WerkstattGeschichte 47, Klartext Verlag, Essen 2008, S. 75-80

■ PHILIPP SARASIN

Bilder und Texte

Ein Kommentar[1]

Die vier Beiträge zu diesem Themenschwerpunkt diskutieren in sehr unterschiedlicher Weise das Problem der Visualisierung des Körpers. Ich will in diesem Kommentar versuchen, einige Punkte herauszugreifen, die mir für die Diskussion, was ein Bild sei, wie Bilder funktionieren und wie Historikerinnen und Historiker mit Bildern umgehen, von Belang zu sein scheinen. Dabei konzentriere ich mich zuerst auf die Aufsätze von Sauerteig, Holschbach und Borck, denn ihr Ausgangspunkt ist jeweils ähnlich: in jedem der beschriebenen Fälle werden Bilder eingesetzt, um zusammen mit Texten Aussagen zu machen. Es wäre verlockend zu sagen: Als Historiker/innen, die wir alle primär mit Textquellen sozialisiert wurden, stehen wir damit zumindest mit einem Fuß im Trockenen. Doch das ist wohl nicht wirklich der Fall.

Denn die drei Aufsätze zeigen alle sehr deutlich, dass die Bilder zwar *einerseits* dafür eingesetzt wurden, um die Aussagen der Texte zu stützen und zu bekräftigen: Was Kahn über den Körper sagt, soll man dank dem Bild erst richtig verstehen; die Verzückungen und Krisen der Hysterikerinnen und Hysteriker soll man auf den Fotografien *sehen*, damit der Text der Krankengeschichte glaubwürdiger erscheint – und zwar genau so, wie Charcot seine Kranken in seinen berühmte Vorlesungen auftreten ließ und nicht nur über sie gesprochen hat. Die Bilder der Aufklärungsbücher und -zeitschriften, die Sauerteig untersucht, funktionieren ähnlich: Sie sind Teil einer argumentativen Strategie, die die Evidenz von Geschlecht herstellen soll. Mit anderen Worten: Es wird hier sehr deutlich, wie sehr Wahrheitsproduktion (zusammen mit der Produktion von Lügen, bekanntlich[2]) sich in der Moderne auf Bilder stützt; insbesondere wissenschaftliche Wahrheiten wurden seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig mit der Fotografie als »pencil of nature« generiert.[3] Das ließe sich an unzähligen anderen Beispielen wie der Physiologie[4] oder der Bakteriologie,[5] aber auch

1 Der Vortragstil meines Beitrags, der auf dem gesprochenen Kommentar auf der Sektion des Historikertages beruht, wurde bewusst beibehalten.

2 Vgl. zum Beispiel Brigitte Hamann, Der Erste Weltkrieg. Wahrheit und Lüge in Bildern und Texten, München 2004.

3 Vgl. dazu in erster Linie Peter Geimer (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M. 2002, insb. die Einleitung des Herausgebers; vgl. auch Jonathan Crary, Techniken des Betrachtens. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996; Lorraine Daston/Peter Galison, The Image of Objectivity, in: Representations (1992) Nr. 40, S. 81–128; Renato G. Mazzolini (Hg.), Non-Verbal Communication in Science prior 1900, Florenz 1993.

4 Im 19. Jahrhundert vor allem bei Etienne Jules Marey, Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie, Paris 1884.

5 Siehe als klassisches Beispiel Robert Koch, Zur Untersuchung von pathogenen Organismen, in: ders. (Hg.), Gesammelte Werke, hg. von J. Schwalbe, unter Mitwirkung von G. Gaffky u. E. Pfuhl, Leipzig 1912, S. 112–163; ders., Die Ätiologie der Milzbrand-Krankheit, begründet auf

der Eugenik[6] oder der Kriminologie[7] ebenso zeigen, und die Erkenntnis ist auch nicht ganz neu. Besonders evident ist hier aber, dass die Bilder nicht nur eine sekundäre Illustration der primär im Text formulierten Aussage sind, dass Bilder also keine Derivate von Argumenten sind und nichts, was Historiker/innen übersehen dürften. Es reicht nicht aus, nur Buchstaben lesen zu können – man muss mit der genau gleichen Sorgfalt untersuchen, wie Bilder Aussagen generieren.

