

Peter Geimer

Die Farben
der Vergangenheit

Peter Geimer

Die Farben der Vergangenheit

Wie Geschichte zu Bildern wird

C.H.Beck

Mit 101 Abbildungen

Gedruckt mit Unterstützung der DFG im Rahmen der
Kolleg-Forschungsgruppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik*
der Freien Universität Berlin

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2022

www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München

Umschlagabbildung: Heinrich Kühn, *Hans, Lotte und
Walter Kühn und Miss Mary Warner im Grünen*, Fotografie,
1907, Österreichische Nationalbibliothek

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 78061 5



klimateutral produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

Inhalt

Einleitung 7

1. Meissonier und das «Dagewesensein der Dinge» 17

1. Detail, Abfall, Spur 17
2. Der Wirklichkeitseffekt 39
3. Ein Bündel Stoff 43
4. Bild und Einbildung 47

2. Eintritt ins Gewesene. Das Panorama 57

1. Die große Illusion 57
2. Exzess der Mimesis – das *faux terrain* 63
3. Erzählen im Stillstand 73
4. Exkurs: Ein Jahrhundert dreht sich im Kreis 77
5. Aufzeichnung, Augenzeugenschaft, die «Orte selbst» 83

3. Im Fixierbad der Geschichte.

Der Einsatz der Fotografie 93

1. Die Augen, die den Kaiser gesehen haben 93
2. «Hier war es». Das Bild und der Ort 99
3. Fotografie als «Generalinventar» 115
4. Odeonsplatz, 2. August 1914 128
5. Das letzte Bild 133
6. Bilder ohne Kontext 141
7. Evidenz des Bildes, Wissen der Schrift – die Ausstellung
«Verbrechen der Wehrmacht» 153
8. Die Welt in Farbe und die «Wahrheit des
Schwarz-Weißen» 166
9. Die nachkolorierte Zeit I 175

4. *Found footage* und die verlorene Zeit 183

1. «Archäologischer Verismus» im Film 183
2. Kracauers Unbehagen 191
3. «Geriesel» – San Francisco, 14. April 1906 204
4. Zweimal *found footage* – *The Stranger* (1946)
und *Overlord* (1975) 212
5. Die nachkolorierte Zeit II 220
6. Harun Farocki – «Politik der minimalen
Intervention» 240

Nachwort (Der Vergangenheitseffekt) 253

- Dank 261
Anmerkungen 262
Literatur 287
Bildnachweis 300
Personenregister 302

Einleitung

Die Vergangenheit ist unbeobachtbar. Man hat von ihr gehört oder gelesen, man erinnert sich an sie, sortiert ihre Hinterlassenschaften oder macht sich nachträglich ein Bild davon, wie sie gewesen ist. Aber keine dieser Formen des Gedenkens stellt die Vergangenheit wieder her. Was wir von ihr wissen oder imaginieren, erfahren wir über Umwege: Erzählungen, Dokumente, Bilder, materielle Überreste. Das Rekonstruierte bleibt bruchstückhaft, unscharf, unvollendet – Fragment auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Das gilt für die eigene, biographische Erinnerung, aber auch für das Gedächtnis der historischen Wissenschaften. «Ich betreibe nicht nur Geschichte in dem Sinn, dass ich historische Texte produziere», notiert Michel de Certeau, «ich gelange durch meine Arbeit auch zu dem Bewusstsein, dass etwas *geschehen ist*, das heute abgestorben ist und in lebendiger Form unerreichbar geworden ist.»¹ Am Beginn der historischen Tätigkeit stehen für de Certeau daher nicht die Lebendigkeit, die Fülle und Präsenz des Überlieferten, sondern die Einsicht in die Nichtwiederherstellbarkeit des Vergangenen: «Die Abwesenheit konstituiert den historischen Diskurs».²

Diese Abwesenheit lässt sich vor allem dort erfahren, wo Zeugnisse unentzifferbar geworden oder gänzlich aus dem Reservoir des Überlieferten verschwunden sind. Auf seiner Reise durch Sizilien lässt Goethe im April 1787 das antike Syrakus am Wegesrand liegen, denn «von dieser herrlichen Stadt» sei «wenig mehr als der prächtige Name geblieben».³ Zwei Tage zuvor hatte Goethe in Agrigent an der Seite des Zeichners Christoph Heinrich Kniep vor den Resten des Jupitertempels gestanden und den Bau «wie die Knochenmasse eines Riesengerippes» in der Landschaft liegen gesehen. Für pittoreske Stimmungsbilder war es angesichts der bis zur Unkenntlichkeit entstellten Tempelreste zu spät, und die beiden Reisenden machten die verstörende Erfahrung,

dass es einen Verfall noch über den Verfall hinaus gab: Auch Ruinen verfallen und enden, wie Goethe im Tagebuch notiert, als «Schutthaufen». Kniep verstaute seine Utensilien, und man verließ den Schauplatz «mit dem unangenehmen Gefühle, daß hier für den Zeichner gar nichts zu tun sei».⁴

Vom Tempel in Agrigent waren immerhin noch Trümmer, von Syrakus «der prächtige Name» geblieben. Auf dieser Grundlage ließ sich das Verlorene wenn nicht sehen, so doch wenigstens imaginieren. Der äußerste Grad an Unkenntlichkeit ist hingegen erreicht, wenn sich nicht einmal das Verschwinden mehr mit Sicherheit belegen lässt. Wo es weder Reste noch die Namen dieser Reste mehr gibt, erlischt auch die Einbildungskraft. «[...] was nicht mehr ist», schreibt Johann Joachim Winckelmann, «ist als wenn es nimmermehr gewesen ist».⁵ Für diesen Zustand eines restlosen Vergessens findet der Autor der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ein eindrückliches Bild: «[...] diese Orte sind alle durchgewühlt: von der Anzeige derselben bleibt weniger im Gedächtnis, als die Spur von einem Schiff im Wasser.»⁶

