieben vor allem durch Gerhard Paul, aber auch neben und abgesehen von dieser Richtung sind in den letzten Jahren viele Bereiche der Neueren Geschichte unter Hinzuziehung von visuellen Quellen neu bestimmt worden. Eine Tendenz dieser Forschungen ist ihre Interdisziplinarität beziehungsweise die Bereitschaft, sich sowohl hinsichtlich der Methoden als auch der Themenfelder von angrenzenden Wissenschaften inspirieren zu lassen. Manche Themen und Fragestellungen ergaben sich erst durch die neue Quellenbasis.

Zu den schon seit Längerem vorliegenden Untersuchungen im Rahmen der Alteritätsforschung sind in den letzten Jahren solche hinzugekommen, die sich grundsätzlicher und

157 Sybilla Nikolow, *Imaginäre Gemeinschaften. Statistische Bilder der Bevölkerung*, in: Heßler, *Konstruierte Sichtbarkeiten*, S. 263–278; *dies.*, *Kurven, Diagramme, Zahlen- und Mengenbilder. Die Wiener Methode der Bildstatistik als statische Bildform*, in: Horst Bredekamp/Matthias Bruhn/Gabriele Werner (Hrsg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 3,1: *Diagramme und bildtextile Ordnungen*, Berlin 2005, S. 20–34; *dies.*, *Der statistische Blick auf Krankheit und Gesundheit. »Kurvenlandschaften« in Gesundheitsausstellungen am Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, in: Gerhard/Link/Schulte-Holtey, *Infografiken, Medien, Normalisierung*, S. 223–241.

158 Nikolow, *Imaginäre Gemeinschaften*, S. 272–277.

auf breiterer Ebene mit der Frage beschäftigen, in welcher Weise die Aneignung und das Wissen über die Welt durch Bilder geprägt war und welche Deutungen, Interpretationen und Urteile dieses über Visualisierungen generierte Wissen enthielt. Technik-, wissenschafts-, sozial-, kultur- und mentalitätsgeschichtliche Perspektiven ergänzen sich hier. Eine einheitliche ›Schule‹ der historischen Bildanalyse hat sich dabei noch nicht ausgebildet, und man mag annehmen, dass dies auch in absehbarer Zukunft nicht geschehen wird. Doch auch in Anbetracht der Methodenvielfalt, der verschiedenen Fragestellungen und der Unterschiedlichkeit der einzelnen Bildquellen ähneln sich die meisten Untersuchungen in Bezug auf einige Grundannahmen für deren Analyse:

- Bilder, welcher Gattung auch immer, spielten für den Prozess der Welt- und Wissensaneignung spätestens seit dem 19. Jahrhundert eine entscheidende Rolle. Um nachzuvollziehen, wie in einem bestimmten Zeitabschnitt Welt verstanden wurde, ist die Hinzuziehung von Bildern essenziell. Die Vermittlung von Welt und Wissen zerfällt dabei nicht in die zwei separaten, hierarchisch gegliederten Bereiche von Bildherstellern und Bildkonsumenten. Beide Gruppen, die in der Analyse zwar getrennt voneinander untersucht werden können, interagierten miteinander. Bildhersteller und -vertreiber von wissenschaftlichen Bildern waren Teil eines weiteren Diskurses und reagierten ebenso auf die Erwartungen des breiten Publikums, wie die Massenmedien die Nachfrage nach technologischen und wissenschaftlichen Neuentwicklungen visuell befriedigten.
- Bilder galten den Zeitgenossen im Vergleich mit Texten als authentischer und daher tauglicher für den Informationstransfer, und dies schon vor der Einführung der Fotografie. Durch ihre Anschaulichkeit konnten sie ihrem Publikum Geschichten und Informationen über die Welt auf eine Weise näherbringen, wie dies Texte nicht vermochten. Gleichzeitig erfüllten sie aber auch die Sensationslust und die Nachfrage nach Unterhaltung. Das Spannungsverhältnis zwischen Information und Unterhaltung ist prägend für alle Bilder, die die Welt erklären wollen.
- Bilder zeichnen sich durch eine größere Bedeutungsoffenheit als Texte aus. Dies hat zur Folge, dass ihnen abhängig vom Kontext unterschiedliche Bedeutungen zugewiesen werden konnten und können. Diese Tatsache impliziert nicht nur die Notwendigkeit von kontextualisierenden Analysen, sondern auch die einer breiteren Untersuchung der Funktionalität der infrage stehenden Bilder und eben nicht die Suche nach der einen, alles erklärenden ›Bedeutung‹ einer Abbildung.
- Bilder haben mehr noch als Texte das kollektive Gedächtnis der verschiedensten Formen von Wissen bestimmt. Dies konnte einerseits durch »Schlag-« oder »Schlüsselbilder« geschehen, die immer wieder in Bezug auf ein bestimmtes Ereignis oder einen bestimmten Ort wiederholt wurden, entweder in ähnlich argumentierendem Kontext oder mit unterschiedlichen Bedeutungszuweisungen. Aber auch solche Bilder, die nicht den Status von »Ikonen« gewannen, waren in der Lage, das kollektive Gedächtnis zu beeinflussen. Sich in den Medien stetig wiederholende Bildstrategien und Bildrhetoriken führten nicht nur zu bestimmten Sehgewohnheiten, sondern auch zu einem bestimmten, durch die Bilder geprägten Verständnis der Welt.

Es wäre wünschenswert, wenn diese Aspekte als Ausgangspunkt für weitere Forschungen des Visuellen weiterhin ernst genommen und theoretische Grundlagen zum Bildverständnis nicht völlig außer Acht gelassen würden, wie dies vor allem die Untersuchungen aus dem Bereich der Technik- und Wissenschaftsgeschichte gezeigt haben. Dass sich dabei nicht nur Fotografien, sondern eine große Vielfalt verschiedener Bildgattungen als Quellen für diesen Zweck eignen, sollte hinreichend deutlich geworden sein. In Anbetracht der Masse an Bildern, die für Analysen in diesem Sinne herangezogen werden können, wird man auch in Zukunft eine Fülle von weiteren historischen Arbeiten erwarten dürfen, die sich mit Visualisierungen jeder Art beschäftigen. Dies ist sicher eine gute Nachricht.