Denn wie gesagt: Diese Bilder sind dafür konstruiert worden, die Aussagen der Texte auf ihre Weise zu stützen, zu bekräftigen, so dass Bild und Text nur in Verbindung miteinander funktionieren – und zwar so, dies die Implikation, wie der Autor, die Autorin das intendierte. Es ist allerdings ein Gemeinplatz der Textanalyse, dass die möglichen Bedeutungseffekte von Texten sich keineswegs notwendig mit den Autor-Intentionen decken oder auf diese beschränkt bleiben – und genau dasselbe zeigt sich hier auch bei den Bildern. Das ist mein »*andrerseits*«: Denn es wird in den drei Aufsätzen ebenso deutlich, dass alle diese Bilder eine Art von Eigenlogik haben, welche die zumindest scheinbare Stabilität der Textaussagen mehr oder weniger stark und durchaus nicht beabsichtigt unterminiert: Die Bilder von Hysterikerinnen funktionieren zuweilen eher selbst verführerisch – statt dass sie als bloßes Dokument einer hysterischen Verführungspose fungieren würden. Die Bilder Kahns mit den vielen kleinen Knechten und Angestellten, die die Körpermaschine am Laufen halten, denunzieren das, was die Maschinenbilder erklären sollen (nämlich, dass der Körper ohne bewusste menschliche Steuerung präzis und effizient »wie eine Maschine« funktioniert), genau dadurch, dass sie den Körper als eine von Menschlein bediente Maschine zeigen, so dass man – frei nach dem Motto »Was will der Künstler uns sagen?« – ziemlich ratlos vor diesen Repräsentationen sitzt. Und auch im Fall der Aufklärungsbilder: Sie scheinen zwar didaktisch streng ins Argumentationsgefüge eingebunden – aber Bilder von Geschlechtsteilen, ob schematisch/graphisch oder fotografischer Natur, funktionieren gerade in einem Diskurs-Umfeld, in dem man sagen kann bzw. muss oder glaubt zu müssen, dass Mädchen und Jungen *nicht* nur daran erkennbar sind, dass sie Röcke bzw. Hosen tragen, immer auch noch anders, als die didaktische Absicht es will.

Wie auch immer im Detail – und auf diese Details kommt es in der Analyse natürlich an –, man könnte schlicht sagen: Je mehr Medien bemüht werden, um etwas zu sagen bzw.

die Entwicklungsgeschichte des Bacillus Anthracis (1876), eingeleitet von M. Ficker, Leipzig 1910 (Klassiker der Medizin, hg. von Karl Sudhoff, Bd. 9); siehe auch Emile Roux, La Photographie appliquée à l'Etude des Microbes, in: Annales de l'Institut Pasteur (1887) Nr. 5; vgl. insb. zu Koch Thomas Schlich, Repräsentation von Krankheitserregern. Wie Robert Koch Bakterien als Krankheitsursache dargestellt hat, in: Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur, Berlin 1997, S. 165–190; Philipp Sarasin, Die Visualisierung des Feindes. Über metaphorische Technologien der frühen Bakteriologie, in: Geschichte und Gesellschaft 30 (2004) Nr. 2, S. 250–276.

6 Francis Galton, Inquiries into Human Faculty and its Development, London 1883 (2. Aufl. 1907).

7 Vgl. Susanne Regener, Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999; Peter Becker, Der Verbrecher als ›monstruoser Typus‹. Zur kriminologischen Semiotik der Jahrhundertwende, in: Michael Hagner (Hg.), Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten, Göttingen 1995, S. 147–173; ders., Physiognomie des Bösen. Cesare Lombrosos Bemühungen um eine präventive Entzifferung des Kriminellen, in: Claudia Schmölders (Hg.), Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik, Berlin 1996, S. 163–186.

zeigen (das heißt: um etwas »wahr« zu machen), desto mehr Möglichkeiten ergeben sich, dass diese Medien – hier Texte und Bilder – Interferenzen verschiedener Bedeutungsmuster erzeugen, also gleichsam aufsummierte, komplexe Bedeutungsmuster, die offensichtlich von den Autorinnen und Autoren kaum mehr kontrolliert werden können und die sich auch nicht mehr auf eine lineare Aussage zurückführen lassen.

