

„Ein Höchstmaß an visueller Anschaulichkeit“?

Das historische Bildmaterial im gemeinsamen Geschichtsbuch

Daniela Kneiβl*

» Die reiche Bildauswahl der Herausgeber ist gerechtfertigt, gelungen und bietet ein großes didaktisches Potenzial für die Lehrer. Zu bemängeln wäre allerdings, dass dabei der wertvolle Stellenwert als Quelle und die Förderung kritischer Bildkompetenz als Lernziel zuweilen auf der Strecke bleiben.

Eine überwältigende Fülle und Vielfalt an Bildern – dieser Eindruck drängt sich wohl jedem auf, der das deutsch-französische Geschichtsbuch in die Hand nimmt. Der allein schon optische Schauwert von Geschichte erscheint gerade in einem Schulbuch mehr als gerechtfertigt, um Interesse zu erwecken und die Realität des Vergangenen zu unterstreichen. Doch die Schwelle zwischen rein auflockernder Illustration und aufschlussreicher Bildquelle ist bekanntermaßen durch die reine Anwesenheit von Bildern noch keineswegs überschritten.¹

Die gegenwärtige Emanzipation des Bildes in den historischen Wissenschaften² hat zweifellos zu einer grundlegenden Veränderung des Blicks auf die visuellen Zeugnisse der Vergangenheit geführt. Diese veränderte Betrachtungsweise betrifft die Bilder selbst ebenso wie ihren Gebrauch und ihre Verbreitung und somit auch ihre eigene Geschichte, die sich parallel zur Geschichtsschreibung des Dargestellten entwickelt und verändert. Im Rahmen dieses viel beschworenen „iconic turn“³ konzentriert sich die Forschung konsequenterweise stark auf das Bild als Primärquelle, wohingegen seine Rolle als textbegleitendes, veranschaulichendes Medium in den Hintergrund tritt. Zu Unrecht: Denn gerade in entsprechenden

Bild-Text-Zusammenhängen lässt sich ermes sen, ob die Aufwertung des Bildes wirklich gefruchtet hat oder aber ob es im Nischenbereich der historischen Bildforschung steckengeblieben ist.

Im Hinblick auf Funktion und Gebrauch von Bildquellen im Kontext des deutsch-französi schen Geschichtsbuches interessiert somit einerseits, ob und wie dem Bild ein entsprechender Stellenwert als Quelle zugestanden wird, wenn Textquellen nicht ausreichend oder nicht in gleicher Qualität informieren können. Andererseits drängt sich das Stichwort der „Bildkompetenz“ in einer immer stärker durch visuelle Eindrücke geprägten Gesellschaft auf. Ist das Verständnis für Bilder und ihre Unterschiedlichkeit in historischen Kontexten also ein erkennbares Lernziel, wird gleichzeitig der kritische Blick auf das Dargestellte geschult? Für einen durchdachten Umgang mit dem Bild spricht zunächst seine strukturelle Miteinbeziehung. Die Gliederung des Buches in fünf Hauptteile und 17 Kapitel umschließt ein analoges Präsentationskonzept von Bildern: Am Beginn jedes Teils findet sich eine ganzseitige Auswahl von 18 kleinformatigen Bildern – für gewöhnlich Fotografien, Karikaturen und Plakate – die zwar nummeriert sind, aber ohne erkennbare chronologische Reihenfolge und ohne erklärende Kom-

* Dr. Daniela Kneiβl ist Fachreferentin für Neuere Zeitgeschichte am Deutschen Historischen Institut Paris (DHIP).

mentare abgebildet sind. Eine Bildergalerie also, die schlaglichtartig Bildzitate der folgenden Kapitel auswählt, deren Hintergrund noch zu erschließen ist.

Der Anfang jedes Kapitels ist demgegenüber von einer Bildseite mit je zwei Abbildungen begleitet, deren Inhalt für gewöhnlich ausführlich erläutert wird. Mehrfach werden die Bildpaare zudem durch entsprechende Untertitelungen explizit zueinander in Bezug gesetzt und somit direkt auf eine bestimmte Entwicklung bezogen. Das Bildpaar am Anfang von Kapitel 5 („Das Ende der Kolonialreiche“) zeigt beispielsweise ein 1962 entstandenes Foto feiernder Demonstranten in Algier und darunter eine mit 1984 datierte Aufnahme aus einem äthiopischen Flüchtlingslager. Während das obere Bild (Algier 1962) mit dem Untertitel „Unabhängigkeit ...“ versehen ist, liest man unter dem zweiten Bild (Äthiopien 1984) den Kommentar „... oder Abhängigkeit?“, der somit auch die Untertitelung des ersten Bildes infrage stellt und so zum Kern der Entkolonialisierungsproblematik vorstoßen will. Der extrem antithetische Charakter dieses Beispiels ist nicht bei allen vergleichbaren Bildpaaren gegeben, doch stets spielt die Wahl zweier Bilder auf die Komplexität der in einem Kapitel dargestellten Entwicklungen an, auf Anfang und Ende oder auf zeitliche Parallelitäten.

