

Anja Tack

Rezension: Peter Geimer, Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird

<https://doi.org/10.14765/zsf.dok-2414>

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *Visual-History* am 12.09.2022 mit der URL: <https://visual-history.de/2022/09/12/tack-rezension-peter-geimer-die-farben-der-vergangenheit/> erschienenen Textes



12. September 2022

Anja Tack

Thema: Grundlagen der Visual

History

Rubrik: Rezensionen

REZENSION: PETER GEIMER, DIE FARBEN DER VERGANGENHEIT

Wie Geschichte zu Bildern wird



Cover: Peter Geimer, Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird, C.H. Beck Verlag, München 2022 ©

Der Kunsthistoriker Peter Geimer zeichnet in seinem jüngsten Buch mit dem griffigen Titel „Die Farben der Vergangenheit“ die Entwicklungen und Veränderungen der „visuellen Repräsentation von Geschichte“ seit dem 19. Jahrhundert nach. Eröffnet wird die Darstellung mit kenntnisreich und flüssig geschriebenen Kapiteln zur Historienmalerei, die zeigen, wie sich die Malerei im 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Idee, Wirklichkeit abzubilden, veränderte. Fortan galt es, detailliert und so genau wie möglich, Ereignisse

wiederzugeben, die sich im besten Falle durch Zeitzeugen bzw. Augenzeugen oder originale Objekte belegen ließen. Das fantasievolle Ausschmücken der Darstellungen in der Kunst genügte nicht mehr als Beleg des Wirklichen. Die Realitätssehnsucht erneuerte die Idee des Authentischen.

Am Beispiel des französischen Malers Ernest Meissonier zeichnet Geimer die damit einsetzende Karriere der Nebensächlichkeiten nach, die – einst verpönt und übersehen – nun gleichwertig ins Bild gesetzt wurden. Unterhaltsam berichtet der Autor von den unzähligen Bemühungen des Malers, die Gewohnheiten Napoleons zu recherchieren und originale Relikte aufzustöbern, um diese als Vorlage zu verwenden. Nichts sollte dem Zufall, dem fantasievollen Einfall, sondern alles nachweislich der Wirklichkeit entsprungen sein. Meissonier nahm etliche Anstrengungen auf sich, um dies umzusetzen. Er suchte nicht nur den Kammerdiener Napoleons auf, um sich über die kaiserliche Garderobe zu informieren, sondern ließ gar die Uniform faksimilieren, um diese dann als Vorlage für sein Gemälde zu verwenden. (S. 21, 25, 45-46)

So wird Meissonier vom Autor als Vertreter jener Historienmaler vorgestellt, die nicht mehr wie zuvor dem erzählerischen, fiktionalen Moment und der oft pathetisch aufgeladenen, überhöhenden Idealisierung der Vergangenheit frönten, sondern auf „Wirklichkeitseffekte“ (Roland Barthes) setzten, die das Reale durch eine Anhäufung von fiktiven Details im Bild zu bestätigen suchten.^[1] (S. 55)



