

Visual History – Bilder machen Geschichte

NADJA BRAUN

„Geschichte tritt uns entgegen als ein auf Überrest und Tradition gestützter Vorstellungskomplex von Vergangenheit, der durch das gegenwärtige Selbstverständnis und durch Zukunftserwartungen strukturiert und gedeutet wird. Nur in dieser Form haben wir Geschichte in unserer Vorstellung; sie ist eben nicht die reale Vergangenheit selbst oder ihr Abbild, sondern ein Bewusstseinskonstrukt“, heißt es bei Karl-Ernst Jeismann.¹ Der emeritierte Professor für Neuere Geschichte und Didaktik an der Universität Münster geht davon aus, „dass Geschichte nur in dieser Form existiert, nicht als Abbild vergangener Realität, sondern als ihre aus Zeugnissen erstellte, auswählende und deutende Rekonstruktion.“²

Dabei ist Geschichte natürlich immer gebunden an eine bestimmte Kultur, Zeit, Wertevorstellung etc., so dass ein Historiker nie in der Lage sein wird, vergangene Ereignisse aus der Perspektive der Handelnden heraus zu beschreiben, sondern immer nur aus seinem eigenen Erfahrungshorizont: „Geschichte ist auf eine bestimmte Weise Teil des gegenwärtigen Selbstverständnisses sowohl des einzelnen wie von Gruppen und der gesamten Gesellschaft, in dem ihre Werte, Interessen, Erwartungen und schließlich auch Handlungen gründen.“³

Das Konstrukt ‚Geschichte‘ stützt sich nun auf ganz unterschiedliche Quellen und deren Interpretation, wobei m. E. die Bildquellen eine ganz besondere Rolle spielen. Von diesen sagt Karl-Ernst Jeismann ähnlich wie Peter Burke, „dass Bilder weder eine Widerspiegelung gesellschaftlicher Realität sind noch ein Zeichensystem ohne Bezug zur gesell-

schaftlichen Realität, sondern dass sie eine Vielfalt an Positionen zwischen diesen Extremen besetzen. Sie legen Zeugnis ab von den stereotypisierten, aber graduell sich wandelnden Sichtweisen, die Individuen oder Gruppen auf die soziale Welt haben, inklusive der Welt ihrer eigenen Imagination.“⁴

Die Deutung der Vergangenheit wird also wesentlich beeinflusst durch diese Standortgebundenheit, was zur Folge hat, dass den Ereignissen aus der Retrospektive nicht selten ein ganz anderer Sinn zukommen kann. Außerdem darf nicht vergessen werden, dass sich das Konstrukt Geschichte nicht nur in Abhängigkeit von der jeweiligen Gesellschaft entwickelt, sondern sich auch stetig verändert. Laut Jan Assmann wird die Geschichte „fortwährend von den sich wandelnden Bezugsrahmen der fortschreitenden Gegenwart reorganisiert.“⁵ Auf die Bedeutung von Bezugsrahmen hat bereits der französische Soziologe Maurice Halbwachs hingewiesen, der sich in seinen Arbeiten mit dem kollektiven Gedächtnis (*mémoire collective*) beschäftigte und dabei immer wieder die soziale Bedingtheit des menschlichen Gedächtnisses, das die Basis für die Konstruktion von Geschichte liefert, betonte. So wenig wie seiner Ansicht nach das Gedächtnis außerhalb des sozialen Bezugsrahmens (*cadres sociaux*) funktionieren kann, dessen „sich die in einer Gesellschaft lebenden Menschen bedienen, um ihre Erinnerungen zu fixieren und wiederzufinden“,⁶ so wenig ist auch Geschichte unabhängig von diesen Komponenten. Doch auch das kollektive Gedächtnis ist nicht gleichbedeutend mit ‚Geschichte‘, da seine Träger jeweils zeitlich und räumlich begrenzte Gruppen sind, demzufolge kann man „die Totalität der vergangenen Ereignisse nur unter der Voraussetzung zu einem einzigen Bild zusammenstellen, daß man sie vom

1 Karl-Ernst Jeismann, Geschichtsbewusstsein als zentrale Kategorie des Geschichtsunterrichts, in: G. Niemitz (Hg.), Aktuelle Probleme der Geschichtsdidaktik, Stuttgart 1990, S. 49.

2 Karl-Ernst Jeismann, Geschichtsbewußtsein, in: K. Bergmann et al. (Hgg.), Handbuch der Geschichtsdidaktik, Seelze 41992, S. 40-43, 40.

3 Karl-Ernst Jeismann, „Geschichtsbewußtsein“ als zentrale Kategorie der Didaktik des Geschichtsunterrichts, in: ders., Geschichte und Bildung. Beiträge zur Geschichtsdidaktik und zur Historischen Bildungsforschung, hg. u. eingeleitet v. W. Jacobmeyer u. B. Schönemann, Paderborn 2000, S. 46-72, 48.

4 Peter Burke, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quelle, Berlin 2003, S. 211.

5 Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, S. 41f.

6 Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt/M. 1985, S. 121.

Gedächtnis jener Gruppen löst, die sie in Erinnerung behielten, daß man die Bande durchtrennt, durch die sie mit dem psychologischen Leben jener sozialen Milieus verbunden waren, innerhalb derer sie sich ereignet haben, und daß man nur ihr chronologisches und räumliches Schema zurückbehält. Es handelt sich nicht mehr darum, sie in ihrer Realität wiederzuerleben, sondern sie in jene Rahmen einzufügen, in die die Geschichte die Ereignisse einordnet – Rahmen, die den Gruppen selbst fremd bleiben –, und sie durch gegenseitige Gegenüberstellung zu definieren. Dies will besagen, daß die Geschichte sich vor allem für die Unterschiede interessiert und von Ähnlichkeiten absieht, ohne die es indessen kein Gedächtnis gäbe, da man sich nur an Geschehnisse erinnert, deren gemeinsamer Zug die Zugehörigkeit zu ein und demselben Bewußtsein ist.“⁷ Demzufolge beginnt für Maurice Halbwachs Geschichte erst, wenn die Traditionen, die ihren Sitz in den kollektiven Gedächtnissen haben, wegfallen.

Diese Definition von Geschichte im Hinterkopf bewahrend soll nun im Folgenden die Quellengattung ‚Bilder‘ genauer betrachtet werden. Dabei geht es insbesondere darum aufzuzeigen, dass gerade sie als essentieller Bestandteil der Geschichte betrachtet werden können, und zu erläutern, inwiefern Bildquellen sogar in der Lage sind, selbst Geschichte zu machen.

Zunächst soll jedoch kurz die Forschungsrichtung der Visual History vorgestellt werden, die es sich in den letzten Jahrzehnten zur besonderen Aufgabe gemacht hat, die Bildquellen stärker in geschichtswissenschaftliche Untersuchungen einzubeziehen. Parallel zur Oral History hat sich für diese Richtung der Begriff ‚Visual History‘ etabliert, der mehr umfasst als allein die Historische Bildkunde und zurückgeht auf den Wiener Zeithistoriker und Bildwissenschaftler Gerhard Jagschitz,⁸ der zu Beginn der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts verstärkt um eine ganzheitliche, sozialwissenschaftliche Erfassung und Auswertung von Bildquellen bemüht war. Inzwischen befinden wir uns bereits mitten im so genannten *visual turn*.⁹ So wird am Potential der Bildquellen

allgemein längst nicht mehr gezweifelt und es konnte darüber hinaus festgestellt werden, dass sie nicht etwa das Abbild vergangener Realität sind, sondern mehr: Bilder konditionieren Sehweisen, prägen Wahrnehmungsmuster, transportieren historische Deutungsweisen und organisieren die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit. Aus der Gedächtnis- und Lernpsychologie ist außerdem bekannt, dass Bilder affektiv-motivationale und kognitive Funktion erfüllen, d.h., sie wecken Interesse, fokussieren Aufmerksamkeit und bewegen emotional mehr als Texte. Daher werden gerade im Geschichtsunterricht, wo den nachfolgenden Generationen die Vergangenheit nähergebracht werden soll, Bilder eingesetzt. Neben dem Lehrbuch und der Tafel zählen sie zu den ältesten und wichtigsten Hilfsmitteln der Vermittlung von Geschichte. Schon Comenius war sich über die Bedeutung von Abbildung im Klaren; wie kein anderes Medium können sie zur „Vergegenwärtigung und Verlebendigung abstrakter oder unbekannter Sachverhalte beitragen, Betroffenheit bei den Betrachtern auslösen und den Lernerfolg sichern.“¹⁰ Gerade die Bilder, die in den Schulbüchern immer wieder auftauchen, haben dabei das Potential, zu Signal- oder Leitbildern zu werden – sogar zum historischen Argument.¹¹ Dazu zählen aus der neueren Geschichte beispielsweise das Foto des NVA-Soldaten, der in Berlin über den Stacheldraht in den Westen flieht, oder der Kniefall Willy Brandts vor dem Denkmal für die Ermordeten des Warschauer Ghettoaufstandes in Warschau am 7. Dezember 1970 (Abb. 1), der in unserem kulturellen Gedächtnis besonders lebendig ist. Wenngleich umstritten ist, ob der damalige Bundeskanzler die Geste spontan oder geplant vollzog,¹² wurde die Fotografie, die diesen Moment festhielt, zu einer Bildikone des 20. Jahrhunderts und macht überdies deutlich, wie Symbole sich verselbständigen können. Die Wirkung dieser Geste war nur deshalb so groß, weil Brandt damit auf eine im christlichen Bereich weit verbreitete und bildlich häufig reproduzierte Unterwerfungsgeste zurückgriff. Und

len Kultur, Berlin 1997, S. 15-40.