Der primären Gliederungsfunktionen dieser noch weitgehend isolierten Bilder folgt die Spezifizierung im Kontext der vielfältig bebilderten Einzelkapitel. Der Umgang mit den unterschiedlichen Arten von Bildern wird dabei jedoch lediglich bruchstückhaft vermittelt: In der Rubrik „Fragen und Anregungen“ wird zwar häufig explizit zur aktiven Arbeit mit dem präsentierten Bildmaterial aufgefordert, doch mangelt es an konkreter Hilfestellung. Im Methodenteil des Buches findet sich neben einer Anleitung zum Lesen und Deuten von Kartenmaterial immerhin ein informativer Leitfaden zur Interpretation politischer Karikaturen, deren Wert als historische Quelle dadurch begründet wird, „eine unmissverständliche moralische oder politische Position zu beziehen“ (S. 314).

Nach einer genaueren Analyse lässt sich das Bildmaterial des deutsch-französischen Geschichtsbuchs in drei Kategorien einteilen: Die informative Funktion: Das Bild dient als schnell erfassbares Medium zur Vermittlung von Fakten. Dies trifft zu für abstrahierende Darstellungen wie Karten, Diagramme und Info-Graphiken.⁴

Die dokumentarische Funktion: Das Bild – in der Hauptsache Fotografien beziehungsweise Filmstills aus dokumentarischem Material – dient als „Beweis“ für die Historizität eines Ereignisses oder einer Situation und soll häufig direkte Aufschlüsse über Anwesenheit, Organisation, Ablauf etc. geben (zum Beispiel das Gerichtsfoto des Nürnberger Prozesses, S. 21) oder auch das Aussehen historischer Stätten (Erinnerungsorte der Shoah, S. 36/37, Fotos des zerstörten und wieder aufgebauten Le Havre, S. 15.) In dieselbe Kategorie gehören Titelbilder von Zeitschriften, die den Stellenwert bestimmter Themen in der Öffentlichkeit belegen sollen.

Die analytische Funktion: Das Bild – vor allem Propaganda- und Wahlplakate, Karikaturen, Gemälde – hat keine dezidiert realitätsdokumentierende Funktion, sondern ist entweder als direkte kommentierende oder kritische Reaktion auf ein Ereignis oder eine Entwicklung zu betrachten, oder aber als der Versuch, selbst Realität zu erschaffen.

Die analytische Funktion: Das Bild – vor allem Propaganda- und Wahlplakate, Karikaturen, Gemälde – hat keine dezidiert realitätsdokumentierende Funktion, sondern ist entweder als direkte kommentierende oder kritische Reaktion auf ein Ereignis oder eine Entwicklung zu betrachten, oder aber als der Versuch, selbst Realität zu erschaffen.

Ambivalentes Bildverständnis

Auf dieser Basis entsteht ein Bildverständnis, das im Bezug auf die Wertigkeit des ausgewählten Materials äußerst ambivalent erscheint. Hervorzuheben ist zweifellos, dass Bilder mit analytischer Funktion als vollwertige Quellen gehandhabt werden, die in Bezug auf eine bestimmte Geisteshaltung interpretiert werden sollen. Die besondere Berücksichtigung der Karikatur findet ihre Fortsetzung in der bevorzugten Beachtung des verwandten Genres der Propagandadarstellungen. Vor allem die Gegenüberstellung von Kampagnen gegensätzlicher politischer Gruppen zur selben

„Das Bildmaterial hat informative, dokumentarische und analytische Funktion.“

Thematik ermöglicht nicht nur die Definition extremer Positionen im Kontext historischer Diskurse, sondern vermittelt darüber hinaus wertvolle Kompetenzen für das Lesen stark symbolhaltiger Darstellungen (vgl. zum Beispiel S. 53 und S. 55).