Zu den Klagen über den unwiederbringlichen Verlust des Vergangenen gesellen sich aber auch Stimmen, die das genaue Gegenteil beschwören – die Überfülle und Aufdringlichkeit des Überlieferten. So gilt ein Jahrhundert nach Winckelmann die Aufmerksamkeit Nietzsches bekanntlich nicht dem Mangel an erhaltenen Zeugnissen, sondern ihrem Überschuss, dem Insistieren einer Vergangenheit, die nicht verschwinden will. Denn das Vergangene, so die Einsicht Nietzsches, muss nicht erst gesucht, heraufbeschworen, aus seinen Trümmern rekonstruiert werden: es erscheint auch ungefragt und behelligt die Gegenwart als Gespenst. «Es ist ein Wunder: der Augenblick, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder, und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks.»⁷ Während Winckelmann und Goethe die Erfahrung machen, dass Vergangenes sich zusehends entfernt, erinnert Nietzsche an die ebenso zutreffende Wahrheit, dass man es nicht loswird. Das Wasser – bei Winckelmann Inbegriff des Fluiden, dem keine dauerhafte Spur sich einprägen lässt – erscheint nun als Quelle maßloser Überflutung. «Das historische Wissen strömt aus unversieglischen Quellen immer von Neuem hinzu und hinein, das Fremde und Zu-

sammenhanglose drängt sich, das Gedächtnis öffnet alle seine Thore und ist doch nicht weit genug geöffnet [...].»⁸

Zugleich erinnert Nietzsche daran, dass der Überschuss an Vergan- genem kein Schicksal ist, das die Gegenwart tatenlos zu erdulden hätte – im Akt des Historisierens wird dieser Überschuss bewusst her- beigeführt und in Gang gehalten. Dem Leben droht die Gefahr, «an der ›Historie‹ zugrunde zu gehen». Dagegen hilft nach Nietzsche nur die «Kunst und Kraft *vergessen* zu können».⁹

Weitere einhundert Jahre später weiß auch die Systemtheorie von der «Gefahr der Geschichte» für die Gegenwart: «[...] die Vergangen- heit überströmt geradezu die Gegenwart, um ihr zu bestreiten, dass sie sein muss, wie sie ist.»¹⁰ Und wie Nietzsche so erinnert auch Niklas Luhmann daran, dass dieser Überschuss nicht alleine durch stetige Ansammlung historischer Bestände von selbst entsteht, sondern auch bewusst herbeigeführt und kultiviert wird. Geschichte wird «restau- riert, gepflegt, erhalten und gegen den ihr bestimmten Untergang verteidigt».¹¹ Damit dient sie, so der systemtheoretische Befund, der Gegenwart als «Kontingenzbeweis»: im Wissen, dass alles auch anders sein könnte – und früher tatsächlich auch anders war – relativiert die Gegenwart ihrer eigenen Geltungsansprüche.

Zu wenig – zu viel, Versiegen der Quellen – antiquarischer Exzess. Mit diesen Beschreibungen sind nur die Extreme historischer Re- konstruktionsarbeit angesprochen. In der Regel haben die histori- schen Wissenschaften es mit Quellen, Artefakten, Relikten zu tun, die weder spurlos im Unentzifferbaren zu verschwinden drohen noch die Gegenwart als maßloser Überschuss überfluten. Auch sollten die zitierten Stimmen vom achtzehnten bis zum zwanzigsten Jahrhundert nicht den Eindruck erwecken, dass hier zwei Extreme historischer Rekonstruktion einander zeitlich abgelöst oder einander kategorisch ausgeschlossen hätten – also etwa einem Zeitalter des Verlusts eine spätere Epoche des Überschusses gefolgt sei. Von den Leerstellen der Überlieferung weiß man auch im neunzehnten, zwanzigsten und ein- undzwanzigsten Jahrhundert. Umgekehrt kennt auch bereits das acht- zehnte Jahrhundert die Klage über ein Zuviel an Erhaltenem – wie in Herders Lamento über den Verlust so vieler Denkmale des Altertums, in das sich unüberhörbar auch die Erleichterung mischt, dass nicht

alles sich erhalten hat: «Es ist traurig und ewig unersetzlich, aber vielleicht gut, daß die Barbaren viel von ihnen zerstört haben. Die Menge könnte uns irre machen und unterdrücken [...]»¹² Schon Herder kennt die ambivalente Erfahrung einer Nachwelt, in der beklagenswerter Verlust und Penetranz des Vergangenen ineinandergreifen.¹³

So oszillieren die meisten Verfahren historischer Rekonstruktion zwischen Vergegenwärtigung und Entzug: sie arbeiten an der Aneignung des Vergangenen und verarbeiten zugleich die Erfahrung seiner Unverfügbarkeit. Das gilt jedenfalls für die Techniken und Verfahren, von denen dieses Buch handelt – Versuchen zur Wiederherstellung des Vergangenen im Bild. Auch wenn die Sprache traditionell als Leitmedium des Historischen gilt, beruht unsere Vorstellung des Vergangenen maßgeblich auch auf Bildern – Historiengemälden, Fotografien, Filmen, seit neuestem zudem digitalen Animationen. Die genannten Aporien gelten auch hier. Die Geschichte, schreibt Roland Barthes in seinen *Bemerkungen zur Fotografie*, ist «hysterisch: sie nimmt erst Gestalt an, wenn man sie betrachtet – und um sie zu betrachten, muß man davon ausgeschlossen sein.»¹⁴ Wie also sind die bildnerischen Verfahren beschaffen, mit denen man der Geschichte nachträglich Gestalt verleiht? Was macht die Bilder, Spuren und Aufzeichnungen, die eine Zeit ihrer Nachwelt hinterlassen hat, im Rückblick zu visuellen Zeugnissen?

