

Gerhard Paul

Von der Historischen Bildkunde zur Visual History

Eine Einführung*

Seit etwa zwanzig Jahren durchlebt die Geschichtswissenschaft in Deutschland und seinen deutschsprachigen Nachbarländern einen Wandel. Visuelle Produktionen und Praktiken – ob Gemälde, Fotografien, Plakate und Filme, ob politische Inszenierungen oder museale Präsentationen – haben das Bewusstsein der Historiker erreicht und beginnen ihre Erkenntnisinteressen, Themen sowie Arbeits- und Präsentationsformen zu verändern. Wir befinden uns mitten im jahrelang postulierten »visual« bzw. »pictorial turn«.¹

Unter Berufung auf den amerikanischen Literatur- und Kunsthistoriker William J. T. Mitchell sprach der Technikhistoriker David Gugerli 1999 vom »pictorial turn« in der Geschichtswissenschaft, der insbesondere der Gesellschaftsgeschichte neue Impulse verleihen könne.² Der Zeithistoriker Axel Schildt konstatierte 2001: »Die Zeiten, in denen Historiker in rankeanischer Tradition offen ihre ignorante Geringschätzung gegenüber der Geschichte der modernen Medien, als Objekte und als Quellen (›veritas in actis‹), zum Ausdruck brachten, sind wohl – allerdings noch nicht sehr lang – vorbei.«³ Und 2005 bescheinigte die Technikhistorikerin Martina Heßler den Bildern eine in den Geistes- und Kulturwissenschaften »ungeahnte Aufmerksamkeit«. Geschichtswissenschaft, Philosophie, Kulturwissenschaft, Technikgeschichte sowie die Wissenschaftsforschung würden sich dem Bild heute gleichermaßen widmen. Wenngleich noch nicht die Rede davon sein könne, »dass Bilder als selbstverständlicher Teil der historischen Analyse gelten«, seien Historiker in dem sich etablierenden Forschungsfeld keineswegs nur mehr Zuschauer. Das Spektrum der in den Geschichtswissenschaften behandelten Themen reiche von der traditionellen Frage nach Bildern als Quelle, über die Selbstreflexion der Historiker-»Zunft« und die Geschichte einzelner Medien bis hin zu den verschiedenen Visualisierungen von Macht, Staat oder Politik oder zur Rolle der Bilder bei der historischen Sinnstiftung.⁴ Gefordert wird immer häufiger – auch von Historikern – eine Schule des Sehens und der kritisch-ikonografischen Interpretation.

In der deutschen Geschichtswissenschaft dauerte es lange, bis sich diese den Herausforderungen der visuellen Revolution stellte. In Ermangelung anderer Quellen beschäftigen sich Mediävisten und Frühe-Neuzeit-Historiker zwar schon seit langem mit Bildern,⁵ vornehmlich denen der Kunst, und entwickelten an-

knüpfend an Kunsthistoriker wie Aby Warburg und Erwin Panofsky entsprechende Methoden.⁶ Völlig im Gegensatz zur Quantität und Qualität der Bildproduktion der Moderne hat die Historiografie der Neuzeit – vor allem der Zeitgeschichte – in Deutschland-West wie Deutschland-Ost Bilder demgegenüber eher ignoriert.⁷ Irmgard Wilharm befand daher 1995, dass der Gemeinplatz, wonach kulturelle Überlieferung nicht nur durch Schrift, sondern zunehmend über Bilder erfolge, von Historikern noch keineswegs generell akzeptiert werde.⁸ Die Gründe für diese »Ikonophobie«⁹ sind vielfältig. Sie sind ebenso in einem dem aufklärerischen Rationalismus verpflichteten Wissenschaftsverständnis zu suchen, wonach sich Geschichte ausschließlich in Akten abbildet, als auch speziell in Deutschland in einer primär auf Staatsaktionen gerichteten Historiografie, der visuelle Massenquellen fremd und suspekt erscheinen.¹⁰

Bilder als historische Quellen und die »Historische Bildkunde«

Seit den 1970er Jahren gab es dennoch immer wieder Appelle, die visuellen Produktionen der Moderne verstärkt als Quellen in historische Forschungen einzubeziehen, wobei die Forderungen zunächst auf Bilder in ihrer Funktion als »Überrest« fokussierten. Primär ging es darum, Bilder als zusätzliche Quellen für neue, oftmals kulturwissenschaftlich inspirierte historische Fragestellungen zu erschließen. »Bilder können jenseits von real- oder personenkundlichen Zwecken als historische Quelle genutzt werden«, schrieb so etwa Brigitte Tolkemitt. »Gerade als nonverbales Medium mit primär affektiver Wirkung erscheinen sie geeignet als Ergänzung und Korrektiv zu schriftlichen Quellen.«¹¹ 1974 diskutierte der Deutsche Archivtag ausführlich über die Nutzung der audiovisuellen Überlieferung durch die Geschichtswissenschaft.¹² Besonders der spätere Präsident des Bundesarchivs, Friedrich P. Kahlenberg, und der langjährige Leiter des Bundes-Filmarchivs, Peter Bucher, empfahlen den Historikern in den 1970/80er Jahren wiederholt die Nutzung des Spielfilms und der Wochenschau als visueller Quelle und legten hierzu selbst einige Beiträge vor.¹³ Innerhalb des Faches war es vor allem der Göttinger Historiker Manfred Hagen, der in den 1970/80er Jahren für eine Einbeziehung der modernen Bildmedien Plakat und Film in die historiografische Forschung warb.¹⁴ Zum Teil inspiriert von der »neuen Geschichtsbewegung« forderten seit Mitte der 1980er Jahre Kunst-, Alltags- und Sozialhistoriker die Anerkennung von Bildern einschließlich des Filmes als Quellen der Geschichtswissenschaft mit eigener Aussagekraft.¹⁵ Zur gleichen Zeit wandten sich auch die Erziehungswissenschaften dem Bild als historischer Quelle zu.¹⁶ Selbst die Historikertage vermochten sich den Forderungen nicht zu entziehen. In einer eigenen Sektion befassten sich Historiker und Historikerinnen 1988 in Bamberg mit dem Thema »Film als historische

Quelle«, wobei Vorträge und Diskussion im Wesentlichen auf die Wochenschau sowie auf die Geschichte der visuellen Propagandatechniken bezogen blieben.¹⁷ Explizit für die Geschichtswissenschaft entwickelte der Kunsthistoriker und -pädagoge Diethart Kerbs 1989 eine »Methodenlehre der Bildquellenforschung und Bildquellenkritik«.¹⁸

Im konkreten Umgang der Historiker mit Bildern taten sich zunächst die Anhänger der »Historischen Bildkunde« hervor. Erste Überlegungen hierzu stellten Anfang der 1980er Jahre Rainer und Trude Wohlfeil am Beispiel von Landsknechts-Darstellungen an,¹⁹ die Rainer Wohlfeil in den kommenden Jahren weiter differenzierte. Seine Überlegungen indes blieben auf das Kunstwerk als »Überrest« und »Traditions-«Quelle fixiert. Anknüpfend an Erwin Panofsky und dessen methodischen Ansatz entsprechend den Bedürfnissen der Historiker erweiternd, schlug Wohlfeil ein dreistufiges Verfahren – beginnend mit der »vor-ikonographischen Beschreibung«, über die »ikonographisch-historische Analyse« bis hin zum geschichtswissenschaftlich interpretierenden Erschließen des »historischen Dokumentensinns« – vor. Über diesen könnten Bilder Erkenntnisse etwa zu mentalitätsgeschichtlichen Fragestellungen vermitteln, die aus anderen Quellen so nicht zu erschließen seien.²⁰ Die Produktionsbedingungen von Bildern, der Bildgebrauch und die Rezeptionserfahrungen blieben außerhalb dieses Modells.

1992 machte Heike Talkenberger auf dem Historikertag in Hannover weitergehende »methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde«.²¹ Wichtig war ihr Hinweis, wonach Bilder nicht nur Reflexe der Realität sind, sondern ihrerseits den historischen Prozess beeinflussen. Bilder, so Talkenberger, »machen« Meinung, schüren Angstvorstellungen oder bieten gezielte Gegenbilder zur herrschenden gesellschaftlichen Wirklichkeit«.²² Vor allem insistierte sie darauf, dass es sich bei Bildern um Quellen handle, »die sich mit der Phantasieproduktion einer Gesellschaft befassen«.²³ Eingegrenzt auf Beispiele aus der Mediävistik und der Frühe-Neuzeit-Forschung und damit die modernen Bildmedien Film und Fernsehen ausgrenzend, identifizierte Talkenberger in einer 1998 publizierten Übersicht²⁴ fünf Untersuchungsmethoden der Historiker im Umgang mit Bildquellen: 1) Die *realienkundliche Bildinterpretation*, der es vor allem darum gehe, »die auf einem Bild dargestellten Gegenstände und ihren Verwendungszusammenhang als Beispiele der materiellen Kultur einer vergangenen Wirklichkeit aufzufassen«,²⁵ die aber die Produktionsbedingungen sowie die Distribution der Bilder, deren formale Strukturen, sowie die konkreten Formen der Aneignung durch die Rezipienten unberücksichtigt lasse. 2) Die an Erwin Panofskys dreistufiges Interpretationsmodell anknüpfende *ikonografisch-ikonologische Bildbetrachtung*, bei der das Einzelbild im Zentrum der Analyse stehe und die kompositionellen und ikonografischen Einzelheiten eines Bildes als Symptom der »geistigen Grundeinstellung von Menschen und Epochen«, von Wertvorstellungen und Lebensorientierungen einzelner Populationen an-

gesehen würden, die aber Funktionen des Stils, das gesellschaftliche Beziehungsgeflecht der Bildproduzenten und ihrer Auftraggeber, die gesellschaftliche Funktion des Bildes und die Rezeption in einem konkreten historischen Kommunikationszusammenhang weitestgehend unberücksichtigt lasse. In Erweiterung des ikonologischen Ansatzes plädierte Talkenberger für eine »seriell-ikonographische« Bildbetrachtung, die auch scheinbar »niedere Bildgattungen« der Printpublizistik wie Flugblätter, Plakate, Fotografien, Ansichtskarten usw. als Quellenmaterial mit eigenständiger Aussagekraft untersuche und Bildmotive über längere Zeiträume verfolge, um den Wandel eines Motiv oder Genres zu erfassen und Hinweise auf Formen des Einstellungswandels in Populationen zu erhalten. 3) Die *funktionsanalytische Bildbetrachtung*, in der die Produktions- und Distributionsbedingungen von Bildern und deren formale Gestaltung sowie die Kontexte künstlerischer Produkte und deren tatsächliche Rezeption reflektiert würden, hinter dem Nachrichtenwert der Bilder innerhalb eines sozialen und politischen Kontextes aber das künstlerische Motiv zu kurz komme. 4) Den *semiotischen Ansatz*, der anknüpfend an die Zeichentheorie das Bild als visuelles Zeichen betrachtet und demzufolge primär auf Bildstrukturen und -funktionen und die von ihnen produzierten Sinnstrukturen fokussiere. Da dieser Ansatz den Begriff des Kunstwerkes transzendiere, beziehe er auch Massenbilder etwa der Werbung in seine Analyse ein. 5) Den *rezeptionsästhetischen Ansatz*, bei dem die Rezeption durch die Betrachter im Vordergrund stehe und damit die Frage, wie diese dem Bild eine bestimmte Bedeutung bzw. einen Sinn zuschreiben.

Angesichts der Begrenztheit aller Ansätze empfahl Talkenberger den »flexiblen Einsatz« verschiedener Methoden der Bildinterpretation. Am ehesten schienen ihr die Erfordernisse einer modernen Historischen Bildkunde eingelöst in den von Hans-Jürgen Lüsebrink und Rolf Reichardt vorgelegten Studien zur Bildpublizistik der Neuzeit,²⁶ speziell zur Symbolsprache der Französischen Revolution.²⁷ In mehrfacher Hinsicht seien diese Paradebeispiele für eine »multimediale« Auswertung,²⁸ da sie unterschiedliche visuelle Massenquellen in ihre Untersuchungen einbezögen und so den Korpus der Bildquellen erweiterten, die sozialen und politischen Produktionsbedingungen der untersuchten Bilder und ihre Nutzung gegenüber der vorherrschenden ikonografischen Betrachtung stärker akzentuierten und Bilder über ihren Abbildcharakter hinaus als Mythenproduzenten verstünden.

In der Neueren Geschichte und der Zeitgeschichtswissenschaft fand die von Rainer Wohlfeil und Heike Talkenberger propagierte, letztlich an Erwin Panofsky orientierte »Historische Bildkunde« – anders als etwa in der Geschichtsdidaktik²⁹ – mit wenigen Ausnahmen ein eher schwaches Echo.³⁰ Gründe hierfür mögen die starke Fokussierung auf künstlerische Produktionen wie Gemälde und Druckgrafik und damit auf Künstler als Bildproduzenten sowie die Reduktion der Methode auf die *Bildbetrachtung* mit dem Ziel der Ergänzung anderer

Quellenbestände gewesen sein. Den spezifischen Herausforderungen der mit der visuellen Moderne entstandenen neuen Bildmedien und -strategien sowie der durch diese generierten neuen Bildwelten jedenfalls wurde die »Historische Bildkunde« nicht gerecht. Das Bild als eigenständiges und wirkungsmächtiges Untersuchungsobjekt, als kommunikatives Medium, hatte sie kaum einmal im Visier.