Ich will damit aber nicht das Bild zum Ort überschießender, ja ungebändigter Bedeutungsvielfalt machen, während Texte sich doch eher an Regeln halten müssen. Denn auch Bilder halten sich an Regeln, wie die Beiträge ebenfalls zeigen. Susanne Holschbach erinnert daran, dass im Fall der Fotografie – deren Bedeutung für die Moderne bekanntlich gar nicht überschätzt werden kann – drei ganz basale Variablen einen großen Teil der Bedeutungsproduktion des Bildes bestimmen: Kameraperspektive, Bildausschnitt und Bildfolgen. Die Montage von Bildern zu einer Serie erzeugt den Eindruck, eine Bewegung, eine scheinbar natürliche Abfolge zu sehen; Perspektive und Ausschnitt können so banale Dinge wie das Fotografenatelier rundherum mit allen seinen Lampen, Stativen, Kopfhaltern, Requisiten und Befestigungsschnüren, mit seiner Laborchemie und den außerhalb des Bildausschnitts herumstehenden Gehilfen ausblenden und den Eindruck erwecken, dass Bild zeige »unmittelbar« eine bestimmte Wirklichkeit. Ich weiß, es ist relativ trivial, auf diese Dinge hinzuweisen. Aber für die historische Forschung muss das folglich heißen, dass man sich sehr genau z. B. über die medientechnischen Bedingungen und die konkreten Umstände und Produktionsbedingungen eines Bildes informiert, die dieses Bild möglich machten. Bilder sind in jedem Fall »Konstruktionen« von Wirklichkeit, und damit sind wir aufgerufen, die technischen, politischen, ökonomischen, ästhetischen, diskursiven und sozialen Konstruktionsbedingungen dieser Bilder zu rekonstruieren.[8] Wenn wir zudem die Illustrationstechniken, wie sie bei den Beispielen von Sauerteig eine Rolle spielen, oder gar Film- oder Fernsehbilder in den Blick nehmen wollten, so meine ich zu beobachten, dass die Geschichtswissenschaft damit erst knapp am Anfang steht – wenn überhaupt.

Doch gehen wir noch einen Schritt weiter. Bilder stehen wie Texte im Kontext eines Diskurses, so dass man von einem »Bilddiskurs« sprechen könnte. Der Begriff ist scheinbar ein Oxymoron, weil »Diskurs« in seiner ursprünglichen Bedeutung eine Abfolge von Elementen meint, ein Durchlaufen durch eine Serie von Zeichen – also das, was man zwingend bei Texten tun muss. Bilder aber bieten sich der Anschauung unmittelbar dar, wir können Bilder zumindest scheinbar »ganz«, »aufs Mal« sehen. Und doch erscheint es sinnvoll, diese Unterscheidung – klassischerweise die Unterscheidung zwischen Begriff und Anschauung – aufzugeben: In dem Maße, wie der Diskursbegriff nach Foucault sich *nicht* auf Sprache oder Sprachzeichen bezieht, sondern auf die Ordnung der Aussagen,[9] können wir auch nach der Ordnung von Bildaussagen fragen: Der Diskurs ist eine Ordnungsfunktion, der die Aussagemöglichkeiten einzelner Sprecher oder einzelner Texte reguliert, und folglich müssen wir lernen, die Aussagen von Bildern in diesem Sinne als reguliert, als eingeschränkt durch

8 Vgl. Friedrich A. Kittler, Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2002; und allg. ders., Geschichte der Kommunikationsmedien, in: Jörg Huber/Alois Martin Müller (Hg.), Raum und Verfahren, Basel 1993, S. 169–188.