Nicht zufällig haben Historiker ihre Tätigkeit immer wieder mit Metaphern aus dem Bereich des Visuellen beschrieben. So vergleicht Marc Bloch in seiner *Apologie der Geschichtswissenschaft* die Arbeit des Historikers mit der Rekonstruktion eines nur lückenhaft überlieferten Films: «Von dem Film, den er sieht, ist [...] nur das letzte Bild vollständig erhalten geblieben. Um nun die anderen, die zerstört sind, rekonstruieren zu können, muß er die Spule zunächst einmal zurücklaufen lassen.»¹⁵ Reinhart Koselleck wählt zur Beschreibung vergangener «Erfahrungsräume» ein ganz anderes Bild. Es erinnert daran, dass im Erfassen von Geschichte «viele Schichten früherer Zeiten zugleich präsent sind, ohne über deren Vorher und Nachher Auskunft zu geben»: «Chronologisch macht alle Erfahrung Sprünge über die Zeiten hinweg, sie ist keine Kontinuitätsstifterin im Sinne additiver Aufbereitung der Vergangenheit. Eher ist sie – um ein Bild von Christian Meier zu benutzen – dem Glasauge einer Waschmaschine zu ver-

gleichen, hinter dem dann und wann dieses oder jenes bunte Stück der Wäsche erscheint, die allesamt im Bottich enthalten ist.»¹⁶

Blochs Bild der Geschichte als Film vermittelt eine recht zuversichtliche Vorstellung von der Wiederherstellbarkeit des Vergangenen. Sie setzt voraus, dass es eine kontinuierliche, nicht abreißende Kette überlieferter Bilder und Ereignisse gibt. Zwar sind diese Bilder zum Teil «zerstört», und der Historiker sieht in seiner eigenen Zeit immer nur «das letzte Bild» der Reihe. Doch hängt dieses kontinuierlich mit allen vorangegangenen Bildern der Geschichte zusammen, und die Spule des Projektors lässt sich offenbar in linearer Chronologie bis zum Ursprung der Ereignisse zurückdrehen. Das Koselleck/Meiersche Glasauge der Geschichte hingegen lässt eine solche lineare Erzählung der Vergangenheit nicht zu. In seinem Rund sind wechselnde Konstellationen historischer Schichten zu sehen, je nachdem, was das gewählte historische Programm jeweils aktualisiert und ins Sichtfeld befördert. Zugleich verschwinden andere Konstellationen, Ereignisse und Artefakte in der Tiefe des historischen Reservoirs – was sich zeigt, ist ein unvollständiges, für Momente stillgestelltes Bild.

Das vorliegende Buch folgt dieser zweiten Auffassung – dem Verständnis historischer Rekonstruktion als einer Arbeit am Diskontinuierlichen, einer Verschränkung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Vergegenwärtigung und Entzug. Dabei geht die Darstellung über metaphorische Anleihen beim Bild hinaus, denn untersucht werden im Folgenden Verfahren der Rekonstruktion, die im Medium des Bildes vom Vergangenen handeln. Das schließt Bezüge zu Text und Sprache nicht aus. Im Gegenteil: Visuelle Evidenz bedarf zumeist der zusätzlichen Vermittlung durch Sprache.

Chronologisch folgt die Darstellung den sehr unterschiedlichen Erscheinungsweisen des Bildes in den Medien Malerei, Fotografie und Film. Jede dieser Techniken verfügt über eigene Möglichkeiten historischer Repräsentation, jede besitzt ihre eigenen Grenzen der Darstellbarkeit. Die Aufgabe, einer Gesellschaft Bilder ihrer eigenen Vergangenheit zu liefern, fiel lange Zeit der klassischen Historienmalerei zu. Die Geschichte erschien dabei meist so, wie die Nachwelt sie sich – als Idealfall und passende Vorgeschichte zur eigenen Größe – wünschte. «Geschichte wird hier nicht verfolgt zur historischen Verortung eines Ereignis-

nisses, sondern zu dessen Überhöhung und damit verbunden zu dessen Entzeitlichung.»¹⁷ Die Historienbilder des neunzehnten Jahrhunderts standen bereits im Zeichen der Auflösung dieser klassischen Bildsprachen: Allegorien des Heldentums vermochten im Zeitalter des Historismus nicht mehr zu überzeugen.¹⁸ Die neuen Verfahren der Historienmalerei, so Ulrich Keller, binden «die Darstellung von ‹Wahrheit› an besondere Formen des ‹Authentischen›.» Repräsentationen vergangener Ereignisse haben jetzt «wenig Aussicht auf Beglaubigung, wenn sie nicht durch sozial autorisierte Kanäle abgesichert sind und auf unmittelbarer Augenzeugenschaft und unanfechtbaren Verfahren der Dokumentation beruhen.»¹⁹ Man sucht das Vergangene in der künstlerischen Aneignung der ‹Sachen selbst› – in der minutiösen Wiedergabe nebensächlicher Details, der Präsentation der Akteure im historisch korrekten Kostüm, der malerischen Mimikry fotografischer Verfahren, der Suche nach historischer Aura an den Schauplätzen des Gewesenen. Diesen Verfahren der Authentifizierung sind die ersten beiden Kapitel gewidmet – Kapitel 1 beschreibt die ‹Wirklichkeitseffekte› der Historienmalerei am Beispiel Ernest Meissoniers, Kapitel 2 das Medium des Panoramas mit seiner Utopie der Geschichte als begehbarem Illusionsraum.