10 Klaus Bergmann/Gerhard Schneider, Das Bild, in: H.-J. Pandel/G. Schneider (Hgg.), Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 1999, S. 211-254, 212f.

11 Bergmann/Schneider, Das Bild, S. 215.

12 Klaus Dieter Hein-Mooren, Spontan oder geplant? Bemerkungen zu Willy Brandts Kniefall in Warschau, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 55, 2004, S. 744-753.

7 Maurice Halbwachs, Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt/M. 1991, S. 73.

8 Gerhard Jagschitz, Visual History, in: Das audiovisuelle Archiv Nr. 29/30, 1991, S. 23-51.

9 Vgl. dazu ausführlicher William T. Mitchell, Der Pictorial Turn, in: Ch. Kravagna (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuel-



Abb. 1: Kniefall (nach: www.bundestag.de/blickpunkt/bilderInhalte/0501/500px/0501025.jpg; 10.11.2008)

wenngleich Brandt der katholischen Religion fern stand und vermutlich keinesfalls an Devotion im konfessionellen Sinn dachte, so wirkte sein Kniefall auf die Menschen damals wie heute wie ein Zeichen von Schuldbekennnis und der Bitte um Vergebung, derer er selbst als emigrierter Widerstandskämpfer des NS-Regimes im Grunde gar nicht bedurfte.¹³ Was heutzutage jedoch fast vergessen scheint, ist, dass Brandt mit diesem Kniefall nicht allein seine Ergriffenheit angesichts der Taten der Nationalsozialisten ausdrücken wollte, sondern gleichsam auf die Ereignisse in Polen nur einige Jahre zuvor aufmerksam machen wollte. So machten der polnische Staats- und Parteichef Wladyslaw Gomulka und sein politischer Gegner, Innenminister General Mieczyslaw Moczar, für die beginnende Wirtschaftskrise im Land die Juden verantwortlich – und waren sich in diesem Punkt ausnahmsweise sogar einig. Diese Anschuldigungen wurden rasch von der breiten Masse der polnischen Bevölkerung aufgegriffen, so dass im März desselben Jahres eine antizionistische Regierungskampagne dazu führte, dass mehr als 18.000 polnische Juden das Land verlassen mussten.¹⁴ Die Bedeutung des Kniefalls als Mahnung an

13 Astrid Wenger-Deilmann/Frank Kämpfer, Handschlag – Zeigegegestus – Kniefall. Körpersprache und Pathosformel in der visuellen politischen Kommunikation, in: G. Paul (Hg.), *Visual History*, S. 188-205, 202; vgl. dazu auch die vielzitierten Worte aus dem *Spiegel*, Nr. 51, 14.12.1970, S. 29: „Dann kniet er, der das nicht nötig hat, da für alle, die es nötig haben, aber nicht da knien – weil sie es nicht wagen oder nicht können oder nicht wagen können. Dann bekennt er sich zu einer Schuld, an der er selbst nicht zu tragen hat, und bittet um eine Vergebung, derer er selbst nicht bedarf. Dann kniet er da für Deutschland.“

14 Vgl. dazu ausführlicher Beate Kosmala (Hg.), *Die Vertreibung der Juden aus Polen 1968. Antisemitismus und poli-*

die polnische Regierung ist mittlerweile jedoch weitgehend vergessen, die Geste Brandts wird lediglich als Symbol für die Wende in den deutsch-polnischen Beziehungen nach Unterzeichnung der Ostverträge und damit als wichtiger Schritt zur Beendigung des Kalten Krieges gedeutet.¹⁵

Das Beispiel führt vor Augen, wie sich die Bedeutungen, die mit solchen Schlüsselbildern verbunden sind, im Laufe der Zeit verändern können. Aus der neueren Geschichte gibt es zudem ein Beispiel für eine Bildikone, das zeigt, wie ein und dasselbe Bild sogar zur gleichen Zeit in unterschiedlichen Ländern vollkommen andere Assoziationen hervorrufen kann. Es handelt sich hierbei um die so genannte Mushroom-Cloud, die atomare Wolke, die am 6. August 1945 über Hiroshima von George Caron, dem Heckschützen des Trägerflugzeugs „Enola Gay“, mit einer Handkamera fotografiert wurde (Abb. 2). In Europa ist der Atompilz bis heute das Symbol für den totalen Krieg, die unermessliche Zerstörungskraft von Atomwaffen und die Ikone einer neuen Bedrohung in Gestalt einer stets drohenden atoma-

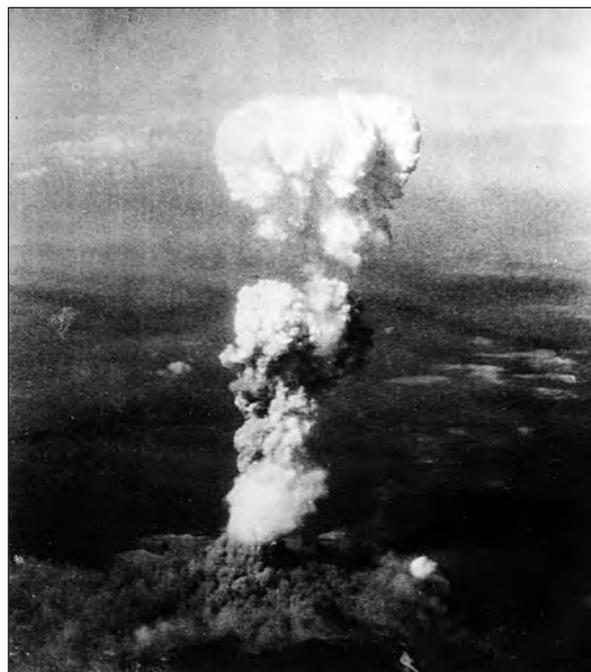


Abb. 2: Mushroom-Cloud (nach: de.wikipedia.org/wiki/Atom-bombenabwürfe_auf_Hiroshima_und_Nagasaki; 10.11.2008)

tisches Kalkül, Berlin 2000.

15 Vgl. dazu Astrid Wenger-Deilmann/Frank Kämpfer, Handschlag – Zeigegegestus – Kniefall. Körpersprache und Pathosformel in der visuellen politischen Kommunikation, in: G. Paul (Hg.), *Visual History*, S. 188-205, 200f.; sowie Valentin Rauer, *Geste der Schuld*, in: B. Giesen/Ch. Schneider (Hgg.), *Tätertrauma. Nationale Erinnerung im öffentlichen Diskurs*, Konstanz 2004, S. 133-155.

ren Apokalypse. In den USA hingegen galt die Mushroom-Cloud lange Zeit als Zeichen des Sieges und der militärischen und technologisch-wissenschaftlichen Überlegenheit der eigenen Nation, was damit zusammenhängen mag, dass die Veröffentlichung der Aufnahme erst nach der Kapitulation Japans erfolgte.¹⁶ Der Atompilz wurde geradezu zu einem Werbeträger für ganz unterschiedliche Zwecke.¹⁷

Dass solche Bilder zu Schlüsselbildern und von Generation zu Generation weiter transportiert werden, ist zum einen auf den großen Einfluss der Printmedien und des Fernsehens zurückzuführen, zum anderen kommt Schulbuchverlagen eine nicht zu unterschätzende Verantwortung zu, denn gerade in den Standardlehrwerken wird auf kanonisierte Bilder zurückgegriffen bzw. tragen die Schulbücher ihrerseits wieder zur Kanonisierung dieser Bilder bei. Dies geschieht nicht einmal bewusst, sondern die Verlage lassen die Bücher aus Kostengründen häufig redaktionell nur leicht verändern. Hans-Jürgen Pandel verweist darauf, dass die Leitung des Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz (bpk) davon ausgeht, dass sich 80% der von Schulbuchverlagen angeforderten Bildquellen auf einen kleinen Bestand beziehen, so dass die Zahl an Bildern, die für diese Zwecke genutzt werden, seit Jahren konstant geblieben ist, weshalb er feststellt: „Wir erblicken meist gute Bekannte.“¹⁸ Es liegt daher nahe anzunehmen, dass sich das visuelle Gedächtnis über mehrere Schülergenerationen hinweg reproduziert. Da Schulbücher noch dazu einen halbamtlichen Charakter haben, weil sie zumindest der Genehmigung der Bildungsbehörden bedürfen, erscheint das in ihnen verwendete Quellenmaterial besonders autorisiert, was dazu beiträgt, dass Fotos aus Lehrwerken im individuellen und im kollektiven Bildergedächtnis besonders fest verankert werden.¹⁹ Hans-Jürgen Pandel zufolge wird „das visuelle deutsche Gedächtnis also gera-

dezu von den Bildbeschaffungsstellen der deutschen Schulbuchverlage hergestellt.“²⁰