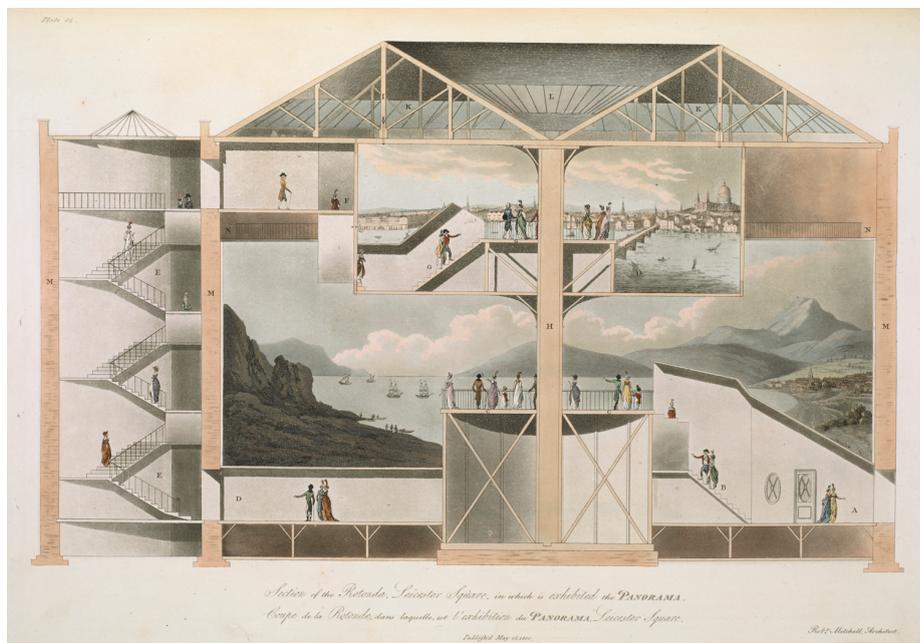
Ernest Meissonier, 1814, Campagne de France (Der Feldzug in Frankreich), Paris, 1864. Quelle: Musée d'Orsay / Wikimedia Commons [26.08.2022] public domain

Die Gemälde wurden regelrecht von Details überflutet. Geimer kann plausibel diese Zunahme von nebensächlichen und zufällig arrangierten Bildinformationen als inszenierte Staffage offenlegen, mit der Wirklichkeit suggeriert werden sollte, obwohl doch letztendlich nur „Wahrscheinliches“ (Roland Barthes) ins Bild gesetzt wurde. Das Spiel mit der Suggestion kalkulierte dabei die Erwartung der Betrachtenden mit ein, die diesen Detailreichtum als Bestätigung einer im Bild wiedergegebenen Wirklichkeit auffassten.

Die Kritik an diesem Vorgehen ließ nicht lange auf sich warten: Befürchtet wurde der „Verfall der tradierten Historienmalerei“. (S. 31) Emile Zola vermutete in den Gemälden von Meissonier, in dessen Vorliebe für schmückende Details wie den Knöpfen an der Weste oder die exakte Wiedergabe einer Uhrenkette, lediglich eine Anbiederung des Künstlers an den Geschmack des Volkes. (S. 28) Geimer folgt diesen Vorwürfen des französischen Intellektuellen und populären Kritikers des Realismus, wenn er Meissonier Inszenierungseifer unterstellt und in dessen Details „keine tiefere Bedeutung“ (S. 32) zu erkennen vermag. Die Vehemenz, mit der Geimer den Vorwurf der „Kunstlosigkeit“ (S. 28) aufgreift und wiederholt, überrascht, unterstreicht jedoch Geimers kunsthistorischen

Background und sein Anliegen, die immer wiederkehrenden und sich im Laufe der Zeit steigernden „Versprechen“, Geschichte „unmittelbar“ erlebbar werden zu lassen, als „Distanzverlust“ anzumahnen und zu kritisieren. (S. 15) Eine dementsprechend subjektive Färbung des Buches, die sich vor allem in der zweiten Hälfte mehr und mehr durchzieht, gesteht der Autor freimütig ein. (S. 15)

Dem Kapitel zur Historienmalerei folgt eines, in dem das Phänomen und die unterschiedlichen Formate des Panoramas erläutert werden. Auch hier gelingt es dem Autor, anschaulich zu skizzieren, mit welchen Tricks die Panoramen ein ganzes Arsenal von „Wirklichkeitseffekten“ aufzuziehen, um den Besuchenden die Idee anschaulich zu vermitteln, sie seien am Ort des historischen Geschehens und würden regelrecht in die Vergangenheit „eintauchen“. (S. 63) Beispielsweise wurden „historische“ Objekte in den „Vorraum“ des Panoramas gestellt, die das Bild auratisieren bzw. dessen wirklichkeitstreuere Echtheit bezeugen sollten. (S. 65) Der Inszenierungswille ging bisweilen so weit, dass Zeitzeugen den Besuchenden die im Panorama dargestellte Geschichte schilderten. Kriegsveteranen, die aufgrund ihrer verbrieften Teilnahme am Kampfeschehen als autoritativ galten, berichteten von ihren Erlebnissen, um somit die im Panorama abgebildete Schlacht zu bestätigen und zu beglaubigten. (S. 83)