Ungenutztes didaktisches Potenzial

Im Gegensatz hierzu wird Fotografien fast ausschließlich dokumentarischer Nutzen als Reproduktion von Wirklichkeitsausschnitten und -zuständen zugestanden. Eine Ausnahme bilden dabei lediglich so offenkundige und unstrittige Inszenierungen wie die offiziellen Porträts der französischen Staatspräsidenten, die in Bezug auf die Abgrenzung zu den Vorgängern beziehungsweise Wiederaufnahme von Traditionen betrachtet werden sollen (S. 246).

Andererseits werden mediale Inszenierungen epochaler Ereignisse nicht als solche erläutert, sondern als „neutrale“ Quelle präsentiert, wie etwa die gestellte Aufnahme des ersten Aufeinandertreffens amerikanischer und sowjetischer Soldaten auf deutschem Boden im April 1945 (S. 48). Durch eine derartige Reduzierung der Fotografie zum oberflächlichen Abbild des Stattgefundenen bleibt viel didaktisch wertvolles Potenzial ungenutzt.

Zudem werden häufig der fotografierte Moment und seine exakte Thematik von verallgemeinerten Bezügen überblendet. So findet sich im Dossier über den Marshallplan eine Aufnahme, die drei Männer bei der Befestigung eines Schildes mit der Aufschrift „Hier hilft der Marshallplan“ zeigt. Der Untertitel dazu lautet: „Wiederaufbau mit amerikanischen Mitteln“. Auch der nachfolgende, typographisch ebenfalls dem Bild zugeordnete Text bezieht sich in keiner Weise auf die abgebildete Fotografie. Tatsächlich aber zeigt das Bild weniger die Verwirklichung des Marshallplanes als vielmehr die Wege seiner Propagierung. Es steht zum einen für eine direkte Übertragung der Bildsprache von für den Plan werbenden Plakaten in die Wirklichkeit⁵, zum anderen für die nicht zuletzt erzieherische Funktion des Marshallpla-

nes, seine Rolle in der Umwidmung von öffentlichen Räumen und seine bewusste Verankerung im kollektiven Alltags- und Langzeitgedächtnis.

Noch seltener führt der Blick hinter die Bilder und auf die Kontroversen, die sie ausgelöst haben. Ein Beispiel: Die Aufnahme des vor dem Denkmal für die Aufständischen des Warschauer Gettos knienden Bundeskanzlers Willy Brandt (S. 42) dient als bildliche Konservierung einer symbolischen Geste (vgl. dazu die Rubrik „Fragen und Anregungen“), während der Stellenwert der zeitgleichen Übertragung dieser Handlung in paradigmatische Bilder keinerlei Berücksichtigung findet.⁶ Damit werden interessante Möglichkeiten verschenkt, hätte doch so die Gelegenheit bestanden, wertvolles Wissen über die Medialität von Ereignissen zu vermitteln, die in besonderer Weise in ihrer Visualität begründet liegt.

Um so lobender hervorzuheben sind explizite Anregungen zur Entschlüsselung der Intention eines Bildes, und damit auch des Verhältnisses von Produzent und Rezipient. Zu nennen sind hierbei unter anderem Aufgabenstellungen wie sich in die Rolle eines Fotografen zu versetzen (S. 27) oder das Titelbild einer Zeitschrift bezüglich seiner Bildsprache zu analysieren und in Bezug zum historischen Kontext zu setzen (S. 301).

Der Eindruck einer gewissen Unterschätzung des Mediums der Fotografie im Konzept des deutsch-französischen Geschichtsbuches bleibt nichtsdestoweniger bestehen. Bei all ihrer Anfechtbarkeit ist die mehr oder weniger strikte Trennung der beschriebenen analytischen und dokumentarischen Wertigkeit von Bildern zumindest noch nachvollziehbar. Die Vermischung der Gattungen wirft dagegen neue Probleme auf, für die das deutsch-französische Geschichtsbuch keine überzeugende Lösung anbietet. Zwei Beispiele: Als Beleg für die Präsenz des Holocaust in der deutschen Öffentlichkeit werden zwei Titelbilder von Zeitschriften abgebildet, darunter *Der Spiegel* vom 10.3.1997. Der Titel zeigt unter der Devise „Rudolf Augstein über Verbrechen der Wehrmacht“ das Bild einer von Soldaten durchgeführten Massenerschießung. Doch unverkennbar handelt es sich um eine kolorierte Zeichnung, nicht um eine Fotografie. Tatsächlich geht das besagte Titelbild des Graphikers Stephen Gorman auf ei-