Bei diesen Bildern handelt sich auch um jene Wiedergebrauchsbilder, die laut Jan Assmann jede Gesellschaft besitzt – und jede Epoche. Sie werden gepflegt, um das Selbstbild zu stabilisieren und ein kollektiv geteiltes Wissen über die Vergangenheit zu vermitteln, auf das die Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt. Aus diesem Grund erfüllen sie eine normative und formative Funktion: Als Medien des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft wirken sie einheitsstiftend und handlungsorientierend, sie erzeugen und stabilisieren kollektive Identität und sind in der Lage, die individuelle Identität daraufhin zu orientieren.²¹ Dabei wird bewusst auf präexistente Werte, Normen, Überzeugungen und Einstellungen einer Gesellschaft zurückgegriffen, um insbesondere in Krisenzeiten für die Stabilität der bestehenden Ordnung zu garantieren – oder auch eine neue zu legitimieren.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass gerade Bilder, die historische Ereignisse darstellen, gezielt inszeniert und eingesetzt werden. Über ihre Wirkungsmöglichkeiten sagt der Flensburger Zeithistoriker Gerhard Paul: „Gemeinsam mit bereits abgespeicherten historischen und kulturellen Erfahrungen werden diese mentalen Bilder zu Bildmustern und Klischees geordnet, die als monochrome Filter die Wahrnehmung präformieren und gegebenenfalls als Bildarchiv die Erinnerung prägen. Erlebtes übersetzt sich in Bilder, wird in Bildern in unserem Gedächtnis gespeichert, die sich wiederum wie Brillengläser vor unsere Wahrnehmung schieben und unser Verhalten in neuen Situationen mitbestimmen können.“

Äußere Bilder generieren demnach innere, mentale Bilder, die aus vielen Quellen gespeist werden, und diese Bilder im Kopf leiten dann ihrerseits wieder die Rezeption äußerer.²² Die stereotypen inneren

16 Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004, S. 251.

17 Vgl. dazu Christoph Hamann, *Bilderwelten und Weltbilder. Fotos, die Geschichte(n) mach(t)en*, Berlin 2002, S. 66ff.

18 Hans-Jürgen Pandel, *Bild und Film. Ansätze zu einer Didaktik der „Bildgeschichte“*, in: B. Schönemann et al. (Hgg.), *Geschichtsbewusstsein und Methoden historischen Lernens*, Weinheim 1998, S. 157-168, 163.

19 Vgl. dazu Christoph Hamann, *Visual History und Geschichtsdidaktik. Beiträge zur Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung*, Berlin 2007, S. 50f.

20 Pandel, *Bild und Film*, S. 164.

21 Jan Assmann/ Tonio Hölscher (Hgg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1988, S. 15; sowie ders., *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 56 u. 75ff.

22 Vgl. zur Dialektik von äußeren und inneren Bildern Michael Wildt, *Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes*, Hamburg 2002; sowie Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; und Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Reinbek 1989.

Deutungsmuster des jeweiligen Betrachters, die sich aufgrund seiner lebensgeschichtlichen Erfahrungen und des kulturellen Einflusses seiner Umwelt ausgebildet haben, lenken also in entscheidendem Maße die Wahrnehmung und machen eine vorurteilsfreie Betrachtung so gut wie unmöglich; der Rezipient eines Bildes greift fast zwangsläufig auf historisch und kulturell geprägte Sehkonventionen sowie eigene Seherfahrungen und das eigene Vorwissen zurück. Demzufolge ist die Deutung des Gesehenen immer auch Erinnern. Alle Bilder, die wir wahrnehmen, werden im Kontext zu schon einmal Gesehenem erfasst: „Unsere Wahrnehmungen sind keine isomorphen Abbildungen einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit. Sie sind vielmehr das Ergebnis hochkomplexer Konstruktionen und Interpretationsprozesse, die sich sehr stark auf gespeichertes Vorwissen stützen.“²³ Darüber hinaus prägen sich Ereignisse durch Bilder auch nachweislich leichter und nachhaltiger im Gedächtnis ein.²⁴ Die menschliche Erinnerung wird also entscheidend über Bilder gesteuert: Bilder sind Quelle für Erinnerungskonstruktion und Geschichtspolitik.

In diesem Zusammenhang ist auch beachtenswert, dass Bilder häufig vorbewusst gespeichert werden; gerade die Wirksamkeit der vorbewussten Bildwahrnehmung ist von Bedeutung, wenn es darum geht, dass Bilder gezielt eingesetzt werden, um den Betrachter zu manipulieren,²⁵ indem versucht wird, die inneren Bilder zu verändern, durch eine Flut äußerer, die auf sie einwirkt. Walter Benjamin hat diesen Prozess am Beispiel des Ersten Weltkrieges verdeutlicht, wo versucht wurde, die Grauen des Krieges durch emphatische Apotheose desselben zu ersetzen. Er schreibt dazu: „[N]ie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken

und unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper.“ Nach dieser Zerstörung der vertrauten inneren Bilder setzte der Kampf um sie mit einer Flut perfekter äußerer Bilder ein – in Gestalt von Fotos, Plakaten und vor allem Filmen²⁶ –, denn es war klar, dass Bilder das Verhalten der Menschen entscheidend beeinflussen können.²⁷

Walter Benjamin behauptet sogar: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten“,²⁸ Harald Welzer geht davon aus, dass es überhaupt keine bildlose Erinnerung gibt: „Das Gedächtnis braucht die Bilder, an die sich die Geschichte als erinnerte und erzählbare anknüpft, und es gibt zwar Bilder ohne Geschichte, aber keine Geschichte ohne Bilder“²⁹ und laut Gottfried Korff ist das „soziale Gedächtnis [...] immer ein ‚Bildgedächtnis‘.“³⁰

Eben aus diesen Gründen wurden und werden Bilder bewusst eingesetzt, um Sinn zu generieren und politische Wirkungsmacht zu entfalten. Bilder sind nicht einfach historische Dokumente, sondern können selbst Realität und damit Geschichte machen, anstatt nur über historische Ereignisse zu berichten. Sie sind nicht nur Reflexe der Realität, sondern können ihrerseits historische Prozesse beeinflussen, indem sie Meinungen bilden, Ängste schüren oder gezielte Gegenbilder zur herrschenden gesellschaftlichen Wirklichkeit liefern.³¹

23 Wolf Singer, Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung, in: Ch. Maar/ H. Burda (Hgg.), Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 56-76, 65.

24 Vgl. dazu ausführlicher Johannes Engelkamp, Gedächtnis für Bilder, in: K. Sachs-Hombach/ K. Rehkämper (Hgg.), Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft, Wiesbaden 1998, S. 31-47.

25 Hamann, Visual History, S. 36.

26 Irmgard Wilharm, Geschichte, Bilder und die Bilder im Kopf, in: dies. (Hg.), Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle (= Geschichtsdidaktik. Studien, Materialien. Neue Folge 10), Pfaffenweiler 1995, S. 7-24, 19f.

27 Vgl. dazu Jacques Le Goff, L'imaginaire medieval. Essais, Paris 1985, S. VI: „*Mais nous savons de mieux en mieux avec la psychoanalyse, avec la sociologie, avec l'anthropologie, avec la réflexion sur les media, que la vie et de l'homme et des sociétés est autant liée à des images qu'à des réalités plus palpable. Ces images ne se limitent pas à celles qui s'incarnent dans la production iconographique et artistique, elles s'étendent à l'univers des images mentales.*“

28 Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. Bd. 1, hg. V. R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1983, S. 596.

29 Harald Welzer, Das Gedächtnis der Bilder. Eine Einleitung, in: ders. (Hg.), Die Erinnerung hat ein Gesicht. Fotografien und Dokumente zur nationalsozialistischen Judenverfolgung in Dresden 1933-1945, Leipzig 1998, S. 8.

30 Gottfried Korff, Kulturelle Überlieferung und mémoire collective. Bemerkungen zum Rüsenschen Konzept der Geschichtskultur, in: K. Fröhlich (Hg.), Geschichtskultur (= Jahrbuch für Geschichtsdidaktik 3), Pfaffenweiler 1992, S. 51-61, 52.

31 Heike Talkenberg, Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen

Aufgrund dieser konstruktiven Leistung sind Bilder nicht zu unterschätzende Waffen in politischen und militärischen Auseinandersetzungen. Gerade Kriegsdarstellungen wurden daher schon in vorchristlicher Zeit von Machteliten eingesetzt, um die Vorstellung von der Überlegenheit des Herrschers zum Ausdruck zu bringen und im kulturellen Gedächtnis der Zeitgenossen lebendig zu halten. Zu den frühen Belegen zählen Darstellungen aus dem alten Ägypten; das bekannteste und am weitesten verbreitete Motiv ist hier mit Sicherheit das so genannte Erschlagen der Feinde. Zu den ersten Belegen zählen eine Wandmalerei im Herrschergrab 100 von Hierakonpolis (Abb. 3)³² und ein Relief auf der Palette des Königs Narmer aus der O. Dyn. (JE 14716) (Abb. 5).³³ Sie sind Vorläufer der überlebensgroßen Darstellungen Pharaos auf den Wänden der Tempel des Neuen Reiches und der Spätzeit (Abb. 7).³⁴



Abb. 3: Grab 100 in Hierakonpolis (nach: Quibell/Green, Hierakonpolis II, Tf. 76)



Abb. 4: Skarabäenunterseite (nach: Petschel/von Falk, Pharaosiegt immer, S. 65, Nr. 61)

Bei diesen Abbildungen ging es anfangs vielleicht tatsächlich noch darum, einmalige historische Ereignisse festzuhalten, schon sehr bald wurde das Motiv des Erschlagens der Feinde aber zu einem wichtigen

zur Historischen Bildkunde, in: Zeitschrift für Historische Forschung 21, 1994, S. 289-313, 312.