Gleichzeitig eröffnet die Fotografie eine andere Möglichkeit, über die Zeit zu verfügen – ihre Aufzeichnung im stillgestellten Bild. In ihm, schreibt Walter Benjamin, «begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem»: «Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat.»²⁰ Dass diese Wirklichkeit immer schon eine vergangene ist, begründet die besondere Affinität der Fotografie zur Geschichte. Im Anblick alter Fotos kehren Menschen und Dinge nicht zurück, aber das Bild hält fest, dass es sie einmal gegeben hat. Die Fotografie, so beschreibt Siegfried Kracauer diesen Zusammenhalt von Wirklichkeit und Vergangenheit, «faßt den Restbestand, den die Geschichte abgeschieden hat».²¹ Von dieser Form visueller Zeugenschaft, den Bedingungen und Grenzen ihrer Evidenz, handelt das dritte Kapitel. Ausgangspunkte sind auch hier konkrete Betrachtungen einzelner Bilder: Aufnahmen des historischen Jerusalem, die an den verlassenen Schau-

plätzen der Geschichte aufgenommen wurden, eine Fotografie des Jahres 1914, die erst im historischen Rückblick als historisches Dokument erkennbar wird, das letzte Bild des Kriegsphotografen Robert Capa, die Fotografien der Wehrmachtsausstellung von 1995 und die Debatten zur Zeugenschaft des Bildes. Diese Bilder *der Vergangenheit* sind zugleich auch Bilder *aus der Vergangenheit*: Sie erreichen uns als physische Reste, Artefakte, denen die Signatur ihrer Zeit als historische Patina anzusehen ist – im charakteristischen Schwarz-Weiß der Bilder, oftmals ihrer Unschärfe und technischen «Unzulänglichkeit». Für die Bestimmung der Geschichtlichkeit fotografischer Bilder ist es entscheidend, dass sie Vergangenes fixieren, zugleich aber ihrerseits Objekte in der Zeit sind – «Bruchstücke des Nachlebens», «Fetzen», die der Zeit «entrissen» wurden (Georges Didi-Huberman).²²

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts fügt der Film diesem Reservoir der Bilder eine entscheidende Neuerung hinzu – die Möglichkeit ihrer Re-Animation. «Bereits in den verschiedenen Namen der Erfindung», schreibt Thomas Elsaesser, «steckte ein fast metaphysisches Versprechen.»²³ Die Patente trugen Namen wie «Bioscop», «Biograph», «Vitamotograph» oder «Animatograph». Wo das fotografische Bild seine Zeugenschaft gerade aus der Stillstellung des Gezeigten bezog, gibt der Film das Versprechen auf seine Wiederholung. «Eine spätere Zeit», notiert Fritz Lang 1924, «wird es leichter haben, unser chaotisches Zeitalter, wenn es längst zu einer Formel erstarrt sein wird, studienhalber neu vor sich aufleben zu lassen. Sie öffnet eine Büchse mit kondensiertem Leben, indem sie einen Film vor sich abrollen lässt. Da ist ein Stück Geschichte von ehemals.»²⁴ Langs Vision einer zukünftigen Lesbarkeit der eigenen Zeit im Film ist hinzuzufügen, dass ein Filmfragment für sich genommen noch kein «Stück Geschichte» darstellt. Eher ist es visuelles Rohmaterial, das, in eine andere Zeit versetzt, durch Montage und Kommentar erst zum Dokument gemacht werden muss. Kein Bild ist aus sich selbst heraus evident. Und doch betont Lang zu Recht, dass der Film ein Bild der Zeit als Konserve zurückbehält. Es ist die «*unhintergehbare physikalische Aufzeichnungsfunktion der Kamera*, die jedes Stück Film zu einem Stück der Vergangenheit werden lässt, das als Subtext noch im *fiction*-Film mitläuft», so Gertrud Koch. «Mode, Alltagsdesign, Reklamewelten, tausende bedeutsame Zeichen lassen sich

finden, die von der Kamera mitgezogen werden, ohne intendiert zu sein.»²⁵ Kracauer spricht vom Potenzial der Kamera «als Lumpensammler zu fungieren».²⁶ Hier taucht – im Bereich der Bilder – eine Metapher auf, die später auch Michel de Certeau in seiner Beschreibung der Tätigkeit des Historikers verwenden wird: sein Gegenstand als eine «Welt, deren Reste ich inventarisierte», die Rede von den «Resten, Abfällen und Manuskripten», die «in den Mülleimern der Geschichte» lagern.²⁷ Kracauer hat die Liaison von Geschichtsschreibung und Film immer wieder betont und sie zum Ausgangspunkt seines letzten Buchs gemacht. «Kein Wunder», heißt es darin, «daß die Kamera-Wirklichkeit eine Parallele in der historischen Wirklichkeit hinsichtlich ihrer Struktur und ihrer allgemeinen Verfassung hat.»²⁸ Über rein metaphorische Analogien hinaus beschreibt diese Parallele eine strukturelle Verwandtschaft: Kinematographie als eine Form der Geschichtsschreibung. Von ihr handelt das vierte Kapitel. Sein Hauptaugenmerk gilt Filmen, denen zur Zeit ihrer Entstehung eine Zeugnisfunktion zugesprochen wurde bzw. in denen man diese Funktion nachträglich gesucht und gefunden hat – eine Kamerafahrt durch das San Francisco des Jahres 1906, vier Tage bevor ein Erdbeben das Gezeigte zerstörte; Aufnahmen von der Landung der Alliierten in der Normandie und ihre Wiederkehr im historischen Spielfilm *Overlord*; ein Film aus dem niederländischen Durchgangslager Westerbork und seine Remontage durch den Filmemacher Harun Farocki im Jahr 2008.