ne 1941 aufgenommene Fotografie einer Partisanenschießung nahe Belgrad zurück, die der Fotograf Gerhard Gronefeld seinerzeit unterschlagen und somit dem Zugriff der Wehrmacht entzogen hatte.⁷ Das Titelbild ist somit zwar eine künstlerische Übertragung oder auch Interpretation, aber keineswegs Fiktion.⁸ Auf diese Besonderheit wird im erklärenden Text jedoch mit keinem Wort eingegangen, was gerade hinsichtlich der thematisierten Wehrmachtsausstellung mehr als nachlässig erscheint. Ähnlich unbefriedigend stellt sich der Umgang mit heterogenen Bildkorpora dar. Im Dossier „Symbolische Gesten und Erinnerungsorte im deutsch-französischen Verhältnis“ werden den Erläuterungen der Bedeutung von Versailles drei Bildquellen an die Seite gestellt: Anton von Werners Gemälde „Kaiserproklamation von Versailles 1871“ (1885), ferner das Gemälde „The Signing of Peace in the Hall of Mirrors, 28th June 1918“ des britischen Malers William Orpen (1925) und schließlich eine Aufnahme vom 22. Januar 2003, auf der die gemeinsame Tagung von Deut-

schem Bundestag und Französischer Nationalversammlung im Theater von Versailles zu sehen ist. Die völlig unterschiedlichen Qualitäten der Abbildung von Wirklichkeit im personalisierenden und symbolisierenden Medium der Historienmalerei einerseits und einer anonymisierenden Weitwinkelfotografie andererseits werden nicht angesprochen. Die ausgewählten Abbildungen werden somit auf die Rolle reiner Illustrationen reduziert.

Das selbst gesetzte Ziel des Buches, „ein Höchstmaß an visueller Anschaulichkeit“⁹ zu erreichen, beschränkt sich oft tatsächlich auf den Schauwert des Materials, während kritische Bildkompetenz als konsequent verfolgtes Lernziel nicht durchgängig erkennbar ist. Bei aller Kritik am Bildgebrauch im deutsch-französischen Geschichtsbuch ist dennoch zu betonen, dass die größtenteils sinnvoll und sorgfältig ausgewählten Bilder vielfältige Möglichkeiten für eine vertiefte Arbeit mit Bildern im Unterricht bieten und ein über die angebotenen Anregungen hinausgehendes erhebliches didaktisches Potenzial darstellen.

-
- 1 Vgl. die unverändert aktuelle Analyse von Rolf Reichardt: Mehr geschichtliches Verstehen durch Bildillustration? Kritische Überlegungen am Beispiel der Französischen Revolution. In: *Francia*, 13/1985, S. 511–523.
 - 2 Vgl. das Thema des diesjährigen Historikertages: „Geschichtsbilder“.
 - 3 Der Begriff des „iconic turn“ taucht in Anlehnung an den des „linguistic turn“ zum ersten Mal auf bei: Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hg.): Was ist ein Bild. München 1995, S. 13. Zur vielfältigen Ausdeutung des Begriffs vgl. Christa Maar / Hubert Burda (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln 2004. Zur Rolle des Bildes in der Geschichtsdidaktik vgl. „Bilder als Quelle“, Themenheft von *Praxis Geschichte*, 2/2005.
 - 4 Diese Materialien sprengen den Rahmen des Bildes als historischer Quelle und werden an dieser Stelle nicht untersucht.
 - 5 Interessant wäre hier insbesondere die Gegenüberstellung mit dem Plakat auf S. 113 gewesen, auf dem die Präsenz eines entsprechenden Schildes („Achtung Bauarbeiten!“) mit dem Plakattext („Es geht vorwärts durch den Marschallplan“) verwoben wird.
 - 6 Zur Medialität des Ereignisses vgl. bes. Friedrich Kießling: Täter repräsentieren: Willy Brandts Kniefall in Warschau. Überlegungen zum Zusammenhang von bundesdeutscher Außenrepräsentation und der Erinnerung an den Nationalsozialismus. In: Johannes Paulmann (Hg.): Auswärtige Repräsentationen. Deutsche Kulturdiplomatie nach 1945. Köln 2005, S. 205–224.
 - 7 Vgl. *Der Spiegel*, 10.3.1997, S.92.
 - 8 Zur Realitätskonzeption der *Spiegel*-Titelbilder vgl. Hans-Dieter Schütt / Oliver Schwarzkopf (Hg.): Die SPIEGEL-Titelbilder 1947–1999, Berlin 2000; sowie: Stefan Aust / Stefan Kiefer (Hg.): Die Kunst des SPIEGEL. Titel-Illustrationen aus fünf Jahrzehnten. Kempen 2004.
 - 9 Vgl. den Präsentationstext auf der Rückseite des Buches.