32 James E. Quibell/Frederick W. Green, Hierakonpolis II (= BSAE 5), London 1902, Tf. LXXVI.

33 Krzysztof M. Cialowicz, Symbolika Przedstawien Wladcy Egipskiego w Okresie Predynastycznym, Krakau 1993, S. 51, Abb. 16; vgl. zur Narmer-Palette auch Whitney Davis, Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Art (= California Studies in the History of Art 30), Berkeley u.a. 1992, bes. S. 161ff.

34 Zur Entwicklung dieses Motivs vgl. Regine Schulz, Das Abbild vom Kampf und Sieg, in: S. Petschel/ M. von Falck (Hgg.), Pharaosiegt immer, S. 68-71.

Symbol für die Macht und Überlegenheit Pharaos, das einen Zustand der Dauerhaftigkeit repräsentieren und garantieren sollte. Laut Sylvia Schoske wird die „Bestimmung des ägyptischen Königs, als ‚Herr der Welt‘ den Zustand der Maat, der Weltordnung, zu garantieren [...] in Bezug auf die Außenpolitik auf der bildlichen Ebene im Motiv des ‚Erschlagens der Feinde‘ komprimiert“ und die großformatige Darstellung „verkündet so weithin sichtbar den Anspruch des Pharaos auf die Herrschaft über die Welt.“³⁵ Im Zusammenhang mit vergleichbaren griechischen Darstellungen hat Klaus Stähler festgestellt, dass die „Dokumentation des Sieges in größtmöglicher Öffentlichkeit [...] eine zusätzliche Bewertung des angesprochenen Ereignisses (gibt). Es geht neben dem Verbindlichen des Erfolges um die Ankündigung eines wiederholbaren Götterschutzes.“³⁶



Abb. 5: Narmer Palette (nach: Davis, Masking the Blow, S. 163)

35 Sylvia Schoske, Grenzstele Ramses' II., in: S. Petschel/ M. von Falck (Hgg.), Pharaosiegt immer, S. 59-60, 59; vgl. zum Motiv des Niederschlagens der Feinde auch ausführlich dies., Das Erschlagen der Feinde: Ikonographie und Stilistik der Feindvernichtung im alten Ägypten, Ann Arbor 1994.

36 Klaus Stähler, Griechische Geschichtsbilder klassischer Zeit (= Eikon. Beiträge zur antiken Bildersprache 1), Münster 1992, S. 10.

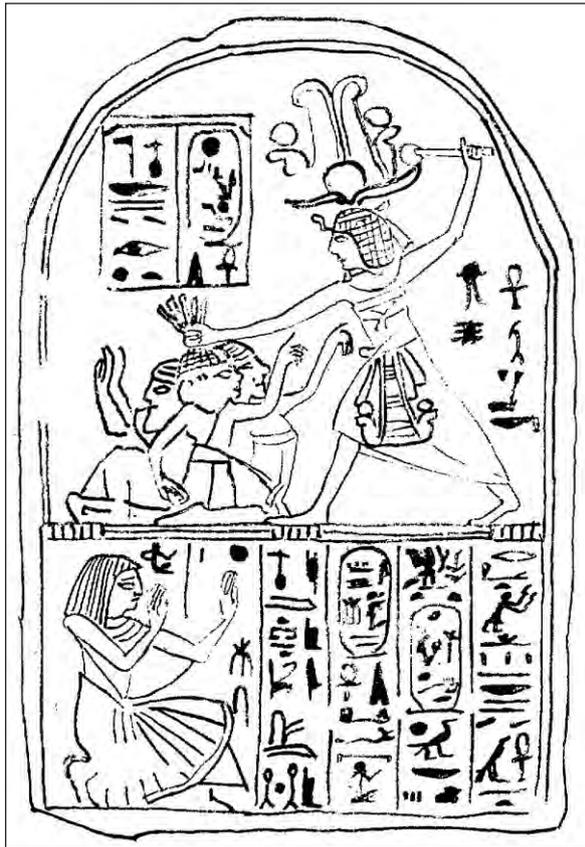


Abb. 6: Privatstele (Louvre E16373) (nach: Schulman, Ceremonial Execution, Abb. 6)

Selbst wenn daher im Sockelbereich der ägyptischen Pylone im Kontext dieses Motivs die besiegten Völker namentlich aufgezeichnet sind, ist dies kein Hinweis für die Wiedergabe realer Geschehnisse, vielmehr konnte inzwischen nachgewiesen werden, dass derartige Namenslisten lediglich von älteren Monumenten kopiert wurden. Das führte mitunter dazu, dass selbst Namen von Völkern verwendet wurden, die zur Zeit der Anbringung längst nicht mehr existierten. Gleiches gilt für die abgebildeten Herrscher; nur weil sie in der Pose des siegreichen Feldherrn dargestellt werden, ist dies noch kein Beleg für tatsächlich stattgefundene militärische Aktionen, sondern selbst Pharaonen, die nachweislich niemals in kriegerische Auseinandersetzungen verwickelt waren, wurden auf diese Weise abgebildet.³⁷

Das Motiv des Niederschlagens der Feinde findet man nicht nur auf den Tempel-Pylonen, sondern auch auf Statuen und Stelen sowie auf Grenzstelen und Felswänden an den Zugängen zum Niltal, wo es den Vorüberziehenden unmissverständlich den

37 Erhart Graefe, „Propagandaritual“ oder Realität? Abschreckung durch Bild und Wort, in: S. Petschel/ M. von Falck (Hgg.), *Pharao siegt immer*, S. 54-55, 54.



Abb. 7: Ramses III. beim Erschlagen der Feinde, Medinet Habu (Foto: Braun)

Herrschaftsanspruch Pharaos vor Augen führen und gleichzeitig auf magische Weise die Grenzen des ägyptischen Reiches sichern sollte.³⁸ Abgesehen davon haben sich sogar Privatleute dieser Darstellung bedient und auf ihren Stelen das wirkungsmächtige Bild des regierenden Herrschers beim Erschlagen der Feinde übernommen (Abb. 6). Wenngleich Alan R. Schulman davon ausgeht, dass es sich dabei um zeremonielle Hinrichtungen nach militärischen Siegen handelt,³⁹ die in Anwesenheit des Stifters im ersten Hof des Tempels vollzogen wurden, erscheint mir diese Interpretation doch zu abwegig; es ist stattdessen davon auszugehen, dass das Motiv aufgrund seiner apotropäischen Wirkungsmacht adaptiert wurde.⁴⁰

Aus dem gleichen Grund findet sich die Abbildung des Herrschers beim Erschlagen der Feinde auf Skarabäenunterflächen (Abb. 4)⁴¹ und Waffen. Es gibt sogar einen Beleg für den Versuch einer rundplastischen Umsetzung dieser Szene. Die Rede ist hier von einer kleinen, unvollendete Elfenbein-Statuette, die sich ursprünglich in der Berliner Sammlung befand,

38 Susanne Petschel/ Martin von Falck (Hgg.), *Pharao siegt immer*, S. 59.

39 Alan R. Schulman, *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stele* (= OBO 75), Göttingen 1988.

40 Vgl. Martin von Falk, *Stele eines Privatmannes mit Feinderschlagungsszene*, in: S. Petschel/ M. von Falck (Hgg.), *Pharao siegt immer*, S. 61.

41 Vgl. z.B. Martin von Falk, *Skarabäus mit dem König beim Erschlagen eines Feindes*, in: S. Petschel/ M. von Falck (Hgg.), *Pharao siegt immer*, S. 65.

heute allerdings zu den Kriegsverlusten zählt, weshalb keine zuverlässigen Angaben hinsichtlich einer Datierung und der Echtheit des Stückes gemacht werden können.⁴²

Heutzutage bezeichnet man derartige Bilder aufgrund ihrer Häufigkeit, Dauer, Streuung und dem damit erreichten kontinuierlich hohen Bekanntheitsgrad als Medienikone oder patriotisches Schlüsselbild. Sie zeichnen sich durch deutliche Präsenz im kollektiven Gedächtnis aus und können gezielt als Träger für identitätsrelevanten Sinn mit geschichtspolitischer Intention genutzt werden. Mit Jan Assmann könnte man auch von einer Erinnerungsfigur sprechen; d.h. einem kulturell geformten, gesellschaftlich verbindlichen Erinnerungsbild, das Träger mnemischer Energie ist. Er geht sogar davon aus, dass Erinnerung nur über den Prozess einer solchen Versinnlichung überhaupt möglich ist.⁴³ Durch die Pflege dieser Bilder wird das Selbstbild einer Gesellschaft stabilisiert und aufgrund dessen eignen sich Schlüsselbilder zur gezielten Nutzung für geschichtspolitische Intentionen.