Querschnitt durch ein Panorama-Gebäude am Leicester Square mit Aussichtsplattformen. Es wurde von Robert Mitchell entworfen, um die Panoramagemälde von Robert Barker (1737-1806) auszustellen.
in: Robert Mitchell, Plans, and views in perspective, with descriptions of buildings erected in England and Scotland; and an essay to elucidate the Grecian, Roman and Gothic Architecture, London, 1801. Quelle: British Library
<https://www.bl.uk/collection-items/section-of-the-rotunda-leicester-square> [26.08.2022] public domain

Immer wieder macht Peter Geimer darauf aufmerksam, dass das Versprechen von Authentizität eines „unmittelbaren Kontakt[es] mit der Vergangenheit“ (Aleida Assmann) sich nicht einlösen ließe und gewonnene Eindrücke „im wesentlichen Produkte der Einbildungskraft“ seien. (S. 88) Das Buch ist durchweht mit ähnlich lautenden Interventionen und Aufforderungen des Autors, zwischen dem Original und der Repräsentation zu unterscheiden. Oft nutzt und zitiert er dafür die zeitgenössische Kritik, die skeptisch auf neue, innovative Bildpraxen reagierte. Der verstärkte Einsatz von „Wirklichkeitseffekten“ in den Gemälden und Panoramen des 19. Jahrhunderts führte, so Geimer, zu einem „Verlust an formaler Stringenz“, gar zu einem „Verlust der Mitte“; eine „sinnvolle Erzählung“ sei anhand der vielen Details, die nun in den Bildern wiedergegeben wurden, nicht mehr möglich. (S. 90) Die Verlustmetapher zieht sich durch das Buch und unterstreicht die eher konservative Haltung des Autors gegenüber den visuellen Entwicklungen und Veränderungen.

Dennoch verliert Geimers eloquente Rückschau auf die Genese der visuellen Repräsentationen von Geschichte nicht an Überzeugungskraft, sondern eröffnet dem Lesepublikum einen selbstreflexiven Zugang zum Thema, der dazu anregt, den eigenen Konsum historischer Bilder und Filme kritisch zu befragen. Das Phänomen, das in Geimers Buch zu Tage tritt und dieser im Verlauf der vergangenen letzten beiden Jahrhunderte nachverfolgt, ist Teil unseres gegenwärtigen Bilder- und Geschichtskonsums, der gekennzeichnet ist von einem ausgeprägten Interesse der Menschen, sich ihre Vergangenheit bildlich zu vergegenwärtigen, dieser so nah wie nur möglich zu kommen, sie sich nahezu einverleiben zu wollen, oder mit Hartmut Rosa gesprochen, mit ihr eine Resonanzbeziehung einzugehen.[2] Dies könnte, wie es auch schon Steffen Siegel in seiner Rezension des Buches formulierte, das zentrale Anliegen der Ausführungen von Geimer sein: nämlich Erklärungsansätze für die Popularität historischer Bilder und Filme zu geben.[3]

Geimer gelingt es, auf ansprechende Art und Weise herauszustellen, dass mit der Entdeckung der Fotografie das Versprechen von Authentizität populär wurde und die visuellen Repräsentationen von Geschichte auf die Sehnsucht nach dem Authentischen reagierten. Die Fotografie, die augenscheinlich unverfälschte Wirklichkeit ins Bild zu holen schien, trieb das Streben nach dem Wahrhaftigen, dem Realen, der Wirklichkeit voran. Die Vorgeschichte unserer Gegenwart kennzeichnete ein fast atemloser Drang, die Welt vollumfänglich zu vermessen, der vor der Einhegung der Vergangenheit nicht haltmachte. Der Reiz des Authentischen und des Authentisierens, des Beglaubigens, dass das Gezeigte und Abgebildete sich genau so zugetragen habe, gewann immer mehr an Bedeutung und hält bis heute an.