Impulse von außen

Impulse zur Thematisierung der Visualität der Geschichte als eigenem Wirkungs- und Untersuchungsfeld der deutschen Geschichtswissenschaft sowie des Bildes als kommunikativem Medium kamen in den 1980er Jahren daher vor allem aus verwandten Lehr-, Forschungs- und Arbeitsmilieus des In- und Auslandes. Internationalität und Interdisziplinarität standen damit Pate bei der sich abzeichnenden visuellen Wende.

Wichtige Impulse in Richtung der Akzeptanz von Bildern als »Traditions«-Quellen gingen unzweifelhaft von der französischen Geschichtsforschung um die Annales-Schule sowie von der seit den 1980er Jahren an Einfluss auch auf die deutsche Historiografie gewinnenden französischen Mentalitätsgeschichte aus. Diese hatte sich nicht nur gegenüber den kulturwissenschaftlichen Nachbarwissenschaften geöffnet, sondern sich auch unvoreingenommen gegenüber nichtsprachlichen und visuellen Quellen gezeigt, wie dies die Arbeiten von Philippe Ariès, Alain Corbin und Georges Duby anschaulich demonstrierten. Zugleich erweiterte diese den Bild-Begriff über das trägergebundene Bild hinaus in Richtung von kollektiven mentalen Bildern wie Ängsten, Hoffnungen, Zukunftsentwürfen usw.. Für Historiker wie Jacques Le Goff stand kategorisch fest: »Eine Geschichte ohne das Imaginäre ist eine verstümmelte, entlebte Geschichte.«³¹ Allerdings blieben die Mentalitätshistoriker, wenn sie sich denn mit trägergebundenen Bildern befassten, weiterhin primär auf künstlerische Produktionen fixiert.

Aus dem angelsächsischen Raum erhielt und erhält die deutsche Geschichtswissenschaft seit den 1990er Jahren wichtige Impulse von den Visual-Culture-Studies.³² Im Unterschied zur Kunstgeschichte richteten diese ihr Interesse nicht so sehr auf visuelle Objekte, sondern auf die Praktiken des Sehens und Wahrnehmens und damit auf Visualität als einem »Medium, in dem Politik (oder Identifikation, Begehren und soziale Bindungen) betrieben wird«.³³ Inspiriert von der amerikanischen Filmwissenschaft stand für Wissenschaftler wie William J.T. Mitchell daher nicht so sehr die Interpretation von Bildern im Zentrum der Bemühungen, sondern die Beschreibung des sozialen Feldes, in dem gesehen und wahrgenommen wird, mithin die »Konstruktion von Subjektiv-

tät, Identität, Begehren, Gedächtnis und Einbildungskraft«. ³⁴ In Abgrenzung zur Kunstgeschichte öffneten die Visual-Culture-Studies ihr Untersuchungsfeld gegenüber dem weiten Feld der populären Bilder bis hin zu digitalisierten bildlichen Informationen von Websites und visuellen Alltagspraktiken. ³⁵ Wie in den Studien von Vicki Goldberg zur Geschichte und Wirkungsmacht der Fotografie ³⁶ oder von Timothy A. Corrigan zur Filmgeschichte ³⁷ ging es den Visual-Culture-Studies vor allem um das Zusammenwirken von Bildern und Wahrnehmung, von Bildmedien und Kultur. Unter dem Stichwort »visual production« gingen diverse Studien der Frage nach der Rolle des Visuellen bei der Herausbildung der amerikanischen Identität – differenziert nach Ethnizität, Klasse, Geschlecht und Regionalität – nach, so etwa David Hackett Fischer in seiner Analyse der amerikanischen Gründungsideen auf der Basis eines breiten Spektrums visueller Quellen von den Anfängen bis in die 1970er Jahre hinein, ³⁸ oder der von Ardis Cameron herausgegebene Sammelband »Looking for America. The Visual Production of Nation and People«. ³⁹ Andere Studien fragten nach der Bedeutung des Visuellen für die »public memory« im Allgemeinen und für die Entstehung historischer Mythen im Besonderen. ⁴⁰

In West-Deutschland bekam die Geschichtswissenschaft in den 1980er Jahren Anregungen aus Nachbardisziplinen wie der empirischen Kulturwissenschaft und der Politikwissenschaft, die sich beide thematisch der Bedeutung und Wirkung von Bildern, visuellen Szenarien und Symbolen in den politischen und sozialen Bewegungen des 20. Jahrhunderts, vor allem der Arbeiterbewegung und der NS-Massenbewegung, und somit auch Fragen der visuellen Politik zuwandten. Am Ludwig-Uhland-Institut der Universität Tübingen untersuchten in den 1980er Jahren so etwa Gottfried Korff die Symbolsprache der deutschen Arbeiterbewegung ⁴¹ und Thomas Balistier die visuelle Selbstinszenierung der NSDAP. ⁴² An der Universität Frankfurt am Main entstand das »Institut für historisch-sozialwissenschaftliche Analysen« (IHSA) um den Politologen Eike Hennig, das sich vor allem den vielfältigen Formen faschistischer Öffentlichkeit widmete. Hennig plädierte für eine sozialwissenschaftlich fundierte Geschichtswissenschaft, die massenkommunikative Medien zum Gegenstand machen und Anstrengungen unternehmen sollte, »um eine gleichermaßen zeitgeschichtlich und filmanalytisch fundierte Zugriffsweise zu entwickeln«. ⁴³ Vom IHSA inspiriert entstanden Martin Loiperdingers mustergültige Analyse von Leni Riefenstahls Parteitagsgeschehen »Triumph des Willens« ⁴⁴ sowie meine bildpropagandistischen Untersuchungen des Saarabstimmungskampfes und der NS-Propaganda der »Kampfzeit«. ⁴⁵ Weitere primär politikwissenschaftlich ausgerichtete Arbeiten dieser Jahre befassten sich mit dem symbolpublizistischen Bürgerkrieg der Endphase der Weimarer Republik, ⁴⁶ mit der Dialektik von Gewalt und Ästhetik im deutschen Faschismus an der Macht, ⁴⁷ mit der symbolvermittelten Ritualisierung von Politik bzw. der Politik der Bilder als Mittel nationaler und politischer Identifikation ⁴⁸ sowie mit der Konstruktion und Wirkung von »Führerbildern«. ⁴⁹

Wichtige realienkundliche Studien etwa zur Fotografie der Revolutionszeit 1918/19 in Berlin und München legten Kunsthistoriker und -pädagogen um Diethart Kerbs, Rudolf Herz und Dirk Halfbrodt vor.⁵⁰ Die Ausstrahlung des von der DFG finanzierten Warburg-Projekts um den Kunsthistoriker Martin Warnke zur Untersuchung der politischen Ikonografie der Zeitgeschichte auf die Geschichtswissenschaft blieb demgegenüber vergleichsweise gering, obwohl auch hier wichtige Studien wie Michael Diers »Schlagbilder«⁵¹ sowie Elisabeth von Hagenows Ausstellung »Politik und Bild – Die Postkarte als Medium der Propaganda« entstanden.⁵²

In den 1990er Jahren – und damit etwa zehn Jahre später als in der amerikanischen Cultural History⁵³ – war es vor allem die Gedächtnis- und Erinnerungsforschung, die der geschichtswissenschaftlichen Annäherung an das Bild neue Impulse verlieh und die Bedeutung von Bildern als »Traditionsmotoren« sowie die Medialität von Vergangenheitsbezügen im Allgemeinen und der Geschichtswissenschaft im Besonderen betonte. Mit den besonders von Aleida und Jan Assmann in die Debatte eingeführten Begriffen »kulturelles Gedächtnis« und »Erinnerungskultur«⁵⁴ rückten verstärkt visuelle Repräsentationen wie Symbole und Ikonen als Sinn produzierende und reproduzierende Medien des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft in den Fokus des historischen Interesses.⁵⁵ Mit der Bedeutung von Bildern für das kommunikative wie für das soziale Gedächtnis befasste sich darüber hinaus vor allem Harald Welzer als der vielleicht wichtigste Grenzgänger zwischen Geschichtswissenschaft und Erinnerungspsychologie. Welzer ging von der Annahme aus, dass das Gedächtnis vor allem ästhetisch organisiert sei und Geschichte daher ohne Bilder kaum zu denken sei. Bilder, so Welzer, fungierten als »Medien absichtsloser Vergangenheitsvermittlung« mit starker Prägekraft für das Geschichtsbewusstsein. »Das Gedächtnis braucht die Bilder, an die sich die Geschichte als eine erinnerte und erzählbare knüpft«. Zwar gebe es »Bilder ohne Geschichte, aber keine Geschichte ohne Bilder«.⁵⁶ Mit den Erkenntnissen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung taten sich in der Folge völlig neue Themenfelder für Historiker im weiten Bereich der Visualisierung von Geschichte auf.

Vor allem in der außeruniversitären historischen Praxis warf der »visual turn« seine Schatten voraus. Der Museums- und Ausstellungsboom der 1980/90er Jahre – diverse Plakatausstellungen, große Ausstellungen 1994 und 1998 zum Ersten Weltkrieg, die stark beachtete Ausstellung über die Fotografie als Medium des Führer-Mythos, die Ausstellungen des Deutschen Historischen Museums 1997 zur DDR-Geschichte und 2005 zum Kriegsende 1945, die Wanderausstellung des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland zur Praxis der politischen Bildmanipulation, die fotohistorischen Ausstellungen des Deutsch-Russischen Museums Berlin-Karlshorst zur sowjetischen Fotografie des Zweiten Weltkrieges sowie vor allem die Ausstellung »Vernichtungskrieg. Die Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944« des Hamburger Instituts für Sozial-

forschung – rückte aus ganz unterschiedlichen Fragestellungen die stehenden wie laufenden Bilder als historische Quellen, als Agitationsmedien sowie als Erinnerungs- und Mythenproduzenten in den Blick von Öffentlichkeit und Fachwissenschaft. Auch im Bereich der Gedenkstättenarbeit nahm die Auseinandersetzung mit historischen Bildquellen einen immer wichtigeren Platz ein, erinnert sei an die von der Stiftung Sächsischer Gedenkstätten zu verantwortenden mustergültigen Editionsarbeiten einer Filmsequenz zu den Dresdner Judentransporten 1942⁵⁷ sowie an das Buch und die gleichnamige Ausstellung der Stiftung Topographie des Terrors über »Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz«.⁵⁸ Nicht zuletzt zu erinnern ist an die Geschichtsdidaktik, in der die Beschäftigung mit den visuellen Quellen der Geschichte – vom Plakat bis zum Comic, von der Karikatur bis zum Film – seit Jahren einen herausragenden Platz einnimmt.⁵⁹

Alle diese Beiträge haben das Verständnis der Historiker für Bilder als »Überrest«- und »Traditions«-Quellen sowie als eigenständiger Wirkungskraft in der Geschichte befördert, den engen Bild-Begriff der Kunstgeschichte weitgehend überwunden und das Verständnis für alternative bzw. ergänzende Ansätze wie insbesondere für Methoden aus der Kommunikations-, der Medien- und der Sozialwissenschaft, der Visuellen Anthropologie, den Cultural Studies und der ikonologischen Kontextanalyse befördert.⁶⁰

Vom Bild als Quelle zur Visualität der Geschichte

In der sich materialiter mit dem 19. und 20. Jahrhundert beschäftigenden deutschen Geschichtswissenschaft demgegenüber blieb die Auseinandersetzung mit Bildern als Quellen wie als eigenständigen Medien des historischen Prozesses vor 2000 demgegenüber eher marginal. Diese rückten insbesondere dort in den Blick, wo sich Historiker und Historikerinnen mit neuen Fragestellungen und Forschungsstrategien außer- und vordisziplinären Lebens- und Kommunikationsbereichen, Wahrnehmungsmustern, Formen des Mentalitätswandels oder Veränderungen der Körpersprachen sowie der politischen Kommunikation zuwandten. Erstmals ging die historiografische Auseinandersetzung mit Bildern jetzt weit über den traditionellen bildkundlichen Ansatz hinaus, indem Fragen der politischen und sozialen Praxis des Bildgebrauchs, der medialen Vermittlung historischer Ereignisse sowie der Rezeptionsästhetik und der Bedeutung von Bildern für die Erinnerungskultur thematisiert wurden.

1985 legte der Osteuropa-Historiker und Mediävist Frank Kämpfer eine Studie zur Theorie und Geschichte des politischen Plakats vor, die sich sowohl mit dem Quellenwert des politischen Plakates und seinem Stellenwert im Gefüge der modernen Bildmedien befasste, als auch erstmals systematisch die Bedeutung

des Mediums Plakat zwischen 1914 und 1945 untersuchte.⁶¹ 1997 setzte Kämpfer seine bildanalytischen Studien zu den politischen Bildern des 20. Jahrhunderts mit der Herausgabe des ersten Bandes seines »20th Century Imaginarium« fort, der wichtige Studien zur Fotografie als Leitmedium des 20. Jahrhunderts, zu Einzelfragen des politischen Plakats sowie zur sowjetischen Memorialkultur enthielt.⁶² Drei weitere von Kämpfer initiierte Bände befassten sich bis 2000 mit der Erweiterung der (Bild-)Medienlandschaften am Ende des 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, vor allem mit der Bildpropaganda und Pressefotografie des Ersten Weltkriegs,⁶³ bevor die Schriftenreihe im Jahr 2000 wegen geringer Resonanz eingestellt werden musste.

