

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild

Peter Geimer | Michael Hagner (Hg.)

Wilhelm Fink

Inhaltsverzeichnis

Schutzumschlag: Giovanni Battista Piranesi, *Le antichità romane* [1756], Würzburg 1976.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)
Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik
www.eikones.ch
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Lektorat: Andrea Haase, Basel
Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Layout und Satz: Lucinda Cameron, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5339-6

Peter Geimer und Michael Hagner

9 Vergangenheit im Bild. Einleitende Bemerkungen

Claudine Cohen

21 Die anatomische Rekonstruktion in der Paläontologie. Prinzipien, Modelle, Bilder

Angela Matyssek

49 Überleben und Restaurierung. Barnett Newmans *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* und *Cathedra*

Johannes Grave und Arno Schubbach

71 Zug um Zug – Vergangenheit im Bild

Beat Wyss

95 Vasari, der Etrusker. Totemismus und kulturelle Identität

- Helmut Lethen
111 ***Migrant Mother* im Zeitalter der Zirkulation**
- Andreas Cremonini und Valentin Groebner
135 **Es kommen sehen. Johan Grimonprez' Video *Dial H-I-S-T-O-R-Y***
- Thomas Elsaesser
159 **Migration und Motiv. Die (parapraktische) Erinnerung an ein Bild**
- Milena Massalongo
177 **Bild und Zeugenschaft. Erkenntnis und Gedächtnis im Zeitalter des Zeugen**
- Emmanuel Alloa
207 **Eingefleischte Gesten. Nachleben und visuelle Zeugenschaft in Claude Lanzmanns *Shoah* und Rithy Panhs *S21***

- Elisabeth Bronfen
231 **Pathosformeln des Krieges und ihr Nachleben in Hollywood**
- Tanja Michalsky
251 **Zwischen den Bildern. W. G. Sebalds Gewebe der Erinnerung**
- 277 **Autorinnen und Autoren**

Vergangenheit im Bild. Einleitende Bemerkungen

Peter Geimer und Michael Hagner

Die Vergangenheit ist unwiederholbar. Natürliche oder künstliche Gegenstände, die durch den Lauf der Zeit oder durch traumatische Ereignisse ihre Unversehrtheit eingebüßt haben, sind unwiderruflich nicht mehr, was sie einst waren, und gerade deshalb wird große Mühe darauf verwendet, ihr ursprüngliches Aussehen zu rekonstruieren. Der unvermeidbare Zeitenabstand, der Vergangenes und Gegenwärtiges trennt, »zwingt den Historiker, geschichtliche Wirklichkeit zu fingieren, und zwar nicht in der Redeweise des ›es war‹. Vielmehr ist er grundsätzlich gehalten, sich der sprachlichen Mittel einer Fiktion zu bedienen, um einer Wirklichkeit habhaft zu werden, deren Tatsächlichkeit entschwunden ist.«¹ Neben der Sprache spielen dabei auch Bilder eine besondere Rolle, da sie im Gegensatz zu Texten eine *sichtbare* Erscheinung des Vergangenen vor Augen stellen. Hierbei kann es sich um visuelle Dokumente, historische Spuren und Überreste handeln oder aber um nachträgliche Rekonstruktionen, also Formen der Sichtbarmachung, die selbst nicht alt sind, sondern aus der jeweiligen Sicht einer Gegenwart heraus Vergangenes nachstellen, simulieren, faksimilieren oder vorstellbar machen.

Zu solchen Formen der Wiederholung gehören Historienbilder und Filme, archäologische oder paläontologische Rekonstruktionszeichnungen, Modelle und Animationen, die sich in künstlerischer oder wissenschaftlicher Absicht vergangenen Gegenständen und Ereignissen annähern. Hierher gehört auch der Wiederaufbau von zerstörten Gebäuden oder gar ganzen Ensembles und Straßenzügen, also jene architektonische Rekonstruktion, die etwa der Physiognomie einer Stadt wie Dresden ihren Stempel aufgedrückt hat. Damit soll das Bild einer Stadt evoziert werden, die

untergegangen ist, als Kulisse jedoch eine Zukunft aufgetragen bekommt. Alle diese Rekonstruktionen können das Vergangene jedoch nicht in seiner ursprünglichen Gestalt wiederherstellen. Keine noch so ausgefeilte Computeranimation des antiken Athen oder der Schlacht von Waterloo wird den historischen Sokrates oder den realen Kanonendonner mit der entsprechenden Zerstörung hervorbringen, sondern nur Visualisierungen unserer Imaginationen und des Wissens, über das wir von diesen Ereignissen verfügen.