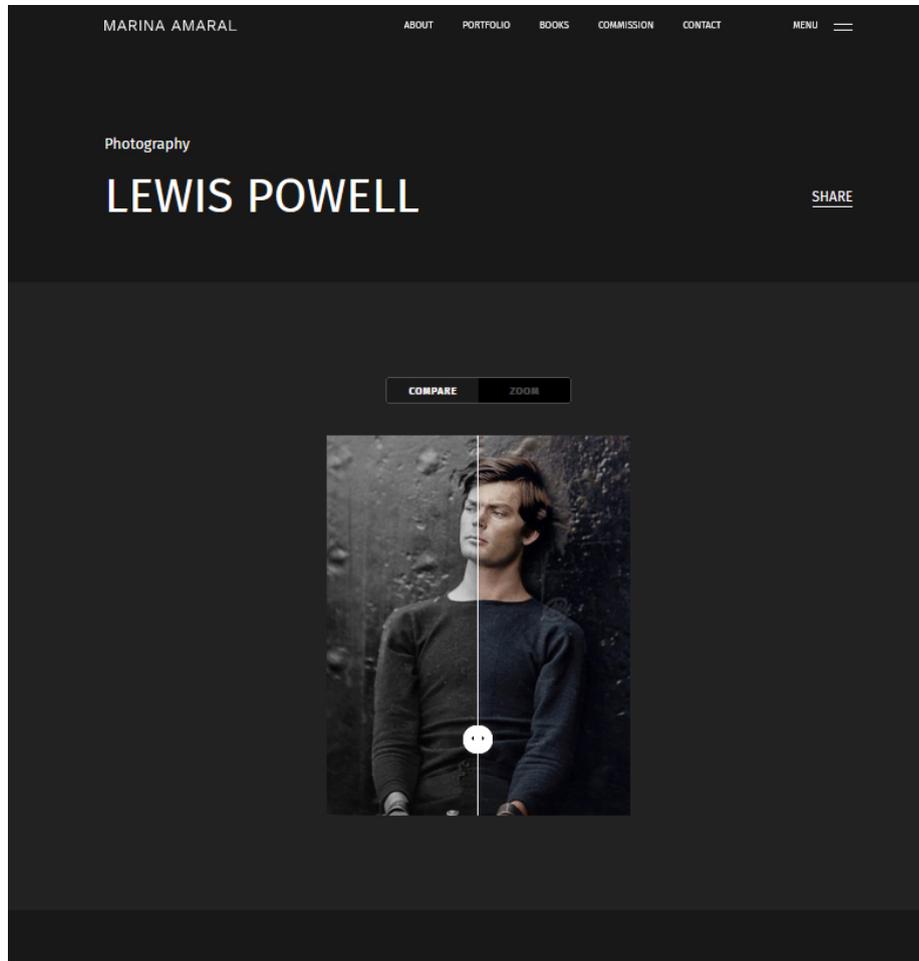
Was Geimers Darstellung deutlich, wenn auch analytisch nicht greifbar macht, ist beispielsweise das wiederkehrende Zusammenspiel aus Technik und Kunst. So korrelierte der Wunsch nach der Vergegenwärtigung des Vergangenen stets mit dem technischen Fortschritt bildgebender Verfahren. Zu beobachten ist ein sich gegenseitig verstärkendes Ineinandergreifen, aus dem heraus eine treibende Kraft entstand, die sich jeweils auf technische Neuerungen und künstlerische Innovationen auswirkte. Die Entdeckung der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts ist hierfür ein beredtes Beispiel.