Neben Kämpfer waren es in den 1980er und -90er Jahren vor allem Vertreter einer modernen Sozialgeschichte, die wegweisende fotohistorische Analysen etwa zur Arbeiter- und Industriefotografie⁶⁴ vorlegten. Alf Lüdtkke sprach 1986 erstmals von den Chancen einer eigenständigen »visuellen Geschichte«.⁶⁵ In beeindruckenden Studien untersuchte er Fotografien der Industriearbeit als Quellen, um Antworten auf Fragen nach den Formen des täglichen »Durchkommens« der »Vielen« in den Umbrüchen und Widersprüchen von Kapitalisierung und Industrialisierung, in Wirtschaftskrisen sowie Kriegs- und Nachkriegsnöten zu erhalten. Einen Meilenstein in der Analyse von Fotografien als historischen Quellen einer modernen Sozialgeschichte bedeutete 1994 der von Klaus Tenfelde herausgegebene Sammelband zur Fotosammlung des Historischen Archivs der Krupp-Werke.⁶⁶ Der Band knüpfte an den entwickelten fotohistorischen Diskurs an, indem er die Fotografien nicht nur als realienkundliche Quellen zur Arbeits- und Technikgeschichte der Industrialisierung und zur sozialen Realität der Arbeiter innerhalb und außerhalb der Fabrik nutzte, sondern sich auch den sozialen und politischen Gebrauchsweisen der Fotografie, ihren Produktionsbedingungen und dem spezifischen Blick der Werksfotografen zuwandte wie etwa in den Studien von Bodo von Dewitz über die Grafische Anstalt bei Krupp,⁶⁷ von Alf Lüdtkke über die Belegschaftsfotografien als Medien der Machtdarstellung und der Disziplinierung⁶⁸ oder von Klaus Tenfelde über die verschiedenen Gebrauchsweisen der Fotografie bei Krupp: vom binnenfamiliären, intimitäts- sowie identitätsstiftenden repräsentativen, über den sozialen, gerichtsfähigen, dokumentarischen bis hin zum außengerichteten, werbenden Gebrauch der Fotografie.⁶⁹ Zugleich setzte der voluminöse Band Maßstäbe für die Publikation historischer Fotografien, indem er klare Kriterien benannte, wie Fotografien zu kontextualisieren und zu reproduzieren seien.⁷⁰

Eine erste Bilanz der Auseinandersetzung der deutschen Historiografie mit dem Medium Fotografie legte 2000 Jens Jäger mit seiner Einführung in die »Historischen Bildforschung« vor,⁷¹ die sich bewusst von der bisherigen »Historischen Bildkunde« absetzte. Jäger machte drei »Modellgruppen« der Beschäftigung mit historischen Fotografien aus:⁷² 1) die sich auf den Bildinhalt beziehende sozialgeschichtlich-realienkundliche Betrachtungsweise; 2) die der Kunstge-

schichte verpflichteten ikonologischen und ikonografischen Ansätze, die Jäger um seriell-ikonografische Ansätze erweiterte, sowie 3) eine neuere, kulturwissenschaftliche Ansätze umfassende Modellgruppe, die sich vor allem mit der Untersuchung der sozialen Praxis und der gesellschaftlichen Kommunikationszusammenhänge, in denen Bilder entstehen, kommuniziert und gedeutet werden, befasste. Die »Historische Bildforschung«, so Jäger, ziele »nicht auf eine wesensmäßige Erfassung bestimmter Bildtypen, sondern auf die historischen Bedingtheiten und Bedeutungen der Bilder und ihrer Wahrnehmung sowie auf ihre gesellschaftliche, kulturelle und soziale Rolle in sich wandelnden zeitlich-räumlichen Konstellationen.«⁷³

Wenn es auch richtig ist, dass das Zusammendenken von Ästhetik und Geschichte seit Mitte der 1980er Jahre ein wichtiger Topos in der geschichtswissenschaftlichen Diskussion wurde, so gilt diese Feststellung doch nicht für die Geschichtswissenschaft in toto. Weite Bereiche der Zeitgeschichte blieben weiterhin stark textlastig und sperrten sich dem »visual turn«.⁷⁴ Fachzeitschriften wie die *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* und die *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* sowie strukturgeschichtliche Studien wie Hans-Ulrich Wehlers mehrbändige deutsche Gesellschaftsgeschichte glaubten auch weiterhin ohne die Berücksichtigung des Visuellen auskommen zu können. Adressiert an die Zeithistoriker forderte daher Thomas Lindenberger visuelle Produktionen und Inszenierungen als Medien zu betrachten, die selbst wiederum Realität generieren bzw. Bestandteil der Ereignisse selbst sind, über die berichtet wird. »Die heutigen ›Mitlebenden‹ müssen auch als ›Mithörende‹ und ›Mitsehende‹ konzipiert werden, um ihre Erfahrungen und Erzählungen angemessen deuten zu können. Ihre Lebenswelt war und ist bestimmt von der alltäglichen Gegenwart der Audiovision, ihre Erfahrung von Wirklichkeit auch vermittelt über die Klänge von Schallplatte und Radio, die Fotos in den Illustrierten, die bewegten (Ton-)Bilder in Wochenschauen, Spielfilmen und Fernsehen.«⁷⁵ Aber auch in der Zeitgeschichte deuteten sich Änderungen an, die 2004 in der Herausgabe der Print- und Online-Zeitschrift *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* gipfelten. Im Editorial zur ersten Nummer heißt es: »Wir möchten dazu anregen, die überwiegend textorientierte Methode der Quellenprüfung weiterzuentwickeln – nämlich dadurch, dass historische Fotos, Filme, Radio- und Fernsehsendungen etc. in ihrer je spezifischen Medialität erstgenommen werden.«⁷⁶

Weitgehend unabhängig von diesen Entwicklungen und weniger von Historikern als von Medien-, Literatur- und Kommunikationswissenschaftlern geprägt, etablierte sich in den 1980er und -90er Jahren als separater Forschungsbereich die Mediengeschichte, die sich vorrangig mit der Geschichte der modernen visuellen Medien Fotografie, Film und Fernsehen befasste.⁷⁷ Die größten Fortschritte machte hier zweifellos die Fotogeschichte,⁷⁸ die sich seit 1981 um die Zeitschrift *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*⁷⁹ etablierte. Fotogeschichte wird hier als Teil der Kulturgeschichte be-

trachtet, die sich über die Beschäftigung mit der Geschichte der fotografischen Technik und den Blick auf den fotografischen Inhalt hinaus längst auch für das gesellschaftliche, politische und ästhetische Umfeld der Bilder interessiert. Entstanden sind in den letzten Jahren so beachtenswerte Geschichten der Pressefotografie, der Fotoreportage und der politischen Fotografie, aber auch der Privatfotografie, Hans J. Scheurers »Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie«,⁸⁰ Bernd Buschs »Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie«,⁸¹ Ulrike Hicks »Geschichte der optischen Medien«⁸² sowie eine Vielzahl von fotohistorischen Analysen. Daneben entstanden beachtliche film- und fernsehhistorische Studien und Überblickswerke zur Geschichte einzelner filmischer und visueller Gattungen und Genres, Programmformate und Produktionsgesellschaften,⁸³ z.T. hervorgegangen aus DFG-Sonderforschungsbereichen wie dem an der Universität Siegen angesiedelten Forschungsprojekt »Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien«.

Betrachtet man diese Mediengeschichte(n) insgesamt, so drängt sich allerdings der Eindruck auf, dass diese oft primär technizistisch als Technik-, Organisations- und Programmgeschichte betrieben wird⁸⁴ und weniger die Ästhetik der Bilder im Vordergrund steht als deren Inhalte. Was Günter Riederer für die Filmgeschichte kritisiert hat, gilt für die Fernsehgeschichte gleichermaßen. Diese orientiere sich fast ausschließlich an der Untersuchung der drei Kernbereiche »Produktion«, »Inhalt« und »Rezeption«. Das Filmbild aber, »der eigentliche und genuine Gegenstand von Filmgeschichte, scheint dabei aus dem Blick zu geraten.«⁸⁵ Es bestehe die Gefahr, eine Mediengeschichte ohne Bilder zu schreiben.⁸⁶ Vergleichbare Studien wie die des amerikanischen Filmhistorikers David Bordwell⁸⁷ oder Arbeiten zur filmischen und televisuellen Produktion von Geschichtsbildern fehlen nach wie vor fast völlig,⁸⁸ sieht man einmal von den intelligenten Essays in *WerkstattGeschichte* und den *Zeithistorischen Studien* zu neueren, die Geschichte formatierenden Spielfilmen ab.

Neben der klassischen Mediengeschichte stehen daher heute mindestens vier – die Medialität der Geschichte betonende – Arbeitsbereiche der historiografischen Auseinandersetzung mit den modernen Bildmedien Film und Fernsehen auf der Tagesordnung: »Hundert Jahre Film«, so der Medienwissenschaftler Knut Hickethier, »bedeuten nicht nur hundert Jahre Filmgeschichte, sondern auch hundert Jahre Geschichte, in denen Film – und Fernsehen – in historischen Prozessen eine Rolle gespielt haben: durch die Produktion von Geschichtsbildern und historischem Wissen in einzelnen Filmen, Werkgruppen, Genres oder Programmen; durch die Modulation von Identitäten und Mentalitäten, durch Ideologievermittlung oder -kritik; durch die Veränderung von (politischer) Öffentlichkeit als Zeugen, Manipulatoren oder Abwesende.«⁸⁹ Neuere Diskussionen zum Verhältnis von Geschichts- und Medienwissenschaft tragen dem Rechnung, indem sie Perspektiven einer Zusammenarbeit zwischen beiden Wissenschaften ausloten.⁹⁰ Trotz der Einrichtung von mediengeschichtlichen

Lehrstühlen an historischen Instituten steht eine von Geschichtswissenschaftlern betriebene historische Medienforschung, wie sie programmatisch etwa Axel Schildt gefordert hat,⁹¹ die sich der Erforschung der massenmedial geprägten Öffentlichkeiten des 20. Jahrhunderts und deren gesellschaftlichen Wirkungen ebenso widmet wie der medialen Formatierung von Geschichtswahrnehmung, erst am Beginn.

Bis Ende der 1990er Jahre folgte die Geschichtswissenschaft somit weitgehend einem verkürzten Bild-Begriff, der sich primär auf das trägergebundene stehende Bild reduzierte und dieses oft ausschließlich in widerspiegelungstheoretischer Manier als passiven Spiegel der Zeitläufte,⁹² kaum einmal jedoch das Bild als Medium und Bildakt, das selbst wiederum Einstellungen, Mentalitäten, Geschichtsbilder etc. generiert, zum Gegenstand machte. Dass Bilder – worauf Horst Bredekamp eindringlich verwiesen hat – zur Welt der Ereignisse in einem gleichermaßen reagierenden wie gestaltenden Verhältnis stehen, Geschichte nicht nur passiv widerspiegeln, sondern als Bildakte selbst zu prägen vermögen, blieb weitgehend außerhalb des historiografischen Verständnisses.⁹³ Martina Heßler hat daher zu Recht kritisiert, dass Historiker Bilder in aller Regel als »historisches *Dokument*« behandelten, ihre Formgebung, ihre Ästhetik, ihre Produktionsbedingungen, die Instrumente ihrer Erzeugung und die bildspezifischen Mittel zur Sinnproduktion aber nur selten Aufmerksamkeit fänden. Bilder würden zumeist »inhaltistisch« gelesen, »ohne dass der Ästhetik eine sinngebende Rolle zugebracht wird.«⁹⁴ Kaum einmal gerieten so Bilder und Medien mit ihrer spezifischen Ästhetik als eigenständige Wirkungsfelder des Politischen, als Deutungsmedien der Geschichte oder gar als publizistische Waffen in politischen und militärischen Auseinandersetzungen und damit die soziale und politische Praxis der visuellen Medien in den Blick. Hatte zwar Michael Wildt in seiner Studie über das Führungspersonal des Reichssicherheitshauptamtes – der Zentrale des NS-Terrors – auf die große Bedeutung von mentalen Bildern – in diesem Fall des Ersten Weltkrieges – für den Radikalisierungsprozess der NS-Führungselite hingewiesen,⁹⁵ die Dialektik von äußeren und inneren Bildern,⁹⁶ d.h. die Frage, wie bestimmte äußere Bilder mentale Bilder generieren, bzw. wie die existierenden inneren Bilder die Rezeption der äußeren Bilder leiten und diesen einen spezifischen Sinn vermitteln, wurde kaum einmal thematisiert. Positiv indes ist anzumerken, dass die Eingrenzung des Bild-Begriffs auf künstlerische Produktionen, wie sie noch 10 Jahre zuvor üblich gewesen war, überwunden wurde und zunehmend die modernen Bildmedien Fotografie, Film und Fernsehen in den Blick konkreter historischer Studien rückten.⁹⁷

Bilder als Geschichts- und Mythomotoren

Vor allem im Bereich der Erinnerungsgeschichte, die sich mit der medialen Formierung von Erinnerung und Mythos befasst, erlitt der Abbildbarkeitsglauben vieler Historiker eine nachhaltige Erschütterung. Bilder gelten hier nicht mehr einfach nur als Spiegel von Wirklichkeit. »Wie Bilder ›Geschichte machen‹«, fragte sich so etwa 1988 Jürgen Hannig.⁹⁸ »Bilder schreiben Geschichte«, nannte Rainer Rother gleichsam programmatisch seinen Sammelband über die Historiker und das Kino.⁹⁹ In neueren Publikationen, so Martina Heßler, dominiere deutlich eine konstruktivistische Perspektive: »Bilder konstruieren Wissen, ihr Status als Repräsentation wird in Frage gestellt, die Evidenz, die sie erzeugen, unterliegt einem historischen Prozess, die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst wird als historisch und kulturell konstruierte gedeutet.«¹⁰⁰ Seit den 1970er Jahren, so auch Alf Lüdtke, habe die Betonung kultureller Deutungsmuster die bisherige Selbstverständlichkeit der Historiker erschüttert, durch methodisch kontrolliertes Vorgehen vergangene Wirklichkeiten zu rekonstruieren. Ausdrücklich werde nun die »konstruktive Eigenleistung, welche die jeweilige Annäherung an die ›Sache‹ präge und jede Darstellung gründe, zum Thema«.¹⁰¹ Das Interesse verschiebe sich auf die »konstruktiven Dimensionen beim Machen wie beim Wahrnehmen der Bilder«. Bilder wurden in diesem Sinne zu Quellen für Erinnerungskonstruktion und Geschichtspolitik. Längst ist die mediale Bildproduktion selbst zum Gegenstand der Historiker geworden und werden Bilder als immaterielle Waffen in politischen und militärischen Auseinandersetzungen analysiert.