9 Vgl. dazu als Überblick Philipp Sarasin, »Diskursanalyse«, in: Hans-Jürgen Goertz (Hg.), Grundkurs Geschichte, 3. revidierte und erweiterte Auflage, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 199–217.

bestimmte Bilddiskurse wahrzunehmen.[10] Sauerteig hat dazu das Konzept der »ganz normalen Bilder«[11] aufgegriffen: Bilder, die zuallererst von einer bestimmten Regelmäßigkeit und Gewöhnlichkeit geprägt sind, die als solche erkannt und in ihrer kulturellen Logik rekonstruiert werden können. Es sind Bilder, die nicht von jemandem »geschaffen«, »erfunden« wurden, sondern Abbildungskonventionen folgen, die eben schon »ganz gewöhnlich« sind. Das von Borck vorgeführte Beispiel bestätigt dies in ähnlicher Weise: Es ist im Fall dieser Illustrationen völlig aussichtslos zu versuchen, die Bild-Autoren, die Künstler oder Illustratoren zum Ausgangspunkt der Analyse zu machen. Wie in der Diskursanalyse, so gewinnen wir auch hier viel, wenn wir den Autor vorerst mal durchstreichen. Das bedeutet nicht, dass man nie nach dem Künstler oder dem Autor fragen darf – aber auch bei Bilddiskursen ist der Künstler (der Illustrator, der Fotograf etc.) nicht der Ausgangspunkt des Sinns. Viel wichtiger sind die Bedingungen, die bildnerische Aussagen regulieren: zuerst die medientechnischen Bedingungen, dann die diskursiven. Dazu kommt drittens das, was in den Beiträgen von Borck und Holschbach als »ästhetisches Programm« angesprochen wird: Die Neue Sachlichkeit oder beispielsweise auch bestimmte Formen der Frauendarstellung in der Kunst des 19. Jahrhunderts.

Wie diese Darstellungskonventionen, die wir durch den Vergleich mit anderen Bildprodukten der Epoche erkennen können, sich im Bild durchsetzen, ist dabei noch eine offene Frage. Spontan würden wir natürlich sagen: indem sie dem Fotografen, dem Illustrator die Feder bzw. die Linse führen. Im interessanten Fall der Hysteriker/innen können wir aber wohl noch eine andere Möglichkeit erkennen: Diese Frauen – und auch Männer – sind ihrerseits von den Bilddiskursen und Darstellungskonventionen ihrer Zeit mehr oder weniger stark geprägt; sie wissen, wie der Augenaufschlag einer jungen Frau in religiöser Verzückung »geht«, weil sie selbst schon unzählige solcher Darstellungen gesehen haben, sie wissen, dass Männer aufrecht, senkrecht und überhaupt sehr stark auf Bildern zu erscheinen haben, während für Frauen das sanfte Gegenteil gilt und so weiter. Mit anderen Worten: gerade an solchen Fotografien haben alle mitgewirkt, um die erwünschte Wirkung zu erzielen – diese Bilder sind daher in *jeder* Hinsicht »konstruiert«, und genau deshalb sind sie »wahr«: Sie sind der präzise Ausdruck einer bestimmten historischen Situation; sie reflektieren, naiver als Kunstwerke dies tun, die historischen Bedingungen, unter denen sie entstanden sind.

Um das zusammenzufassen: All diesen Vorgaben – Medientechnik, Bilddiskurs, ästhetisches Programm bzw. Stil – entzieht sich kein Illustrator oder Fotograf (es sei denn, er wäre ein Künstler, der tatsächlich in der Lage ist, die Konventionen und Regeln in seinem Feld ein Stück weit zu verschieben). Folglich schränken diese Vorgaben das, was ein Bild zeigen kann, bereits erheblich ein. Sie erzeugen eine historische Spezifizität, die genau das ist, was Historikerinnen und Historiker zu interessieren hat.