Kern des Buches ist eine intensive Auseinandersetzung Geimers mit der Fotografie und deren besonderer „Form historischer Zeugenschaft“. (S. 98) Er bemüht sich laut eigener Aussage darum, den fototheoretischen Diskurs zu modifizieren und an die „spezifische Eigenschaft“ der Fotografie zu erinnern, die sich nicht gänzlich auflöse in der Vorstellung, der in der Fotografie abgebildete „Realismus“ sei lediglich „bloßer Effekt sozialer und kultureller Praktiken, Zuschreibungen und Codes“. (S. 96) Seine Ausführungen lesen sich als eine Rehabilitierung oder Anerkennung der Fotografie als „fixierte Spur des Gewesenen“, aus der sie ihre besondere „historische Zeugenschaft“ generiere. (S. 98) Man könnte auch sagen, dass die Fotografie laut Geimer tatsächlich in der Lage sei, historische Authentizität zu speichern und darzustellen. „Fotografie erfasst [ihre] Zeitgebundenheit automatisch und überliefert sie der Nachwelt als historische Signatur.“ (S. 116)

Am Ende des Buches zeigt sich die Motivation des Kunsthistorikers, wenn er kritisch das gegenwärtig immer häufiger zu beobachtende Nachkolorieren historischen Bildmaterials in den Blick nimmt und dieses als „Umformung“ historischer Aufnahmen interpretiert. (S. 178) Konkreter Anlass ist die Herausgabe des Buches „Die Welt von gestern in Farbe. Eine neue Geschichte der Welt von 1850 bis 1960“, in dem Marina Amaral und Dan Jones „über 200 historische Fotografien erstmals in Farbe“ zeigen.[4] Anhand eines Beispiels aus diesem Buch formuliert Geimer, mit Hinweis auf Roland Barthes, seine Kritik an der Praxis des Nachkolorierens. Das Originalfoto von Alexander Gardner zeigt Lewis Payne (auch Powell), der nach dem Attentat auf Lincoln sowie den Außenminister der USA zum Tode verurteilt worden war, im Jahr 1865 kurz vor seiner Hinrichtung.

Amaral und Jones liefern in ihrer Publikation eine Farbvariante dieses Bildes. Roland Barthes verwies anhand des ursprünglichen Fotos von Payne auf die „paradoxe Zeitlichkeit“ bzw. konstatierte in seiner Publikation „Die helle Kammer“ eine Dopplung der Zeiten im und durch das Bild. „Er ist tot und er wird sterben“, sei nach Barthes die doppelte Zeitbotschaft der Originalfotografie. Die nachkolorierte Version könne dies nicht

mehr deutlich machen, sondern lediglich aussagen, so Geimer: „Er war tot und wir zeigen ihn lebendig.“ (S. 177) Sie führe daher zur „Aufhebung der Zeit, [zur] Beseitigung der Distanz, die uns vom Vergangenen trennt“. (S. 177) Das Porträt von Payne entstand allerdings vor seiner Hinrichtung, zeigt also einen lebenden jungen Mann. An diesem Umstand ändert die künstliche Farbigkeit nichts.