Dieses Buch möchte unterschiedliche Schauplätze in den Blick nehmen, an denen eine solche bildliche Vermittlung zwischen Gegenwart und Vergangenheit stattfindet. Welche besonderen ästhetischen und epistemischen Eigenschaften sind es, die Vergangenes *im Bild* bzw. die *es als Bild* zur Darstellung bringen? Wie werden solche Bilder erzeugt, durch welche Bereiche zirkulieren sie und welcher Status wird ihnen zubilligt? Die mit diesen Fragen aufgeworfenen Probleme betreffen zum einen historisch orientierte Wissenschaften, deren Forschungsgegenstände den Charakter von Fragmenten oder Resten haben (Geschichte, Archäologie, Paläoanthropologie etc.), zum anderen aber auch private und öffentliche Formen des Bildgebrauchs, museale Erinnerungskulturen, Spielfilme und Fotografien, deren variabler Gebrauch die zeitliche Dimension der Bilder kenntlich macht. Verschiedene Formen und Techniken visueller Vergegenwärtigung lassen sich dabei unterscheiden: Bilder können als Hinterlassenschaften einer Vergangenheit auftreten und aufgrund ihrer historischen Herkunft eine besondere Form des Dokumentarischen, der Zeugenschaft, der Evidenz oder ›Aura‹ besitzen. In der Moderne handelt es sich hierbei oftmals um historische Foto- oder Filmaufnahmen, in einer größeren zeitlichen Perspektive geht es aber auch um Gemälde oder Skizzen, Höhlenzeichnungen oder Fossilien. Das Charakteristische all dieser Gegenstände liegt darin, dass sie nicht eigens neu hergestellt worden sind, sondern selbst bei starker Bearbeitung eine historische Distanz für sich beanspruchen.

Und noch ein weiteres Phänomen zählt zu dieser Modalität von Rekonstruktionen: das Faksimile. Gewiss würde niemand auf die Idee kommen, ein Faksimile der Gutenberg-Bibel mit dem Original zu verwechseln, denn trotz aller Kunstfertigkeit des modernen Buchdrucks bleibt die Differenz zum Original unüberbrückbar. Doch das scheint nicht das letzte Wort zu sein: Die aktuellen Digitalisierungstechnologien sind an einem Punkt angelangt, wo die Frage von Original und Kopie unsicher geworden ist. Vor einigen Jahren hat der britische Künstler Adam Lowe Paolo Veroneses Gemälde *Nozze di Cana*, das seit Napoleons Diebstahl 1797 im Pariser Louvre hängt, mithilfe digitaler Technik für den ursprünglichen Ort auf der Insel San Giorgio in Venedig kopiert, so dass dort nach über zweihundert Jahren endlich nicht mehr eine gigantische leere Wand zu betrachten ist. Angesichts dieser aufsehenerregenden visuellen Rekonstruktion hat Bruno Latour gefragt, ob nicht das Faksimile am eigentlichen Ort originaler sei als das Original, das im Pariser Louvre, eingezwängt in einen zu kleinen Raum zwischen zwei Türen, hinter dickem Glas abgeschirmt sei und dem Strom

der Besucher nur als Wegmarke zu der im Nachbarraum positionierten *Mona Lisa* diene.² Wird es darauf hinauslaufen, dass das Original am inzwischen auch schon historischen Ort in Paris nur die Vorbereitung darstellt für einen Besuch am noch historischeren Schauplatz auf der Insel San Giorgio? Auch wenn es in diesem Buch nicht vordringlich um die Frage von Original und Kopie geht, so ist doch zur Kenntnis zu nehmen, dass die Techniken der Rekonstruktion die Frage nach Original, ›Aura‹ und der Geschichtlichkeit von Kunstwerken (Latour spricht in diesem Zusammenhang von ›trajectory‹) neu aufwerfen. Das Gleiche gilt für die Frage der Restauration von Kunstwerken oder Gebäuden, die als (kunst-)historisch bedeutsam angesehen werden: Immer wieder kommt es zu kontroversen Diskussionen darüber, was als eine gelungene Restauration zu gelten habe.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind einer dieser Formen der visuellen Vergegenwärtigung gewidmet und gehen bei aller thematischen Vielfältigkeit von der gemeinsamen These aus, dass Bilder und Visualisierungen ein komplexes Eigenleben entfalten, statt einfach transparente Medien oder Fenster zur Vergangenheit zu sein. Insofern geht es um die besonderen ästhetischen und epistemischen Voraussetzungen, Methoden und Techniken, mit deren Hilfe der Versuch einer Wiederherstellung ermöglicht, zugleich auch abgelenkt und auf die Bedingungen dieser Wiederherstellung selbst zurückgelenkt wird: ihre Narrativität, aber auch das beharrliche Stummsein der Bilder, ihr Status als Dokument oder Spur, ihre formalen und materiellen Eigenschaften. Eine besondere Rolle spielen dabei auch Orte, an denen sich ein vergangenes Geschehen abgespielt hat. Auch wenn ein solches Geschehen selbst dort nicht mehr zu sehen ist, sind diese Orte doch Schauplätze der Imagination. »Die Gedenkorte, an denen sich etwas von dem erhalten hat, was nicht mehr ist, aber von der Erinnerung reaktiviert werden kann, markieren Diskontinuität. Hier ist noch etwas anwesend, aber dies verweist vor allem auf Abwesenheit; hier ist noch etwas gegenwärtig; aber es signalisiert in erster Linie dessen Vergangensein.«³