Damit die Bilder diesen Erwartungen jedoch gerecht werden, muss der Betrachter in der Lage sein, sie zu verstehen, was gerade dann schwierig ist, wenn der Rezipient aus einer anderen Kultur oder Zeit stammt als der Verfasser. Deshalb soll zur Verdeutlichung das Beispiel einer Bildikone aus dem 20. Jahrhundert herangezogen werden (Abb. 8). Es handelt sich dabei um die berühmte Aufnahme Joe Rosenthals aus dem Jahre 1945, das meistgedruckte Kriegsfoto allerzeiten, auf dem man eine Gruppe US-amerikanische Soldaten beim Hissen des Sternenbanners auf dem erloschenen Vulkan Mount Suribachi sieht nach der Eroberung der kleinen Pazifikinsel Iwo Jima – eine der opferreichsten Schlachten des Zweiten Weltkriegs (ca. 26000 verwundete und tote US-Soldaten). Der Handlung des Hissens einer Fahne kommt in unserer Kultur eine unmissverständliche symbolische Funktion zu, sie ist Ausdruck des Sieges und sollte damit Besitzergreifung demonstrieren; daher war das Hissen einer

Flagge auf Iwo Jima „aus medialen Gründen von vornherein vorgesehen.“⁴⁴

Wie man inzwischen weiß, ist dieses Foto vom 23. Februar 1945 allerdings eine nachträgliche Inszenierung, denn offenbar erschien die Aufnahme der Originalszene von Bob Campbell als zu unspektakulär, weshalb Colonel Chandler Johnsons einige Stunden nach dem ersten Foto die Szene mit einer größeren Flagge wiederholen ließ.⁴⁵ Das dabei entstandene, schon kurze Zeit später mit dem Pulitzer-Preis gekrönte Foto wurde zu dem patriotischen Schlüsselbild der USA schlechthin. Ein Grund für diese Wirkung dürfte gewesen sein, dass Rosenthal mit seiner Aufnahme sicherlich bewusst an frühere Visualisierungen des Sieges in der Historienmalerei anknüpfte, was begünstigte, dass seine Fotografie zum festen Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses der US-Amerikaner wurde.⁴⁶ Dem AP-Kriegsfotografen ist es dann gerade mit dieser Aufnahme gelungen, eine für den Durchschnittsamerikaner einfache Botschaft und ein damit verbundenes Zukunftsversprechen dauerhaft im kollektiven Gedächtnis der US-Amerikaner zu verankern und damit letztlich dem verlustreichen, weit entfernten Krieg einen verständlichen Sinn zu geben: „*As the marines on Mt. Suribachi demonstrated, the United States was still raising its flag around the world.*“⁴⁷

Kein anderes Foto aus dem Zweiten Weltkrieg wurde derart häufig zitiert oder nachgebildet wie Rosenthals Bildikone und durch Bezugnahme auf

42 Vgl. dazu Schoske, Erschlagen der Feinde, S. 41 m. Abb. a226.

43 Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2002, S. 38.

44 Jost Dülffer, Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Ein Beitrag zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945, in: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History 3, 2006.

45 Vgl. dazu auch das Foto vom Hissen der Sowjetfahne auf dem Berliner Reichstag vom 2. Mai 1945, bei dem es sich ebenfalls um eine nachträgliche Inszenierung handelt, da während der Erstürmung kein Fotograf dabei war. Außerdem musste das Foto nachträglich retuschiert werden, nachdem der Fotograf Jewgeni Chaldej beim Entwickeln entdeckte, dass Militon Kantarija, einer der drei Soldaten, mit denen er das Bild nachgestellt hatte, an jeder Hand jeweils eine – vermutlich geplünderte – Armbanduhr trug. Um die Siegesikone „clean“ zu halten, musste die zweite Uhr daher wegretuschiert werden. In dieser Form wurde die Aufnahme dann zu einer der wichtigsten und am häufigsten publizierten sowjetischen Siegesikonen; vgl. dazu Gerhard Paul, Bilder des Krieges, S. 266 u. 308, Abb. 37.

46 Gerhard Paul, Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004, S. 301, Abb. 25.

47 Susan D. Moeller, Shooting War. Photography and the American Experience of Combat, New York 1989, S. 246.



Abb. 8: Flaggehissen auf dem Mount Suribachi (großes Foto nach: www.iwojima.com/raising/lflage2.gif; 10.11.2008; kleines Foto nach: www.de.wikipedia.org/wiki/Iwo_Jima; 10.11.2008)

dieses historische Ereignis wurde der Mythos von der stets siegreichen US-amerikanischen Nation seitdem immer wieder reaktiviert.⁴⁸ Mit der Veröffentlichung verselbständigte sich das Foto allerdings, es diente nicht nur zur Dokumentation eines angeblich entscheidenden Sieges und wurde damit zum „Wunschbild des Sieges“ schlechthin stilisiert, sondern es wurde auch als Propaganda-Foto verwendet, das an der Front zum Ansporn der Soldaten dienen sollte und in der Heimat zur Legitimation der Fortführung des Krieges. In diesem Zusammenhang wurden mehrere Versuche unternommen, aus dem Bild ein offizielles Denkmal zu machen, das auch tatsächlich errichtet wurde, und es ging sogar so weit, dass man die Aufnahme „als Kunstwerk mit Leonardo da Vincis ‚Abendmahl‘“ verglich.⁴⁹

Als dann am 11. September 2001 der Terroranschlag auf das World Trade Center in New York verübt wurde und Hunderte von Feuerwehrleuten den Kampf gegen den Terror aufnahmen, entstand das berühmte Foto von Thomas E. Franklin (Abb. 9), das unübersehbar das Bild von Rosenthals zitiert: Gezeigt werden hier drei New Yorker Feuerwehrmänner beim

48 Vgl. dazu ausführlich Jost Dülffer, *Über-Helden*.

49 Vgl. dazu Dülffer, *Über-Helden*.



Abb. 9: Flaggehissen am Ground Zero (nach: www.en.wikipedia.org/wiki/Raising_the_Flag_at_Ground_Zero; 10.11.2008)

Aufstellen der amerikanischen Flagge am Ground Zero inmitten der noch rauchenden Trümmer. Die Wirkungskraft von Franklins Foto beruht gerade darauf, dass das bekannte Siegesbild von Iwo Jima zitiert wird, denn der amerikanischen Öffentlichkeit dürfte diese Assoziation sofort deutlich geworden sein – und so fungierte Franklins Aufnahme wie einst Rosenthals Vorgängerbild dazu, der US-amerikanischen Bevölkerung im Moment der Niederlage mittels der vertrauten und Mut machenden Bildsymbole über die gerade erlebte Katastrophe hinweg zu helfen. Das verwendete Siegesymbol sollte dem erlebten Terror den noch zu erringenden Sieg entgegenhalten und diente im Angesicht der Notlage der Identitätsvergewisserung und dem Ausdruck der Selbstbehauptung der amerikanischen Nation.⁵⁰

Gerade in Krisenzeiten wurde und wird also vermehrt auf kanonisierte Bilder zurückgegriffen, um sich des daran gebundenen kollektiven, verbindlichen, normativen Kanons zur Stabilisierung einer

50 Gerhard Paul, *Bilder des Krieges*, S. 448; Christoph Hamann, *Bilderwelten und Weltbilder*, S. 12ff.

instabil gewordenen Ordnung zu bedienen.⁵¹ Man nutzt die bekannte Wirkung der bewussten Inszenierung von Situationen, um Einstellungen, Mentalitäten, Geschichtsbilder und Ähnliches zu generieren. Die dabei entstehenden Bilder sollten daher nicht historische Ereignisse passiv wiedergeben, sondern selbst Geschichte prägen; sie fungieren als so genannte „Traditionsmotoren“, sind Sinn produzierende und reproduzierende Medien des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft.⁵²

Die Darstellungen geschichtlicher Ereignisse dienen demzufolge in den meisten Fällen nicht der getreuen Wiedergabe tatsächlicher Ereignisse, sondern sie sind vielmehr ein wichtiges Dokument, das Auskunft gibt über das zur Zeit der Entstehung dieser Bilder herrschende Geschichtsbewusstsein, auf welches sie stabilisierend wie auch verändernd einwirken,⁵³ denn der Prozess der Kanonisierung solcher Bilder ist das Ergebnis der Übereinstimmung von gesellschaftlichen Rezeptionsbedürfnissen und Sinnangeboten, die auf Basis dieser Bilder gewonnen werden können. Dementsprechend sind die Darstellungen mit kollektiven Deutungen verbunden und werden deshalb Bestandteil der Geschichtskultur einer Gesellschaft sowie des kollektiven Geschichtsbewusstseins.⁵⁴

Gerade in Kulturen wie dem alten Ägypten, in denen nur ein geringer Teil der Bevölkerung lesen konnte, wurden verstärkt Bilder eingesetzt, um etwa die Wahrnehmung eines Krieges und die Einstellung dazu nachhaltig zu prägen und den Glauben an die bestehende Ordnung und deren Sieghaftigkeit aufrecht zu erhalten. Offenbar hat dabei gerade das Thema ‚Kriegsführung‘ in allen Zeiten und Räumen dominiert, so dass sich trotz aller Wandlungen und unterschiedlichen Ausprägungen m. E. Parallelen vom alten Ägypten bis in die Gegenwart ziehen lassen.⁵⁵

Allerdings darf man den Ägyptern nicht etwa die Manipulation historischer Ereignisse im Diens-

te königlicher Propaganda vorwerfen. Wenngleich auch die ägyptischen Herrscher die Vergangenheit für sich zu usurpieren pflegten, um sich und ihre ‚Taten‘ zu verewigen,⁵⁶ so wurde doch nie der Anspruch einer bildlichen Wiedergabe tatsächlicher Ereignisse erhoben, sondern im Vordergrund stand die permanente magische Reifikation, die unabhängig war von den wirklichen Geschehnissen. Die Abwehr innerer und äußerer Feinde zählte zu den wichtigsten Aufgaben eines ägyptischen Herrschers und diesbezügliche Darstellungen waren daher fester Bestandteil des Bildprogramms insbesondere von Monumentalbauten. Die apotropäischen Bilder dienten außerdem dazu, das Haus des Gottes vor Feinden zu schützen, indem sie eine „Bastion des geordneten Lebens“ (Dieter Arnold) darstellten, auf die permanent die Kräfte des Chaos einwirkten. Der Herrscher repräsentierte in diesem Kontext die strukturierenden Kräfte der Ordnung, die über das durch die Besiegten personifizierte Chaos siegten. Dementsprechend wurde nur dargestellt, was der Idealvorstellung, d.h. der Maat, entsprach, denn wie bei Ritualdarstellungen handelt es sich in Ägypten auch bei historischen Bildquellen um rituelles Geschehen, das nach festen Regeln ablaufen musste. Im Zweifelsfall wurden daher im Bild auch militärische Aktionen und Siege aufgezeichnet, die in der Realität gar nicht oder zumindest nicht auf diese Weise stattgefunden haben.