Langs Metapher der Filmrolle als «Büchse», deren Inhalt erst nach einer Zeit der Latenz zur Sichtbarkeit gelangt, lässt an das Wiederauftauchen archäologischer Fundstücke denken. Tatsächlich sind überlieferte Filme – wie auch Fotografien – nicht nur Darstellungen des Vergangenen, sie sind auch physische Reste dieser Vergangenheit, Hinterlassenschaften, denen die Signatur ihrer Zeit anzusehen ist. Ist die Vorstellung des Bildes als Überrest, Spur und Hinterlassenschaft aber nicht hinfällig geworden? Sind die Artefakte des analogen Zeitalters für uns nicht längst zu Fossilien geworden, ihre Indexikalität zum Fetisch einer medienvergessenen Nostalgie? Die Digitalisierung, so eine der Thesen dieses Buches, hat die im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert etablierten Verfahren der Authentifizierung nicht zum Verschwinden gebracht – sie hat sie sich einverleibt und transformiert.

Die Formate und Techniken haben sich geändert, aber der Anspruch, ein wahres Bild des Gewesenen zu zeigen, wird auch unter den veränderten Bedingungen nicht aufgegeben – wenn etwa die Autoren eines digital nachkolorierten Remakes historischer Filmaufnahmen des Zweiten Weltkriegs ihren Zuschauern «100 % Archiv» in Aussicht stellen und zeigen wollen, «wie es wirklich gewesen ist».²⁹ Den Fluchtpunkt des Buches bilden daher aktuelle Verfahren der Rekonstruktion, die das historische Archiv der Bilder einer neuen Erlebbarkeit erschließen wollen, zugleich aber am Anspruch auf unbedingte Faktentreue festhalten.

Die Leserinnen und Leser werden bemerken, dass die Darstellung gegen Ende normative Züge annimmt. Das markiert weder einen Bruch noch geschieht es ungewollt. Was Jahrhunderte zurückliegt, zeigt sich in zunehmender Entfernung, ist nicht mehr zu ändern und bietet insofern auch weniger Anlass zur Kritik. Je näher die Darstellung der eigenen Gegenwart kommt, umso eher bietet sie die Möglichkeit, die Phänomene nicht nur nachträglich zu beschreiben, sondern sie auch zu kommentieren. Heute zeigt sich in vielen Bereichen historischer Rekonstruktion ein Ideal der Reanimation, ein Versprechen auf unmittelbare Erlebbarkeit der Geschichte. Die Skepsis gegenüber dieser Form des Distanzverlusts ist eine der Motivationen dieses Buches.

Indem der Text einen Bogen von der Historienmalerei des neunzehnten Jahrhunderts über Fotografie und Film bis hin zu digitalen Verfahren der Reanimation spannt, umfasst er ein Spektrum sehr unterschiedlicher Formen des Umgangs mit Geschichte. Die Zusammenschau wird zeigen, dass diese diversen Formen – von der um äußerste Sachlichkeit bemühten Rekonstruktion einer historischen Uniform bis hin zu Formen des Reenactment und der Einfühlung – kaum je isoliert und in Reinform, sondern miteinander verschränkt und in oftmals überraschenden Mischformen in Erscheinung treten: Auch die scheinbar sich selbst genügende fotografische oder filmische Aufzeichnung bedarf der Imagination, um zum historischen Zeugnis zu werden. Aber auch umgekehrt: noch die äußerste Form der Theatralisierung von Geschichte setzt in der Regel darauf, dem Spektakel einen Halt im Realen zu sichern.

Es versteht sich von selbst, dass dieses Buch keine lückenlose Chronologie sämtlicher Verfahren visueller Repräsentation von Geschichte

bieten kann. Deren Eigenart und Zusammenwirken soll vielmehr exemplarisch, d. h. in einem Tableau von Fallstudien zur Darstellung kommen. Dieses Vorgehen schließt eine Reihe von Abstraktionen ein. Wer von der Lektüre eine neue Deutung historischer Ereignisse durch bildliche Quellen erwartet, wird diese hier nicht finden. Es geht nicht um eine Neuinterpretation der militärischen Interventionen Napoleons, des Krimkriegs oder der Landung der Alliierten in der Normandie. Nicht als Quellen zum besseren Verständnis historischer Ereignisse kommen Bilder hier in Betracht, sondern als eigenständige Erscheinungsformen des Historischen. Darin unterscheiden sich die folgenden Überlegungen in weiten Teilen von den einschlägigen Forschungen zum Bild als «historischer Quelle».³⁰ Als Referenz gilt den Autorinnen und Autoren dieser Studien in der Regel eine historische Wirklichkeit, die *vor* den Bildern existiert und sich in diesen spiegelt – sei es als Quelle der Information, sei es als «verzerrender Spiegel» (Peter Burke) und Artikulation von Mentalitäten oder Ideologien.³¹ Im Folgenden hingegen geht es nicht um den Versuch, den Schleier beiseitezuziehen, um den Blick auf eine unverstellte Wahrheit hinter den Bildern zu eröffnen. Bilder sind ein Teil dieser Wahrheit, Bestandteil dessen, was sich im Rückblick als Geschichte zeigt. Dabei erweist schon ein flüchtiges Durchblättern der Illustrationen, dass die vier Kapitel dieses Buches äußerst heterogenes Bildmaterial behandeln. Es war nicht meine Absicht, durch das Nacheinander dieser sehr verschiedenen Bilder eine Verwandtschaft der Themen zu suggerieren. Was die Auswahl, so die Hoffnung, zusammenhält, ist die durchgehende systematische Frage nach dem Verhältnis von Aneignung und Entzug, die in den einzelnen Kapiteln jeweils neu ansetzt. Insofern ist das Leitbild dieses Buches nicht die lineare und chronologische Erzählung, eher die mosaikartige Zusammenschau eines Kaleidoskops.