Vor allem im Bereich der historischen Wissenschaften ist danach zu fragen, ob es ausreicht, Bilder analog zum Medium der Schrift als »historische Quelle« zu betrachten, wie es etwa Peter Burke vorgeschlagen hat.⁴ Es ist nichts dagegen einzuwenden, Bilder im Hinblick auf die Bedingung ihrer Entstehung und auf ihren Zweck hin zu untersuchen, um daraus Rückschlüsse auf eine bestimmte historische Konstellation zu ziehen. Doch es wäre eine Verkürzung, dies aus dem Blickwinkel einer Bestätigung oder Ergänzung schriftlicher Quellen zu sehen – als ob Bilder und Texte stets die gleiche Trajektorie verfolgen müssten. Dagegen gilt es, Formen der Betrachtung und Vergegenwärtigung zu erwägen, die Bilder nicht nur im Hinblick auf ihren bloßen Informationswert taxieren (»welche historischen Fakten können wir entnehmen?«), sondern gerade auch ein ästhetisch, affektiv oder durch Empathie vermitteltes Verständnis einbeziehen. Wie handhabt man die paradoxe Zeitlichkeit visueller Fragmente, die als »überlebende Bilder« (Didi-Huberman) Vergangenheit und Gegenwart zugleich angehören?

Im Hinblick auf die *nachträglichen* Rekonstruktionen, Animationen und Simulationen ist zu fragen, welche verschiedenen Techniken und ›Stile‹ hier praktiziert werden. Wo verlaufen die Grenzen zwischen Wiederherstellung und Erfindung, zwischen Faktizität und Imagination? Disziplinen wie (Paläo-)Anthropologie, Paläontologie, Archäologie, Geologie oder Ur- und Frühgeschichte sind seit jeher auf bildliche Repräsentationen angewiesen, um die wissenschaftlichen und kulturellen Entwürfe, die sich aus der Rekonstruktion von Fragmenten, Spuren oder Ruinen ergeben, zu verstehen und zu kommunizieren. Doch solche Bebilderungen der Vergangenheit beruhen zwangsläufig auf Erfahrungen, Kenntnissen und Fertigkeiten der Gegenwart. Insofern ist es eine stets aufs Neue zu entscheidende Frage, ob man sich um die Rekonstruktion eines Ganzen bemüht oder gerade auch auf das imaginative Potenzial von Lücken, Leerstellen und *missing links* setzt. Beide Möglichkeiten sind Ausdruck unterschiedlicher epistemischer und ästhetischer Präferenzen, und damit organisieren sie den Blick auf das Vergangene.

In der Wissenschaft, in der Kunst und vor allem in der Welt der kommerziellen Verwertung (von *Jurassic Park* bis hin zu Computersimulationen, die antike Städte *wiederauferstehen* lassen) verraten Rekonstruktionen des Vergangenen in der Regel mehr über die Zeit, die sie unternimmt, als über das vermeintlich Gewesene. In erster Linie werden mit solchen Versuchen die Bild- und Dingwelten der jeweils eigenen Epoche vermehrt. Und doch stellen visuelle Rekonstruktionen einen nicht unerheblichen Teil der institutionalisierten Beschäftigung mit der Vergangenheit dar. Sieht man von kommerziellen Aspekten ab, so bieten sich hierfür zwei Erklärungen an. Erstens heißt *Vergangenheit im Bild*, dass man diesem etwas zutraut, was man einer Statistik, einer Tabelle, einer Messkurve oder auch einem Text nicht in gleichem Maße zutraut, nämlich dass der Betrachter *im Bilde* ist und ihm ein Teil der Vergangenheit vor Augen gestellt wird. Sich in eine Szene hineinbegeben zu können, bedeutet, eine Teilhabe zu erhalten, die andere Repräsentationsformen nicht anzubieten vermögen. Diese Teilhabe kann reflexiv und distanzierend sein, sie kann aber auch – wie im Hollywoodkino – auf Einfühlung und Empathie beruhen. Selbst wenn dabei mit phantasmatischen Elementen operiert wird, wie es beispielsweise in den virtuellen Besuchen Pompejis oder des antiken Athen besonders drastisch der Fall ist, füllt die Rekonstruktion historische Erfahrungsräume in einer Weise aus, bei der die jeweils avancierteste Technologie mit den Beständen des historischen Bildgedächtnisses ein Bündnis eingeht. Ein virtueller Besuch Pompejis bedeutet auch eine Aktivierung und Rekombination, Rekonstruktion und Erweiterung des eigenen Bildgedächtnisses.