Schon Erik Hornung hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Ägypter Geschichte als ein Fest verstanden haben, welches so ablaufen musste, dass es ihrer Wirklichkeitsvorstellung entsprach – und diese konnte eben mitunter weit von den so genannten historischen Tatsachen abweichen. Regine Schulz hat dies auf den Punkt gebracht, indem sie darauf hinweist, dass die „göttliche Schöpfungsgabe [...] immer wieder neu erkämpft und gesichert werden (muss).“⁵⁷

Aus diesem Grund muss man bei aller Detailgenauigkeit der Darstellungen vorsichtig sein, zu schnell falsche Schlüsse zu ziehen hinsichtlich tatsächlicher Ereignisse. Das macht gerade das Beispiel der Kadesch-Schlacht-Darstellungen deutlich (Abb. 10): Die Ereignisse im Umfeld der Schlacht sind detail-

51 Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, S. 125f.

52 Gerhard Paul, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: ders. (Hg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 7-36, 13.

53 Bergmann/Schneider, Das Bild, S. 223.

54 Hamann, Visual History, S. 31 u. 33.

55 Vgl. Manfred Bietak/ Mario Schwarz, Einführung zu den narrativen Schlachtenbildern, in: dies. (Hgg.), Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter (= DÖAW 20), Wien 2002, S. 11-18, 11.

56 Vgl. dazu Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, S. 71.

57 Regine Schulz, Das Abbild vom Kampf und Sieg, in: S. Pet-schel/ M. von Falck (Hgg.), Pharao siegt immer, S. 68-71, 71.

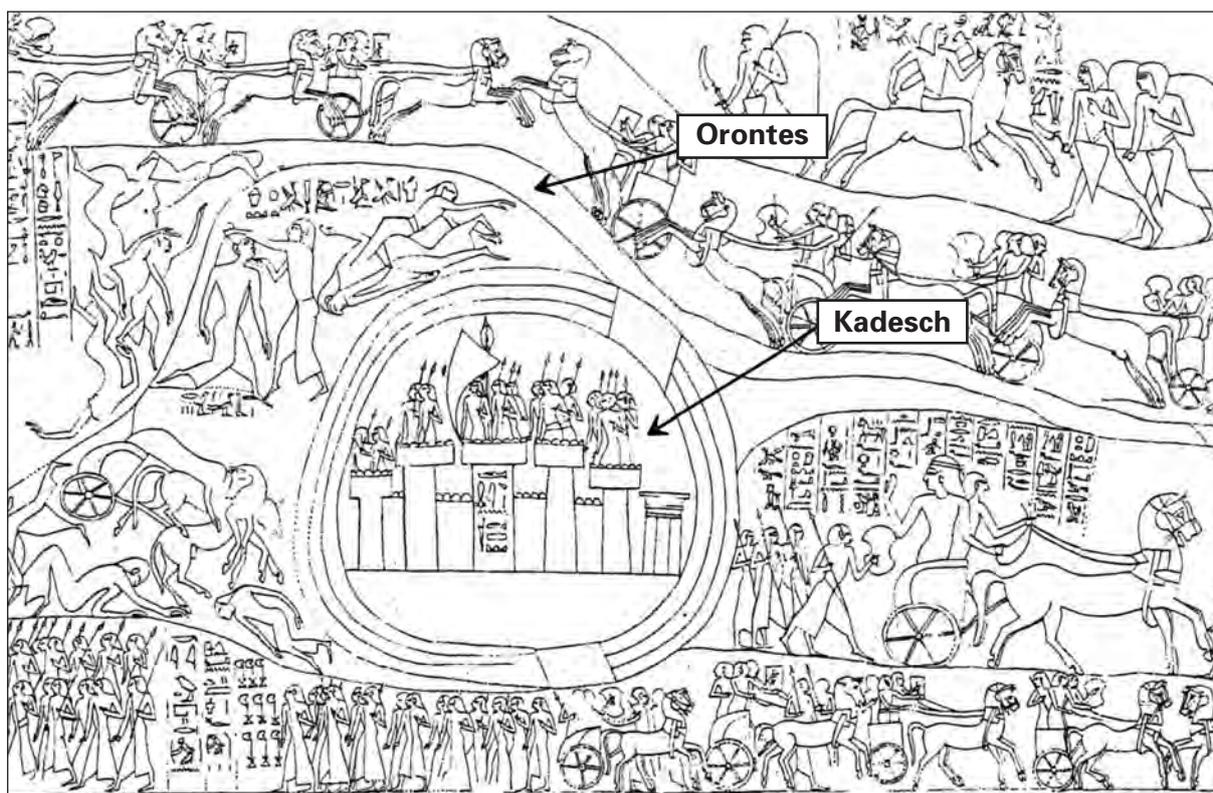


Abb. 10: Ausschnitt aus dem Kadesch-Schlacht-Relief (nach: Wreszinski, Kulturgeschichte II, Tf. 170)

liert in Bild und Text wiedergegeben. Dadurch kann die Szene nicht nur geographisch genau eingeordnet werden, sondern durch entsprechende Beischriften lassen sich sogar einzelne Personen identifizieren. Dennoch weiß man mittlerweile vor allem durch nicht-ägyptische Quellen, dass Ramses II. keineswegs diesen großen Sieg errungen hat, den die ägyptischen Quellen aufgezeichnet haben.

Regine Schulz weist aber auch darauf hin, dass „[e]ntscheidende Ereignisse in der ägyptischen Geschichte [...] auf die Vorstellungen und damit auf ihre bildliche Umsetzung eingewirkt (haben). So lassen sich konzeptionelle und kompositorische Veränderungen z.B. nach der 1. Zwischenzeit, nach der Vertreibung der Hyksos und nach der Amarnazeit nachweisen. Das Vertrauen in den König als realer und mythischer Verteidiger des Landes scheint aber nach dem Neuen Reich soweit erschüttert worden zu sein, dass eine weitere bildmagische Sicherung der Chaosabwehr nicht mehr gegeben schien und sich somit ihre bildliche Umsetzung auf königliche Siegesikone und göttliche Kampfdarstellungen reduzierte.“⁵⁸

58 Schulz, Das Abbild vom Kampf und Sieg, S. 71.

Dies macht wieder deutlich, dass im alten Ägypten auch bei (vermeidlich) historischen Quellen ein Nützlichkeitsdenken im Vordergrund stand, während faktizistische Korrektheit, die *conditio sine qua non*, der sich viele zeitgenössische Historiker rühmen, den Ägyptern wie vielen anderen Zeiten und Kulturen fremd war. Es ging demzufolge nicht darum aufzuzeichnen, wie sich ein Ereignis tatsächlich abgespielt hatte, sondern man hielt fest, was irgendwann einmal geschehen sein musste, damit die Gegenwart sein konnte, wie sie sein sollte.

Diese aktive, gestaltende Handlungs-, Deutungs- und Erinnerungskraft von Bildern haben auch die Vertreter der Visual History erkannt. Horst Bredekamp beispielsweise verwies darauf, dass „Bilder [...] zur Welt der Ereignisse in einem gleichermaßen reagierenden wie gestaltenden Verhältnis stehen, Geschichte nicht nur passivisch widerspiegeln, sondern als Bildakte selbst zu prägen vermögen.“⁵⁹ Um dies zu erklären, beruft man sich auf die so genannte Bildakttheorie. Mit dem Begriff ‚Bildakt‘ soll gerade der die Wahrnehmung strukturierende und handlungsorientierende Charakter von Bildern

59 Zitiert nach Paul, Visual History, S. 18.

betont werden, wodurch der Bild-Begriff dahingehend erweitert wird, dass Bilder selbst politische Handlungen steuern. Auch Christoph Hamann geht davon aus, dass das Bild nicht nur Ausdruck oder Stellvertreter einer kollektiven Deutung von Vergangenheit sein kann und diese Deutungen wiederum stabilisiert, sondern es auch das politische Bewusstsein von Individuen oder Gruppen der Gegenwart beeinflusst und dadurch politische Entscheidungen herbeigeführt werden können.⁶⁰