«Geschichte», so hat Ulrich Raulff geschrieben, «ist ihrer kürzesten Definition nach das, womit wir nicht fertig werden.»³² Daraus folgt nicht, dass es eine Bestimmung der Geschichte gibt, die erst noch gefunden werden muss, ebenso wenig, dass die Vergangenheit noch immer «lebendig» ist. «Womit wir nicht fertig werden» ist eine Vergangenheit, die in ihren Relikten – und dazu gehören maßgeblich auch Bilder – Unruhe erzeugt.

Nachwort

(Der Vergangenheitseffekt)

Die Vergangenheit ist unbeobachtbar – von dieser Feststellung hat dieses Buch seinen Ausgang genommen und nach Versuchen gefragt, der verlorenen Zeit nachträglich dennoch ein Bild abzugewinnen. Den Leserinnen und Lesern wird nicht entgangen sein, dass im Verlauf dieser Darstellung mal von ‹Vergangenheit›, mal von ‹Geschichte› die Rede war. Beide Begriffe, schreibt Valentin Groebner zu Recht, «werden häufig als Synonyme verwendet, bezeichnen aber sehr Verschiedenes. Denn Vergangenheit ist unwiderruflich vorbei. Egal ob sie mehrere Jahrhunderte, Jahre oder nur Wochen zurückliegt: Sie ist zwar vom Standpunkt des Sprechers unterschiedlich weit weg, aber zugleich unerreichbar, ein für immer unzugänglicher Zeitbezirk.» Die so verstandene Vergangenheit ist «ein lückenhafter, heterogener und mehrdeutiger Bestand an Überresten», sie «kann nicht mehr verändert, verbessert, repariert werden [...]»¹ Diese Unzugänglichkeit war auf den vorangegangenen Seiten immer wieder Gegenstand der Darstellung: in der Betrachtung von Bildern, deren historische Bezugspunkte verschwunden sind, in der Beschreibung von Schauplätzen, an denen keine sichtbare Spur vergangener Ereignisse sich erhalten hat, im unwiederbringlichen Verlust so vieler schriftlicher und bildlicher Zeugnisse. Das also wäre ‹die Vergangenheit›.

«Geschichte dagegen», so Groebner weiter, «ist die Darstellung dieses Abwesenden. Sie muß erzählt und präsentiert werden, und deswegen hat sie (auch und gerade dann, wenn sie die Geschichte weit zurückliegender Epochen ist) ziemlich lebendige Protagonisten. Geschichte spielt sich immer in der Gegenwart ihrer Erzähler und ihres Publikums ab.»² Auch für diese Beobachtung wurden hier zahlreiche Beispiele genannt: Historienfilme und Reenactments, die Vergangenes

zurückholen wollen, dabei aber nicht zuletzt die Gestalt ihrer eigenen Gegenwart offenbaren; Personen und Ereignisse der Vergangenheit, die erst in der Einbildungskraft ihrer Nachwelt Kontur gewinnen; der zeitgenössische Blick, der auf historischen Fotos Eigenschaften erkennt, die sie zum Zeitpunkt ihrer Aufnahme noch gar nicht besessen haben.

Wie verhalten sich nun aber diese beiden Zeiten zueinander? Anders gefragt: Wie kommt man von der ‹Vergangenheit› zur ‹Geschichte›? Die Vergangenheit, so noch einmal Valentin Groebner, weiß ‹nichts von allen späteren Anstrengungen, sie zu kommentieren. Es sei denn, man verwandelt sie in Geschichte, und das heißt, in form-, knet-, und veränderbare Erzählungen mit Rückkopplungsschleife, in der auch die Erzähler des Vergangenen und ihr Publikum einen Platz finden können, nachträglich.›³ Sind Vergangenheit und Geschichte demnach voneinander getrennte Sphären, in sich geschlossene Zeitkapseln ohne die Möglichkeit wechselseitiger Affizierung? Der abgelebten und unförmigen ‹Vergangenheit› stünde dann die präsente und lebendige ‹Geschichte› gegenüber, dem Rohstoff ‹jenseits der ordnenden Erzählungen› der ordnende Text des Historikers: die vergangene Zeit – wenn man bei der Metapher des ‹Rohstoffs› bleiben will – im ‹gekochten› Zustand.

Der Einsatz dieses Buches war es, am Beispiel visueller Repräsentationen nach Formen der Vermittlung *zwischen* diesen Polen zu fragen: nach Artefakten im Zustand der Latenz, die sich weder ganz der ‹Vergangenheit› noch ganz der ‹Geschichte› im oben beschriebenen Sinn zurechnen lassen, da sie unentschieden zwischen beiden Polen oszillieren.⁴ Die hier geschilderten Verfahren der historischen Rekonstruktion, der Aneignung und Authentifizierung beruhen jedenfalls ausnahmslos auf solchen uneindeutigen Verfahren: die Arbeit eines Historienmalers, der erhaltene Relikte zum Beweggrund seiner Bilder macht; historische Fotografien, die ihren Gegenstand als ‹wirklich›, aber zugleich auch als ‹vergangen› ausweisen; die Suche nach historischen Orten, an denen keine Spur sich erhalten hat und die trotzdem nicht leer sind; der Umgang mit *found footage* in seiner doppelten Funktion als Wiederholung und Überarbeitung historischer Fragmente. Der Vergegenwärtigung des Vergangenen korrespondiert in all

diesen Fällen – falls man den Neologismus gelten lassen will – seine ›Entgegenwärtigung‹.