Zwar liegen noch immer zahlreiche Studien zur Erinnerungskultur vor, die konsequent Visualität negieren¹⁰² und auf der schriftlichen Fixierung von Vergangenheitskonzeptionen insistieren,¹⁰³ gleichwohl beginnt sich die Erkenntnis durchzusetzen, dass Erinnerung zentral über Bilder gesteuert wird, oder wie es Walter Benjamin formulierte: »Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.«¹⁰⁴ Damit stehen nicht länger nur schriftliche Texte, Technik- oder Organisationsgeschichten einzelner Medien und Programmformate im Zentrum des Interesses, sondern vor allem die Funktion sowie die Wirkungs- und Wahrnehmungsgeschichte visueller Konstruktionen. Ausgangspunkt dieser Ansätze ist die Annahme, dass Bilder ob als Film, Fotografie oder Plakat einen spezifischen Bedeutungsrahmen konstituieren, innerhalb dessen Menschen Geschichte wahrnehmen und sozialen Sinn konstruieren. Dass diese Muster selbst die Erfahrungen der Zeitgenossen zu substituieren vermögen, hat eindrucksvoll Harald Welzer belegen können. (Audio-)Visuelle Medien, insbesondere solche, die im Alltag der Unterhaltung dienen, sind indes nicht nur »Geschichtsmotoren eigener Art« (Lindenberger), sie fungieren zugleich auch als »Mythomotoren« (Riederer) mit geschichtspolitischer Wirkung und leisten auch auf diese Weise einen Beitrag zur Erinnerungskultur.¹⁰⁵

Wegweisende Studien zur Erinnerungskultur sowie zur Bedeutung visueller Konstruktionen für die nationale Identität und das kulturelle Gedächtnis legten seit Ende der 1990er Jahre etwa Frank Becker, Cornelia Brink und Habbo Knoch vor – allesamt Angehörige einer jüngeren Historikergeneration. Frank Becker untersuchte die Deutungsgeschichte der Reichseinigungskriege in der deutschen Öffentlichkeit vor dem Ersten Weltkrieg.¹⁰⁶ Durch die systematische Auswertung zeitgenössischer Bildquellen wie Lithografien und Fotografien gelang es ihm nicht nur die Bedeutung von Kriegsbildern als Geburtshelfer der Nation nachzuweisen und wichtige Aufschlüsse über die politische Kultur des Kaiserreiches zu erhalten, er vermochte zudem zu zeigen, dass die visuellen Medien ein Szenario dieser Kriege lieferten, das entscheidend von den Kriegsbeschreibungen der Politik- und Sozialgeschichte abweicht.

Mit dem öffentlichen Gebrauch und der Wirkung vor allem der Fotografien des Holocaust befassten sich 1998 und 2001 die Dissertationsschriften von Cornelia Brink und Habbo Knoch. In ihrem Buch »Ikonen der Vernichtung«¹⁰⁷ untersuchte Brink 1998 den ritualisierten öffentlichen Gebrauch der zu Schreckensbildern erstarrten Fotografien aus den deutschen Konzentrationslagern – angefangen vom Scheitern der »optischen Entnazifizierung« unmittelbar nach 1945 bis hin zum pädagogischen Gebrauch von KZ-Fotografien an Gedenkorten und Gedenkstätten. In weiteren Arbeiten beschäftigte sich Brink mit der »fotografischen Sprache des Gedenkens« am Beispiel der Gedenkstätte Ravensbrück und der »Erinnerungspolitik« in den Fotoausstellungen der 1960er Jahre.¹⁰⁸ Die Verengungen der bisherigen Historischen Bildkunde bzw. Bildquellenforschung überwindend betrachtete auch Habbo Knoch in seiner Studie über die »Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur«¹⁰⁹ Fotografien nicht primär als Bildquelle. Sein Interesse galt nicht primär der Repräsentation der Tat selbst im Bild, sondern der Kodierung der Tat im Bild und in der einen Kontext konstituierenden Narration, die aus den Bildern hervorgeht. Konsequenterweise lieferte Knoch daher keine »historische Analyse« bzw. »Verwendungsgeschichte einzelner Fotografien«. Vielmehr versuchte er an seinen visuellen Quellen »erinnerungskulturelle Ablagerungen« von gesellschaftlichen Umgangsformen der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft mit den Verbrechen des Nationalsozialismus abzulesen.¹¹⁰ Mit umfassenden Kontextualisierungen gelang es ihm eindrucksvoll, Phasen der westdeutschen Vergangenheitsbewältigung bis in die 1970er Jahre zu rekonstruieren, die er mit den Begriffen »Konfrontationen«, »Bewältigungen«, »Aufbrüche« und »Aufklärungen« überschrieb. Sein Buch wurde damit zugleich »ein wichtiger Beitrag zur Wirkungsmacht der Bilder in der modernen Mediengesellschaft«, wie es ein Rezensent formulierte.¹¹¹

Mustergültige Bildstudien zu einzelnen, zu Medienikonen avancierten Fotografien wie etwa zum Foto des Jungen aus dem Warschauer Getto, zum Handschlag-Bild des SED-Gründungsparteitages, zu den Bildern der Berliner Blockade oder zum Foto des Fluchtversuchs Peter Fechtters 1962 über die Berliner

Mauer, legt seit Jahren Christoph Hamann vor.¹¹² Seine Untersuchungen verbinden beispielhaft die kontextualisierende historisch-politische Einordnung mit quellenkritischer Bildinterpretation und erinnerungsgeschichtlicher Analyse.

In den Kontext dieser Arbeiten darf ich auch meine Studie »Krieg der Bilder/Bilder des Krieges« über die Visualisierung des modernen Krieges in den modernen Bildmedien Fotografie, Film, Fernsehen und Internet beginnend mit den Kriegen des 19. Jahrhunderts bis hin zu den »neuen Kriegen« des 21. Jahrhunderts einordnen.¹¹³ Die unterschiedliche methodische Verfahren integrierende Studie folgt ebenfalls einem erweiterten Bild-Begriff. Sie untersucht die aktiv gestaltende Handlungs-, Deutungs- und Erinnerungskraft der visuellen Medien im Bereich der Kriegsführung und Kriegsberichterstattung und fragt, wie Bilder das soziale Ereignis-Wissen und die Erinnerung prägen sowie Imaginationen erzeugen, die selbst wiederum politische Handlungen steuern.

Alle diese Studien haben gemeinsam, dass sie sich thematisch auf die Untersuchung von Gewaltphänomenen des 19. und 20. Jahrhunderts beziehen, dass sie einem erweiterten Bild-Begriff folgen und Bilder nicht mehr nur als Quellen, sondern als genuine und zentrale Untersuchungsgegenstände betrachten, dass sie die Enge der Fragestellungen der Historischen Bildkunde überwunden haben und die Analyse von Bildern mit der von Memorialität und Erinnerungskultur verkoppeln und dass sich in ihnen ein pragmatischer Mix verschiedener methodischer Ansätze realisiert.¹¹⁴

Mitten im »visual turn«

Um das erreichte thematische und methodische Spektrum dieser Beschäftigung mit Bildern zu verdeutlichen, möchte ich exemplarisch einige Bereiche herausstellen. Entsprechend der Bedeutung von Gewalt, Diktatur und Krieg in der Geschichte des 20. Jahrhundert im Allgemeinen und der deutschen Geschichte im Besonderen fokussieren zahlreiche Untersuchungen im Bereich der Zeitgeschichte auf Themen der Visualisierung von Politik und Macht, von Militär und Krieg. So haben Fragestellungen und Verfahren der Historischen Bildforschung längst auch in der militärgeschichtlichen Forschung – etwa im Umkreis des Potsdamer Militärgeschichtlichen Forschungsamtes (MGFA) – Einzug gehalten.¹¹⁵ Verschiedene Studien untersuchten so etwa Soldatenbilder, angefangen von den ambivalenten Bildern der militärischen Gesellschaften der Frühen Neuzeit im Spiegel der Kunst¹¹⁶ bis hin zu den Werbebildern der bundesdeutschen Streitkräfte in den modernen Bildmedien.¹¹⁷ Wenn auch die ästhetische Praxis der Filmtrupps und Fotografen der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht noch immer weitgehend ein Desiderat der Forschung bezeichnet,¹¹⁸ so hat doch Wolfgang Schmidt 1999 erstmals umfassend Tätigkeit und Funktion der Kriegsmaler und Pressezeichner der Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg

untersucht.¹¹⁹ Dass Bilder nicht mehr länger nur als Spiegel historischer Phänomene betrachtet werden, sondern ebenso Agenturen der Erinnerung und publizistische Waffen sein können, unterstrich im November 2001 die Tagung »Krieg und Militär im Film« im Potsdamer MGFA. Wenn man Militärgeschichte auch als Kulturgeschichte des Krieges verstehe, bedeute dies zwingend – so der MGFA-Amtschef – sich auch dem Film als dem zentralen Massenmedium des 20. Jahrhunderts zuzuwenden. Unter Bezugnahme auf Paul Virilio führte er aus: »Der Film ist Waffe und Medium der Bildung und Unterhaltung zugleich. Als eigenständiges Genre gibt der Kriegsfilm vor, den Krieg abzubilden und ihn im Kino selbst in Friedenszeiten scheinbar erlebbar zu machen. Weil kaum ein anderes Medium die Vorstellungswelten der Menschen so geprägt hat, beeinflusst der Film die Wahrnehmung des Krieges und das Verhalten zum Krieg nachhaltig.«¹²⁰ Mit den Kriegen des 20. Jahrhunderts in den Bildmedien und mit den Bildern dieser Kriege befassten sich 2001 zwei weitere Tagungen des Arbeitskreises Historische Bildforschung in Hamburg und Basel.¹²¹

Während die Ansätze der 1980/90er Jahre zur visuellen Praxis und zu den politischen Gebrauchsweisen der visuellen Medien durch den Nationalsozialismus in der Geschichtswissenschaft – anders als in der Politik-, Medien- und Kommunikationswissenschaft¹²² – bis auf wenige Ausnahmen nicht fortgeführt wurden¹²³ und umfassende Arbeiten etwa zur Selbstinszenierung des Nationalsozialismus an der Macht und zu seinen propagandistischen Feindbildkonstruktionen noch immer ausstehen, hat sich die Forschung verstärkt der Funktion der Bildmedien und der visuellen Praxis in der DDR zugewandt. Ausgangspunkt hierfür war die These von Stefan Wolle, wonach Bilder »der eigentliche Transmissionsriemen totalitärer Diktatur« waren.¹²⁴ Mit der Selbstinszenierung von Partei und Staat, mit Peronenkult und Bildpropaganda beschäftigten sich u.a. verschiedene Aufsätze in dem Ausstellungsband »Parteiauftrag: Ein neues Deutschland« des Deutschen Historischen Museums.¹²⁵ »Die DDR im Bild«¹²⁶ lautete der Titel einer Tagung 2003 in Erfurt, die den politischen Gebrauch der Fotografie »von oben« als Mittel der Inszenierung, Legitimation und Sicherung der Herrschaft untersuchte. Im Einzelnen befassten sich die Beiträge mit der »sozialistischen Sichtagitation« und der durch sie visualisierten politischen Utopie der DDR-Führung, mit der Nutzung der Fotomontage als wesentlichem Bestandteil einer »das Denken führenden Bildagitation«, dem Einsatz des wirkungsmächtigen »Handschlagsymbols«, den bildlichen Inszenierungsmustern der Idee vom »neuen Menschen«, der Berliner Mauer sowie dem Einsatz der Fotografie als »Werkzeug« der Überwachung von Oppositionellen.