Bilder sind nie Ab-Bild historischer Wirklichkeit, sondern geben immer nur einen kleinen Ausschnitt vergangener Ereignisse wieder und zwar so, wie der Hersteller des Bildes diese wahrgenommen hat bzw. wie er sie akzentuierend, verzerrend, verfälschend, idealisierend vermitteln möchte. Demzufolge ist Perspektivität ein entscheidendes Wesensmerkmal von Bildern. Dies gilt gleichermaßen für Bilder wie für Fotografien, denn wenngleich gerade letzteren meist eine höhere Glaubwürdigkeit nachgesagt wird, so geben auch sie immer nur einen Ausschnitt wieder – gezeigt aus der Perspektive des Fotografen.⁶¹ Bilder und Bilddokumente sind daher nichts anderes als das Produkt einer absichtsvollen Auswahl bestimmter Ausschnitte der Wirklichkeit, die in visueller Form festgehalten werden, und das Bild als Medium ist in höchstem Maße „von der Subjektivität seines Autors oder bzw. und der seines Auftraggebers bestimmt.“⁶² Deshalb verstehen Klaus Bergmann und Gerhard Schneider Bilder als „perspektivische visuelle Vergegenwärtigung von Geschehenem“ und weisen darauf hin, dass ein Bild immer nur eine Interpretation von Wirklichkeit beinhaltet, die abhängig ist vom gesellschaftlichen Standort, dem Interesse und den Absichten des Herstellers bzw. Auftraggebers. Wie andere Quellen bieten sie immer nur eine Sichtweise auf die Vergangenheit und unterliegen willkürlichen oder unwillkürlichen, absichtsvollen oder zufälligen Beeinflussungen und Interessen.⁶³

Ein älteres Beispiel für eine solche Bildquelle ist die Trajanssäule (Abb. 11), die Senat und römisches

Volk Kaiser Trajan nach seinem Sieg über die Daker im Jahre 113 widmeten und die er selbst eingeweiht hatte, bevor er gegen die Parther zog und fiel. Die Säule war ursprünglich Teil des vom Kaiser in Auftrag gegebenen Forums in der Senke zwischen Quirinal und Kapitol und von Portiken umgeben. Dem Archäologen Tonio Hölscher zufolge handelt es sich beim Inhalt der Szenen keineswegs um die naturalistische Wiedergabe der historischen Ereignisse, sondern sie dienten vielmehr der Affirmation der kaiserlichen Machtstellung und der Vorbereitung der späteren Divinisierung Trajans; nicht einmal die Reihenfolge der Szenen entspricht daher der tatsächlichen chronologischen Abfolge im Dakerkrieg.⁶⁴

Die Nachfolger solcher Reliefdarstellungen sind in der Moderne die Kriegsphotografien, die erstmals im Umfeld des Krimkrieges und des amerikanischen Bürgerkrieges aufkamen. Klaus Kreimeier betrachtet diese Aufnahmen als eine Form der „Selbstdarstellung einer politisch-militärischen Elite“, die die Bilder dazu nutzt, „dem Bewusstsein ihrer Überlegenheit den Gestus der Selbstverständlichkeit zu verleihen.“

⁶⁴ Tonio Hölscher, *Geschichtsauffassung in römischer Repräsentationskunst*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Bd. 95, 1980, S. 265-321, 295f.



Abb. 11: Trajanssäule (Ausschnitt) (nach: [de.wikipedia.org/wiki Trajanssäule](https://de.wikipedia.org/wiki/Trajanssäule); 10.11.2008)

⁶⁰ Hamann, *Visual History*, S. 31.

⁶¹ Bergmann/Schneider, *Das Bild*, S. 212.

⁶² Hellmut Rademacher, *Historische Bildkunde im Geschichtsmuseum*, in: *Beiträge und Mitteilungen*, hg. vom Museum für Deutsche Geschichte (Ost-)Berlin 16, 1988, S. 24-28, 26.

⁶³ Bergmann/Schneider, *Das Bild*, S. 223f. u. 226.

Genauso wenig wie in früheren Zeiten dienen die Fotos dazu, vergangenes Geschehen möglichst realitätsnah festzuhalten, sondern „indirekt ‚dokumentieren‘ (sie) [...] Herrschaftsverhältnisse, ihre gewünschten und inszenierten Außenansichten, die Ästhetiken eines politischen Systems.“⁶⁵

In der Ägyptologie reicht die Bedeutung eines Bildaktes aufgrund der Vorstellung von einer magischen Wirklichkeitsmacht der Bilder allerdings noch weiter. Nach Ansicht der Ägypter leisteten die Bilder das Gleiche wie die Sprache – beim so genannten performativen Sprechakt. So wie der Sprechakttheorie zufolge durch eine performative Äußerung Wirklichkeit geschaffen werden kann, war das, was auf den Bildern dargestellt ist, für die Ägypter wirklich wahr – im Sinne von real, vorhanden, tatsächlich.⁶⁶ Sprechakttheoretisch besitzen die auf den ägyptischen Tempeln verewigten Darstellungen ebenfalls den Status von „Performativen“.⁶⁷

Die Bilder können aber sogar noch mehr als gesprochene Worte; sie machen es möglich, die Wirkung des performativen Sprechakts von der aktuellen Wirksamkeit in eine dauerhafte zu transformieren – also aus der Zeitlichkeit in die Ewigkeit. Damit wird das, was die Bilder zeigen, permanent wirksam; sie überschreiten die Grenzen der konkreten raumzeitlichen Situation und das Geschehen wird in der Zeitdimension entgrenzt und bis ins virtuell Unendliche zerdehnt. Durch die schriftliche Fixierung einer performativen Äußerung kann die (Heils-)Wirkung des Dargestellten verewigt werden und man erhält ein „auf Dauer gestelltes Zauberbild“ – ein „Heilsbild“.⁶⁸

Dabei ist es irrelevant, dass sich das abgebildete Geschehen in der Realität nicht so abgespielt hat, wie es im Relief wiedergegeben wird, es ging schließlich nicht um eine bildliche Wiedergabe tatsächlicher Ereignisse, sondern stattdessen um eine davon unabhängige direkte und permanente magische Re-

ifikation. Die Regeln dieses Dekorationsprogramms waren von denen der Literatur abgeleitet, d.h., die Darstellungen sind weniger als Buch, sondern vielmehr als Bild zu verstehen – oder auch als „großformatige Schriftzeichen“ (Erhart Graefe).⁶⁹

Die ägyptischen (Relief-)Darstellungen erheben dementsprechend nicht den Anspruch abzubilden, was tatsächlich geschah, sondern bringen dem Dekoratum folgend nur zum Ausdruck, was sein sollte: eine Realität, die der Idealvorstellung entsprach. Dies galt im Kleinen wie auch im Großen. Schon Alan H. Gardiner hat darauf hingewiesen, dass es sich bei den Darstellungen auf Grab- und Tempelwänden nicht zwingend um authentische Aufzeichnungen dessen handelt, was in den entsprechenden Räumen tatsächlich geschah, sondern sie der Vorstellungswelt angehören.⁷⁰ Die historischen (Bild-)Quellen stellen dabei keine Ausnahme dar, auch hierbei handelt es sich um rituelles Geschehen, das nach festen Regeln ablaufen musste. „So entspringen die Schlacht- und Belagerungsbilder in den Tempeln des Neuen Reiches einer ähnlichen Geisteshaltung wie die Pyramidentexte des Alten Reiches: wenn der Glaube an die sofortige Wirkung der kultischen Handlung und des gesprochenen Wortes ins Wanken gerät, stützt er sich auf die bleibende Bewahrung im gemeißelten Bild. An den Tempelwänden siegt Pharaon noch heute über Völker, die längst untergegangen sind, und feiert Feste für Götter, an die niemand mehr glaubt.“⁷¹

Selbst wenn die Ägypter darüber reflektiert haben sollten, dass die Ereignisse nicht wirklich so abgelaufen sind, wie es die Darstellungen der Tempelwände zeigten, so versuchte doch jeder Pharaon, diesem Idealzustand zumindest möglichst nahe zu kommen, und das konnte eben mitunter bedeuten, militärische Erfolge zu verewigen, die in der Realität niemals stattgefunden hatten. Prinzipiell ist bei historischen Aufzeichnungen also immer davon auszugehen, dass sie dem gültigen Kanon verpflichtet waren und

65 Klaus Kreimeier, *Kriegsfotografie*, in: W. W. Wende (Hg.), *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktion*, Würzburg 2005, S. 285-305, 291.

66 Sabine Köthen-Welpot, *Theogonie und Genealogie im Pantheon der Pyramidentexte*, Bonn 2003, S. 47.

67 Jan Assmann, *Die Macht der Bilder. Rahmenbedingungen ikonischen Handelns im Alten Ägypten*, in: *Genres in Visual Representations (= Visible Religion VII)*, Leiden 1990, S. 1-20, 10.

68 Jan Assmann, *Die Macht der Bilder*, S. 3 u. 9f.

69 Vgl. dazu Erhart Graefe, *Die Deutung der sogenannten „Opfergaben“ der Ritualszene ägyptischer Tempel als „Schriftzeichen“*, in: J. Quaegebeur (Hg.), *Ritual and Sacrifice in the ancient Near East (= OLA 55)*, Löwen 1993, S. 143-156.