Aus dieser Perspektive folgt ganz zwangsläufig eine grundsätzliche Skepsis gegenüber allen Versuchen, die Arbeit an der Rekonstruktion auf eine einzige dieser gegenläufigen Bewegungen zu reduzieren. Das geschieht etwa im Versprechen auf Unmittelbarkeit – Versuchen, die Vergangenheit im Jetzt ›wiederaufleben‹ zu lassen, sie ›erlebbar‹ zu machen, mit anderen Worten: ihr Vergangensein zu überspielen. «Die Idee, etwas historisch zu sehen, heißt, etwas in einer Distanz sehen zu können», so noch einmal Gertrud Koch.⁵ Beide Aspekte dieser Tätigkeit sind gleichermaßen von Bedeutung: das Sehen und die Distanz, der Blick und sein Abstand zum Gesehenen. Die Betrachtung aus der Distanz ist dabei weder einem Wunsch nach Neutralität geschuldet – ein ohnehin unmögliches Unterfangen – noch steht sie für den Versuch, das vergangene Wirkliche von der eigenen Gegenwart fernzuhalten. Distanznahme ist vielmehr die Bedingung, um überhaupt etwas zu sehen. Darum war das Motiv der Entfremdung für die vorliegende Arbeit grundlegend – als Einsicht in das Anderssein der Vergangenheit und zugleich als Verfremdung der eigenen, als selbstverständlich empfundenen Gegenwart.

Eine stabile Synthese aus Aneignung und Entzug, Anwesenheit und Abwesenheit des Vergangenen ist wohl kaum zu erlangen. Ihrem Antagonismus entspricht es eher, Formen der Paradoxie zu bemühen, wie Michel de Certeau es getan hat: «Der Historiker geht von einer bestimmten Anzahl von Elementen aus, die Teil seiner Gegenwart sind. Und seine Arbeit konstituiert in dem Ausmaß eine ›Vergangenheit‹, in dem es dort Vergangenes gibt, wo er in der einen oder anderen Form einem Widerstand von etwas begegnet, das nicht mehr existiert.»⁶ Dieses Buch galt dem Versuch, Erscheinungsformen dieses ›Widerstands‹ in der Betrachtung von Spuren, Resten und historischen Bildern auszumachen.

Dass für diese Betrachtung auch der Zeitpunkt entscheidend ist, von dem aus sie erfolgt, wurde hier mehrfach angesprochen. Unser Blick etwa auf die Historienmalerei des neunzehnten Jahrhunderts ist dadurch geprägt, dass es heute auch den Film und das digitale Bild gibt. Daneben ist offenbar aber noch eine andere Zeitlichkeit ent-

scheidend – das Alter und die erfahrene Lebenszeit der Betrachtenden. In seinen Überlegungen zur Farbfotografie erinnert Hendrickson daran, dass die irrationale (aber darum nicht weniger wirkungsmächtige) Vorstellung, das Leben der dreißiger Jahre habe sich «irgendwie in Schwarz-Weiß abgespielt», der Erfahrung vieler Amerikaner «in einem bestimmten Alter» entspricht. Wer wie Hendrickson der Generation der in den vierziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts Geborenen angehört und das historische Erbe und die Eigenschaften des Schwarz-Weiß aus eigener Erfahrung kennt, musste das ungeahnte Wiederauftauchen der historischen Farbbilder der dreißiger Jahre als Irritation empfinden. Einer späteren Generation, für die Schwarz-Weiß und Farbe immer schon koexistierende Phänomene waren, und einer noch späteren, die das Schwarz-Weiß vielleicht als bloßen Effekt digitaler Filter erlebt, werden sich die Farben der Vergangenheit ganz anders darstellen. So wird man dem Autor dieses Buches (Jahrgang 1965) vorhalten können, dass er mit Kracauer und Barthes die Schutzheiligen des analogen Zeitalters herbeizitiert – Autoren, die vom digitalen Bild oder neuesten Verfahren der Simulation von Geschichte noch gar nichts wissen konnten. Tatsächlich – um beim Beispiel der Farben zu bleiben – gibt es längst Gebrauchsweisen der Fotografie und des Films, die sich in den hier verwendeten Begrifflichkeiten nur sehr unzureichend beschreiben lassen. Abbildung 100 lässt auf den ersten Blick an eine historische Aufnahme aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts denken. Der Gegenstand des Bildes ist alt, und alt erscheint auch das Foto selbst – aufgenommen im historischen Schwarz-Weiß, an den Rändern noch mit fotochemischen Artefakten seiner Herstellung versehen, wie man sie aus der Frühzeit der Fotografie kennt. Zwar irritiert der Umstand, dass aus der Dämmerung an den Rändern des Bildes in seinem Zentrum eine gestochen scharfe Ansicht der Londoner St. Pauls Cathedral in beinahe hyperrealistischer Deutlichkeit hervortritt. Aber der visuelle Gesamteindruck bleibt doch derjenige einer historischen Aufnahme. Tatsächlich jedoch handelt es sich um ein Foto aus dem Jahr 2004, bearbeitet mit der Fotoapp *Hipstamatic*, einer Kombination aus Software-Filtern zur Erzeugung visueller Retro-Effekte. Verglichen mit der im dritten und vierten Kapitel beschriebenen Praxis digitaler Nachkolorierung entfaltet sich hier ein ganz anderes,