Zweitens ist es nicht zu übersehen, dass mit visuellen Rekonstruktionen, wie überhaupt mit Bildern, unweigerlich der Versuch unternommen wird, Icons zu produzieren. In dieser Hinsicht dem Logo ähnlich, sollen sie Institutionen, Interessengruppen, Gemeinschaften oder sonstigen Akteuren eine Identität verschaffen, und zwar in diesem Fall als eine Art Vermittlungsinstanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Nicht selten wird dabei

das Versprechen einer restlosen Wiederherstellbarkeit und Erzählbarkeit von Geschichte gegeben, als ließe sich diese nach Belieben reanimieren, noch einmal ›live‹ erleben und lückenlos verfügbar machen. Damit zusammenhängend ist diese Rekonstruktion stets ein Ding der Möglichkeit, der Möglichkeit nämlich, dass das Bild des vergangenen Gegenstands doch auf Dauer gestellt wird und sich eine historische Deutungshoheit erarbeitet. Die Frage, wie diese Deutungshoheit erarbeitet wird und mal von erstaunlicher Konstanz ist, mal erheblichen Veränderungsprozessen unterliegt, beschäftigt die meisten der in diesem Buch versammelten Beiträge.

Die Beiträge

Seit jeher ist die Paläontologie mit der Frage konfrontiert, wie man aus ein paar Knochenfragmenten und Zähnen auf ein ganzes Skelett und im zweiten Schritt auf einen funktionsfähigen Körper schließen kann. CLAUDINE COHEN zeigt in ihrem Beitrag, dass die grundlegende Schwierigkeit der Rekonstruktion in der Paläontologie seit ihren Anfängen um 1800 darin bestanden hat, physiologische Funktionszusammenhänge mit der morphologischen Organisation einerseits und deren phylogenetischer Bedeutung andererseits in Einklang zu bringen. Es gab drei übergeordnete Modelle, nach denen Fossilien rekonstruiert wurden: erstens das *Maschinenmodell*, das den Skelettapparat als eine auf unveränderlichen Gesetzmäßigkeiten beruhende Maschine ansieht, deren einzelne Teile auf ein bestimmtes Ziel hin gerichtete mechanische Bewegungen ausführen; zweitens das *Puzzlemodell*, das einen einzigen ursprünglichen morphologischen Bauplan für alle Lebewesen vorsieht, wobei sich die verfügbaren körperlichen Elemente im Lauf der Evolution zu einem Ensemble neuer Funktionen reorganisieren; und drittens das *Mosaikmodell*, das Fossilien nur noch als Vorfahren in den Abstammungslinien oder als erloschene Zwischenformen betrachtet, so dass die Rekonstruktion dieser Wesen auf der Zusammenfügung diskreter Elemente beruht, die durch keinerlei Notwendigkeit verbunden zu sein scheinen. Nach Cohen brachte jedes dieser Modelle unterschiedliche Bilder der Vergangenheit hervor, die Stärken und Schwächen aufweisen, doch ist der Zusammenhang von Physiologie, Morphologie und Entwicklung nach wie vor alles andere als geklärt. Bis auf Weiteres bleiben viele Elemente der Rekonstruktion der Imagination und der Intuition des Forschers anheimgestellt.

Von Rekonstruktion ist bisweilen auch die Rede, wenn es um die Restaurierung von beschädigten Kunstwerken geht, doch wie ANGELA MATYSSEK in ihrem Beitrag zeigt, handelt es sich hier um diametrale Gegensätze. *Rekonstruktion* heißt, ein nicht mehr dem Originalzustand entsprechendes Objekt nachzubilden und dabei massiv oder gar irreversibel in die Substanz dieses Objekts einzugreifen. Die Spuren der Zerstörung sollen eliminiert werden, um zu einem vermeintlichen *status ante quem* zurückzukehren, der dem Betrachter einen Bildeindruck nach dem ursprünglichen Konzept des Künstlers verschafft. *Restaurierung* hingegen gilt der Sicherung der Originalsubstanz und nimmt dabei in Kauf, dass man dem Objekt Spuren