70 Alan H. Gardiner, *The Baptism of Pharaoh*, in: *JEA 36*, 1950, S. 3-12, 7.

71 Erick Hornung, *Geschichte als Fest. Zwei Vorträge zum Geschichtsbild der frühen Menschheit*, Darmstadt 1966, S. 19.

nicht zwangsläufig tatsächliches Geschehen wiedergeben. Wie man vielfach nachgewiesen hat, wurde von Kriegszügen, Schlachten und Siegen berichtet, die nie oder nicht auf diese Weise stattgefunden haben. Weil das Dogma von einem Herrscher jedoch forderte, all seine königlichen Aufgaben wahrzunehmen, die die Abwehr innerer und äußerer Feinde einschlossen, wurde ein Pharao selbst dann bei der Kriegsführung und dem Niederschlagen der Feinde abgebildet, wenn derartige Aktionen nie stattgefunden hatten.⁷² Dementsprechend sind die Darstellungen des siegreichen Herrschers meist metaphorisch zu sehen: Sie sind ein bildlicher Ausdruck von Herrschaft. Das Gleiche gilt für die abgebildeten Feinde; auch hier gibt es in der Regel keinen Bezug zu realen Feinden, sondern diese Darstellungen stehen ebenfalls metaphorisch für die vom ägyptischen Herrscher besiegten bzw. beherrschten Objekte. Als in Stein gehauene und damit permanent wirksame Bildakte vermochten es die Darstellungen nach Ansicht der Ägypter also nicht nur, Geschichte zu machen, indem sie Erinnerung und die Einstellung der Rezipienten beeinflussten, sondern sie nahmen aufgrund der magischen Wirklichkeitsmacht durch ihre Präsenz selbst Einfluss auf geschichtliche Abläufe.

Bibliographie

- Jan Assmann, Die Macht der Bilder. Rahmenbedingungen ikonischen Handelns im Alten Ägypten, in: Genres in Visual Representations (= Visible Religion VII), Leiden 1990, S. 1-20.
- , Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.
- , Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2002.
- / Tonio Hölscher (Hgg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt/M. 1988.
- Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.
- Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. Bd. 1, hg. V. R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1983.
- Klaus Bergmann/ Gerhard Schneider, Das Bild, in: H.-J. Pandel/ G. Schneider (Hgg.), Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 1999, S. 211-254.
- Manfred Bietak/ Mario Schwarz, Einführung zu den narrativen Schlachtenbildern, in: dies. (Hgg.), Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter (= DÖAW 20), Wien 2002, S. 11-18.
- Peter Burke, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quelle, Berlin 2003.
- Krzysztof M. Cialowicz, Symbolika Przedstawien Wladcy Egipskiego w Okresie Predynastycznym, Krakau 1993.
- Whitney Davis, Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Art (= California Studies in the History of Art 30), Berkeley u.a. 1992.
- Jost Dülffer, Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Ein Beitrag zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945, in: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History 3, 2006.
- Johannes Engelkamp, Gedächtnis für Bilder, in: K. Sachshombach/ K. Rehkämper (Hgg.), Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft, Wiesbaden 1998, S. 31-47.
- Alan H. Gardiner, The Baptism of Pharaoh, in: JEA 36, 1950, S. 3-12.
- Erhard Graefe, Die Deutung der sogenannten „Opfergaben“ der Ritualszenen ägyptischer Tempel als „Schriftzeichen“, in: J. Quaegebeur (Hg.), Ritual and Sacrifice in the ancient Near East (= OLA 55), Löwen 1993, S. 143-156.
- , „Propagandaritual“ oder Realität? Abschreckung durch Bild und Wort, in: S. Petschel/ M. von Falck (Hgg.), Pharao siegt immer, Bönen 2004, S. 54-55.
- Maurice Halbwachs, Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt/M. 1991.
- Christoph Hamann, Bilderwelten und Weltbilder. Fotos, die Geschichte(n) mach(t)en, Berlin 2002.
- , Visual History und Geschichtsdidaktik. Beiträge zur Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung, Berlin 2007.
- Klaus Dieter Hein-Mooren, Spontan oder geplant? Bemerkungen zu Willy Brandts Kniefall in Warschau, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 55, 2004, S. 744-753.
- Tonio Hölscher, Geschichtsauffassung in römischer Repräsentationskunst, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Bd. 95, 1980, S. 265-321.
- Erik Hornung, Geschichte als Fest. Zwei Vorträge zum Geschichtsbild der frühen Menschheit, Darmstadt 1966.
- Gerhard Jagschitz, Visual History, in: Das audiovisuelle Archiv Nr. 29/30, 1991, S. 23-51.

⁷² Allerdings würde es sicherlich zu weit führen, diese Darstellungsregeln mit der gesteuerten Wirklichkeitsdarstellung gesellschaftlicher und politischer Machteliten heute zu vergleichen, wenngleich sich diese Vorgehensweise durchaus als bewährtes Instrument der Herrschaft erwiesen hat; vgl. dazu Jürgen Leinemann, Höhenrausch. Die wirklichkeitsleere Welt der Politiker, München 2004.

- Karl-Ernst Jeismann, Geschichtsbewusstsein als zentrale Kategorie des Geschichtsunterrichts, in: G. Niemitz (Hg.), *Aktuelle Probleme der Geschichtsdidaktik*, Stuttgart 1990, S. 49.
- , Geschichtsbewußtsein, in: K. Bergmann et al. (Hgg.), *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Seelze 1992, S. 40-43.
- , „Geschichtsbewußtsein“ als zentrale Kategorie der Didaktik des Geschichtsunterrichts, in: ders., *Geschichte und Bildung. Beiträge zur Geschichtsdidaktik und zur Historischen Bildungsforschung*, hg. u. eingeleitet v. W. Jacobmeyer u. B. Schönemann, Paderborn 2000, S. 46-72.
- Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Reinbek 1989.
- Gottfried Korff, Kulturelle Überlieferung und *mémoire collective*. Bemerkungen zum Rüsenschen Konzept der Geschichtskultur, in: K. Fröhlich (Hg.), *Geschichtskultur (= Jahrbuch für Geschichtsdidaktik 3)*, Pfaffenweiler 1992, S. 51-61.
- Beate Kosmala (Hg.), *Die Vertreibung der Juden aus Polen 1968. Antisemitismus und politisches Kalkül*, Berlin 2000.
- Sabine Köthen-Welpot, *Theogonie und Genealogie im Pantheon der Pyramidentexte*, Bonn 2003.
- Klaus Kreimeier, *Kriegsfotografie*, in: W. W. Wende (Hg.), *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktion*, Würzburg 2005, S. 285-305.
- Jacques Le Goff, *L'imaginaire medieval. Essais*, Paris 1985.
- Jürgen Leinemann, *Höhenrausch. Die wirklichkeitsleere Welt der Politiker*, München 2004.
- Susan D. Moeller, *Shooting War. Photography and the American Experience of Combat*, New York 1989.
- Hans-Jürgen Pandel, *Bild und Film. Ansätze zu einer Didaktik der „Bildgeschichte“*, in: B. Schönemann et al. (Hgg.), *Geschichtsbewusstsein und Methoden historischen Lernens*, Weinheim 1998, S. 157-168.
- , *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004.
- Gerhard Paul, *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*, in: ders. (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 7-36.
- Susanne Petschel/ Martin von Falck (Hgg.), *Pharao siegt immer. Krieg und Frieden im Alten Ägypten*, Bönen 2004.
- James E. Quibell/Frederick W. Green, *Hierakonpolis. Part II (= BSAE 5)*, London 1900.
- Hellmut Rademacher, *Historische Bildkunde im Geschichtsmuseum*, in: *Beiträge und Mitteilungen*, hg. vom Museum für Deutsche Geschichte (Ost-)Berlin 16, 1988, S. 24-28.
- Valentin Rauer, *Geste der Schuld*, in: B. Giesen/Ch. Schneider (Hgg.), *Tätertrauma. Nationale Erinnerung im öffentlichen Diskurs*, Konstanz 2004, S. 133-155.
- Sylvia Schoske, *Das Erschlagen der Feinde: Ikonographie und Stilistik der Feindvernichtung im alten Ägypten*, Ann Arbor 1994.
- Alan R. Schulman, *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stele (= OBO 75)*, Göttingen 1988.
- Regine Schulz, *Das Abbild vom Kampf und Sieg*, in: S. Petschel/ M. von Falck (Hgg.), *Pharao siegt immer*, S. 68-71.
- Wolf Singer, *Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung*, in: Ch. Maar/ H. Burda (Hgg.), *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 56-76.
- Klaus Stähler, *Griechische Geschichtsbilder klassischer Zeit (= Eikon. Beiträge zur antiken Bildersprache 1)*, Münster 1992.
- Heike Talkenberg, *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.
- Harald Welzer, *Das Gedächtnis der Bilder. Eine Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Die Erinnerung hat ein Gesicht. Fotografien und Dokumente zur nationalsozialistischen Judenverfolgung in Dresden 1933-1945*, Leipzig 1998.
- Astrid Wenger-Deilmann/Frank Kämpfer, *Handschlag – Zeigegestus – Kniefall. Körpersprache und Pathosformel in der visuellen politischen Kommunikation*, in: G. Paul (Hg.), *Visual History*, S. 188-205
- William T. Mitchell, *Der Pictorial Turn*, in: Ch. Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15-40.
- Michael Wildt, *Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes*, Hamburg 2002.
- Irmgard Wilharm, *Geschichte, Bilder und die Bilder im Kopf*, in: dies. (Hg.), *Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle (= Geschichtsdidaktik. Studien, Materialien. Neue Folge 10)*, Pfaffenweiler 1995, S. 7-24.
- Walter Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte II*, Leipzig 1923.