Auch die Technik- und Wissenschaftsgeschichte widmet sich längst der Visualisierung und der Rolle von Bildern in der Wissenschaft¹²⁷ etwa in Gestalt der Visualisierungstechniken in der medizinischen Praxis wie Röntgen- und Ultraschallbildern und deren Auswirkungen auf Selbstwahrnehmung und Menschenbild. Studien gehen so etwa der Beteiligung von Bildern an der Formie-

rung, Strukturierung und Produktion von Wissen nach wie in dem von David Gugerli und Barbara Orland herausgegebenen Sammelband »Ganz normale Bilder«,¹²⁸ der alltägliche Visualisierungstechniken und technische Bilder wie Börsenbarometer, Infografiken, Karten und Fieberkurven als »Armaturen des individuellen und kollektiven Sehens« sowie als Dispositiva des Wissens in ihrer historischen Entstehung untersucht.¹²⁹ Barbara Duden – eine Pionierin auf dem Gebiet der Körpergeschichte – widmete sich in verschiedenen Untersuchungen der Bildgeschichte des Ungeborenen und der damit veränderten Körperwahrnehmung schwangerer Frauen.¹³⁰ Astrid Deilmann untersuchte in ihrer Dissertationsschrift den Wissenstransfer in der fotografischen Wissenschafts- und Technikberichterstattung der populären Illustrierten der Weimarer Republik.¹³¹

Anknüpfend an die Arbeiten von Klaus Mollenhauer und Konrad Wünsche haben vor allem Ulrike Mietzner und Ulrike Pilarczyk Fotografien als Quelle in der Historischen Erziehungswissenschaft und der bildungsgeschichtlichen Forschung etabliert,¹³² die Methode der seriell-ikonografische Fotoanalyse weiter entwickelt¹³³ und eigene Untersuchungen etwa zu den Ordnungsritualen, Generationenverhältnissen und Erziehungsvorstellungen im Spiegel der Fotografie¹³⁴ durchgeführt. In einem von der DFG geförderten Projekt analysierten sie auf der Basis von mehr als 6.000 Fotografien aus Deutschland und Israel die Formen jüdisch/israelischer Gemeinschaftserziehung und -vorstellungen im Vergleich zu den nicht-jüdischen Jugendbewegungen zwischen 1920 und 1970.¹³⁵ Über den konventionellen fotohistorischen Diskurs hinausweisend, untersuchte Ulrike Pilarczyk die soziale Praxis des Fotografierens in den Kibbuzim als Kern einer rituellen Gemeinschaftsbildung, in dem mit jedem Bild »Rollen, Haltungen und Habitus der Erbauer von Eretz Israel entworfen, eingeübt und korrigiert wurden«. Mit dem Inkorporieren des öffentlich propagierten Habitus sowie durch den Prozess der visuellen Formierung und Reformulierung des zionistischen Ideals sei, so ihre These, ein Konsens mit dem entstehenden jüdischen Gemeinwesen erzeugt worden.¹³⁶

Interessante Einblicke in die Mentalitätsgeschichte Westdeutschlands seit 1945 vermittelt die Dissertationsschrift von Cord Pagenstecher zur Kulturgeschichte des bundesdeutschen Massentourismus als visuellem Symbolkonsum.¹³⁷ Pagenstecher fragt nach den »Leitbildern und Konstruktionsmechanismen des touristischen Blicks im historischen Wandel«. Als Basis dienen der Studie bislang kaum genutzte Quellenarten wie Urlaubsprospekte, Reiseführer und private Fotoalben. Ausgangspunkt der Untersuchung der Fremd- und Selbstbilder der Reisenden und Bereisten und der damit verknüpften Leitvorstellungen und Mentalitäten ist die Annahme, dass touristische Aktivität in erster Linie im Sehen besteht und der Blick der Reisenden somit konstitutiv für den Tourismus ist. Wichtigstes Ergebnis der Studie ist die Erkenntnis, dass sich der touristische Blick zunehmend am »geselligen Vergnügens- und Erlebnis-Leitbild« orientiert, der tendenziell den romantisch-bildungsbürgerlichen Blick abzulösen be-

ginnt und immer stärker von der sich industrialisierenden Tourismusbranche beeinflusst und standardisiert wird.¹³⁸ Die Studie verknüpft methodisch quantitative und qualitative Methoden der Bildanalyse, lässt sich von der Bildsemiotik inspirieren bzw. folgt dem methodischen Dreischritt von dichter Beschreibung, ikonografischer Analyse und ikonologischer Interpretation.¹³⁹

Selbst die Lokal- und Regionalgeschichtsschreibung hat sich in der Zwischenzeit den Bildern der Geschichte und der Visualität des Geschehens zugewandt, wie exemplarisch Untersuchungen über die »visuelle Erinnerungs- und Geschichtskultur in Kassel 1866–1914«¹⁴⁰ oder eine neue Studie über »das fotografische Gedächtnis« des Saarabstimmungskampfes von 1934/35 demonstrieren.¹⁴¹ Ausgehend von den aktuellen Standards der fotohistorischen Forschung werden hier zentrale Siegesbilder als visuelle Inszenierungen dekonstruiert und die unterschiedlichen Perspektiven deutscher und ausländischer Fotografen auf die Ereignisse rekonstruiert.

Charakteristisch für alle diese Studien ist ein »eklektizistischer Methoden-Mix« (Karin Hartewig), der sich ikonografisch-ikonologischer Methoden, semiotischer Ansätze als auch Verfahren der Soziologie bedient. Dieser »Wald- und Wiesenweg« der Praktiker habe eine »Fülle überzeugender Darstellungen und Bildpräsentation« hervorgebracht.¹⁴²

Dem »visual turn« in der Geschichtswissenschaft tragen in der Zwischenzeit diverse Graduiertenkollegs und Förderungsprogramme Rechnung. Mit visuellen Aspekten von Erinnerungskultur und Geschichtspolitik befassen sich so etwa Teilprojekte des DFG-Sonderforschungsbereichs »Erinnerungskulturen« an der Universität Giessen.¹⁴³ »Konstruktionen und Inszenierungen von Alterität in der visuellen Kultur in westlichen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert« anhand von Fotografien Bildpostkarten sind Gegenstand von Untersuchungen eines Teilprojekts des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs »Medien und kulturelle Kommunikation« an der Kölner Universität.¹⁴⁴ Fragen nach der »Reichweite jener medialer Bedingungen, die über die Gestalt dessen entscheiden, was als ›Geschichte‹ wahrgenommen und erfahren werden kann« und somit die Frage nach der Rolle der Medien bei der Formatierung historischen Wissens stehen im Zentrum des 2005 an den Universitäten Weimar, Erfurt und Jena eingerichteten interdisziplinären DFG-Graduiertenkollegs »Mediale Historiographien«.¹⁴⁵ Im Einzelnen geht es um die Frage, wie sich moderne Geschichtserfahrung in Wechselwirkung mit unterschiedlichen Speicher-, Übertragungs- und Darstellungsmedien formiert, wie sich Geschichtsbegriffe in Abhängigkeit von medialen Bedingungen darstellen und überprüfen lassen und welche Möglichkeiten eine historische Medienwissenschaft bietet. Darüber hinaus fördern die Fritz-Thyssen-Stiftung (Köln) mit ihrem Querschnittsbereich »Bild und Bildlichkeit«¹⁴⁶ sowie die Gerda Henkel Stiftung (Düsseldorf) diverse Forschungsprojekte, die sich mit der Visualität der Geschichte und der Historizität der Bildmedien befassen.

Noch am Anfang demgegenüber und deutlich im Schatten der Kulturwissenschaften bzw. der sich etablierenden Visuellen Anthropologie befinden sich geschichtswissenschaftliche Forschungsprojekte zur visuellen Konstruktion von Ethnie, Krankheit, Kriminalität, Klasse und Geschlecht, wie sie für die USA etwa der Sammelband von Ardis Cameron »Looking for America«¹⁴⁷ vorstellt oder für die deutschen Kulturwissenschaften die Arbeiten von Susanne Regener¹⁴⁸ repräsentieren. Die wenigen Studien hierzu aus dem Bereich der deutschen Geschichtswissenschaft wie die Arbeiten von Jens Jäger zur Polizei- bzw. zur Kolonialfotografie des 19. Jahrhunderts,¹⁴⁹ von Henrick Stahr zur Darstellung von Farbigen in den Illustrierten der 1920/30er Jahre¹⁵⁰ oder von Oliver Näpel zur visuellen Fremdheitskonstruktion von Ethnien und Geschichte¹⁵¹ sind zudem ausschließlich auf die Medien Fotografie und Comic begrenzt.¹⁵² Historiografische Projekte zur filmischen Konstruktion von Ethnie, Gender und Klasse fehlen vollständig. Ähnliches gilt für den Gesamtkomplex der politischen und sozialen Kontrolle und Überwachung von Populationen durch die modernen Bildtechnologien¹⁵³ sowie für die Nutzung der Kameratechnik bei der Ausgrenzung und Überwachung von Bevölkerungsgruppen.¹⁵⁴ Auch historische Karikaturen und Comics genießen längst nicht die Anerkennung, die ihnen als historischer Quelle zusteht¹⁵⁵ bzw. die sie zum Teil einmal besaßen.¹⁵⁶ Schließlich ist die Historische Bildforschung in Deutschland noch immer stark von einem nationalen Fokus geprägt. Interkulturelle Vergleiche, wie sie etwa Carolin Brothers in ihrer Untersuchung der Bildberichterstattung zum Spanischen Bürgerkrieg angestellt hat,¹⁵⁷ sind Mangelware.¹⁵⁸

»Visual History« als offenes Programm und Ort der Turbulenz

Für alle jene Versuche, die unterschiedlichen Bildgattungen als Quellen und eigenständige Gegenstände in die historiografische Forschung einzubeziehen, Bilder sowohl als Abbildungen als auch als Bildakte zu behandeln, die Visualität von Geschichte wie die Historizität des Visuellen zu thematisieren und zu präsentieren, möchte ich den Sammelbegriff »Visual History« vorschlagen. Diese würde demnach sowohl die Historische Bildkunde wie die Historische Bildforschung, die historische (Bild-)Medienforschung wie die vielfältigen Ansätze zur Visualität der Geschichte umfassen.¹⁵⁹ Letztlich geht es darum, Bilder über ihre zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinaus als Medien zu untersuchen, die Sehweisen konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, historische Deutungsweisen transportieren und die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit organisieren. Visual History ist somit mehr als die Geschichte der visuellen Medien; sie umfasst das ganze Feld der visuellen Praxis der Selbstdarstellung, der Inszenierung und Aneignung der Welt sowie schließlich die visuelle Medialität von Erfahrung und Geschichte.

Der Wiener Zeithistoriker und Bildwissenschaftler Gerhard Jagschitz war 1991 der erste, der den Begriff »Visual History« in die deutschsprachige Diskussion einführte.¹⁶⁰ Analog zum Begriff der »Oral History« gehe diese weit über die reine Bildinterpretation hinaus, indem sie »sowohl den Bereich der Theorie eines spezifischen Mediums, als auch die Methode der Erfassung und Auswertung von Informationen« umfasse.¹⁶¹ Jagschitz plädierte für eine »ganzheitliche, sozialwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Bild«. Visual History sei nicht nur ein »System eines theoretischen und methodologischen Zugangs zur Photographie«, der Begriff sei gleichzeitig Programm, ein längst bekanntes Medium endlich auch in die Historiografie und die wissenschaftliche Arbeit einzubeziehen. Visual History sei darüber hinaus »ein Aufruf zur interdisziplinären Zusammenarbeit«, denn es bedürfe »vieler Zugänge und Kenntnisse, um der Photographie ihre Botschaften und Geheimnisse zu entreißen«.¹⁶²

Für Martina Heßler ist Visual History weit mehr als der kritische Umgang mit Bildern als Quelle. »Sie umfasst vielmehr eine Geschichtsschreibung, die sowohl eine Bildkritik – also die grundsätzliche Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeiten und Grenzen des Bildes –, als auch Kenntnisse über die Funktionen und die Bedeutungen des Visuellen in der Geschichte anstrebt. Zu fragen ist nach dem Status von Bildern in einer Kultur, nach den Produzenten und Rezipienten von Bildern, ihrem Gebrauch und schließlich nach den Bildern und ihren Spezifika selbst.«¹⁶³ So könne etwa eine Visual History von Wissenschaft und Technik Auskunft geben über die Wissenschaft, ihre Rolle in der Gesellschaft sowie zugleich über die Kultur als Ganzes; zum Zweiten stelle die Erforschung der Rolle der Bilder in der Öffentlichkeit eine zentrale Aufgabe einer Visual History dar; drittens stelle diese die Frage nach der historischen Rolle und Funktion von Bildern im wissenschaftlichen und technischen Erkenntnisprozess.

Während Visual History bei Gerhard Jagschitz eingengt bleibt auf das Medium Fotografie, möchte ich vorschlagen, das gesamte Spektrum der historiografischen Auseinandersetzung mit den Produkten und Praktiken der visuellen Medien unter diesen Begriff zu subsumieren und einem weiten Bild-Begriff, wie ihn etwa die Visual-Culture-Studies praktizieren, zu folgen. Dieser sieht keine Hierarchisierung visueller Quellen vor, sondern bezieht Bilder und Praktiken älterer Bildmedien wie Plakate, Bildpostkarten und Zeitschriftenkarikaturen ebenso ein wie Fotografien und Filme und die modernen elektronischen Bilder des Fernsehens und des Internet.

Ähnlich wie die Werbeforschung und die Mentalitätsgeschichte stellt Visual History zudem »keine fertige Methode« und schon gar keinen Königsweg des Umgangs der Historiker mit Bildern dar. Sie bezeichnet vielmehr einen Rahmen, in dem Zuträgerleistungen aus den verschiedenen Wissenschaften – angefangen von der Kunstgeschichte, über die Kommunikations- und Medienwissenschaft, über die Politikwissenschaft und die Soziologie bis hin zur allgemeinen

Bildwissenschaft – willkommen sind.¹⁶⁴ Nur mit dem von Karin Hartewig als »eklektizistischem Methoden-Mix« bezeichneten Verfahren, das abhängig vom zu untersuchenden Gegenstand Methoden der Hermeneutik, der Semiologie, der historischen Kontextualisierung und des Vergleichs anwendet,¹⁶⁵ dürfte es in absehbarer Zeit möglich sein, den komplexen Zusammenhang von Bildstruktur, -produktion, -distribution, -rezeption und Traditionsbildung zu bearbeiten und auf diese Weise ungelösten Problemen der Geschichte seit Beginn der visuellen Revolution auf die Spur zu kommen. Visual History bedarf daher – ähnlich wie die Ikonologie¹⁶⁶ – ständiger Grenzüberschreitungen, Improvisationen und der Bereitschaft zur Interdisziplinarität. William J.T. Mitchell hat ganz in diesem Sinn für eine Bildwissenschaft als »Undisziplin«, als Ort der Konvergenz und Turbulenz geworben.¹⁶⁷ Der »pictorial turn« sei »keine Antwort auf irgendetwas«. Er sei vielmehr eine Art und Weise, Fragen zu formulieren.¹⁶⁸

Die Forschungsgegenstände der Visual History sowie die neuen visuellen Präsentations- und Kommunikationstechnologien schließlich haben auch die Produktion und Präsentation von historiografischen Forschungsergebnissen nicht unberührt gelassen. Die Möglichkeiten des World Wide Web beginnen die Formen des Forschens, des Arbeitens und des Kommunizierens sowie die Quellenbasis von Historikern zu verändern. Power-Point-Präsentationen und Note-Book-Unis offerieren neue Möglichkeiten des visuell gestützten Lernens und Lehrens sowie der Strukturierung und Präsentation von Forschungsergebnissen. Sichtbar werden neue Publikationsmöglichkeiten jenseits bzw. im Verbund mit den traditionellen historiografischen Veröffentlichungsformen.