der Beschädigung ansieht. Wie die Autorin ausführt, wurde diese Diskussion nach der mutwilligen Beschädigung zweier Gemälde von Barnett Newman im Amsterdamer Stedelijk Museum geführt. Dabei setzte sich unter den Experten die Ansicht durch, dass die Rekonstruktion des einen Gemäldes, die in einer Übermalung von Newmans ursprünglichen Farben gipfelte, dieses endgültig zerstört habe, während die Restaurierung des anderen, gerade weil die Schnitte erkennbar blieben, als gelungen angesehen wurde. Für die Autorin folgt daraus, dass es eine gültige Rekonstruktion eines Originals nicht geben kann, weil dieses nicht von seiner Geschichte zu trennen ist. Im Horizont der Restaurierung ist dementsprechend weniger Aby Warburgs Begriff des Nachlebens angemessen als vielmehr der Begriff des Überlebens, da es vorrangig darum geht, »den Fortbestand der Objekte als Kunstwerke« zu sichern.

Während es bei der Restaurierung vor allem um Bilder geht, die ihre Vergangenheit mit sich tragen, thematisieren JOHANNES GRAVE und ARNO SCHUBBACH eine andere Dimension der Zeitlichkeit des Kunstwerks, nämlich seine eigene Vergangenheit, genauer: das kontinuierliche Altern eines Bildes im Prozess seiner Herstellung. So entsteht jede Handzeichnung als eine stetige Ansammlung von Linien, die im Augenblick ihres Zustandekommens bereits fixiert sind und das Bild auf diese Weise Zug um Zug mit Spuren seiner eigenen Vergangenheit anfüllen. Auf diesen Prozess ergeben sich unterschiedliche Perspektiven, je nachdem, ob man das Bild als dessen Produzent und im Hinblick auf seine mögliche Fortsetzung betrachtet oder aber als Rezipient, der ein sichtbares Resultat vor Augen hat. Während der Künstler das Bild auf seine mögliche Zukunft hin befragt, ist diese Offenheit in der Nachträglichkeit der Betrachtung uneinholbar. Die Autoren diskutieren das unterschiedliche Zeitmaß von Herstellung und Betrachtung am Beispiel einiger Selbstbildnisse Lovis Corinth. Was dem Betrachter zunächst als lebendiger Blickwechsel mit dem zeichnenden Künstler erscheinen mag, erweist sich beim Blick auf die fixierten Linien als Effekt der Nachträglichkeit, der gerade das Vergangensein der Zeichnung zu sehen gibt. Aber auch der Zeichner selbst steht in einer zeitlichen Distanz zu seinem eigenen Tun: In Anlehnung an Jacques Derridas Konzept der Verräumlichung der Schrift deuten die Verfasser den Blick des Künstlers als Ausdruck einer Entfremdung, in der dem zeichnenden Künstler jede gezogene Linie sofort als vergangenes Ereignis entgegentritt.

Ausgehend von der Chronik der Ereignisse, die es am 17. November 2006 auf die Titelseite der römischen Tageszeitung *La Repubblica* gebracht haben, fragt BEAT WYSS nach dem Unterschied zwischen bloßem Tagesgeschehen und Geschichte. Historisch werden Ereignisse oder Dinge erst dann, wenn man nachträglich und in einer zweiten Sichtung ihre Bedeutsamkeit feststellt. »In der Geschichtsschreibung spiegelt sich die Gegenwart einer Gesellschaft, die zurückblickt.« Ausgangspunkt dieser Überlegung ist das Schicksal der Kapitolinischen Wölfin in Rom, die sich 1997 als Werk des Mittelalters herausstellte, nachdem sie Jahrhunderte lang als etruskische Schöpfung gegolten hatte. Wyss zeigt, dass sowohl die lange

Zuschreibung als antikes Werk als auch der Zeitpunkt seiner späteren Umdatierung ins Mittelalter einer historischen Logik folgen. So wie die bronzene Wölfin lange Zeit als Ikone der römischen Republik fungieren konnte, fand sich in Zeiten einer gewandelten politischen Mentalität auch die wissenschaftliche Beweisführung, ihr diesen Status abzusprechen und sie ins Mittelalter zu verschieben. Die Aura geschichtsträchtiger Bilder ist kontingent. Eine verbreitete Form der Anverwandlung des Vergangenen ist dabei die physische Einverleibung einer alten, unterworfenen Kultur. Die Reste der Vergangenheit werden dabei nicht zerstört, sondern gemäß dem »hermeneutische[n] Erhaltungsgesetz historischer Bilder« in Form der Einverleibung erhalten: als neuzeitliche Ummantelung einer Marmorfassade aus dem 12. Jahrhundert, als architektonische Rahmung einer Reliquie oder als Fetisch einer unterdrückten Kultur im Völkerkundemuseum.