Ich möchte nun auf den Beitrag von Cornelia Brink zu sprechen kommen. Vordergründig sind die Unterschiede zwischen den Fotografien-wider-Willen und den anderen Bildern, von denen hier die Rede ist, eindeutig: Dokumentarische Bilder von Gewalt und Leiden scheinen eine unzweifelhafte Realität zu zeigen, während die andern Bilder, grob gesagt, in didaktischer Hinsicht konstruiert sind. Doch der Gegensatz ist nur ein scheinbarer. Auch Fotografien von Gewalt und Leiden zeigen nicht einfach als neutrales, passives Abbildme-

10 Vgl. dazu neuerdings Sabine Maasen/Torsten Mayerhauser/Cornelia Renggli (Hg.), Bilder als Diskurse – Bilddiskurse, Weilerswist 2006.

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

dium »die« Realität, sondern sind auf verschiedenste Weise an der Herstellung des Abgebildeten beteiligt, auch wenn – darauf beharrt Georges Didi-Hubermann im Fall von drei in Auschwitz von Häftlingen unter Lebensgefahr gemachten Aufnahmen – Fotografien als technisches Medium das Potenzial haben, tatsächlich einen »Fetzen des Realen« abzubilden.[12] Doch selbst in diesem extremen Fall ist es notwendig, den Herstellungsprozess und namentlich die Kameraperspektive genau zu rekonstruieren, um zu verstehen, was die Bilder zeigen bzw. »sagen«. Didi-Hubermann zeigt eindrücklich, was schon dann passiert, wenn man bei einem der Bilder nur die scheinbar insignifikante schwarze Ausschnittbegrenzung, die fast die halbe Bildfläche ausmacht, wegschneidet: der schwarze Rahmen ist die Türumrandung des Verbrennungsofens, aus dem heraus das Bild aufgenommen wurde.[13] Die allermeisten Bilder von Gewalt und Leiden sind allerdings *nicht* aus der Opferperspektive aufgenommen, und umso mehr gilt hier, dass die grundlegenden Variablen, die ein fotografisches Bild bestimmen – Kameraperspektive, Ausschnitt und Bildfolge –, entscheidend sind. Ihre Aussage kann sich zuweilen dramatisch ändern, wenn diese Variabeln verändert werden, und sie sind keinesfalls simples Abbild der »Realität«, wie Dagmar Barnouw sehr eindrücklich anhand von Bildern des Holocaust zeigen konnte.[14]

Grundsätzlich lässt sich daher sagen, dass auch Gewaltfotografien dem medientechnischen Apriori unterworfen sind: Was wann wie fotografiert und damit gezeigt werden kann, hängt sehr stark von fototechnischen Voraussetzungen ab. Das ist trivial, aber wir sollten es nicht vergessen – gerade deshalb nicht, weil Fotografien mit ihrem Sog, ihrer Suggestionskraft schnell den Eindruck erwecken, es sei klar, was wir sehen, und es sei dies ein Abbild der Realität. Ja, möglicherweise ließe sich sogar zeigen, dass auch Gewaltfotografien bestimmten Bilddiskursen unterworfen sind und darüber hinaus auch ästhetischen Konventionen folgen.

Zum Schluss sei noch auf ein Element besonders hingewiesen, das sehr wichtig ist: unseren Blick. Ich finde es überzeugend, dass Cornelia Brink keine Fotos zeigt, weil es dann sofort schwierig wird, über unseren Blick und nicht doch über das Bild zu sprechen. Denn Bilder von Gewalt funktionieren noch stärker als alle anderen Bilder dadurch, dass sie unseren Blick anziehen. Es ist schwierig, wegzuschauen.[15] Das ist die Erfahrung, die wir alle machen. Weniger klar ist allerdings, wie dieser Sog funktioniert. Zum einen sind wir ein Stück weit »Opfer« des Fotografen: Er nötigt uns einen Blick auf, gegen den wir uns zuerst zur Wehr setzen müssen, und er – oder vielmehr: das Bild – tut dies mit dem ganzen bilddiskursiven und bildästhetischen Repertoire, das ihm und seiner Epoche zur Verfügung steht. Doch als Nachgeborene haben wir immerhin ein Stück weit die Möglichkeit, uns diesem Zwang zu entziehen: Erstens können wir nach Bildkonventionen und -diskursen fragen, und damit nach dem, was das Bild, das scheinbar unmittelbar grässliche Realität spiegelt, selbst *als Bild* erst ermöglicht hat. Und zweitens können wir in vielen Fotografien Details entdecken, die die Kamera des Fotografen uns zeigt, obwohl er sie gar nicht zeigen wollte – Elemente im Bild also, die eine Differenz zwischen dem Blick des Fotografen als Täter und unserem Sehen des Bildes ermöglichen.