Der Begriff Visual History umschreibt somit drei Ebenen: die Erweiterung der Untersuchungsobjekte der Historiker in Richtung der Visualität von Geschichte und der Historizität des Visuellen, das breite Spektrum der Erkenntnismittel im Umgang mit visuellen Objekten sowie schließlich die neuen Möglichkeiten der Produktion und Präsentation der Forschungsergebnisse.

Die Beiträge dieses Bandes möchten einen Querschnitt der neuen historiografischen Beschäftigung mit Bildern liefern. Alle Aufsätze konzentrieren sich thematisch auf das 19. und 20. Jahrhundert. Sie folgen unterschiedlichen Begriffen; sie sind von unterschiedlichen methodischen Ansätzen inspiriert. Anders als in etlichen themenverwandten Publikationen handelt es sich nicht um theoretische Abhandlungen oder Postulate, sondern um beispielhafte materialgesättigte Analysen, die die Möglichkeiten und Grenzen einer Visual History ausloten und motivieren sollen, sich mit Fragen der Visualität der Geschichte auseinander zu setzen. Insbesondere geht es darum, das *Mehr* zu bestimmen, das die Beschäftigung mit Bildern gegenüber traditionellen Textquellen auszeichnet.

Etliche Beiträge weisen auf Probleme und Schwierigkeiten einer Visual History hin, dies mindestens in drei Bereichen: 1) Die Fokussierung auf das stehende Bild in Form vor allem der Fotografie, des Plakats und der Karikatur im Unterschied zu den laufenden Bildern des Films und den neuen elektroni-

schen Bildern des Internet spiegelt den derzeit noch immer wichtigsten Schwerpunkt der Beschäftigung der deutschen Historiker und Historikerinnen mit Bildern wider. Wenn es vermutlich auch richtig ist, worauf Susan Sontag immer wieder verwiesen hat, dass es besonders das »stehende« Bild ist, das sich in die Festplatte des Gedächtnisses einbrennt, so avancieren daneben doch auch die »laufenden« Bilder sowie schließlich auch die elektronischen Bilder des World Wide Web zu immer bedeutsameren Faktoren politischer Inszenierungen sowie visueller Erinnerungs- und Geschichtspolitik. Hier hat die deutsche Geschichtswissenschaft zweifellos einen erheblichen Nachholbedarf. 2) Deutlich wird weiterhin, dass Untersuchungen zur Rezeption und Wirkung historischer Bilder erst am Anfang stehen und das verfügbare Instrumentarium noch längst nicht ausreicht, diesen Fragen befriedigend nachzugehen. Allerdings lassen sich mit den Mitteln der historiografischen Forschung durchaus präzise die Wirkungsfelder und die Rezeptionskontexte sowie die Deutungsgeschichten einzelner Bilder rekonstruieren. 3) Der vorliegende Sammelband lässt schließlich auch erkennen, dass Publikationen einer Visual History anderer Veröffentlichungsformen neben und/oder zusätzlich zur traditionellen Publikationsform des Buches bedürfen – etwa im Verbund mit den technischen Möglichkeiten des Internet.

Als Autoren dieses Bandes konnten deutsche Historiker und Historikerinnen gewonnen werden, die sich zum Teil bereits seit langem um die Bilder der Geschichte als eigenständigen aussagekräftigen Quellen und Gegenständen der geschichtswissenschaftlichen Forschung bemühen. Für ihre Bereitschaft, sich an diesem Band zu beteiligen und sich auf die üblichen restriktiven Vorgaben eines solchen Unternehmens einzulassen, möchte ich mich ganz herzlich bedanken.

Mein Dank gilt außerdem dem Rektorat der Universität Flensburg sowie der Fördergesellschaft der Universität Flensburg, die durch einen Druckkostenzuschuss die Drucklegung dieses Bandes mit ermöglichten.

Flensburg, im März 2006

Gerhard Paul

Anmerkungen

* Für Anregungen und Kritik danke ich Herrn Christoph Hamann (Berlin) und Prof. Dr. Frank Kämpfer (Hamburg).

1 William J. T. Mitchell, *Der Pictorial Turn*, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40.

2 David Gugerli, *Sozialtechnische Evidenzen. Der »pictorial turn« als Chance für die Geschichtswissenschaft*, in: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte* 6 (1999) 3, S. 131–159; ähnlich Bernd Roeck, *Visual turn? Kulturgeschichte und ihre Bilder*, in: *Geschichte und Gesellschaft* (= GG) 29 (2003), S. 294–315.

3 Axel Schildt, *Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit*, in: GG 27 (2001), S. 177.

4 Martina Heßler, *Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft. Neue Herausforderungen für die Forschung*, in: GG 31 (2005) 2, S. 266.

5 Siehe Gerhard Jaritz (Red.), *Pictura quasi Fictura. Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Wien 1996.

6 *Zur Geschichte der Historischen Bildforschung in Deutschland* Frank Kämpfer, *Ikonographie – Imaginarium. Anfänge und Prinzipien bildkundlicher Forschung*, in: Ders., *Propaganda (20th Century Imaginarium Vol. 1)*, Hamburg 1997, S. 8–19; Jens Jäger, *Geschichtswissenschaft*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a. M. 2005, S. 187 ff.; Ders. / Martin Knauer, *Historische Bildforschung oder »Iconic Turn« – das ungeklärte Verhältnis der Geschichtswissenschaft zu Bildern*, in: Nicole Wachter / Elke Huwiler (Hg.), *Integration des Widerläufigen*, Münster 2004, S. 211–221.

7 Heike Talkenberger, *Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 21 (1994), S. 289–313.

8 Irmgard Wilharm, *Geschichte, Bilder und die Bilder im Kopf*, in: Dies., *Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle*, Pfaffenweiler 1995, S. 9.

9 Habbo Knoch, *Renaissance der Bildanalyse in der Neuen Kulturgeschichte*, in: *Die Sichtbarkeit der Geschichte. Beitrag zu einer Historiographie der Bilder*, hg. für H-Arthist und H-Soz-u-Kult von Matthias Bruhn / Karsten Borgmann (*Historisches Forum* Bd. 5), Berlin 2005; [http://edoc-hu-berlin.de/e_histfor/5](http://edoc.hu-berlin.de/e_histfor/5)

10 Peppino Ortoleva, *Photographie und Geschichtswissenschaft*, in: *Photographie und Gesellschaft* 1 (1989), S. 5–13.

11 Brigitte Tolkemitt, *Einleitung*, in: Dies. / Rainer Wohlfeil (Hg.), *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, Berlin 1991, S. 9.

12 *Der Archivar. Mitteilungsblatt für das deutsche Archivwesen* 28 (1975).

13 Friedrich P. Kahlenberg, *Zur Methodologie der Kritik und Auswertung audiovisuellen Archivgutes als Geschichtsquelle*, ebd., Sp. 50–52; Ders., *Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel »Andalusische Nächte«*, in: Heinz Boberach / Hans Booms (Hg.), *Aus der Arbeit des Bundesarchivs. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und Zeitgeschichte*, Boppard am Rhein 1977, S. 511–532; Peter Bucher, *Die Bedeutung des Films als historische Quelle. »Der ewige Jude« (1940)*, in: Heinz Duchardt / Manfred Schlenke (Hg.), *Festschrift für Eberhard Kessel zum 75. Geburtstag*, München 1982, S. 300–329; Ders., *Der Film als Quelle. Audiovisuelle Quellen in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft*, in: *Der Archivar* 41 (1988), Sp. 498–524; Ders., *Die Wochenschau als Propagandainstrument in der Weimarer Republik*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* (=GWU) 41 (1990), S. 329–336.

14 Manfred Hagen, *Das politische Plakat als zeitgeschichtliche Quelle*, in: GG 5 (1979), S. 412–436; Ders., *Film- und Foto-Quellen zum 17. Juni 1953. Zur methodologischen Grundlegung neuer zeithistorischer Editionsverfahren*, in: Peter Schumann (Red.): *Bericht über die 37. Versammlung deutscher Historiker in Bamberg* 12. bis 16. Oktober 1988, Stuttgart 1990, S. 217–220. Zur Geschichte des Plakats und den Möglichkeiten der Plakatanalyse siehe den Beitrag von Michael Sauer in diesem Band.

15 Detlef Hoffmann, *Private Fotos als Geschichtsquelle*, in: *Fotogeschichte* 2 (1982) 6, S. 49–58; Ders., *Fotografie als historische Quelle*, dtv. 5 (1985) H.15, S. 3–14; Diethart Kerbs, *Mit Fotos arbeiten*, in: Hannes Heer / Volker Ullrich (Hg.), *Geschichte entdecken. Erfahrungen und Projekte der neuen Geschichtsbewegung*, Reinbek 1985, S. 323–330; Sigrid Jacobeit, *Bild und Alltag. Zur historischen Aus-*

sage von Bildquellen, in: *Journal für Geschichte* (1986) 3, S. 32–39; Wolfgang Ruppert, Photographien als sozialgeschichtliche Quellen, in: *Geschichtsdidaktik* 11 (1986), S. 62–76; Klaus-Peter Heß, Film und Geschichte. Kritische Einführung und Literaturüberblick, in: *Film Theory* 13 (1986), S. 195–226; Peter Stettner, Film – das ist Geschichte, 24mal die Sekunde. Überlegungen zum Film als historischer Quelle und Darstellung von Geschichte, in: *Geschichtswerkstatt* 17 (1989), S. 13–20; Rolf Aurich, Film in der deutschen Geschichtswissenschaft, *dto.*, S. 54–66.

16 Siehe u.a. Rudolf W. Keck, Die Entdeckung des Bildes durch die Pädagogik. Oder: Pädagogikgeschichte als Bildgeschichte, in: Heinrich Kanz (Hg.), *Bildungsgeschichte als Sozialgeschichte*. Festschrift zum 60. Geburtstag von Franz Pöggeler, Frankfurt a. M. 1986, S. 81–124; Ders., Das Bild als Quelle pädagogisch-historiographischer Forschung, in: *Informationen zur erziehungs- und bildungshistorischen Forschung* 32 (1988), S. 13–53.

17 Schumann.

18 Diethart Kerbs, Methoden und Probleme der Bildquellenforschung, in: Ders., *Revolution und Fotografie*. Berlin 1918/19, Berlin 1989, S. 241–262.

19 Rainer u. Trude Wohlfeil, Das Landsknecht-Bild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Manfred Messerschmidt u.a. (Hg.), *Militärsgeschichte. Probleme–Thesen–Wege*, Stuttgart 1982, S. 81–99; Dies., Landsknechte im Bild. Überlegungen zur »Historischen Bildkunde«, in: Peter Blickle (Hg.), *Bauer, Reich und Reformation*. Festschrift für Günther Franz zum 80. Geburtstag, Stuttgart 1982, S. 104–119; Rainer Wohlfeil, Das Bild als Geschichtsquelle, in: *Historische Zeitschrift* 243 (1986), S. 91–100.

20 Rainer Wohlfeil, Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde, in: *Tolkemitt / Wohlfeil*, S. 18 f.

21 Talkenberger, Von der Illustration zur Interpretation.

22 Ebd., S. 312.

23 Ebd., S. 313.

24 Dies., Historische Erkenntnis durch Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde, in: Hans-Jürgen Goertz (Hg.), *Geschichte. Ein Grundkurs*, Reinbek 1998, S. 83–98.

25 Talkenberger, Von der Illustration zur Interpretation, S. 291.

26 Klaus Herding / Rolf Reichardt, *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt a. M. 1989; Hans-Jürgen Lüsebrink / Rolf Reichardt, »Kauft schöne Bilder, Kupferstiche...« *Illustrierte Flugblätter und französisch-deutscher Kulturtransfer 1600–1830*, Mainz 1996.

27 Dies., Die »Bastille«. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit, Frankfurt a. M. 1990.

28 Talkenberger, Von der Illustration zur Interpretation, S. 312.

29 So bei Michael Sauer, *Bilder im Geschichtsunterricht. Typen – Interpretationsmethoden – Unterrichtsverfahren*, Seelze-Velber 2000, S. 11 ff.

30 So etwa bei Michael Maurer, in: Ders. (Hg.), *Aufriß der Historischen Wissenschaften*, Bd. 4: *Quellen*, Stuttgart 2002, S. 402–426; Rolf Reichardt, *Bild- und Mediengeschichte*, in: Joachim Eibach / Günther Lottes (Hg.), *Kompass der Geschichtswissenschaft. Ein Handbuch*, Göttingen 2002, S. 219–230.