HELMUT LETHEN beschreibt die Wirkungsgeschichte der berühmten Fotografie *Migrant Mother*, die Dorothea Lange im März 1936 im Rahmen der amerikanischen New Deal Policy von Präsident Roosevelt aufgenommen hat. Der Text untersucht die Zirkulation des Bildes von seinem ersten Erscheinen in einer Reportage über Wanderarbeiter in Nipomo/Kalifornien über die Ausstellung *Family of Man* bis zu seiner Wiederkehr als Ikone der Wirtschaftskrise auf der Titelseite des *Guardian* im Oktober 2008. Die Fotografie löst sich dabei zunehmend von ihrem ursprünglichen Entstehungszusammenhang im Rahmen einer soziologischen Feldforschung ab, wird zum typischen Beispiel westlicher Darstellungskonventionen und zur Manifestation eines zerbrechenden Stereotyps von Mütterlichkeit, bis man schließlich in einer Rückwärtsbewegung wieder nach dem Namen und dem Schicksal der Porträtierten fragt, um ihnen das entfremdete Bild zurückzugeben. Lethen deutet die endlose Zirkulation des Bildes jedoch nicht im Sinne einer konstruktivistischen Entschleierung – als Beleg für seine Eigenschaftslosigkeit und die Wirkungsmacht der bloßen Zuschreibung von Bedeutung –, sondern sieht die Kaskade von Deutungen im historischen Moment der fotografischen Aufnahme bereits angelegt. Der Wirklichkeitsbezug des Fotos wird durch seine endlose Zirkulation nicht dementiert, sondern im Gegenteil bestätigt, und auch seine Musealisierung kann die »ontologische Unruhe« nicht unterbinden.

Um die Ablösung von Bildern aus ihrem ursprünglichen Kontext geht es auch in dem Beitrag von ANDREAS CREMONINI und VALENTIN GROEBNER. Auf der documenta X von 1997 rief die Videoarbeit *Dial H-I-S-T-O-R-Y* von Johan Grimonprez starke Reaktionen hervor. Die Aneinanderreihung von zumeist bereits im Fernsehen gezeigten Filmsequenzen aus der Frühzeit der Flugzeugentführungen bis in die 1990er Jahre hinein bedeutete einen schwer verdaulichen *danse macabre*, der mit der kollektiven Vereinbarung brach, auf solche Katastrophenbilder quasi reflexartig mit Trauer und Entsetzen zu reagieren. Grimonprez entlässt die Bilder aus der Pflicht, »blutige Zeugen einer unabhängigen Realität« zu sein, und fügt sie zu einem gewaltigen Bilderstrudel zusammen, den man mit Walter Benjamin als jenen

ästhetischen Schock bezeichnen könnte, der eine Steigerung der Aufmerksamkeit und eine Schärfung der historischen Wahrnehmung mit sich bringt. Denn die Heterogenität der von Grimonprez zusammengeschnittenen Bilder zeigt, wie sehr die Darstellung traumatischer historischer Ereignisse in Bildverwandtschaften, Sehkonventionen sowie mediale und technische Gegebenheiten eingeflochten ist. Eben dadurch entfalten die Bilder aber eine ganz andere Kraft als jene, kollektive Betroffenheit auszulösen, und darin sehen Cremonini und Groebner eine historische Lektion, die als Katharsis aufgefasst werden kann: Die Fixierung auf einen traumatischen Bilderkanon wird durch den Schockeffekt der Bildcollage aufgelöst.