Die Fotografie von Lewis Payne (Powell) in Schwarz-Weiß und Farbe. Screenshot der Website von Marina Amaral ©, <https://marinamaral.com/portfolio/lewis-powell/> [26.08.2022]

Für Geimer ist die Nachkolorierung schwarz-weißen Bildmaterials nicht einfach eine weitere Form „visueller Repräsentation von Geschichte“. Vielmehr stellt er den Quellencharakter der Schwarz-Weiß-Fotografie heraus, der durch das nachträgliche farbliche Bearbeiten nicht nur verändert werden, sondern gar verloren gehen könnte. Pointiert erläutert Geimer seine These in einem parallel zur Publikation seines Buches erschienenen Artikel in der „Frankfurter Allgemeine Zeitung“: „Die Nachkolorierung von Fotografien treibt die Arbeit zu weit und der Überlieferung das Historische aus.“^[5] Im Buch wirft er die rhetorische Frage auf, ob es eventuell zu einer „Umformung des visuellen Gedächtnisses“ kommen könnte. (S. 178)

Auf die hier deutlich werdende Sorge ließe sich aus Sicht der Visual History von der Rezensentin antworten, dass jede Geschichtsschreibung, ob textlich oder visuell, ein Spiegel ihrer Gegenwart ist, aus der heraus der Blick zurück erfolgt. Die „Umformungen“ oder Neuordnungen des kollektiven Gedächtnisses und der entsprechenden Archive sind dabei nicht nur Teil dieses diskursiven Prozesses, sie sind Ergebnis und Intention der Veränderungen gleichermaßen. Archive und Sammlungen sind eben keine statischen Institutionen, sondern werden in gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen geformt. Die postkolonialen Debatten über die rechtmäßige Zugehörigkeit von Kunst und Kunstobjekten aus einstigen Kolonien in westeuropäischen Nationalsammlungen zeugen von der Kraft des Diskurses, nicht nur Archive neu zu ordnen, sondern auch

jahrzehntlang geltende, unhinterfragte Auffassungen auszuhebeln.

Vor diesem Hintergrund kann die Analyse der visuellen Reproduktionen oder besser: Fiktionalisierungen Aufschluss geben über das jeweilige historische Verständnis der bildgebenden Gegenwartsgesellschaft. Das Nachkolorieren scheint dabei eine nächst höhere Stufe der technischen Möglichkeiten darzustellen, die den „visuellen Reproduktionen von Geschichte“ zur Verfügung stehen: eine zeittypische Praxis, ein Kennzeichen des technischen Fortschritts und Digitalisierungsvermögens unserer Gegenwart. Einschränkend sei hier auf die ältere Praxis des manuellen Nachkolorierens hingewiesen, die zu den gebräuchlichen fotografischen Retusche-Techniken gehört. Nachkolorieren dient demnach nicht als aussagekräftiges Kennzeichen unserer Zeit, wohl aber die digitalen Verfahren der farblichen Nachbearbeitung, deren begeisterte Zustimmung und kritische Ablehnung sich gleichermaßen im Begriff des „Photoshoppens“ spiegeln, einer inzwischen zur gängigen Metapher geronnenen Formel des Bildermachens zwischen Manipulation und Optimierung.

Das Buch schließt mit einem Kapitel zu Filmen und greift hier nochmals explizit das Phänomen des Nachkolorierens historischen Materials auf. Geimer verweist auf die Macher der französischen Serie „Apocalypse – la Deuxième Guerre mondiale“, eine Fernsehdokumentation zum Zweiten Weltkrieg auf der Basis historischen Bildmaterials, das teilweise nachkoloriert worden ist.[6] „[D]ie Farbe“, so die verantwortlichen Macher:innen Isabelle Clarke und Daniel Costelle, „hat den Krieg aus der Vergangenheit in die Gegenwart geholt.“[7] (S. 224) Ähnlich wie schon Amaral und Jones argumentieren auch Clarke und Costelle mit der Faszination der Farben und deren Versprechen, das historische Ereignis lebendiger und gegenwartsnäher der Nachwelt zu vermitteln.

Auch in diesem Fall des nachbearbeiteten Filmmaterials bleibt Geimer seiner Argumentationslinie treu und sieht in dem nachträglichen Einfärben der Bilder vor allem einen „Verlust ihrer historischen Zeugenschaft“. (S. 234) Die Ausführungen von Peter Geimer sensibilisieren dafür, Farbe als Fiktion einer „größeren“ Wirklichkeitsnähe zu hinterfragen, auch wenn man seine mit Entschiedenheit vorgetragene Sicht, dass somit das historische Material verfälscht und dessen Zeugenschaft verloren ginge, nicht teilen muss.