31 Jacques Le Goff, *Phantasie und Realität des Mittelalters*, Stuttgart 1990, S. 12; Evelyne Patlagean, *L'histoire de l'imaginaire*, in: Jacques Le Goff / Roger Chartier / Jacques Revel (Hg.), *La nouvelle histoire*, Paris 1978, S. 249–269.

32 Norman Bryson u.a. (Hg.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hanover 1994; Ron Burnett, *Cultures of Vision. Images, Media and the Imaginary*, Bloomington 1995; Nicholas Mirzoeff (Hg.), *The Visual Culture Reader*, London 1998; Ian Heywood / Barry Sandywell (Hg.), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, London 1999; Tom Holert, *Kulturwissenschaft / Visual Culture*, in: *Sachs-Hombach*, S. 226–235.

33 William J.T. Mitchell, *Interdisziplinarität und visuelle Kultur*, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M. 2003, S. 43.

34 Ebd., S. 49.

35 Siehe Ders., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago-London 1987.

36 Vicki Goldberg, *The Power of Photography. How photographs changed our lives*, New York 1991.

37 Timothy A. Corrigan, *A Cinema Without Walls. Movies and Culture after Vietnam*, New York 1991.

38 David Hackett Fischer, *Liberty and Freedom. A Visual History of America's Founding Ideas*, Oxford 2004.

39 Ardis Cameron (Hg.), *Looking for America. The Visual Production of Nation and People*, Malden Mass. 2005.

40 Bonnie Brennen / Hanno Hardt (Hg.), *Picturing the Past. Media, History, and Photography*, Urbana-Chicago 1999.

41 Gottfried Korff, *Rote Fahnen und Tableaux Vivants. Zum Symbolverständnis der deutschen Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert*, in: Albrecht Lehmann (Hg.), *Studien zur Arbeiterkultur*, Münster 1984, S. 103–140; Ders., *Rote Fahnen und geballte Faust. Zur Symbolik der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik*, in: Dietmar Petzina (Hg.), *Fahnen, Fäuste, Körper. Symbolik und Kultur der Arbeiterbewegung*, Essen 1986, S. 27–60.

42 Thomas Balistier, *Gewalt und Ordnung. Kalkül und Faszination der SA*, Münster 1989.

43 Eike Hennig in der Einleitung zu Martin Loiperdinger, *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagsfilm »Triumph des Willens« von Leni Riefenstahl*, Opladen 1987, S. 4.

44 Loiperdinger.

45 Gerhard Paul, »Deutsche Mutter – heim zu Dir!«. Warum es misslang, Hitler an der Saar zu schlagen. Der Saarkampf 1933–35, Köln 1984; Ders., *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn 1990; Ders. / Ralph Schock, *Saargeschichte im Plakat 1918–1957*, Saarbrücken 1987.

46 Richard Albrecht, *Symbolkampf in Deutschland 1932: S. Tschachotin und der Symbolkrieg der drei Pfeile gegen den Nationalsozialismus als Episode im Abwehrkampf der Arbeiterbewegung gegen den Faschismus in Deutschland*, in: *IWK 22* (1986), S. 498–533; Diethart Kerbs / Henrick Stahr (Hg.), *1932 – das letzte Jahr der Weimarer Republik. Politik, Symbole, Medien*, Berlin 1992.

47 Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München 1991; Ders., *Der nationalsozialistische Staat im Bild*, in: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, Bonn 1997, S. 103–117.

48 Rüdiger Voigt (Hg.), *Politik der Symbole / Symbole der Politik*, Opladen 1989; Herfried Münkler, *Politische Bilder. Politik der Metaphern*, Frankfurt a. M. 1994.

49 Rudolf Herz / Martin Loiperdinger / Ulrich Pohlmann (Hg.), *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*, München 1995.

50 Kerbs, *Revolution und Fotografie*; Rudolf Herz / Dirk Halfbrodt, *Revolution und Fotografie. München 1918/19*, München 1988.

51 Michael Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1997.

52 Elisabeth von Hagenow, *Politik und Bild. Die Postkarte als Medium der Propaganda (Ausstellungskatalog)*, Hamburg 1994.

53 Siehe Patrick H. Hutton, *History as an Art of Memory*, Hanover 1992.

54 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992; Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

55 Zum letzten Stand siehe Günther Oesterle (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005, dort insbesondere Marcus Sandl, *Historizität der Erinnerung / Reflexivität des Historischen. Die Herausforderung der Geschichtswissenschaft durch die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung*, S. 89–120.

56 Siehe etwa Harald Welzer, *Das Gedächtnis der Bilder. Eine Einleitung*, in: Ders. (Hg.), *Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus*, Tübingen 1995, S. 8; Ders. (Hg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg 2001.

57 Norbert Haase / Stefi Jersch-Wenzel / Hermann Simon (Hg.), *Die Erinnerung hat ein Gesicht. Fotografien und Dokumente zur nationalsozialistischen Judenverfolgung in Dresden 1933–1945*, Leipzig 1998; siehe auch Norbert Haase, *Geschichte dokumentarischer Photos als Gegenstand gedenkstättenpädagogischer Veranstaltungen*, <http://www.ghwk.de/deut/tagung/haase.htm>.

58 Klaus Hesse / Philipp Sprenger, *Vor aller Augen. Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz*, Essen 2002.

59 Als Beispiele seien genannt Jürgen Hannig, *Bilder, die Geschichte machen. Anmerkungen zum Umgang mit »Dokumentarfotos« in Geschichtslehrbüchern*, in: *GWU 40* (1989), S. 10–31; Hans-Jürgen Pandel / Gerhard Schneider (Hg.), *Handbuch Medien im Geschichtsunterricht*, Schwalbach i.Ts. 1999;

Hans-Jürgen Pandel, *Bildinterpretation*, Schwalbach i. Ts. 2006, sowie diverse Themenhefte und Aufsätze in *GWU, Praxis Geschichte und Geschichte lernen*.

60 Ausführlich zum Spektrum dieser Ansätze Marion G. Müller, *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*, Konstanz 2003, S. 121 ff.

61 Frank Kämpfer, »Der Rote Keil«. *Das politische Plakat. Theorie und Geschichte*, Berlin 1985.

62 Ders., *Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, bildkundliche Essays*, (20th Century Imaginarium Vol. 1), Hamburg 1997.

63 Dto. Vol. 2: *Propaganda. Von der Macht des Wortes zur Macht der Bilder* (1998); Vol. 3: *Pressephotographie und Informationskontrolle im Ersten Weltkrieg* (1999); Vol. 4: *Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg* (2000).

64 Alf Lüdtke, »Ehre der Arbeit«: *Industriearbeiter und Macht der Symbole. Zur Reichweite symbolischer Orientierungen im Nationalsozialismus*, in: Klaus Tenfelde (Hg.), *Arbeiter im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1991, S. 343–392; Ders., *Porträts der Belegschaft. Bilder der Arbeit*, in: Klaus Tenfelde (Hg.), *Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter*, München 1. Aufl. 1994, S. 67–87, 329–332; Ders., *Industriebilder – Bilder des Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre*, in: Wilharm, S. 47–92.

65 Ders., *Industriearbeit in historischen Fotografien. Zu den Chancen einer »visuellen Geschichte«*, in: *Journal für Geschichte* (1986) 3, S. 25–31.

66 Tenfelde, *Bilder von Krupp*.

67 Bodo von Dewitz, »Die Bilder sind nicht teuer und ich werde Quantitäten davon machen lassen!« *Zur Entstehungsgeschichte der Graphischen Anstalt*, ebd., S. 41–66.

68 Lüdtke, *Gesichter der Belegschaft*, ebd., S. 67–88.

69 Klaus Tenfelde, *Geschichte und Fotografie bei Krupp*, ebd., S. 305–320.

70 Ders., *Einführung*, ebd., S. 10.

71 Jens Jäger, *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung*, Tübingen 2000.

72 Ebd., S. 65 ff.

73 Ebd., S. 11 f.

74 Ebd., S. 36.

75 Thomas Lindenberger, *Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien*, in: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 1 (2004) 1, S. 78 f.

76 Dto. 1 (2004) 1, S. 6.

77 Werner Faulstich, *Die Geschichte der Medien*, 4 Bde., Göttingen 1996–2002; Jürgen Wilke, *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 2000; Jochen Hörisch, *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt a. M. 2001; Lorenz Engell / Joseph Vogl (Hg.), *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographie*, Weimar 2001; Helmut Schanze (Hg.), *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001; Knut Hickethier, *Mediengeschichte*, in: Gebhard Rusch (Hg.), *Einführung in die Medienwissenschaft. Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen*, Wiesbaden 2002, S. 171–207.

78 Siehe den konzisen Überblick von Jäger, *Photographie*, S. 89 ff.; Karin Hartewig, *Fotografien*, in: Maurer (Hg.), *Aufriß der Historischen Wissenschaften*, Bd. 4: *Quellen*, S. 427–448.

79 Siehe <http://www.fotogeschichte.info/>

80 Hans J. Scheurer, *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks*, Köln 1987.

81 Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München-Wien 1989.

82 Ulrike Hicks, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999.

83 Zusammenfassend Klaus Kreimeier, *Mediengeschichte des Films*, in: Schanze, S. 425–454; Joan Bleicher, *Mediengeschichte des Fernsehens*, ebd., S. 490–518.

84 So auch das Urteil von Fabio Crivellari / Marcus Sandl, *Die Medialität der Geschichte. Forschungsstand und Perspektiven einer interdisziplinären Zusammenarbeit von Geschichts- und Medienwissenschaften*, in: *Historische Zeitschrift* 277 (2003), S. 632.

85 Günter Riederer, *Den Bilderschatz heben – Vom schwierigen Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Film*, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 31 (2003), S. 18.

86 Beispiele für solche »inhaltestischen« Untersuchungen sind etwa Thomas Heimann, *Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945–1990)*, Köln 2005; Ulrike Bartels, *Die Wochenschau im Dritten Reich. Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte*, Frankfurt a. M. 2004; Christiane Fritsche, *Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren*, München 2003.

87 David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge 1989; Kirsten Thompson / David Bordwell, *Film History. An Introduction*, New York 1994.

88 Ausnahmen im Bereich der historiografischen Fernsehanalyse bilden etwa Frank Bösch, *Das ›Dritte Reich‹ ferngesehen: Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation*, in: *GWU* 50 (1999), S. 204–220; Wulf Kansteiner, *Ein Völkermord ohne Täter? Die Darstellung der ›Endlösung‹ in den Sendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens*, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 31 (2003), S. 253–286; oder für den Bereich des Filmes diverse Beiträge in Bernhard Chiari u.a. (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003.

89 Knut Hiecktherier u.a. (Hg.), *Der Film in der Geschichte*, Berlin 1997, S. 8 f.

90 Siehe etwa die Beiträge in dem Tagungsband des Konstanzer Sonderforschungsbereichs »Norm und Symbol« von Fabio Crivellari u.a. (Hg.), *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004, hier besonders die Einleitung der Herausgeber: *Die Medialität der Geschichte und die Historizität der Medien*, S. 9–45; ebenso Crivellari / Sandl.

91 Siehe etwa Jörg Requate, *Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse*, in: *GG* 25 (1999) 1, S. 5–32; Schildt.

92 So bereits die Kritik an Rainer Wohlfeils Begriff des »historischen Dokumentensinns« von Martin Knauer, »Dokumentensinn« – »historischer Dokumentensinn«. Überlegungen zu einer historischen Ikonologie, in: *Tolkemitt / Wohlfeil*, S. 37–47; ähnlich Schildt, S. 179, für die Auseinandersetzung der Geschichtswissenschaft mit dem Thema Medien insgesamt.

93 Horst Bredekamp, *Bildakte als Zeugnis und Urteil*, in: *Monika Flacke* (Hg.), *Mythen der Nationen. 1945–Arena der Erinnerungen*, Mainz 2004, Bd. 1, S. 29 f.

94 Heßler, S. 272.

95 Michael Wildt, *Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes*, Hamburg 2002.

96 Siehe Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

97 Ausführlich zum aktuellen Umgang der Geschichtswissenschaft mit dem Medium Film siehe den Beitrag von Günter Riederer in diesem Band.

98 Jürgen Hannig, *Wie Bilder »Geschichte machen«*. Dokumentarphotographie und Karikatur, in: *Geschichte lernen* 1 (1988) 5, S. 49–53.

99 Rainer Rother (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991.

100 Heßler, S. 291.

101 Alf Lüdtke, *Kein Entkommen? Bilder-Codes und eigen-sinniges Fotografieren; eine Nachlese*, in: *Karin Hartewig / Alf Lüdtke* (Hg.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat*, Göttingen 2004, S. 227.

102 So etwa Christoph Cornelissen / Lutz Klinkhammer / Wolfgang Schwentker (Hg.), *Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945*, Frankfurt a. M. 2003.

103 So auch der Sammelband von Christina Jostkleigewe u.a. (Hg.), *Geschichtsbilder. Konstruktion – Reflexion – Transformation*, Köln 2005.

104 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1983, Bd. 1, S. 596.

105 Eine mustergültige Analyse an der »Schnittstelle von Bildanalyse, Inszenierung, Memorialität und Erinnerungskultur« liefert jetzt: *Jost Dülffer, Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Ein Beitrag zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945*, erscheint in: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 3 (2006).

106 Frank Becker, *Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit Deutschlands 1864–1913*, München 2001. Siehe den Beitrag von Frank Becker in diesem Band.

107 Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998.

108 Dies., *How to bridge the gap? Überlegungen zu einer fotografischen Sprache des Gedenkens*, in:

Insa Eschebach u.a. (Hg.), *Die Sprache des Gedenkens. Zur Geschichte der Gedenkstätte Ravensbrück 1945–1995*, Berlin 1999, S. 108–119; Dies., »Auschwitz in der Paulskirche«. Erinnerungspolitik in Fotoausstellungen der sechziger Jahre, Marburg 2000.