Der Diskurs über das Trauma wird in Psychiatrie und Sozialwissenschaften ebenso wie in den Kulturwissenschaften vor allem durch die Begriffe *Schock* und *Gedächtnis* strukturiert. Die häufig diskutierte Frage nach dem Verhältnis von einer sich auf Dokumente stützenden *Geschichte* und einem von Bildern und Filmen dominierten *Gedächtnis* nimmt THOMAS ELSAESSER zum Anlass, den Wirklichkeitsstatus öffentlich zirkulierender Bilder zu untersuchen. Dem zunächst einmal beunruhigenden Befund, dass solche Bilder uns möglicherweise einer prothetischen Erinnerung ausliefern, die zu Stereotypen oder gar zur Propaganda verkommen, wenn sie nicht mehr weiter befragt werden, setzt Elsaesser entgegen, dass die Gedächtnisarbeit ein parapraktisches Moment enthält, das der Korrektur bzw. Ergänzung der prothetischen Erinnerung dient. Verdeutlicht wird die Fehlleistung des Gedächtnisses am Beispiel des Bildes eines jungen Mädchens (*het meisje*) im Durchgangslager Westerbork, das wie kein anderes das den Juden zugefügte Leid in den Niederlanden symbolisierte. Es gehörte zum festen Bestand der Ikonografie des Holocaust, bis sich 1992 nach aufwendiger Spurensuche herausstellte, dass es sich bei der abgebildeten Person nicht um eine Jüdin, sondern höchstwahrscheinlich um die Sinteza Anna Maria (Settela) Steinbach handelt, die mit anderen Familienmitgliedern in Auschwitz ermordet wurde. Der Autor versteht diese die Bedeutung des Bildes transformierende Geschichte jedoch nicht als tragischen Irrtum, der im Sinne einer absoluten Wahrheit korrigiert wurde, sondern als produktive Fehlleistung, die die Freilegung neuer Bedeutungsschichten und eine Arbeit »am Unbewussten des medialen Gedächtnisses« ermöglicht.

Ein weiteres Problem im Zusammenhang mit der Ikonografie des Holocaust liegt darin, dass es, wie MILENA MASSALONGO in ihrem Beitrag hervorhebt, jenseits der dokumentarischen Bezeugung eine unhintergehbare Dimension des Undarstellbaren und Unbezeugbaren der Vernichtung gibt. 1985 konnte Claude Lanzman in seinem Film *Shoah* mithilfe von Bildern zeigen, dass es jenseits einer bloßen Visualisierung des Horrors um eine Art von Zeugenschaft geht, die das fragile und fragmentarische Gedächtnis der Überlebenden selbst in den Vordergrund stellt. In der Zerbrechlichkeit des Zeugen verkörpert sich das Unbezeugbare, artikuliert sich ein Riss in der Fiktion des kollektiven Gedächtnisses. Die daraus resultierenden Bilder sind weniger Gegenstand als Medium der Erkenntnis, und das bedeutet,

dass sie nicht der »Rekonstruktion des Vergangenen« dienen, sondern jenes »zweite Gedächtnis« (Agamben) aktivieren, das »die wesentliche Leerstelle überwacht, die jedem Bild und jeder Vorstellung als ein jeweils undifferenziertes [...] »Unvergessliches« zugrunde liegt«. Diese Leerstelle ist aber nicht als immanente Eigenschaft des Bildes zu verstehen. Es gehört zur Lektion von Auschwitz, dass es jenen Hintergrund bildet, vor dem »jedes Wort, jedes Bild auf die Probe gestellt wird«. Diese Erkenntnis hatte bereits Primo Levi für die Dichtung formuliert: Nach Auschwitz könne kein Gedicht geschrieben werden, das dieses Ereignis nicht wenigstens berücksichtigt.

Mit dem Trauma thematisiert der Beitrag von EMMANUEL ALLOA eine Form des Nachlebens, die in der unmittelbaren Gegenwart keinen Ort hat, sich jedoch als Wiederholung des Verdrängten Geltung verschafft. Während die Funktionsweise des Traumas häufig mit dem Axiom der Undarstellbarkeit und der Erhabenheit des Sprachlosen in Verbindung gebracht wird, geht der Beitrag von der Sichtbarkeit des Traumas aus. Gegenstand sind Claude Lanzmanns *Shoah* sowie Rithy Panhs *S21 – Die Todesmaschine der Roten Khmer* (2003), der vom kambodschanischen Völkermord der Jahre 1975–79 handelt. Beide Filmemacher führen Überlebende an die historischen Schauplätze zurück oder lassen sie erlebte Situationen erneut durchspielen, wobei das »Gedächtnis der Körper« das Erlebte in Gestalt symptomatischer Gesten der Gewalt reaktiviert. Der Auffassung Lanzmanns, dass allein das gesprochene Wort und die durch Sprache aktivierte Einbildungskraft legitime Formen der Zeugenschaft darstellen, setzt der Verfasser die physische Sichtbarkeit der Zeugen im Film entgegen. Indem die Dargestellten ihre Aussagen im *re-enactment* des Verdrängten durch Gesten verkörpern, erhält ihre Erzählung eine spezifisch visuelle Kompetenz, die es fraglich erscheinen lässt, die Filme als Medium einer sprachbasierten *oral history* zu betrachten.