Abb. 100

Jamie Gladden, St. Paul's Cathedral, aufgenommen mit Hipstamatic

historiographisches Szenario: keine nachträglich kolorierte Schwarz-Weiß-Aufnahme, die verlebendigt werden soll, sondern ein Bild der Jetztzeit, dessen Schwarz-Weiß historische Aura simuliert – ein Vergangenheitseffekt, der nichts «wiederherstellen» will, sondern unter Umgehung der verfließenden Zeit einen Anschein von Geschichtlichkeit produziert. Dieser Effekt ist nicht notwendig auf Schwarz-Weiß-Aufnahmen beschränkt, auch der spezifische Look historischer Farbfotografien lässt sich per Filter problemlos erzeugen – wie auf dieser,

einem Web-Blog entnommenen Aufnahme einer Stadtsilhouette, die das stimmungsvolle Licht eines allmählich zu Ende gehenden Tages mit der Farbbildästhetik der siebziger Jahre koppelt (Abb. 101). Die auf diese Weise entstandenen Bilder «sehen so aus, als hätten sie bereits jene Patina angesammelt, über die historische Distanz ästhetisch überhaupt erst wahrnehmbar wird. Diese Distanz ist die Voraussetzung für den nostalgisch-affektiven Blick auf die Bilder, der nicht erst in der Zukunft eingenommen werden soll, sondern sofort, direkt nach oder sogar schon während der Aufnahme.»⁷ In Riegls Typologie historiographischer Leitbilder (Kapitel 4.5) könnte man vom «simulierten Erinnerungswert» sprechen.

Was folgt daraus für die Geschichte historischer Rekonstruktion? Zweifellos steht *Hipstamatic* für einen spielerischen Umgang mit den Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung – eine Gebrauchsweise von Bildern, die ohne Wahrheitsanspruch in Erscheinung tritt. Das schränkt die Vergleichbarkeit mit Produktionen wie *Apocalypse* oder *They Shall Not Grow Old*, die einen solchen Anspruch verfolgen, erheblich ein. Hier interessieren aber weniger die tatsächlichen und empirisch nachweisbaren Gebrauchsformen der Retro-Ästhetik als vielmehr ihr historiographisches Potenzial – die Möglichkeiten visueller Simulation von Vergangenheit, die mit ihnen nun in der Welt sind. Mit Blick auf das Paradigma der Spur und der Zeugenschaft der Bilder zeichnet sich hier eine bemerkenswerte Verschiebung ab. Garant der historischen Spur war das Vergehen von Zeit. Dieses war nicht mit den Mitteln der Technik oder Kunst herbeizuführen – es geschah von selbst. «Es kam darauf an, zu warten. Die Zeit musste ihre Arbeit tun. Es war notwendig, zu vergessen und dann durch eine Suche, ein Gespräch oder den Anblick eines Fotos wieder erinnert zu werden.»⁸ Im Retro-Bild wird die Dauer dieses Vergehens als Effekt vorweggenommen. Die Zeit der Spur ist außer Kraft gesetzt.

Näher an die Thematik dieses Buches als die spielerisch-unverbindliche Retrobild-Produktion von *Hipstamatic* rückt eine Produktion wie *The Secret Plot To Kill Hitler*, ein Film des Satellitensenders *Discovery Channel* aus dem Jahr 2004. Als Teil des Sendeformats *virtual history* zeigt der Film Ereignisse, von denen kein historisches Bildmaterial existiert – das Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944, den Herzanfall, den



Abb. 101
Privates Blogfoto

Winston Churchill am gleichen Tag in einem Regierungs-Sonderzug erlitten haben soll, ein Gespräch Churchills mit seinen Beratern über die Möglichkeit von Giftgasangriffen auf Deutschland. In die Leerstelle der nicht vorhandenen Archivaufnahmen setzt der Film mit Hilfe von CGI (Computer Generated Imagery) produzierte Bilder ein, eine digitale Technik, wie sie auch in fiktionalen Filmen wie *Jurassic Park* oder *Der Herr der Ringe* Verwendung fand. Schauspieler stellten die historische Handlung nach, diese Spielszenen wurden anschlie-

ßend digital mit Gesicht, Körperhaltung und Bewegungsmuster der historischen Akteure abgeglichen, wie man sie aus erhaltenen Archivaufnahmen kannte. In der ausgestrahlten Version wechseln sich die neuen, digital erzeugten Bilder mit historischen Archivaufnahmen ab, die «nahtlos in den laufenden Fluss der künstlichen Dokumente eingeschnitten» wurden. «Auf diese Weise konnten die noch nie gesehenen Aufnahmen sich in den bereits bekannten Aufnahmen gut abstützen und mit ihnen einen gemeinsamen Kontext bilden.»⁹ Interessanterweise erscheinen die simulierten Szenen nicht in scharfen und gut ausgeleuchteten Bildern (was technisch leicht möglich gewesen wäre), sondern imitieren die Patina historischer Filmbilder – Unschärfen, Kratzer, Bildsprünge, Fehlfarben –, um den Anschein des Historischen zu erzeugen: der Film ist ein Reenactment historischer Ereignisse, zugleich aber auch die Mimikry einer historischen Filmtechnik, die diese Ereignisse im Juli 1944 registriert haben könnte – «eine – extrem aufwändige – Interpolation, die Archivalien erzeugt, wo bisher keine waren» (Lorenz Engell).¹⁰ Die traditionelle Kategorie der Fälschung fasst das Prinzip der *virtual history* nicht. Eine Betrugsabsicht ist nicht erkennbar, im Gegenteil: in der ausgestrahlten Version werden die technischen Produktionsverfahren in allen Einzelheiten offengelegt – die Dokumentarfunktion wandert von der Rekonstruktion des Vergangenen in sein «Making of».

The Secret Plot To Kill Hitler war ein Experiment, dessen Reichweite noch unentschieden ist. Andere Formate der Animation – etwa der Versuch, das Leben und Sterben von Sophie Scholl als Alltag einer Bloggerin von heute wiederaufleben zu lassen – bilden vermutlich einen neuen Standard.¹¹ Ihr Leitbild ist die Beseitigung historischer Differenz, ein «Taumel der Vergegenwärtigung».¹² Ob das Paradigma der Spur, des Nachlebens und der Zeugnisfunktion der Bilder dabei restlos überschrieben wird oder als «Widerstand von etwas begegnet, das nicht mehr existiert», wird sich zeigen.