109 Knoch, *Die Tat als Bild*; Ders., *Die Grenzen des Zeigbaren. Fotografien der NS-Verbrechen und die westdeutsche Gesellschaft 1955–1965*, in: Sven Kramer (Hg.), *Die Shoah im Bild*, München 2003, S. 87–116. Siehe den Beitrag von Habbo Knoch in diesem Band.

110 Knoch, *Die Tat als Bild*, S. 29.

111 Bernd Kleinhans, in: http://shoa.de/rezensionen/kleinhans_knoch_030707.html

112 Christoph Hamann, *Bilderwelten und Weltbilder. Fotos, die Geschichte(n) mach(t)en*, Berlin 2001; siehe auch Ders.: »Die Wendung aufs Subjekt«: Zum Foto des Jungen aus dem Warschauer Ghetto, in: *GWU 12* (2000), S. 727–741; Ders.: Schnappschuss und Ikone: Das Foto von Peter Fechtlers Fluchtversuch 1962, in: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History 2* (2005), S. 292–299; online: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Hamann-2>–2005. Siehe auch den Beitrag von Christoph Hamann in diesem Band.

113 Gerhard Paul, *Bilder des Krieges/Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004; in Fortsetzung: Ders., *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der »Operation Irakische Freiheit«*, Göttingen 2005. Aus dem Kontext dieser Studien siehe auch: Ders., *Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg*, in: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History 2* (2005) 2, S. 224–245, sowie den Beitrag über die »Mushroom Clouds« in diesem Band.

114 Siehe Jäger, *Photographie*, S. 12.

115 Siehe Rainer Wohlfeil, Vorwort, in: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hg.), *Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg*, Frankfurt a. M. 2003, S. 6.

116 Siehe Matthias Rogg, *Landknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten. Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts*, Paderborn 2002.

117 Siehe Katja Protte, *Auf der Suche nach dem Staatsbürger in Uniform. Frühe Ausbildungs- und Informationsfilme der Bundeswehr*, in: Chiari u.a., S. 569–610; Thorsten Loch, *Das Bild des Soldaten in der Nachwuchswerbung der Bundeswehr 1956–1979*, unveröff. Diss. Hamburg 2006; Ders., *Die Historische Bildkunde in der Militärgeschichtsschreibung: Das frühe Soldatenbild in der Freiwilligenwerbung der Bundeswehr von 1956*, in: Rudolf W. Keck u.a. (Hg.), *Erziehungs- und kulturgeschichtliche Bildforschung. Einblicke – Erfahrungen – Horizonte*, Hohengehren (im Erscheinen).

118 Bislang unveröffentlicht die Dissertationsschrift von Daniel Uziel, *Army, War, Society and Propaganda. The Propaganda Troops of the Wehrmacht and the German Public 1938–1998*, Hebrew University of Jerusalem 2001.

119 Wolfgang Schmidt, »Maler an die Front«. Zur Rolle der Kriegsmaler und Pressezeichner der Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg, in: Rolf-Dieter Müller / Hans-Erich Volkmann (Hg.), *Die Wehrmacht. Mythos und Realität*, München 1999, S. 634–684.

120 Jörg Duppler, Vorwort, in: Chiari u.a., S. IX.

121 Arbeitskreis Historische Bildforschung.

122 So etwa den Sammelband von Harro Segeberg (Hg.), *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*, Paderborn 2004, oder die Studien von Paula Diehl, *Macht – Mythos – Utopie. Die Körperbilder der SS-Männer*, Berlin 2005; Dies. (Hg.), *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, Paderborn 2006.

123 So etwa Petra Maria Schulz, *Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik*, Münster 2004, und aus der Perspektive der Fotogeschichte Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Dresden 2003.

124 Stefan Wolle, *Die Diktatur der schönen Bilder. Zur politischen Ikonographie der SED-Diktatur*, in: *Deutsche Fotografie*, S. 177.

125 Dieter Vorsteher (Hg.), *Parteiauftrag: Ein Neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR* (Ausstellungskatalog), Berlin 1997.

126 Hartewig / Lüdtke.

127 Siehe den Überblick bei Heßler.

128 David Gugerli / Barbara Orland (Hg.), *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich 2002.

129 Ähnlich auch Martina Heßler (Hg.), *Konstruierte Sichtbarkeiten. Bilder von Wissenschaft und Technik seit der Frühen Neuzeit*, München 2006.

130 Barbara Duden, *Die Anatomie der Guten Hoffnung. Bilder vom ungeborenen Menschen 1500–1800*, Frankfurt a.M. 2003; Dies., *Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Mißbrauch des Begriffs Leben*, München 1994.

131 Astrid Deilmann, *Bild und Bildung. Fotografische Wissenschafts- und Technikberichterstattung in populären Illustrierten der Weimarer Republik (1919–1932)*, Osnabrück 2004; Dies., *Nationale Orientierung und Möglichkeitssinn. Technik- und Wissenschaftsfotografie in Illustrierten am Beispiel Luftfahrt in *Berliner Illustrierter Zeitung* und *Kölnischer Illustrierter Zeitung* 1919–1932*, in: Diethart Kerbs / Walter Uka (Hg.), *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*, Bönen 2004, S. 97–111.

132 Ulrike Mietzner / Ulrike Pilarczyk, *Fotografien als Quellen in der erziehungswissenschaftlichen und historischen Forschung*, in: *Historiographie der Bilder (Historisches Forum Bd. 5)*, 2005 (<http://hsokult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=394&type=diskussionen>).

133 Ulrike Pilarczyk / Ulrike Mietzner, *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*, Bad Heilbrunn 2005.

134 Dies., *Fahnenappell - Entwicklungen und Wirkungen eines Ordnungsrituals. Fotografie als Quelle in der bildungsgeschichtlichen Forschung*, in: *Fotogeschichte 17 (1997) H. 66*, S. 57–63; Ulrike Pilarczyk, *Blick-Beziehungen. Generationsverhältnisse in Fotografien*, in: Yvonne Ehrenspeck / Burkhard Schäffer (Hg.), *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*, Opladen 2003, S. 309–324; Ulrike Mietzner / Kevin Myers / Nick Peim (Hg.), *Visual History. Images of Education*, Bern 2005.

135 Ergebnisse dieses Projektes in Ulrike Mietzner / Ulrike Pilarczyk, *Religiöse Motive in der zionistischen Bildkultur Palästinas und Israels*, in: Christoph Wulf u.a. (Hg.), *Formen des Religiösen. Pädagogisch-anthropologische Annäherungen*, Weinheim 2004, S. 257–272.

136 Ulrike Pilarczyk, *Fotografie als gemeinschaftstiftendes Ritual. Bilder aus dem Kibbuz*, in: Christoph Wulf / Jörg Zirkas (Hg.), *Rituelle Welten*, Berlin 2003, S. 621–640, hier S. 629.

137 Cord Pagenstecher, *Der bundesdeutsche Tourismus. Ansätze zu einer Visual History. Urlaubsprospekte, Reiseführer, Fotoalben 1950–1990*, Hamburg 2003.

138 Ebd., S. 479.

139 Siehe den Beitrag von Cord Pagenstecher in diesem Band.

140 Stefan Schweizer, *Geschichtsdeutung und Geschichtsbilder. Visuelle Erinnerungs- und Geschichtskultur in Kassel 1866–1914*, Göttingen 2004.

141 Paul Burgard, *Die Sprache der Bilder*, in: Ludwig Linsmayer (Hg.), *Der 13. Januar. Die Saar im Brennpunkt der Geschichte, Saarbrücken o.J. (2004)*, S. 112–217.

142 Hartewig, *Fotografien*, S. 439.

143 <http://www.uni-giessen.de/erinnerungskulturen/home/teilprojekte.php>

144 <http://www.philit.uni-koeln.de/itprojekte.php>; siehe auch den Beitrag von Jens Jäger in diesem Band.

145 http://www.uni-weimar.de/medien/kuenstlichewelten/forschung/forschung_kolleg.htm

146 <http://www.fritz-thyssen-stiftung.de/>

147 Cameron, *Looking for America*.

148 Susanne Regener, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999; Dies., *Vom Sprechenden zum Stummen Bild. Zur Geschichte der psychiatrischen Fotografie*, in: Marianne Schuller u.a. (Hg.), *BildKörper: Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*, Hamburg 1998, S. 185–210.

149 Jens Jäger, *»Erkennungsdienstliche Behandlung« – zur Inszenierung polizeilicher Identifikationsmethoden um 1900*, in: Jürgen Martschukat / Steffen Patzold (Hg.), *Geschichtswissenschaft und der »performative turn«: Ritual, Inszenierung, »performance« vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Wien 2003, S. 207–228; Ders., *Photography: A Means of Surveillance? Judicial Photography 1850 to 1900*, in: *Crime, History and Societies 5 (2001)*, S. 27–51; Ders., *Unter Javas Sonne. Photographie und europäische Tropenerfahrung im 19. Jahrhundert*, in: *Historische Anthropologie 4 (1996)*, S. 79–92.

150 Henrick Stahr, *Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus: Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter 1919–1939*, Hamburg 2004; Ders., *Koloniales Bewusstsein im Fotojournalismus der Weimarer Republik: Die Darstellung von Schwarzen in deutschen Wochenillustrierten*, in: Kerbs / Uka (Hg.), *Fotografie und Bildpublizistik*, S. 81–95.

151 Oliver Näpel, *Geschichte des »Fremden« – »fremde« Geschichte: Identität und Alterität durch visuelle Fremdheitskonstruktionen von Ethnien und Historie – ein ikonographischer Vergleich*, unveröff. Diss. Münster 2003.

152 Siehe den Forschungsüberblick bei Jäger, *Photographie*, S. 128 ff.

153 Eine Ausnahme bildet Karin Hartewig, *Das Auge der Partei. Fotografie und Staatssicherheit*, Berlin 2004; eine vergleichbare Arbeit etwa zur Gestapo-Fotografie fehlt völlig.

154 Siehe hierzu den Beitrag von Klaus Hesse in diesem Band.

155 Siehe Michael F. Scholz, *Comics – eine neue historische Quelle*, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 38 (1990), S. 1004–1010; aus geschichtsdidaktischer Perspektive Hans-Jürgen Pandel, *Comics. Gezeichnete Narrativität und gedeutete Geschichte*, in: Ders. / Schneider, S. 339–364, exemplarisch die Untersuchung von Näpel zur visuellen Konstruktion des Fremden im Comic, sowie zur Karikatur: Hans-Jürgen Pandel, *Karikaturen. Gezeichnete Kommentare und visuelle Leitbilder*, ebd., S. 255–276, sowie exemplarisch die Untersuchungen von Susanne Peters, *Ansichten eines Kaisers – Wilhelm II. in der deutschen Karikatur. Eine Studie zur Mentalität im Wilhelminischen Zeitalter*, St. Katharinen 2003. Siehe in diesem Band den Beitrag von Bernd Fulda zu den Karikaturen Hans Schweitzers.

156 Siehe so etwa die Arbeiten von Eduard Fuchs, 1848 in der *Karikatur*, München 1898; Ders., *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit*, 3 Bde., Berlin 1901–1904; Ders., *Der Weltkrieg in der Karikatur*. Bd. 1: *Bis zum Vorabend des Weltkrieges*, München 1916; Ders., *Die Juden in der Karikatur*, München 1921, sowie von Friedrich Wendel, *Der Sozialismus in der Karikatur. Von Marx bis Macdonald. Ein Stück Kulturgeschichte*, Berlin 1924; Ders., *Das 19. Jahrhundert in der Karikatur*, Berlin 1925.

157 Carolin Brothers, *War and Photography. A cultural history*, London-New York 1997.

158 Siehe etwa die beiden bei Frank Kämpfer an der Universität Münster angefertigten Dissertationen von Andreas Fleischer, *»Feind hört mit!« Propagandakampagnen des Zweiten Weltkrieges im Vergleich*, Münster 1994, und von Thilo Eisermann, *Pressephotographie und Informationskontrolle im Ersten Weltkrieg (20th Century Imaginarium Vol. 3)*, Hamburg 2000.

159 Im deutschsprachigen Raum bzw. von deutschsprachigen Historikern ist dieser Begriff bislang eher selten benutzt worden, so von Cord Pagenstecher in seinem Buch: *Der bundesdeutsche Tourismus, von Ulrich Keller in seiner mustergültigen Bildgeschichte des Krim-Krieges: The Ultimate Spectacle. A Visual History of the Crimean War*, Amsterdam 2001, sowie neuerdings bei Mietzner u.a. in ihrem Buch: *Visual History*.

160 Gerhard Jagschitz, *Visual History*, in: *Das audiovisuelle Archiv* Nr.29/30 (1991), S. 23–51.

161 Ebd., S. 24.

162 Ebd., S. 46.

163 So Martina Heßler in diesem Band.

164 So auch Pagenstecher, S. 482, und Rainer Gries / Volker Ilgen / Dirk Schinkelbeck, *»Ins Hirn der Masse kriechen!« Werbung und Mentalitätsgeschichte*, Darmstadt 1995, S. 19.

165 Jagschitz, S. 39 ff.

166 Marion G. Müller, *Bilder – Visionen – Wirklichkeiten. Zur Bedeutung der Bildwissenschaft im 21. Jahrhundert*, in: Thomas Knieper / Marion G. Müller (Hg.), *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand*, Köln 2001, S. 15.

167 Mitchell, *Interdisziplinarität und visuelle Kultur*, S. 47.

168 Ders., *Der Pictorial Turn*, S. 26.