Auch die kommerziell ausgerichtete kinematische Verarbeitung geschichtlicher Ereignisse sieht sich mit der Frage konfrontiert, wie die Bildsprache einer jeweiligen Gegenwart die Vergangenheit adäquat aufzeichnen kann. Die Realitätseffekte, die das Hollywoodkino in der Verbindung von Authentifizierung und Fiktionalisierung hervorbringt, mögen häufig fragwürdig sein, doch im besten Fall, so ELISABETH BRONFENS These im Anschluss an Warburgs Theorie der Pathosformel, schafft die Kluft zwischen der affektiven Kraft, die etwa von einem vergangenen Kriegsgeschehen ausgeht, und seiner nachträglichen Inszenierung im Film einen Denkraum, der zur selbstkritischen Reflexion über Vergangenheitsverhältnisse verhilft. Am Beispiel der filmischen Darstellung vom D-Day, der Landung der Alliierten in der Normandie im Juni 1944, zeigt die Autorin, dass die Filme je nach Zugehörigkeit zu verschiedenen Stationen der Nachkriegszeit unterschiedliche Annäherungen an das Ereignis vorführen. In der Hochzeit des Kalten Krieges gab Hollywood einen affirmativen »epischen Geschichtsunterricht«, der die dokumentarische Evidenz mit pathosgeladener Ästhetisierung zur Ideologie des *good war* verschränkte. Ab den 1960er Jahren kam es zu einer kritischen Demontage historischer Mythen, die in die Rekonstruktionsarbeit

die Erfahrung neuer Kriege von Korea bis Vietnam einarbeitete. Am Ende des 20. Jahrhunderts schließlich geht es um ein kinematisches Bildarchiv, in dem die Erinnerungen der allmählich aussterbenden Zeitzeugen aufgerufen werden. Jenseits von Affirmation oder Kritik handelt es sich in der »Rekonstruktion vom D-Day weniger um die historische Aufarbeitung als um die Rekonstruktion von Pathosgesten des Krieges«.

Der Beitrag von TANJA MICHALSKY widmet sich dem intermedialen Zusammenwirken von Text und Bild in W. G. Sebalds Erzählzyklus *Die Ausgewanderten* (1992). Die Autorin geht von der These aus, dass die in den Texten abgebildeten Fotografien einen integralen Bestandteil des Werkes bilden und Sebald deshalb nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als »konzeptueller Künstler« verstanden werden muss, der – ähnlich wie Christian Boltanski, Rudolf Herz, Bernhard Prinz oder Shimon Attie – in seinen Beschreibungen des Schicksals Verstorbener historische Fotografien als Medium der Imagination einsetzt. Im nuancierten Wechsel von Fotos aus privaten Alben, Postkarten von Schauplätzen, an denen die beschriebenen Personen sich aufgehalten haben, sowie Fotos, die beschrieben, aber nicht gezeigt werden, steuert Sebald die Rezeption seiner Erzählung. Auch wenn letztlich Unklarheit über den Wahrheitsgehalt der Fotografien besteht und ihre historische Authentizität in der Schwebe bleibt, wirken sie als Teil eines kollektiven Bildgedächtnisses, das beim Leser ein eigenes Register der Erinnerung aufruft. Dass sie keine Aufklärung über die Vergangenheit verschaffen, ist deshalb nicht als Kritik ihrer Fiktionalität zu verstehen. Vielmehr nutzt Sebald die Gedächtnisfunktion der Fotografie, um bei seinen Lesern einen Raum der Imagination zu erzeugen, der jede einfache Polarisierung von Faktizität und Fiktion übersteigt.

Die Beiträge des vorliegenden Buches basieren mit Ausnahme der beiden Texte von Emmanuel Alloa und Angela Matyssek auf Vorträgen, die anlässlich der Jahrestagung des Nationalen Forschungsschwerpunkts *Bildkritik* im November 2008 im Schaulager gehalten wurden. Unser Dank gilt Orlando Budelacci, Heike Freiburger, Helen Dunkel und insbesondere Theodora Vischer, der damaligen Direktorin des Schaulagers, für die schöne Zusammenarbeit. Bei der Arbeit am Buch, insbesondere bei der Redaktion der Beiträge, haben uns Andrea Haase in Basel und Cédric Perriard in Zürich großartig unterstützt. Unseren Autorinnen und Autoren danken wir für ihre Texte und auch für ihre Geduld, die sie bis zur Fertigstellung dieses Buches aufgebracht haben.

Endnoten

- 1 Reinhard Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979, S. 282f.
- 2 Bruno Latour, Adam Lowe, *The Migration of the Aura – or How to Explore the Original Through Its Facsimiles*, in: Thomas Bartscherer, Roderick Coover (Hg.), *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, Chicago 2011, S. 275–297.
- 3 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2009, S. 309.
- 4 Peter Burke, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003.