12 Vgl. Georges Didi-Hubermann, Bilder trotz allem, München 2007, insb. S. 35–52.
13 Ebd., S. 62.
14 Dagmar Barnouw, Ansichten von Deutschland (1945): Krieg und Gewalt in der zeitgenössischen Photographie, Basel 1997, insb. S. 53–119.
15 Valentin Groebner, Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter, München 2003, Einleitung.

Aber die Frage nach *unserem* Blick ist noch etwas anderes: Wir selbst sind ebenso sehr Bilddiskursen unterworfen; wir selbst haben Sehgewohnheiten, das heißt kulturell eingeübte, historisch spezifische Weisen des Sehens; wir haben schon viel gesehen – oder auch nicht, wir sind, zum Beispiel, Medienprofis, die kein Bild mehr erschüttert, oder eben nicht und so weiter. Mit anderen Worten: Das, was das Bild zeigt, wird immer *von uns* wahrgenommen und *von uns* interpretiert, im Rahmen unseres Wissens und unserer Konventionen des Sehens. Unser Blick auf historische Bilder ist wohl immer anachronistisch. Wir schauen von heute, unsere Wahrnehmung auch von grässlichen Bildern lässt sich nur mit viel Wissen und bewusster Anstrengung aus dem kulturellen und historischen Kontext lösen, in dem wir stehen. Und bei Bildern von gefangenen Jüdinnen im Nationalsozialismus können wir gar nicht so tun, als würden wir das Ende in Auschwitz nicht kennen. Mit andern Worten: Indem Cornelia Brink nicht die Bilder, von denen sie handelt, zeigt, sondern den Blick darauf in den Mittelpunkt rückt, hat sie einen sehr wichtigen und, wie ich meine, auch offenen Punkt angesprochen. Die Frage nach unserem Blick impliziert, dass wir das Bild von einem bestimmten historischen Standpunkt aus und mit einem spezifischen symbolischen System betrachten, dass wir also, einfacher formuliert, mit unserem Blick ebenfalls eine sehr spezifische Perspektive haben.

Der »Blick« und die »Perspektive« sind nicht zufällig genau jene Metaphern, mit denen wir konventioneller Weise den Standpunkt von Historiker/innen ihren Gegenständen gegenüber beschreiben (falls wir nicht immer noch meinen, wir würden in unserer Arbeit 1:1 historische Realität wiedergeben). Unser Blick und unsere Perspektive auf historisches Material begründet das, was Historiker tun, grundsätzlich. Wir sind dabei nicht den Wahrnehmungsweisen und den Perspektiven der Akteure unterworfen – *sofern* wir analytische Methoden zur Verfügung haben, um uns von den an sich so menschlichen Reflexen des Abscheus und der Empathie, des Verstehens und des Entsetzens zu schützen. Historische Arbeit braucht analytische Distanz – auch wenn sie weiß, aus welcher politischen und ethischen Perspektive sie auf die Geschichte blickt. Denn nur diese analytische Distanz ermöglicht, ihren zuweilen bösen Zauber zu brechen.

Vielleicht gilt das *vice versa* für alle Bilder, so wie es übrigens auch für Texte gilt: Sie müssen sehr sorgfältig auf die sie erst ermöglichenden Bedingungen hin gelesen werden, um rekonstruieren zu können, welche Bedeutungseffekte sie wahrscheinlich zum historischen Zeitpunkt X gehabt haben. Dann aber – und das wäre mein Plädoyer – müssen sie analog zu den Texten und im Sinne einer medientheoretisch informierten historischen Diskursanalyse untersucht werden. Mit textuellen Ordnungsmustern haben wir nun schon ein wenig Erfahrung, wir brauchen aber noch mehr Übung mit der Analyse von bilddiskursiven Mustern.