Aber es bleiben Fragen offen: Handelt es sich bei dem Bedürfnis der retrospektiven Verfügbarmachung von Vergangenheit um ein explizit modernes Phänomen? Warum werden historische Darstellungen als authentisch gepriesen? Und warum lassen wir uns als Betrachtende in den Bann ziehen, wenn wir visualisierte Angebote von Authentizität vorgeführt bekommen?[8]

Peter Geimer hat ein eloquent verfasstes und anregendes Buch vorgelegt, das anschaulich unterschiedliche Formate „visueller Repräsentation von Geschichte“ (S. 15) vorstellt und ganz nebenbei in die Fertigkeit des Bilderlesens einführt. Seine Beschreibungen der abgebildeten Gemälde und Fotografien zelebrieren das kontemplative Studium des Visuellen, das doch stets überrascht und weit mehr bereithält, als es auf den ersten Blick scheint.

Peter Geimer, Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird, C.H. Beck, München 2022, 304 Seiten, 101 Abb., 38,-€

[1] Roland Barthes, Der Wirklichkeitseffekt (1968), in: ders. Das Rauschen der Sprache, Kritische Essays IV, Frankfurt a.M. 2005, S. 164-172.

[2] Hartmut Rosa beschreibt den „Grundmodus lebendigen menschlichen Daseins“ als ein „in Resonanz Treten mit [den Dingen], sie durch eigenes Vermögen [...] zu einer Antwort zu bringen und auf diese Antwort wiederum einzugehen“. Hartmut Rosa, Unverfügbarkeit, Salzburg 2018, S. 38.

[3] Steffen Siegel, Ein Zuviel an Gegenwart, Rezension zu: Peter Geimer, Farben der Vergangenheit, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.03.2022.

[4] Dan Jones/Marina Amaral, Die Welt von gestern in Farbe: Eine neue Geschichte der Welt von 1850 bis 1960, München 2018.

[5] Peter Geimer, Nachkolorierte Filmbilder: Und alles nur schwarz-weiß, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08.03.2022, online unter <https://www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/nachkolorierte-filmbilder-und-die-historische-methode-17859750.html> [26.08.2022].

[6] Siehe die Website zum Projekt: <https://www.lumni.fr/serie/apocalypse-la-deuxieme-guerre-mondiale> [26.08.2022].

[7] Jürg Altwegg, Macht Farbe den Krieg verständlicher? Im Gespräch mit Isabelle Clarke und Daniel Costelle, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.03.2010.

[8] Fragen, denen sich der Forschungsverbund „Historische Authentizität“ der Leibniz-Gemeinschaft von 2012 bis 2020 annahm und die in den aktuellen Leibniz-Forschungsbund „Wert der Vergangenheit“ mündeten, [Leibniz Wert der Vergangenheit: LFV „Wert der Vergangenheit“ \(leibniz-wert-der-vergangenheit.de\)](#) [26.08.2022].

nbsp;

Zitation

Anja Tack, Rezension: Peter Geimer, Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird, in: Visual History, 12.09.2022, <https://visual-history.de/2022/09/12/tack-rezension-peter-geimer-die-farben-der-vergangenheit/>

DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2414> 

Link zur [PDF-Datei](#)

Nutzungsbedingungen für diesen Artikel

Dieser Text wird veröffentlicht unter der Lizenz [Creative Commons by-nc-nd 3.0](#). Eine Nutzung ist für nicht-kommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle zulässig. Im Artikel enthaltene Abbildungen und andere Materialien werden von dieser Lizenz nicht erfasst. Detaillierte Angaben zu dieser Lizenz finden Sie unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>.